

Schöner lesen. Buch und Gestalt

Ulrike Landfester

Glaubt man dem messianischen Eifer derer, die seit einigen Jahren das Ende der Gutenberg-Ära ausrufen, wird die materielle Gestalt des Buchs in absehbarer Zukunft nur mehr Erinnerungswert besitzen. Statt Unmengen von Papier, das auf Bündel in unpraktisch unterschiedlichen Größen über ganze Zimmerwände verteilt ist, werden wir kleine, handliche CDs in wohlthuend einheitlichem Format besitzen, die sich bei Umzügen in eine einzige Kiste verpacken lassen; statt uns an verblichenen, altmodischen Drucktypen auf vergilbtem Untergrund die Augen zu verderben, werden wir Kontrast, Layout und Schriftart am Bildschirm selbst definieren können; statt schweren Leder- oder empfindlichen Pappeinbänden werden wir nur noch den Laptop aufklappen und die einst so zeitraubende Suche nach Lieblingsgedichten oder Belegstellen für wissenschaftliche Arbeiten wird sich über die Suchfunktion unserer E-Books innerhalb von Sekunden erledigen lassen.

Die von Karl Eibl während seiner Arbeit an der elektronischen Hybridedition der Werke des jungen Goethe¹ 1991 formulierte „Prophezeiung“, dass, sobald der erste „relevante Text“ in elektronischer Form publiziert worden sei, „man historisch-kritische Gesamtausgaben alten Typs nur noch aus bibliophilen Gründen haben wollen“ werde,² enthält jedoch in all ihrer programmatischen Verve auch schon den Hinweis darauf, warum eine Wirklichkeit ohne Buch bzw. ohne dessen materielle Gestalt wohl nicht so schnell eintreten wird. Die „bibliophilen Gründe“ nämlich, die Eibl hier so nonchalant mit einem abschätzigen „nur noch“ belegt, besitzen ein Beharrungsvermögen, das sich nicht allein aus der inzwischen selbst von der editionsphilologischen Forschung (wieder) entdeckten Bedeutung der Buchgestalt für den darin niedergelegten Text speist, sondern auch und vor allem aus der Bedeutung dieser Gestalt für die moderne Schriftkultur insgesamt – einer Kultur, für die das Leben mit Büchern noch immer weit mehr ist als nur eine Metapher für die symbiotische Beziehung von Geisteswissenschaftlern zu ihren Arbeitsinstrumenten.

Wer Bücher besitzt, lebt, ganz abgesehen von allen möglichen Lektürepräferenzen, stets in einer Umgebung, die von der Stofflichkeit ihrer Gestalt affiziert wird. Ob ordentlich in Regale sortiert oder auf Couchtischen, Stühlen, Boden oder Fensterbrettern herumliegend, offen oder geschlossen, zerlesen oder verlagsneu, ob sie ihren Lesern als

1 Eibl, Karl, Fotis Jannidis und Marianne Willems: Der junge Goethe in seiner Zeit. Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Schriften bis 1775. Frankfurt am Main/Leipzig 1998.

2 Eibl, Karl: Es müssen nicht immer Bücher sein. In: Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft 35 (1991), S. 349ff., hier: S. 351.

leichte Unterhaltung dienen oder als Speicher von jederzeit abrufbarem Wissen, als Universen von lustvoll zu durchwandernden erzählten Welten, Repositorien abschriftlich weiterzugebender Liebeslyrik oder Rollenskripten von noch ungespielten Theaterstücken, Bücher sind immer auch Gegenstände im Raum, deren schiere Stofflichkeit diesen füllt, verändert, belebt, auch dort, wo die Bücher gerade nicht stehen oder liegen.

Auch dieser Stofflichkeit wegen sind Bibliotheken magische Orte, ganz gleich, ob das Leihbibliotheken sind oder Präsenzbibliotheken, Universitätsbibliotheken oder historische, private Arbeitsbibliotheken oder die wunderbaren großen gartenseitigen Bibliotheken mit dunklen Ledersesseln und noch dunkleren Ahnenporträts, wie man sie in alten englischen Landhäusern findet. In eine Bibliothek wie die des St. Galler Klosters einzutreten ist ein Erlebnis, das, gewollt oder nicht, alle Sinne schärft, von den plötzlich weichbepantoffelten Füßen auf leise ächzendem Parkett über das Eisen der Gitter vor den Regalen, dessen Kühle die sich unwillkürlich nach den Büchern ausstreckende Hand beruhigt, bis zu dieser ganz besonderen Stille, die von Büchern ausgeht, so eine Art aufmerksames und ein bisschen amüsiertes Schweigen, als wüssten sie etwas, was wir nicht wissen und vielleicht auch nie wissen werden. Und sie duften, diese Bücher, sie duften nach Leder und Galltinte und manchmal nach Mäusedreck, nach längst zu Staub zerfallenen Schreiberhänden und längst verloschenen Feuern, nach Buchbinderleim und Blattgold und einem Hauch von ausgetrocknetem Schimmel und noch irgend etwas, ein Duft, der so geheimnisvoll und verlockend in der Nase liegt wie ein guter Rotwein auf der Höhe seiner Trinkbarkeitsreife.

Und dann die Farben. Bibliotheken wachsen bekanntlich nach ihren eigenen Gesetzen, nach Gelegenheit des Kaufs oder Geschenks, nach individuellen Vorlieben, und wenn ihre Besitzer sie nicht nach äußerlichen Kriterien ordnen, sondern nach Gegenständen, dann erzählen sie Lebensgeschichte in einem Mosaik aus Lesensgeschichten: Hier der rindenbraune, zerlesene Pappband mit Walter Benjamins Essays, aus dem oben immer noch die roten Zettelchen von der ersten Seminararbeit ragen, dort der in senfgelben Leinen gehüllte Faksimile-Nietzsche, der seiner Übergröße wegen quer gelegt werden muss; hier der in dunkel gedeckten Rottönen seine romantische Herkunft proklamierende E.T.A. Hoffmann in einer frühen DDR-Ausgabe, die dem erzählerischen *clair obscure* seiner Novellen dasjenige unscharfen Buchstabendruck auf schlechtem Papier hinzufügt, dort die Haute Couture zeitgenössischer Buchausstattung, die von Jost Hochuli in helle Sandfarbe gekleidete strenge Eleganz Thomas Manns in einem Glanzpapierschuber, der sie, ganz Gentleman, wie in schwarzen Glacehandschuhen präsentiert. Und, natürlich, Goethe – drei Gesamtausgaben, dreimal in Blau: Diskret, aber unmissverständlich Ehrfurcht für das Genie fordernd die tiefnachtblaue, durch radikale Auswahl schlankgehaltene Hamburger Ausgabe; in gebirgsseebraunem Feincanvas der Vereinigten Kaliko Bamberg mit arrogant die Brauen hebender Goldprägung die kühl kommentierten und nur angeblich Sämtlichen Werke der Frankfurter Ausgabe; endlich die wirklich Sämtlichen Werke der zeitgleich entstandenen Münchner Ausgabe, deren ebenfalls goldene Buchstabenprägung auf intellektuell-avantgardistischem Türkisblau den verführerischen Charme eines etwas zu bunten Cocktaill Kleids verströmt.

Was der Stofflichkeit all dieser Bücher aber über derart schwelgerische Aperçus hinaus ihren eigentlichen Reiz und damit der Gestalt des Buchs auch ihre eigentliche Bedeutung verleiht, das ist die Tatsache, dass so viele von ihnen sich auch in den Geschichten, die sie erzählen, immer wieder mit dieser Gestalt beschäftigen. So berichtet der katholische Geistliche und Schriftsteller Johann Ulrich Megelin, bekannt unter dem Namen Abraham a Sancta Clara, in einer seiner Fabeln im 17. Jahrhundert von einem Streit zwischen Pergament und Papier:

Man sagt, dass auf eine Zeit das Papier und das Pergament seien hart hintereinander gekommen und nach langem Widerwillen endlich in einen großen Zank geraten, eins dem andern viel Schmähungen unter die Nas gerieben, und wofern die Schreiber, Buchdrucker und Buchbinder nit hätten Frieden gemacht und sich drein gelegt, so war's ohne blutiges Raufen nit abgeloffen. Das Papier prahlte nit wenig wegen seines alten Herkommens und sagte: dass es derenthalben Charta genennt werde, weil sein erstes Aufkommen sei gewest in der weltberühmten Stadt Karthago. Das Pergament wollte diesfalls nit ein Haar nachgeben, weil es ebenfalls von einer vornehmen Stadt herkomme, bekanntlich von der Stadt Bergamo in Welschland. Das Papier setzte hinwider: wie dass es gebraucht werde zur hl. Schrift, zu allen Lehrbüchern. „Und wenn ich nit wär“, antwortet das Pergament, „und tät nit allzeit über dich einen Deck- und Schutzmantel abgeben, wie gegenwärtige Herrn Buchbinder selbst bezeugen, so wärest du wegen deiner Schwachheit schon zugrund gangen; zudem lass ich mich gebrauchen zu kaiserlichen und hochfürstlichen Patenten, da unterdessen aus dir nur gemeine und gar oft verdrüssliche Rechnungen gemacht werden.“ – „Wenn schon!“ sagt das Papier; „so bin ich doch weit eines bessern Wandels und führ ein friedsameres Leben, da du doch auf die Trummel gespannt wirst und nichts als blutige Schlachten verursachen tust.“ – „Ho, ho!“ sagt das Pergament; „dein Lob will ich mit kurzen Worten einschränken und umreißen: du kommst von Hadern und Lumpen her und machst auch das meiste Hadern und Zanken wie auch die ärgsten Lumpenhändel.“ – „Das musst du mir probieren und beweisen!“ schreit das Papier. „Gar gern“, sagt das Pergament; „was sind die Spielkarten anders als Papier, das von den Lateinern charta genannt wird? Und was verursacht mehr Hader, Zank und Schlag, was macht mehr Übel und Lumpensachen als die Karten?“ Hierauf musste das Papier das Maul halten.³

Abraham a Sancta Clara lenkt hier unseren Blick systematisch auf die verschiedenen Dimensionen, aus denen die Gestalt eines Buchs ihre eigentümliche Bedeutung beziehen kann, auf die Herkunft der Materialien – Stoff vs. Tierhaut –, auf ihren lebensweltlichen Gebrauch in von dem Buch selbst zunächst einmal unabhängigen Handlungskontexten – Kartenspiel vs. Kriegstrommel – und auf ihre Bindung an übergeordnete gesellschaft-

3 A Sancta Clara, Abraham: Judas der Erzschem für ehrliche Leut. Sämtliche Werke. Passau 1834–1836, Bd. 6, S. 29–76.

liche gesellschaftliche Normengefüge wie rechtliches und politisches Vertragswesen – Pergament – und Religion, Bildung und Ökonomie – Papier. Anhand dieser Bedeutungszuordnungen nun treibt Abraham a Sancta Clara ein raffiniertes Spiel mit der Stofflichkeit des Buchs, dessen Stoßrichtung der moralistischen Pointe gegen das Kartenspiel diametral entgegenläuft. Das Medium, dessen er selbst sich zur Publikation unter anderem seiner Fabeln bedient, ist nicht das mit Krieg und Politik konnotierte Pergament, sondern das mit Religion und Bildung, „hl. Schrift und Lehrbüchern“ und damit dem spezifischen Interessenhorizont Abraham a Santa Claras konnotierte Papier, das hier gewissermaßen nur *auf* dem Papier „das Maul halten“ muss, nicht aber *als* Papier, ganz im Gegenteil: Der Autor fordert hier von seinem Leser nichts Geringeres, als den Inhalt der Fabel mit deren Trägermaterial zusammenzulesen – verurteilt die Fabel inhaltlich die Spielkarten zum Schweigen, so erfüllt sie als Teil des Buchs den idealtypischen Zweck des Papiers, religiös zu bilden.

Die Literaturgeschichte ist reich an solchen Beispielen dafür, wie die Gestalt eines Buchs darin selbst zum Gegenstand wird. Grosso modo lassen sich dabei drei wiederkehrende Topoi literarisch-poetologischer Bedeutungsbildung ausmachen: erstens die gegenseitige Rückkoppelung von Inhalt und Buchgestalt aneinander, zweitens die Beziehung zwischen Buch und Mensch und drittens die Bedeutung des physischen Gewichts des Buchs an sich.

1. Buch und Text: Verwandlungszauber

In der Sankt-Galler Stiftsbibliothek wird ein Buch aufbewahrt, das eine besondere Herausforderung an unsere moderne Vorstellung von der Gestalt eines Buchs darstellt. Es hat zwar äußerlich deren klassische Form, besteht aber aus Fragmenten verschiedener Pergamenthandschriften, und nicht nur das, diese Fragmente sind auch noch mehrfach übereinander beschrieben. Es handelt sich um den Codex 908, die berühmten *Fragmenta rescripta*, den sogenannten „König der Palimpseste“, die der damalige Bibliothekar Pater Ildefons von Arx um 1800 aus verschiedenen Handschriften der Bibliothek herausgelöst und zu einem Buch zusammengebunden hat: Im 8. Jahrhundert hatte ein Schreiber zahlreiche Pergamentfragmente spätantiker Herkunft von ihren Erstschriften zu befreien versucht und neu, manchmal zum dritten Mal beschrieben; da die Löschung der Erstschrift aber meist nicht vollständig gelang, sind unter den Zweit- und Drittschriften sonst verlorene Texte erhalten und lesbar geblieben, darunter die Sankt-Galler Orakelsprüche aus dem 6. Jahrhundert.⁴

Was an diesem Buch fasziniert, ist der doppelte Verwandlungsprozess, den es dokumentiert. Da ist einmal der Akt der Überschreibung selbst, der die beiden oder drei übereinandergeschriebenen Texte der merkwürdigen Logik des Genres Palimpsest unterworfen hat; da ist zweitens aber und vor allem die Konfiguration dieser Palimpseste zu einem buchförmigen Artefakt durch Pater Ildefons von Arx, der dazu ein eigentlich pa-

4 Cod. Sang. 908; die hier zusammengefassten Informationen stammen aus der Digitalen Bibliothek *Codices Electronici Sangallenses* (CESG); URL: <http://www.cesg.unifr.ch/de/index.htm>. Sämtliche der im folgenden beschriebenen Codices der Stiftsbibliothek sind hier unter ihrer Signatur aufgeführt, beschrieben und in Faksimileform einsehbar.

radoxes Ordnungskriterium anlegte: Zusammengehalten durch die Textschicht von der Hand des Überschreibers aus dem 8. Jahrhundert, ist das, was die Palimpseste interessant macht, nicht diese Schicht, sondern die darunterliegenden Schichten, die miteinander nichts zu tun haben als die Verfügbarkeit der entsprechenden Pergamente für die Absichten des Überschreibers.

Bei aller gebotenen Vorsicht gegenüber einem Unternehmen, das auf den ersten Blick sehr viel mehr mit Konservierung als mit Literatur zu tun hat, ist gleichwohl festzuhalten, dass die Konfiguration der Fragmenta zu einem sauber in Leder gebundenen Buch um 1800 möglicherweise nicht zufällig zu einem Zeitpunkt stattfindet, zu dem die Kategorien „Autorschaft“ und „Werk“ eben erst, seit etwa 1750, zu zentralen Organisationsparametern der europäischen Literaturlandschaft geworden sind. Damit sei nicht behauptet, dass Pater Ildefons hier ein Werk in diesem emphatischen Sinne hätte herstellen wollen, wohl aber sei darauf hingewiesen, dass er, indem er statt inhaltlicher Kohärenz die besondere Erscheinungsform der Texte zum Anlass seiner Zusammenstellung nahm, damit einer Erkenntnis folgte, die zu den Errungenschaften der modernen Schriftkultur gehörte: der Erkenntnis nämlich, dass die Gestalt eines Textes bzw. eines Korpus' von Texten, wenn sie eine spezifische historische Besonderheit aufwies, jenseits inhaltlicher Erwägungen eine Gemeinsamkeit konstituierte, die eine solche Konfiguration zum Buch rechtfertigte.

In dieser Erkenntnis schlug sich ein Bewusstseinswandel im Umgang mit Texten nieder, der, im Fall von Pater Ildefons an archivalischen Beobachtungen gewonnen, in der zeitgenössischen Philologie sein theoretisches Pendant besaß. Im Umgang mit der Bibel, insbesondere dem Alten Testament, und mit den Epen Homers differenzierten Forscher wie etwa Friedrich August Wolf in seinen *Prolegomena ad Homerum* (1795) den Begriff des Werks zu einem heuristischen Instrument aus, das es erlaubte, auch die Brüche, die durch multiple Autorschaften und fragmentierte Überlieferungsprozesse in einem Text erschienen, als Kriterien für dessen Werkstatus zu identifizieren. Damit trat neben das Modell der individuellen, idealiter spontanen Autorschaft, die die zeitgenössische Dichtung ästhetisch validisierte, in der Philologie das Modell der historischen Konfiguration, der gewachsenen Sammlung, das innere Einheit oder doch wenigstens Zusammengehörigkeit so gut zu legitimieren vermochte wie der Name eines Autors.

Es mag sich vielleicht nicht nachweisen lassen, ist aber jedenfalls nicht ausgeschlossen, dass Pater Ildefons von Arx, ein offenkundig ebenso gewissenhafter wie enthusiastisch an seinem Gegenstand interessierter Archivar, diese Entwicklungen verfolgte und von ihnen möglicherweise auch affiziert wurde. Sicher aber ist, dass sein Buch strukturell eine deutliche Parallele aufweist zu einem anderen, das zur Zeit, in der Pater Ildefons die Fragmenta zusammentrug, eben in Entstehung begriffen war. Es handelt sich um Goethes Altersroman *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, ein Buch, das bis heute vor allem deshalb so schwer zu lesen ist, weil es unseren Vorstellungen von der erzählerischen Großform Roman so gar nicht entspricht: Es erzählt keine durchgehende Geschichte, sondern gibt sich als Zusammenstellung vieler verschiedener Geschichten, die von verschiedenen Autoren geschrieben und von dem angeblichen Herausgeber Goethe nur archiviert und kompiliert wurden – so zumindest die Leitfiktion der *Wanderjahre*.

Folgt man dieser Leitfiktion, so besteht das Textkorpus, aus dem die *Wanderjahre* gebaut sind, aus kaum weniger heterogenen „Urtexten“ als Pater Ildefons' *Fragmenta rescripta*, in ihre Nachbarschaft zueinander gerückt einzig durch den Zufall der ihnen allen gemeinsamen Überschreibung ihrer einstigen Substanz durch Goethe, unter der diese Substanz gleichwohl in ihrer Eigentümlichkeit lesbar bleibt. Freilich ist der operative Begriff hier der der Fiktion – faktisch hat Goethe alle diese Texte selbst geschrieben; die Ästhetik der palimpsestartigen Überschreibung von Vorhandenem ist bei ihm nicht seinem Stoff geschuldet, sondern ein aus der zeitgenössischen Philologie gewonnenes Instrument zur Entwicklung einer Romanpoetik, die sich geradezu aggressiv der am zeitgenössischen Mainstream leicht konsumierbarer erzählerischer Identifikationsangebote geschulten Erwartungshaltung seiner Leser verweigerte – wie Abraham a Santa Clara, so forderte auch Goethe von seinem Leser, das Geschriebene, hier die ostentativ harten Fügungen zwischen divergierenden Erzählsträngen, von der Gestalt aus zu lesen, in der sein Roman sich materiell als Buch und damit als Einheit zu erkennen gab.

Diese Einheit wird, wo sie auf der Handlungsebene permanent unterlaufen wird, stattdessen durch ein Netz von Leitmotiven gestiftet, deren prominentestes ein Buch ist, und zwar ein Buch, das nicht durch seinen Inhalt, sondern durch seine Gestalt als solches kenntlich ist. Es hat seinen ersten Auftritt ganz am Anfang, als Wilhelm Meisters Sohn Felix in einer Felsspalte ein „Prachtbüchlein“ findet, „nicht größer als ein kleiner Oktavband, von prächtigem altem Ansehn, es schien von Gold zu sein, mit Schmelz geziert“.⁵ Was in diesem „Prachtbüchlein“ steht, bleibt unsichtbar, weswegen das Buch auch in der Rahmenhandlung zunehmend auf den Charakter eines verschlossenen „Kästchens“⁶ festgelegt wird, während es gleichzeitig als solches Kästchen auch in den Novelleneinlagen des Romans die Rolle einer Allegorie der Romanform spielt, hier freilich in Experimentalanordnungen, in denen die Protagonisten das Kästchen öffnen und sich damit ins Unglück stürzen: Im *Mann von fünfzig Jahren* ist es ein Toilettenkästchen, mit dessen Inhalt ein alternder Major sich zum Bräutigam seiner Nichte zu verjüngen hofft – umsonst, sie heiratet stattdessen ihren gleichaltrigen Cousin; in der *Neuen Melusine* ist es die Behausung einer Zwergin, in die sich der Icherzähler der Novelle verliebt und der er schließlich in das Zwergenreich folgt, wo sich denn das Kästchen wie ein „künstlicher Schreibtisch von Röntgen“⁷ zu einem ganzen Palast entfaltet – aus dem der mit seiner Zwergengröße unglückliche Liebhaber schließlich unter endgültigem Verlust der Geliebten entflieht. Und als in der Rahmenhandlung kurz vor Romanschluss der Schlüssel zu dem „Prachtbüchlein“ endlich gefunden ist, erwartet den Neugierigen eine herbe Enttäuschung: Ein „ehrenwerter Goldschmied und Juwelenhändler“, der „seltsame antiquarische Schätze“ mit sich führt, öffnet das Schloss, und – „das Kästchen springt auf, das er gleich wieder zudrückt: an solche Geheimnisse sei nicht gut rühren, meinte er“.⁸

5 Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. 17: Wilhelm Meisters Wanderjahre. Maximen und Reflexionen. Hrsg. von Gonthier-Louis Fink, Gerhard Baumann und Johannes John. München 1991, S. 276.

6 Ebd.

7 A.a.O., S. 601.

8 A.a.O., S. 685.

Die Geheimnisse, an die hier „nicht gut rühren“ ist, sind die einer erzählerischen Bauform, die der aufmerksame Leser zu diesem Zeitpunkt längst verstanden haben muss. Was das Buch- als Kästchenmotiv in den Wanderjahren einspielt, ist eine schöpferische Unschärfebeziehung zwischen Inhalt und Form, deren poetische Verwandlungspotentiale sich im dauernden Rekurs auf die zu Beginn in den Text selbst eingeholte äußere Gestalt des Romans ausdrücken: Die kostbare äußerliche Erscheinung des „Prachtbüchleins“ vom Anfang – „es schien von Gold zu sein, mit Schmelz geziert“ – war ebenso nur Schein gewesen wie der anfangs geradlinige Verlauf der Rahmenhandlung, die sich gleich nach dem Fund des Büchleins in eine unübersichtliche Vielfalt von Einzelgeschichten zu zersetzen beginnt. Wer diesem Schein verfallen bleibt, dem bleibt auch der Roman verschlossen; nur wer das Wesen des umgekehrt eben nur scheinbar unverbundenen Erzählens begriffen hat, kann die innere Einheit eines Romans erkennen, der äußerlich eben kein goldstrotzender Repräsentationsgegenstand ist, sondern jener unprätentiöse „kleine Oktavband“, als der die Wanderjahre 1821 zum ersten und 1829 zum zweiten Mal im Druck erschienen.

2. Buch und Mensch: Verzerrte Spiegelungen

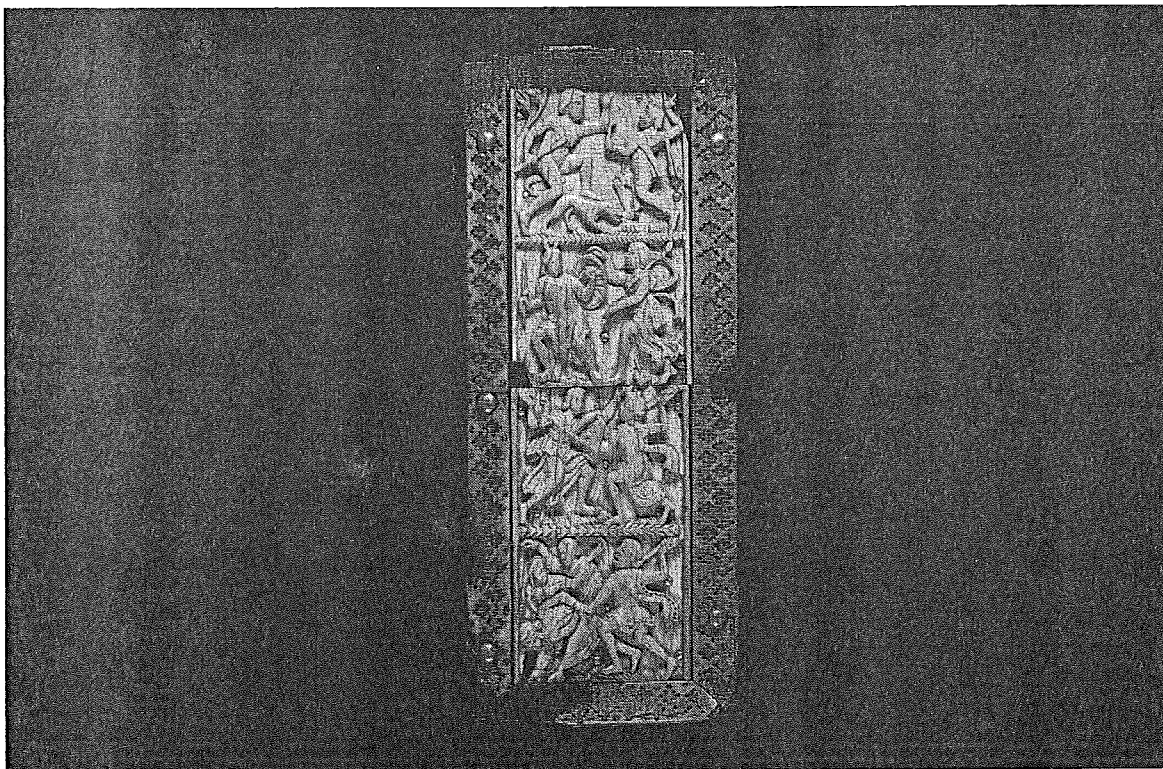


Abb. 1: Stiftsbibliothek St. Gallen, Cod. Sang. 359, Einband mit Elfenbein, Byzanz, um 500. © Stiftsbibliothek St. Gallen

Dionysos war der griechischen Mythologie zufolge bekanntlich der Gott des Weines, der Freude, der Fruchtbarkeit und der Ekstase – in vermutlich wechselnden Mischungsverhältnissen. So nimmt es auf den ersten Blick etwas Wunder, dass ausgerechnet Dionysos

den Einband des ebenfalls hier in St. Gallen aufbewahrten *Cantatoriums* zielt, der ältesten vollständig erhaltenen Musikhandschrift der Welt – immerhin sind die Gesänge, die darin mit den mittelalterlichen Neumen notiert sind, nicht etwa Trinklieder, sondern kirchliche Gesänge, niedergeschrieben zwischen 922 und 926 und heute eine der Hauptquellen für die Rekonstruktion des gregorianischen Messgesangs.

Auf den zweiten Blick freilich zeigt die Elfenbeintafel, die auf der Vorderseite des die Gesänge beherbergenden Holzkastens montiert ist, nicht den ekstatisch betrunkenen Dionysos der klassischen Antike, sondern einen im Zeichen spätantiken Humanismus durch Nonnos von Panopolis in einem im 5. Jahrhundert entstandenen Epos gleichsam eingemenschten Dionysos – keine Spur von dem heidnischen Gott von einst; der hier auf einer wohl um 500 in Byzanz entstandenen Relieifarbeit dargestellte Dionysos im Kampf gegen die Inder ist der athletische, wagemutige und erfahrene Idealtypus eines erfolgreichen Feldherrn. Wer immer um 925 den Prunkeinband des *Cantatoriums* aus Eichenholz, Seidenstoff, vergoldetem Kupfer, geschnitztem Bein und dieser Tafel geschaffen hat, betonte seinerseits mit der Integration dieser Tafel in die Gestalt dieses Buchs die heroische religiöse Kulturleistung, die sich in seinem Inhalt manifestiert – nicht einfach durch schlicht in ökonomischen Gegenwerten messbare Kostbarkeit des Materials, sondern auch und vor allem durch die Kostbarkeit eines historischen Kunstwerks, die so in exemplarischer Weise diejenige der notierten Gesänge auszustellen vermochte.

Ganz offensichtlich war das Artefakt Buch in seiner Kombination aus innerem Gehalt und äußerer Gestalt auch damals schon eine Schnittstelle zwischen Produktions- und Rezeptionsgemeinschaft. Im frühen und selbst noch im späten Mittelalter ist diese Schnittstelle noch in der Metapher des Menschen als von Gott geschriebenem Buch aufgehoben, die jedes schriftliche Produkt des Menschen direkt auf die von Gott geoffenbarte Gebotsstruktur der Bibel zurückführt; problematisch aber wird diese Rückkopplungsbeziehung, wie einmal mehr Abraham a Santa Clara mit nichts zu wünschen übrig lassender Deutlichkeit bemerkt, als sich im Zuge der Frühaufklärung und unter dem Einfluss der Erfindung des Buchdrucks die Herstellung von Büchern zunehmend der individuellen Selbstinszenierung wissenschaftlicher Wissbegier und philosophisch begründeten kritischen Denkens öffnet – damit nämlich fängt der Mensch an, sich selbst zu entwerfen, in Inhalt wie in Gestalt des Buchs, getragen von neu aufflammendem Stolz auf die abendländische Buchkultur als Medium seiner intellektuellen und künstlerischen Emanzipation, damit verliert die Metapher des Menschen als Buch ihre intrinsisch normative Bindung an die Bibel, und deswegen wettet Abraham a Sancta Clara, der Mensch beginne, sich seiner Endlichkeit zu überheben:

Wer bist du Mensch? Ein Garten voller Distlen. Ist nit gnug das. Ein Rosen voller Dörner. Ist noch nicht gnug. Ein Himmel voller Finsternuss. Ist noch nicht gnug. Eine Kuchel voller Rauch. Ist noch nicht gnug. Ein Haus voller Winkel. Ist noch nicht gnug. Ein Buch voller Fehler.⁹

9 A Sancta Clara, Abraham: Judas der Erzscheml a.a.O. (Anm. 3), Bd. 2, S. 220f.

Hätte Abraham a Sancta Clara schon den Protagonisten von Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich* gekannt, dann hätte er sich zutiefst verstanden gefühlt. Keller erzählt die Geschichte Heinrichs als Geschichte eines künstlerischen Scheiterns, das, wie der Autor unmissverständlich deutlich macht, sich zu einem erheblichen Teil den narzisstischen Selbstblockaden Heinrichs verdankt. Eine solche Selbstblockade setzt Keller in der zweiten, 1879/80 erschienenen Fassung des Romans anhand der Gestaltung eines Buchs in Szene, die Heinrich selbst als „Buch voller Fehler“ ausstellt: Die definitiv letzte Geldsendung seiner Mutter erweckt in Heinrich angesichts nunmehr drohenden Hungers zum ersten Mal „ein ernsteres Nachdenken über meine Lage und über mich selbst nach der inneren Seite hin“:

Plötzlich kaufte ich einige Bücher Schreibpapier und begann, um mir mein Werden und Wesen einmal recht anschaulich zu machen, eine Darstellung meines bisherigen Lebens und Erfahrens. Kaum war ich aber recht an der Arbeit, so vergaß ich vollkommen meinen kritischen Zweck und überließ mich der bloß beschaulichen Erinnerung an alles, was mir ehemals Lust oder Unlust erweckt hatte.

So erzeugt er nicht nur einen unverkäuflichen Text, sondern in diesem das Ikon einer narzisstisch unsozialisierbaren Buchform:

Die vielen beschriebenen Blätter brachte ich unverweilt zu einem Buchbinder, um sie mittels grüner Leinwand in meine Leibfarbe kleiden zu lassen und das Buch in die Lade zu legen. Nach einigen Tagen ging ich vor Tisch hin, es zu holen. Da hatte der Handwerker mich missverstanden und den Einband so fein und zierlich gemacht, wie es mir nicht eingefallen war, ihn zu bestellen. Statt Leinwand hatte er Seidenstoff genommen, den Schnitt vergoldet und metallene Spangen zum Verschließen angebracht. Ich trug die Barschaft, die ich noch besaß, bei mir; sie hätte noch für mehrere Tage ausreichen sollen, jetzt musste ich sie bis auf den letzten Pfennig hinlegen, um den Buchbinder zu bezahlen, was ich ohne weitere Besinnung tat.¹⁰

Ganz anders – und man könnte fast vermuten, in ironischer Kommentierung von Kellers Abgesang auf den Goetheschen Bildungsroman – erweckt Peter Altenberg 1909 in seinen *Bilderbögen des kleinen Lebens* die Idee der Rückkoppelung zwischen Buchform und Mensch zu neuem, wiewohl aphoristisch kleinformatigem Leben: Der Ich Erzähler trägt einem Schreibmaschin-Fräulein, so der Titel dieses Textes, auf, sein neues Manuskript abzuschreiben, ein Auftrag freilich, der sich dem Leser schnell als etwas plumpe Form des Flirts erschließt:

10 Keller, Gottfried: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Bd. 3: *Der grüne Heinrich*. Vierter Band, hrsg. von Karl Grob, Walter Morgenthaler, Peter Stocker und Thomas Binder unter Mitarbeit von Dominik Müller. Zürich 2006, S. 59f.

Ich bat das Fräulein, mir die „Exzerpte“ aus dem Buche: „Über die Verpflichtung der Frau, ihren Leib zu einem ‚lebendigen Kunstwerk‘ zu gestalten“ abzuschreiben. Sie sagte: „In Folio oder in Quart?!?“

„In Quart“ sagte ich. Sie war riesig groß, schlank, ganz jung, hatte herrliche Hände.

Ich sagte: „Für Sie ist dieses Buch unnütz!“

„O bitte, ich muss alles abschreiben, was man mir aufträgt – – –.“

„Haben Sie heute abend viel zu arbeiten?!?“

„Sehr viel – – –.“

„Dann werde ich verlangen, dass meine ‚Exzerpte‘ noch heute abend abgeschrieben werden – – –.“

„Der Herr kann das halten, wie er will – – –.“

War es der Beginn, war es das Ende?!

Aber alle Dinge der Seele beginnen so!¹¹

Die rätselhafte Frage, ob das nun Beginn oder Ende sei, lässt sich nur beantworten, wenn man die Erzählung nicht als Tatsachenbericht, sondern als literarische Fiktion liest, die Altenberg für ein Buch verfasste, dessen Manuskript er, wie alle seine Texte, tatsächlich durch ein Schreibmaschinenfräulein abschreiben ließ. So erzählt der Text vom Beginn einer Beziehung, markiert aber als Teil eines vollendeten Buchs zugleich die Nachzeitigkeit dieses Erzählens und betreibt damit ein Verwirrspiel, die den Autor Altenberg und das erzählende Ich seiner Geschichten, den Menschen und das Buch ineinander spiegelt. Gewonnen an der Idee der romantischen Universalpoesie und ihrer Lehre von der gegenseitigen Durchdringung von Kunst und Leben, die von den Autoren der Romantik literarisch bevorzugt an Frauenfiguren in Szene gesetzt wurde, entwirft Altenberg hier in ironischer Verzerrung dieser Lehre eine Poetik, die den männlichen Autor dabei zeigt, wie er nicht nur seine Figuren, sondern auch sogar schon den Schreibprozess selbst als Formung des Lebens zum Kunstwerk stilisiert – und es so dem Leser unmöglich macht, zu unterscheiden, ob der Text nun Beginn oder Ende der entstehenden Geschichte ist.

3. Bücher von Gewicht: Pragmatische Maß-Nahmen

Die physische Macht des Buchs ist ein nicht ganz leicht zu greifender Aspekt seiner Gestalt; nur selten nämlich lässt sich aus dieser Gestalt auf deren pragmatisches Verhältnis zu seiner Funktion zurückschließen. Einer dieser seltenen Fälle ist ein ganz, ganz kleines Buch, das *Tropar* aus der St. Galler Stiftsbibliothek, eine um 940 entstandene Musikhandschrift mit Texten und Melodien von Notker Balbulus und anderen.¹² Das Format dieses Buchs – seine Maße betragen acht auf zehn Zentimeter – zeugt unmittelbar von den Notwendigkeiten seines Einsatzes in der Praxis: Es war für die Hand des Vorsängers

11 Altenberg, Peter: Das Schreibmaschin-Fräulein. In: A., P.: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 2: Extrakte des Lebens. Gesammelte Skizzen 1898–1919. Hrsg. von Werner J. Schwaiger. Wien/Frankfurt am Main 1987, S. 154f.

12 Cod. Sang. 484, vgl. Anm. 4.

bestimmt, der dem Chor der Mönche durch knappe Winke ihre Einsätze zu signalisieren und damit buchstäblich nur die eine Hand freihatte, in der er das Buch hielt, das entsprechend klein und leicht sein musste, um einen solchen Balanceakt zu ermöglichen.

Auch die Literatur befasst sich eher selten mit derart mundanen Aspekten der Buchgestaltung – aber auch hier lassen sich Ausnahmen finden, darunter eine Erzählung von Joachim Ringelnatz mit dem Titel *Vom Baumzapf*. Ihr Protagonist ist ein junger Mann namens Magdalissimus Baumzapf – „Magdalissimus hatten seine Eltern ihn taufen lassen, damit er etwas Apartes, Originalles werden möchte“ –, der, verwaist und mittellos, einen solventen, aber höchst geizigen Onkel hat:

Er hasste seinen Onkel. Der Onkel liebte ihn. Der Onkel lieb kein Geld her. Magdalissimus schenkte immer wieder Bücher hin. Der Onkel sammelte leidenschaftlich, unter anderem Bücher. Magdalissimus borgte leidenschaftlich, aber unleugbar war der Onkel ein außerordentlicher Geizhals. Seitdem er zum Beispiel einmal als Gast bei einem Diner Schnepfendreck gespeist hatte, wünschte er nichts sehnlicher, als eine Schnepfe zu sein.¹³

Angesichts dieser Kombination aus Geiz und Sammelleidenschaft kommt Magdalissimus Baumzapf auf einen raffinierten Mordplan. Er beginnt, dem Onkel, der aus Sparsamkeitsgründen in der Mansardenwohnung eines vierstöckigen, unsolide gebauten Geschäftshauses lebt, schwere Bücher zu schenken wie etwa „die Memoiren Casanovas, die sehr seltene Originalausgabe, vor d. franz., 12 Bände, in Bronze gebunden“,

[s]chöne alte Bücher, interessante Bücher, dicke Bücher, Folianten. Vielbändige Werke, Brockhaus, Meyers Lexikon, Große Ausgabe; den ganzen Luther, Europäische Annalen. Erbauliche Werke. Eine umfangreiche Bibelsammlung auf einmal und dann nach und nach ixerlei, wahllos oder vielmehr enzyklopädisch. Auch anfechtbare Sachen, wie Karl Mays Schriften, alle Sammelbände Simplicissimus und dergleichen. All das neu und solid gebunden. In Holz gebunden mit Messingbeschlägen. In Lederdeckeln mit Bleieinlage. In sammetüberzogenes Eisen gebunden. In Nickel; in Kupfer.¹⁴

Zusätzlich vorangetrieben davon, dass Magdalissimus seinem Onkel nahelegt, für die kostbaren Bücher feuersichere Regale anzuschaffen, beginnt der Plan schließlich aufzugehen: „Onkels Zimmerwände knackten spukhaft. Es knackte in den Bohlen des Fußbodens. Onkel wurde unruhig. Er merkte schon lange was, aber nicht richtig was.“¹⁵ Zum letzten Mal schließlich geht Magdalissimus Baumzapf zu seinem Onkel und

schenkte zwei illustrierte Foliobände: Bechsteins Märchen, in vergoldeten Marmor gebunden. Onkels Stube betretend, ließ er die Bücher im Schreck fallen, weil er eine Senkung im Fußboden gewahrte; und das Fensterbrett war verbogen.

13 Ringelnatz, Joachim: *Vom Baumzapf*. In: R., J.: *Das Gesamtwerk in sieben Bänden*. Hrsg. von Walter Pape. Bd. 4; *Erzählungen*. Berlin 1982, S. 239–242. Hier: S. 239.

14 A.a.O., S. 240.

15 A.a.O., S. 241.

Aber gleich hinterdrein erschreckt, hob er die Bücher hastig wieder auf, um den Fußboden wieder um ihr Gewicht zu erleichtern.¹⁶

Am Ende aber sind es dann nicht Bücher, die das Haus tatsächlich zum Einstürzen bringen, sondern eine Lebensmittellieferung, zwei Zentner Kartoffeln, die der Lieferant mit den Worten „Macht fünf Mark“ in die Wohnung legt: „Wo die Senkung im Fußboden war, knackte es. Der braune Fußbodenlack bekam das Muster windbestrichener See“,¹⁷ und nun bricht das Haus unter dem Gewicht der im obersten Stock akkumulierten Bücher zusammen – nur ist dann auch nicht der Onkel, sondern Magdalissimus das Opfer:

Magdalissimus war so verschüttet, dass sein Kopf eben noch herausragte. Zwei Stunden dauerten die Aufräumarbeiten bis zu seiner Befreiung, und gerade so lange lebte er noch. Aber während dieser Zeit sah er dauernd seinen Onkel beflügelt in den Wolken kreisen, einen Fünfmarschein in der Hand schwenkend, und hörte ihn fröhlich zwitschern.¹⁸

Oberflächlich betrachtet, könnte man meinen, Magdalissimus Baumzapf habe damit seine gerechte Strafe erhalten – und dies nicht nur dafür, dass er den Onkel hatte ermorden wollen, sondern auch dafür, dass er ausgerechnet Bücher zum Instrument dafür wählte, sich den Weg zu reichem Erbe zu bahnen. Andererseits aber macht die Erzählung unmissverständlich klar, dass Magdalissimus mit der schwergewichtigen Gestalt dieser Bücher eine Waffe gegen den Onkel wendet, die dieser ihm selbst in die Hand gegeben hat: Ganz offensichtlich interessiert sich der Onkel an den Geschenken seines Neffen nicht etwa an deren Inhalt, am metaphorischen Schwergewicht der in ihnen bewahrten Kulturleistungen also; was seine Sammlergier motiviert, ist vielmehr das ganz reale, das materielle Gewicht ihrer Gestalt, die kostbare Bronze, der vergoldete Marmor, das messingbeschlagene Holz, kurz, ein durch und durch gegenständlicher Reichtum, den der Onkel mit demselben ekelerregenden Geiz hortet, mit dem er gerne eine Schnepfe sein möchte, um gratis Schnepfendreck speisen zu können.

So erschließt sich die eigentliche Wertungsmittel von Ringelnatz' Erzählung nur demjenigen Leser, der, anders als der Onkel, Bücher zumindest auch ihres Inhalts wegen zur Hand nimmt. Die entscheidende Information nämlich stammt aus einem Buch, das Magdalissimus dem Onkel gerade nicht schenkt, obwohl es sich von seinem Umgang her dazu unmittelbar anbieten würde, aus dem Buch der Bücher nämlich, der Bibel: Magdalissimus stirbt unter der Masse der Bücher den Tod, den Maria Magdalena gestorben wäre, hätte Jesus sie nicht davor bewahrt. Die Worte, mit denen er die Verfolger der Ehebrecherin an ihrer Steinigung hindert, lassen sich in entsprechender Abwandlung denn auch an diejenigen Leser der Erzählung adressieren, die sich von Magdalissimus' Schicksal in der selbstgerechten Überlegung distanzieren mögen, ihnen selbst gehe es am Buch natürlich nur um den geschriebenen Inhalt und nicht etwa um dessen stoffliche

16 Ebd.

17 A.a.O., S. 242.

18 Ebd.

Gestalt. Ohne diese Gestalt nämlich wäre der Inhalt nicht nur nicht überlieferbar, sondern in vielen Fällen, angefangen von Abraham a Sancta Claras Parabeln über Goethes *Wanderjahre*, Kellers *Grünen Heinrich* und natürlich Ringelnatz' *Vom Baumzapf* gar nicht erst geschrieben worden; und so möge denn nur, wer sich ganz ohne Schuld weiß, in diesem Falle – das erste Buch werfen.