Martina Wernli

Federn lesen

Eine Literaturgeschichte des Gänsekiels *von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert*

Wallstein

Martina Wernli
Federn lesen

Martina Wernli

Federn lesen

Eine Literaturgeschichte des Gänsekiels von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert

WALLSTEIN VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Diese Studie wurde 2020 an der Goethe-Universität Frankfurt
als Habilitationsschrift angenommen.

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

Publiziert von der Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2021
www.wallstein-verlag.de
Text © Martina Wernli 2021
Vom Verlag gesetzt aus der Bembo und der Raleway
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
© SG-Image unter Verwendung der Abbildung: Johann Neudörffer d.Ä.: »Wie man ein yede federn recht fassen und furen sol«, Faltblatt, Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Amb.4.768, e1
Lithografie: SchwabScantechnik, Göttingen
Gesamtherstellung: Wallstein Verlag, Göttingen
ISBN 978-3-8353-3877-7

DOI: https://doi.org/10.46500/83533877

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Lizenz: CC BY-NC-ND 4.0

Inhalt

Einleitung 9
I. Vom Gänseflügel zum Schreibwerkzeug 14
II. Schreibfedern heute 17
III. Federn lesen: Schmeicheln, Sammeln, Auswählen, Lesen 19
IV. Fragestellungen 20
V. Methodisches 21
VI. Federführend: ein europäisches Phänomen 26
VII. Quellen und Forschungsstand 29
VIII. Aufbau 34

1 Das Erscheinen des Gänsekiels im Mittelalter 37
1.1 Ding- und Wortgeschichte der Schreibfeder im Mittelalter 38
1.2 Isidor von Sevillas Feder-Wissen 46
1.3 Rätselliteratur und Feder-Lösungen 53
1.4 Das Zuschneiden der Feder 69
1.5 Die sprechende Feder: Thomasîn von Zerklaeres *Der Welsche Gast* (um 1215) 77
1.6 Der Federkiel in mittelalterlichen Abbildungen 82
1.7 Rückblick: Die Feder im Mittelalter 89

2 Der Buchdruck und die Renaissance der Handschrift: die Zeit der Schreibmeister 91
2.1 Kalligrafie als Arbeit im Kollektiv (Akteure und Netzwerk) 93
2.1.1 Brille, Feder und der sogenannte ›Holbein-Tisch‹ 97
2.1.2 Lesen und Schreiben lernen 103
2.2 Federlehre, Federökonomie: Pacioli, Fanti, Dürer, Erasmus, Tory . . 112
2.2.1 Federn und Geometrie: Luca Pacioli 112
2.2.2 Konstruktion von Buchstaben und Körpern: Sigismondo Fanti 115
2.2.3 Federn als Alltagsgegenstände und Tauschware auf Reisen: Albrecht Dürer 123

2.2.4 Das Schreibrohr im Lehrgespräch und als Pfandgabe an Freunde: Erasmus von Rotterdam 129
2.2.5 Mensch und Buchstabe im Quadrat: Geoffroy Tory 137
2.2.6 Federlehre, Federökonomie: ein Zwischenstand 141
2.3 Kopiervorlagen und Ästhetisierungsprozesse: Briefsteller und Schreibmeisterbücher 142
2.3.1 Feder-Hand-Schriften 145
2.3.2 Feder-Hand-Schrift-Region A: Italien 146
2.3.3 Feder-Hand-Schrift-Region B: Spanien 150
2.3.4 Feder-Hand-Schrift-Region C: aus dem deutschsprachigen Gebiet 154
2.3.5 Feder-Hand-Schrift-Region D: England 165
2.3.6 Feder-Hand-Schrift-Region E: Niederlande 173
2.4 Feder und Körper, Norm und Abweichung 177
2.4.1 Die Feder-Arm-Urszene: Mercators *Literarum latinarum* […] (1541) 179
2.4.2 Die Feder-Arm-Szene radiert: das eine Faltblatt Johann Neudörffers von 1544 182
2.4.3 Das geometrisierte Objekt: das andere Faltblatt Neudörffers von 1544 186
2.4.4 Hand und Handschrift, Fuß und Fußschrift 188
2.5 Schreibszenen, Feder-Ordnung und Feder-Störung in Sonetten von Cavalcanti über Petrarca, Sidney, Shakespeare und Cervantes bis zu von Greiffenberg 195
2.5.1 »le triste penne«: Guido Cavalcanti 198
2.5.2 »La penna et la mano«: Petrarca 201
2.5.3 »my trewand pen«: Philip Sidney 206
2.5.4 »Para mí sola nacío don Quijote«: Cervantes 208
2.5.5 »wollst dein' Unendlichkeit mit meinem Kiel umzaunen«: Catharina Regina von Greiffenberg 211
2.6 Rückblick: Schreibmeisterzeit 216

3 Naturforscher, Gänsebraten, Frauen und ›It-Narratives‹. Erweiterte Federnwissensordnungen 219
3.1 Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau: *Rede der Schreibfeder* und *poetische Grabschriften* 222
3.2 Anfangen wollen oder: Ein störendes Haar. Die Federposition im Picaro-Roman *Die Landstörtzerin Iustina Dietzin Picara genandt* . . 226
3.3 Gänse- und Schreibfederwissen: Naturforscher, Martinsganstexte und Enkomien 231
3.3.1 Gänse und Federn der Naturforscher (von Plinius bis Buffon) 233
3.3.2 Zum Fressen gern: von der Martinsgans und dem Schreiben 250

3.4 Federn machen Schule. Aus dem pädagogischen Diskurs 267
3.5 Körper und Feder in der *Encyclopédie* Diderots und d'Alemberts . . . 275
3.6 Die Federn der ›Frauenzimmer‹ 285
3.6.1 Federn in den *Vernünftigen Tadlerinnen* 287
3.6.2 Geschlecht und ›Natur‹ 289
3.6.3 Briefe (Gellert, Erdmuth, Lucius) 291
3.6.4 (Gelegenheits-)Gedichte (Ziegler, Karsch) 297
3.6.5 Literaturbetrieb und Briefroman (L. A. V. Gottsched, La Roche, von Arnim) 310
3.6.6 Ein »Damenschreibzeug« und eine Reisehandtasche 320
3.7 Feder-Wissen und die Narration der Federn: Der Kiel in Lexika und erzählend in den ›It-Narratives‹ der Zeitschriftentexte 324
3.8 Rückblick: Erweiterung der Wissensordnungen 341

4 Tausende. Hochkonjunktur der Feder um 1800 343
4.1 Friedrich Schillers Federn 346
4.1.1 Materielle Grundlagen oder Der Unterschied zwischen Schiller und einem »Oberstallmeister« 346
4.1.2 Schillers Ästhetik und ihre (Im-)Materialität 349
4.1.3 Singularität und Pluralität der ›letzten Feder(n)‹ 357
4.1.4 Zahnstocher und Stachelschweinborsten 367
4.1.5 Literarische Federinszenierungen 369
4.2 Johann Wolfgang Goethe und das »Schnarren und Spritzen der Feder« 374
4.2.1 Bleistift, Federwiderstand, Diktat 378
4.2.2 »[D]ie Feder eines deutschen talentvollen Frauenzimmers«. Gender-Zuschreibungen bei Goethe 386
4.2.3 Fausts ›Federpakt‹ 393
4.2.4 Goethes habhaft werden: Gaben, eine Untertasse und andere Spuren 396
4.3 Bildliches Sprechen und wörtliches Verständnis bei Jean Paul 401
4.3.1 Die Feder als Topos 401
4.3.2 Jean Pauls *Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel* (1811) 403
4.4 Federn der Romantik 418
4.4.1 Federn: Mangel, Tod, Mensch, Tier (Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann) 420
4.4.2 Die Schreibszene als Kampfszene: Clemens Brentanos *Märchen vom Baron von Hüpfenstich* 428
4.4.3 Federn-Eros 432
4.5 Rückblick: Federn um 1800 436

5 Mit Blick zurück auf den Gänsekiel: Zur Einführung und Durchsetzung der Stahlfeder 439
5.1 Der Streit in Andersens *Schreibfeder und Tintenfass* 442
5.2 Technik und Ökonomie 444
5.2.1 Noch mehr Gänsefedern 446
5.2.2 Zusätzliche Geräte 451
5.2.3 Birmingham und die Welt 454
5.2.4 Pädagogik und Schnellschrift 466
5.3 Figur des Übergangs: Annette von Droste-Hülshoff 468
5.4 Reflexion des Übergangs: Melvilles *Moby-Dick* (1851). 475
5.5 Was bleibt? Federinszenierungen (Mörike, Fontane) 482
5.6 Rückblick: vom Tier zum Stahl 487

Literaturverzeichnis 491
Abbildungen 555
Dank 561
Register 563

Einleitung

1845 schrieb Annette von Droste-Hülshoff an Pauline von Droste-Hülshoff, die Frau ihres Vetters Clemens August: »Stoß' Dich nicht an mein schlechtes Schreiben, ich kann mich gar nicht mit dem Federschneiden behelfen, und meine alten Schneider sind alle fort, ich schreibe mit wahren Spänen«.[1] Die Bemerkung hatte Droste an den oberen Rand der ersten Seite gesetzt, und zwar indem sie das Blatt drehte – die Anmerkung steht um 180 Grad gedreht zum restlichen Brief und beginnt in der Ecke, wo sich die Datierung befindet (Abb. 1).[2]

Drostes Randbemerkung dürfte also nach dem Verfassen des Briefes angesichts des gesamten Schriftbildes – vielleicht vor dem Absenden – entstanden sein. Auffallend daran ist, dass gerade die Worte »mein schlechtes Schreiben« besonders unleserlich sind. Die Feder scheint wirklich äußerst stumpf gewesen zu sein, die Tintenspuren lassen die Buchstaben ineinanderfließen. Die Bedeutung der Zeichen wird optisch erfahrbar, die materiellen Zeichen und ihre Semantik stehen in einem mimetischen Verhältnis. In der Beschreibung der Schwachstelle einer ungespitzten Feder wird diese gerade deutlich.

Die Autorin thematisierte damit ein Problem, das zu ihrer Zeit schon jahrhundertealt war: Schreibfedern ermöglichten das Schreiben nicht nur, sondern erschwerten es unter Umständen auch. Vereinfacht gesagt findet Schrift in einem Bereich statt, dessen Extrem auf der einen Seite eine Überwindung von materiell-technischen Hindernissen voraussetzt, dann nämlich, wenn Federn nur schlecht zum Schreiben taugen. In der entgegengesetzten Extremsituation entsteht Schrift scheinbar gänzlich ohne Schreibwerkzeug, oder zumindest ohne dessen thematische Erwähnung. Diese Abwesenheit wird dann nämlich hergestellt, wenn die Feder ihren Dienst derart gut versieht, dass ihre Erwähnung überflüssig erscheint.[3] Dabei ist die Vorstellung prägend, Gedanken und Schrift könnten ohne

1 Annette von Droste-Hülshoff an Pauline von Droste-Hülshoff, 27. Oktober 1845, Droste (1992), HKA X, 1, 314–319, hier 319. Der Satz »Stoß' Dich nicht an meinem schlechten Schreiben« wurde korrigiert in: »Stoß' Dich nicht an mein schlechtes Schreiben«, siehe Mitteilungen zum Text, Droste (1996), HKA X 2, 1225.

2 Auf der vierten Seite des gefalteten Briefes steht am oberen Rand eine weitere Randbemerkung, sie lautet: »Antworte mir doch gleich, wenn auch nur zwey Zeilen, damit ich weiß daß das Geld angekommen ist.« Ebd.

3 Zur »Sichtbarkeit der Schrift« vgl. Strätling/Witte (2006).

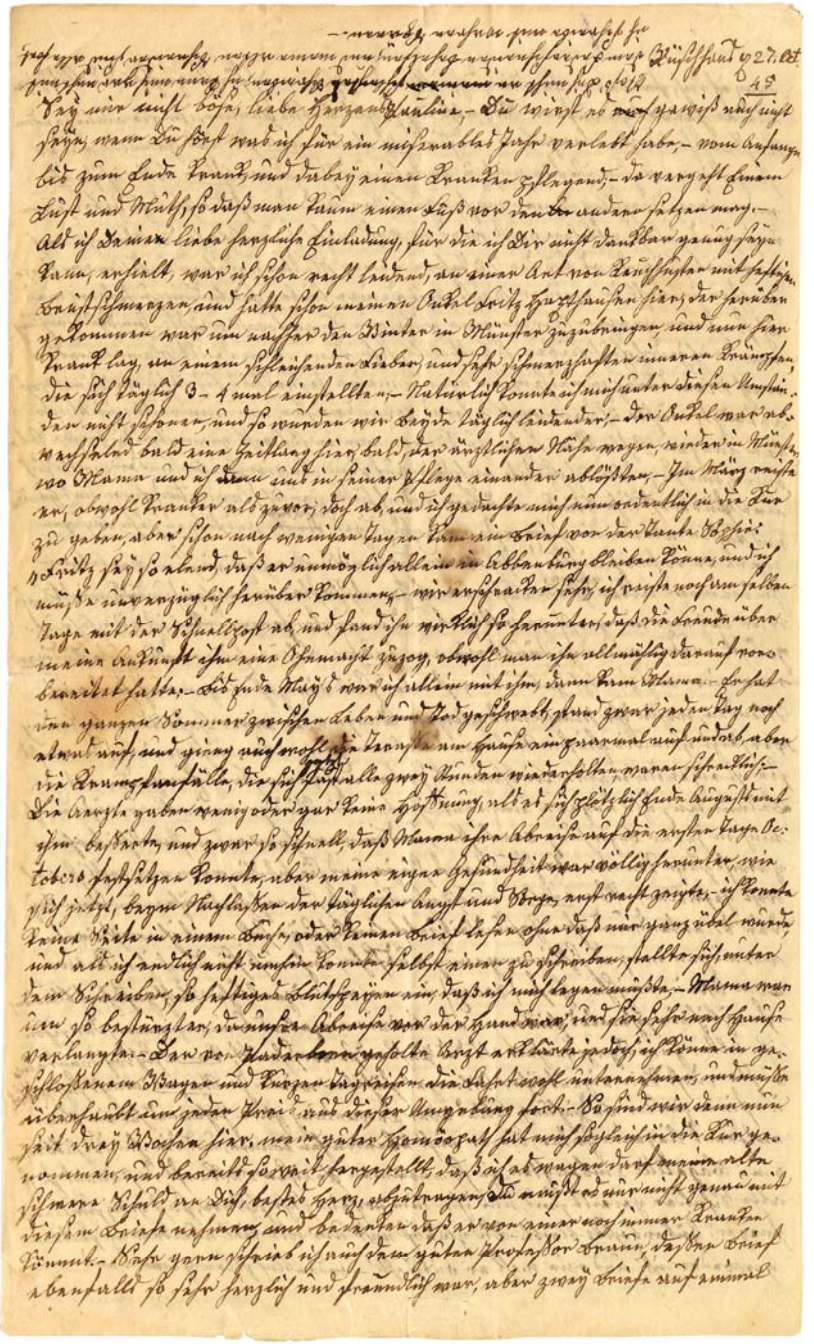


Abb. I: »ich schreibe mit wahren Spänen«. Annette von Droste-Hülshoff an Pauline von Droste-Hülshoff, 27. Oktober 1845

Reibungsverluste ineinander überführt werden, das ›reine Dichterwort‹ manifestiere sich von selbst, ohne mediale Übertragungsleistung, ohne materielle Grundlage. In diesem Spannungsfeld ist auch Droste-Hülshoffs Schreiben mit »Spänen« angesiedelt, ein selbstreferenzielles Schreiben, das im Medium Brief an dessen materiellem Rand stattfindet.

Schreibwerkzeuge sind aufgrund ihrer materiellen Eigenschaften von einer spezifischen Widerständigkeit geprägt, dabei gibt es im Vergleich der einzelnen Objekte Ähnlichkeiten und Unterschiede. Eingeteilt werden können Schreibwerkzeuge und -prozesse in abtragende und auftragende.[4] Die Schreibfeder gehört zu den auftragenden Werkzeugen, und sie teilt als Hohlkörper mit dem Schreibrohr gewisse Eigenschaften wie die Möglichkeit der Aufnahme und Abgabe von Tinte. Der Kiel grenzt sich aber auch vom Rohr ab, indem er sich in seiner Form und Materialität aus Keratin durch eine hohe Flexibilität auszeichnet und dadurch (in Kombination mit einer Zuschnittstechnik) im gleichen Federzug durch unterschiedlichen Druck sowohl sehr dünne als auch breitere Striche ermöglicht.

Das Federzeitalter setzt ein mit dem Übergang von der Antike zum Mittelalter und reicht bis ins 19. Jahrhundert.[5] Ab dieser Schwellenzeit wurde in Europa die Vogelfeder als Schreibwerkzeug eingesetzt.[6] Und wer mit Federn schreiben wollte oder musste, brauchte entweder eigene praktische Kenntnisse im Federnschneiden oder war auf Hilfe anderer angewiesen. Droste-Hülshoffs Problem war also keineswegs neu oder einzigartig. Vier Aspekte ihrer Situation sind aber bemerkenswert: Erstens war Droste eine Vielschreiberin, sie hatte deshalb einen überdurchschnittlichen Verbrauch an Schreibfedern. Allerdings war sie in diesem Schreiben, wie das Zitat deutlich macht, stets auf Hilfe beim Schneiden der Feder angewiesen. Zweitens gab es zwar immer schon schreibende Frauen, erst ab Ende des 18. Jahrhunderts schrieb aber eine größere Gruppe von Frauen, es waren also nicht mehr nur vereinzelte Schriftstellerinnen tätig. Damit wurden auch die technischen Fähigkeiten zum Thema, denn wer nicht nur das Lesen, sondern auch das Schreiben beherrschen wollte, sollte im Federzeitalter das Schneiden lernen.[7] Wie die Quellen zeigen, war diese Ausbildung gerade bei Frauen sehr lange nicht gewährleistet, viele blieben bei der Herstellung ihres Schreibwerkzeuges angewiesen auf andere.[8] Rückblickend lobt Emil Drescher in seinen *Bemerkungen über die Stahlfeder* von 1843 die neue Technik und beschreibt sie als vorteilhaft gerade für Frauen:

> Diese [die Stahlfeder] trat in den letzten Decennien neben jener [der Gänsefeder] auf, wurde namentlich bei den feinen, geglätteten Maschinenpapieren, und dadurch, daß sie gar keiner Vorbereitung bedarf, theils für das schwächere Auge des Alters, – für die

4 Vgl. Stingelin (2013), 99.
5 Zu *Writing Matters* im Übergang von Antike zum Mittelalter vgl. Berti u. a. (Hg.) (2017).
6 Vgl. ausführlicher dazu Kap. 1.
7 Zum Lesen und Schreiben Lernen siehe Kap. 3.4.
8 Siehe zum ›weiblichen‹ Schreiben und zu den spezifischen Möglichkeiten und Problemen Kap. 3.6.

> ganze Frauenwelt, – von welcher man zwar die Führung einer Correspondenz, so wie der Haushaltsrechnungen fordert, ohne sie vorher gelehrt zu haben, eine rohe Feder zu diesem Zwecke vorzubereiten – und endlich für alle Schulen, wo sie Lehrern und Schülern die kostbare Zeit spart […] vervollkommnet.[9]

Das heißt, Frauen konnten im 19. Jahrhundert mittlerweile zwar als Berufsschriftstellerinnen tätig sein, ihre Eigenständigkeit im Schreiben wurde aber teilweise durch technisch-materielle Bedingungen eingeschränkt, wenn sie ihre Schreibwerkzeuge nicht selbst zurichten konnten. Federn sind daher zuweilen auch Objekte, die nicht nur mit Geschlechterrollen verknüpft sein können, sondern Positionen innerhalb eines Machtdiskurses deutlich machen: Wer Federn schneiden konnte, verfügte über die Möglichkeit, autonom zu schreiben. Wer diese Fähigkeit nicht erlernt hatte oder erlernen durfte, blieb in einer Position der Abhängigkeit.

Drittens schrieb Droste in einer relativ privilegierten gesellschaftlichen Position; sie war nicht auf Erwerbsarbeit angewiesen und konnte es sich leisten, dass andere für sie Federn zuschnitten. Diese besondere Konstellation war aber offensichtlich störanfällig; sobald nämlich diese angestellten oder sonst helfenden Personen nicht anwesend waren, wurde die Schreibsituation und die Produktion von Briefen sowie von literarischen Texten deutlich erschwert. Auch und gerade Privilegien führten paradoxerweise zu komplizierten Schreibmomenten. Die »wahren Späne[]«, wie sie die Autorin beschreibt, stören. Aus der Perspektive der Akteur-Netzwerk-Theorie (kurz: ANT) Bruno Latours[10] betrachtet, kommt der Feder eine Handlungsmacht zu. Die Zuschreibung von *agency* ermöglicht es, ein materielles Schreibwerkzeug nicht als passiv und die Feder im Text nicht als bloßes Zeichen zu denken, sondern als handelndes Ding. Das Denken einer Handlungsmacht von Dingen unterläuft die traditionsreiche Zweiteilung in Materie und Geist sowie deren Zuschreibung von passiv und aktiv. *Wie* diese Federn jedoch handeln, muss im spezifischen Kontext genauer analysiert werden, wobei es eine inflationäre Verwendung des Akteur-Begriffs zu vermeiden gilt. Denn in dieser Betrachtungsweise ist die Feder zwar genauso ein Akteur, wie etwa die Tinte, der Beschreibstoff, der Tisch, an dem die schreibende Person sitzt, und die menschliche Hand Akteure sind. Doch analytische Kraft gewinnt der Akteur-Begriff nur dort, wo unter genauer Berücksichtigung der jeweiligen Situation der Blick für die Prozesse geschärft wird, in denen Dinge aktiv werden können. Wie sich die Feder innerhalb eines Netzwerks von anderen Dingen abhebt, zeigt sich in ihrer besonderen Störanfälligkeit. Mit Bill Brown gesprochen, bildet der Moment der Störung die Möglichkeit, Dinge bewusst wahrzunehmen. In einem für die *Thing Theory* grundlegenden Aufsatz schreibt er: »We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us.«[11]

9 Drescher (1843), 4. Als dritter Zielgruppe spricht Drescher noch von den Lehrern, die »kostbare Zeit« (ebd.) sparen würden dank der Stahlfeder.
10 Zu Latours Akteur-Netzwerk-Theorie vgl. als Überblick: Belliger/Krieger (2006).
11 Brown (2001), 4.

Besonders im Moment der Störung wird Dingliches deutlich wahrnehmbar.[12] Die gängige Dichotomie zwischen handelndem Subjekt und dem Schreibwerkzeug als einem ›passiven‹ Objekt wird dadurch unterlaufen. Diese Auflösung einer festen Subjekt- und Objektposition wird durch die analysierten Federszenen in diesem Buch bestätigt. Wer bei der Textproduktion maßgeblich von Schreibmaterialien beeinflusst wird, kann keine übergeordnete Subjektposition in Anspruch nehmen. Die scheinbar klaren Grenzen zwischen herrschenden Subjekten und beherrschten Objekten werden somit aufgehoben.

Viertens lebte Droste in einer technologischen Übergangszeit, die sie selbst höchstens erahnen konnte: Die Stahlfeder war zwar bereits erfunden worden, setzte sich aber, aus England kommend, dort und vor allem auch im kontinentalen Europa erst partiell durch. Obwohl Stahlfedern im Gegensatz zu den Gänsefedern als Artefakte nicht erst von den Schreibenden hergestellt werden mussten, also gebrauchsfertig zur Verfügung standen, gab es mit den frühen Exemplaren Probleme, denn sie existierten in unterschiedlichen Varianten sowie Qualitäten. Zumindest bei Droste scheinen die technisch überzeugenden Stücke noch nicht angekommen gewesen zu sein oder ihr persönlich nicht behagt zu haben. Die Wahl des Schreibinstrumentes ist schließlich immer auch geprägt von individuellen Vorlieben. Die Autorin stand zwischen dem Werkzeug Gänsekiel, den sie zwar zu führen, nicht aber zu schneiden wusste, und der Stahlfeder. Auf all dies wird näher einzugehen sein.[13]

Dieses Buch beginnt mit dem Mittelalter und führt bis zur Einführung der Stahlfeder im 19. Jahrhundert. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht die Frage, unter welchen Bedingungen Texte im Federzeitalter entstanden sind und wie diese Bedingungen, auch mit bildlich verstandenen Schreibfedern – nämlich als Metaphern, Metonymien oder Symbole –, thematisiert sowie reflektiert werden. Obwohl der Fokus hier auf literarischen Texten liegt, werden die materiellen Voraussetzungen des Schreibens auch in philosophischen Traktaten, juristischen Schriften oder alltäglichen Textsorten, wie etwa der haushälterischen Buchführung in der Form von Listen, untersucht.

Diese Einleitung ist in acht Unterkapitel gegliedert. Im ersten wird die Herkunft des Gänsekiels und die historische Verarbeitung zum Schreibwerkzeug erläutert,

12 Die Begrifflichkeit von *thing* und *object* ist auch in der Übertragung problematisch. ›Dinge‹ und ›Objekte‹ werden hier in einem heuristischen Zugriff als gleichbedeutend betrachtet. Wie vor allem dann im 19. Jahrhundert zwischen den Bezeichnungen ›Werkzeug‹ und ›Instrument‹ unterschieden wurde, zeigt Philippe Cordez (2012b), 1, in Bezug auf die Kunstgeschichte in seinem Beitrag *Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie*. Für den vorliegenden Zusammenhang werden die Ausdrücke synonym verwendet. Von der Rede der Feder als einem ›Medium‹ sehe ich ab, weil die Schreibfeder zwar durchaus dem Wortsinne nach vermittelt, als Medium aber fast das ganze Schreibensemble bezeichnet wird (bspw. Schrift als Medium, Buch als Medium, Tinte als Medium). Vgl. zur historischen Medialität: Kiening (2015). Er stellt die These auf, dass »auch Materialität nicht unabhängig von diskursiven Konstellationen existiert.« Ebd., 352. Hingegen schreibt Ortlieb (2018) im Handbucheintrag mit dem Titel *Materialität und Medialität* wenig zu Medialität.

13 Zu Droste-Hülshoff vgl. Kapitel 5.3, zur Stahlfeder allgemein vgl. Kapitel 5.

im zweiten Unterkapitel kommt die heutige Verwendung und Darstellung von Schreibfedern zur Sprache und das dritte Unterkapitel thematisiert den Titel dieses Buches und dessen etymologische Herkunft. Der vierte Abschnitt erläutert die Fragestellung und der fünfte stellt die verwendeten theoretischen Ansätze vor. Im sechsten Unterkapitel wird die Schreibfeder im europäischen Kontext situiert. Danach präsentiert das siebte Unterkapitel die Quellenlage und den Forschungsstand, bevor dann das achte die Gliederung des Buches erläutert.

I. Vom Gänseflügel zum Schreibwerkzeug

Federn lassen sich in drei Untergruppen einteilen: in sogenannte Konturfedern, das darunter liegende Großgefieder sowie das Kleingefieder. Sie bestehen aus einem Kiel, dessen unterer Teil, die Spule, in der Haut festsitzt. Der obere Teil wird Schaft genannt. Der flächige, dünne Teil der Feder ist die sogenannte ›Fahne‹, die in eine Innen- und Außenfahne geteilt werden kann.[14] (Abb. II)

Von einem Gänseflügel mit zwanzig Schwungfedern lassen sich die fünf Handschwingen, die deutlich länger sind als die Armschwingen, zum Schreiben nutzen. Schreibfedern brauchen eine gewisse Dicke und Länge, um Tinte aufnehmen zu können, und dürfen nicht zu brüchig sein (weshalb sich etwa Hühnerfedern nicht zum Schreiben eignen). Der Gänsekiel unterscheidet sich von anderen Schreibwerkzeugen hauptsächlich durch seine besondere Elastizität und die Möglichkeit, sowohl dünne als auch breite Striche zu ziehen. Deswegen wurde er geschätzt, galt als unersetzlich und wurde in großen Mengen verwendet.

Für Rechtshänder bieten sich die Federn des linken Flügels aufgrund ihrer Biegung an.[15] Eine Beschreibung aus August Schiebes *Universal-Lexikon der Handelswissenschaften* von 1839 zeigt das ausdifferenzierte historische Vokabular:

> Die äußerste von jenen fünfen [den äußeren Schwungfedern] ist die kleinste, härteste und rundeste und heißt die *Eck-*, *Stock-* oder *Ortpose* (franz. *bout d'ailes*; engl. *pinions*; ital. *prime penne*); die zweite und die dritte haben unten an der Fahne einen Ausschnitt und werden *Schlag-* oder *Schlachtposen* (franz. *grosses plumes*; engl. *the seconds* und *the thirds*; ital. *penne maestre*) genannt; die zwei folgenden sind weder so gut wie diese, noch so schlecht wie jene und heißen *Breit-* oder *Jungfernfedern* (engl. *the firsts*).[16]

14 Detailliert zu Federn siehe Bezzel (2018). Er bezeichnet Federn als die »kompliziertesten Hautgebilde im Tierreich« und ihre Entstehung wie folgt: »Ausgewachsene Federn sind tote Gebilde, die nicht mehr wachsen und sich höchstens durch Beanspruchung und mechanischen Verschleiß noch ändern. Sie bestehen aus einer Hornsubstanz, dem Federkeratin. Aus einer Verdickung der Haut entsteht ein Zapfen, der sich dann in die Haut einsenkt und den Federbalg bildet. Aus ihm wächst durch ein kompliziertes System von Zellteilungen die Feder unter einer Schutzhülle, der Federscheide. Am Ende des Federwachstums wird das entstandene Gebilde vom Blutkreislauf abgeschnitten und die lebenden Zellen sterben ab.« Ebd., 7 f.

15 Dies belegt etwa Jacobsson (1793), 523. Vgl. zu Jacobsson auch Kap. 5.2.

16 Schiebe (1839), 158. Zu den Ausführungen bei Krünitz vgl. Kap. 5.2.

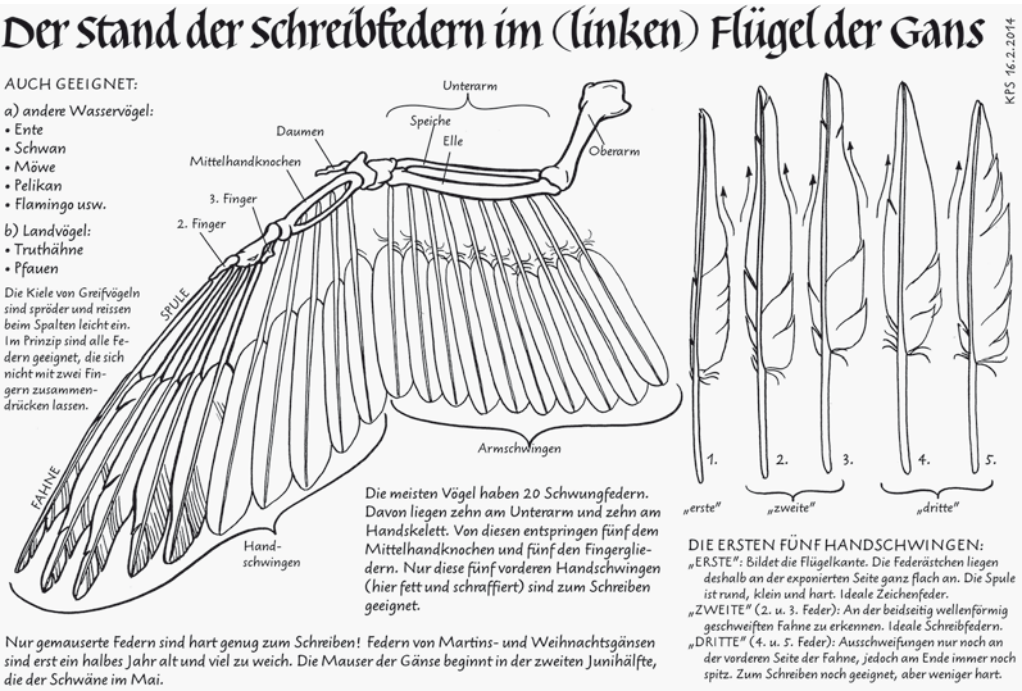


Abb. 11: Anatomie des Gänseflügels (Klaus-Peter Schäffel)

Aber auch Federn derselben Position und mit dem gleichen Durchmesser sowie derselben Länge können unterschiedliche Qualitäten aufweisen: Gemauserte Federn sind am besten zum Schreiben zu gebrauchen, weil sie auf natürliche Weise dann ausfallen, wenn sie eine gewisse Härte erreicht haben.[17] Gerupfte Federn hingegen, etwa diejenigen von Martinsgänsen, sind zu wenig gereift und damit zu weich.[18] Eine schreibende Person musste oft auf neue Federn zurückgreifen, weil

17 Bei Schiebe liest man dazu: »Die sogenannten *lebendigen* oder *Sommergut*, d. h. die den lebenden Thieren zur Mauserzeit ausgefallenen, sind besser, aber seltner als die *todten* oder *Wintergut*, d. h. die den geschlachteten Thieren ausgerissenen.« Schiebe (1839), 158.

18 Britton (1807), 553 f., schreibt in seinem Artikel zu Lincolnshire, einem Zentrum der Gänsezucht in Großbritannien: »The geese are usually plucked five times a year, though some persons pluck them only three times, and others four. The first plucking is at Lady-day, for quills and feathers, and again at Midsummer, Lammas, Michaelmas, and Martinmas. Goslings are not spared; for it is thought, that early plucking tends to increase their succeeding feathers. […] The common mode of plucking live geese is considered a barbarous custom; but it has, perhaps, prevailed ever since feather beds came into general use. The mere plucking is said to hurt the fowl but little, as the owners are careful not to pull until the feathers are *ripe*; that is, not till they are just ready to fall; because if forced from the skin before, which is known by blood appearing at the roots, they are of very inferior value. Those plucked after the geese are dead, are not so good.« Zum metaphorischen Rupfen vgl. Kap. 4.3.2.

sich das Material durch den Druck, das Nachschneiden und die oft säurehaltige Tinte abnutzte. Einen Einblick in das Wissen über die Wahl und die Vorbereitung von Federn zum Schreiben ermöglicht das 1733 anonym erschienene Werk mit dem Titel *Das aufs neue wohl zubereitete Tinten-Faß*. Darin wird die Federwahl und -zubereitung wie folgt beschrieben:

> Wer sich eine gute Feder zubereiten will / der muß von den besten Gånskielen (welche unter den vôrdersten vieren in jedem Flůgel befindlich, oder die im Frůhling den Gånsen selbst ausfallen / und der Gůte nach an der Hårtigkeit und lautern Durchscheinung zu erkennen sind/) sich zur Hand schaffen: so denn solche / um ihnen die Fettigkeit zu benehmen / und die Hårte zu confirmiren vorhero (nachdem ihnen das Rauche oder Gefieder abgezogen) ein wenig in warme lautere Aschen / worinnen keine glůhende Kolen sich befinden / legen; oder aber ůber eine Glut / bis sie sich etwas entfårben oder weich werden / (doch daß sie nicht alzu heiß werden und springen) halten / darnach sie behend auf das Knie legen / und ein- oder zweimal mit einem scharfen Messer-rucken ůber dem Kiel streichen / und denselben also hindurch ziehen / und so denn mit einem wollenen Lappen die Fasen herunter wischen. Es sind aber die Auerhanen- und Strausen-Kiele / weilen solche eine schwehre Faust machen / (die / wenn man ins Alter kommt / ohne dem schwehr genug wird) billig zu vermeiden. Die Schwanen-Kiel aber kann man zum Fractur-Schreiben gar wohl gebrauchen / gleichwie auch die Raben-Federn / wenn man etwas subtiles in Bůchern anmerken will / sehr bequem sind. Welsche Hůner-Federn taugen insgemein nirgend viel.[19]

Dieser Ausschnitt aus dem *Tinten-Faß* zeigt ein nach-mittelalterliches Feder-Wissen auf, denn das Ziehen der Federn durch warme Asche als Praxis wird in mittelalterlichen Quellen noch nicht erwähnt.[20] Neben dieser ›modernen‹ Technik lässt der Hinweis auf die Frakturschrift eine weitere Kontextualisierung und Historisierung zu: Frakturschrift verweist auf den deutschen Schreibraum und ist zeitlich nach der Schreibmeisterzeit einzuordnen.[21] Mit den »[w]elschen Hüner-Federn« (also Federn von Truthühnern) ist schließlich der Zeitraum nach der Entdeckung der ›Neuen Welt‹ bezeichnet, wenn Puten auch in Europa zu finden sind. Truthahnfedern sind denjenigen von Gänsen sehr ähnlich und werden von anderen Autoren als zum Schreiben sehr geeignet bezeichnet. Die zeitlichen Indizes legen eine Momentaufnahme des Feder-Wissens nahe, denn dieses unterliegt im Zeitraum vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert Veränderungen.

19 Anonym (1733), 55 f. Dass andernorts durchaus mit den Federn von Truthähnen (›welsche Hühner‹) geschrieben wird, kommt weiter unten noch zur Sprache. Trotz der Ausführlichkeit und der Allgemeinheit der Angaben im *Tinten-Faß* wird deutlich, dass es regionale und individuelle Abweichungen geben kann. Tinte und Tintenrezepte haben eine ganz eigene Geschichte, die hier nur am Rande gestreift wird. Vgl. Boltz (1562); Carvalho (1904).

20 Vgl. Kap. 1.4.

21 Zur Schreibmeisterzeit siehe Kap. 2.

Nach den zitierten Ausführungen folgen im *Tinten-Faß* weitere zwei Seiten mit Angaben darüber, wie eine Feder zu schneiden sei; unter anderem wird differenziert zwischen dem Zuschnitt der »Frakturfedern« und den »Federn zum Lateinisch- und Teutschen«.[22] Die detaillierten Angaben zeigen vor allem auch auf, wie viel Wissen bereits die Zubereitung der Feder verlangt, bevor auch nur ein Buchstabe geschrieben werden kann. Dieses Wissen ist heute größtenteils verschüttet, es ist zusammen mit der Praxis verschwunden, die Handgriffe und das Vokabular sind unbekannt. Zumindest einen Teil dieses Wissens wieder greifbar zu machen, ist eines der Ziele dieses Buches.

II. Schreibfedern heute

Das Schreiben mit Vogelfedern hat heute noch drei Erscheinungsformen und dazugehörige Realisationsorte. Die jeweiligen Phänomene zeigen entweder eine Kontinuität der Verwendung von Federn oder die Verschiebungen in der Vorstellung davon, wie Schreibfedern gebraucht wurden: Eine erste Form, in der Federn im Einsatz sind, ist die Kalligrafie und ihre jeweiligen privaten sowie professionellen Spielarten, etwa in der Restaurierung oder Reproduktion historischer Dokumente und Artefakte.[23] Dabei lenkt ein materiell orientiertes Geschichtsbewusstsein den Blick nicht nur auf die Rezeption, sondern auch auf die Produktion von Texten und Objekten. Ein traditionelles Handwerk findet dadurch eine neue ästhetisch-materielle Realisierungsform.

Zweitens beruht das jüdische Schreiben ritueller Texte wie der Thora auf der Verwendung von koscheren Vogelfedern (in Europa) oder Schreibrohren (im Orient).[24] Die Herstellung von religiösen Schriftträgern ist auch in Bezug auf deren Materialität normativ festgelegt, denn eine Praxeologie jüdischer Religion zeigt

22 Anonym (1733), 56–58, hier 58.

23 Als Beispiel dienen mag eine Reproduktion des St. Galler Globus mit historischen Materialien durch Luca Barcellona und Klaus-Peter Schäffel. Sie kann hier eingesehen werden: https://vimeo.com/37596069, zuletzt abgerufen im November 2020.

24 Vgl. hier Kap. 1. Beit-Arié (1992), 26, spricht von drei Gebieten und Arten jüdischen Schreibens: demjenigen unter muslimischer Herrschaft (mit Schreibrohr), dem westeuropäischen (mit Gänsefeder) und dem byzantinischen Bereich. Zur hebräischen Schriftgeschichte allgemein vgl. Yardeni (1991). Yardeni stellt darin viele Manuskripte vor und erwähnt auch die Schreibwerkzeuge. Gewisse Texte (wie die Qumran-Rollen) seien mit Schreibrohr geschrieben worden (ebd., 50), aschkenasische Manuskripte eher mit tierlicher Feder (mit einem Beispiel aus dem 13. Jahrhundert, ebd., 227). Yardeni beschreibt auch die Beeinflussung der hebräischen Schriftzeichen durch die Möglichkeiten der tierlichen Feder (ebd.). Wie Schreibfedern und -rohre zugeschnitten werden sollen, erfährt man aber auch bei Yardeni nicht, sie verweist nur darauf, dass man sie geschnitten bei professionellen »Stam‹ scribes« (ebd., 294) erwerben könne. Der Ausdruck ›tierlich‹ wird hier gegenüber ›tierisch‹ favorisiert, weil der erste Ausdruck in Analogie zu ›menschlich‹ steht und die negativen Konnotationen von ›tierisch‹ nicht weiterträgt. Diese Verwendung ist in den Cultural and Literary Animal Studies (CLAS) üblich.

sich unter anderem in der tradierten und auf Unveränderlichkeit ausgerichteten Materialverwendung.

Drittens gibt es nichtreligiöse rituelle Verwendungen von Schreibfedern – Thor Hanson erwähnt in seinem 2011 erschienenen Werk *Feathers. The Evolution of a Natural History* beispielsweise die Tatsache, dass der US-amerikanische Oberste Gerichtshof die Tische der Anwälte morgens (auch heute noch) mit frischen Schreibfedern bestückt.[25] Ähnlich wie in der noch nicht lange abgeschafften Verwendung von Pergament als Beschreibstoff im britischen Parlament wird dabei ein Geschichts- und Traditionsbewusstsein inszeniert und vorgeführt.[26] Zeitgenössische US-amerikanische Gerichtsentscheidungen werden in diesen Inszenierungen über das Objekt mit einer historischen Praxis verknüpft, auch wenn diese Anbindung längst nicht mehr über eine tatsächliche Verwendung läuft: Die Federn werden offensichtlich im Gerichtssaal nicht mehr zum Schreiben benutzt, aber im juristischen Setting als Staffage mit historischem Index verwendet. Dieses Beispiel zeigt nur eine Möglichkeit, wie Semiotik, Materialität und historische Praxeologie[27] im Untersuchungsgegenstand Schreibfeder dauerhaft ineinandergreifen.

Von diesen drei aktuellen Erscheinungsformen der Feder kann man zusätzlich noch imaginäre Realisierungen beobachten. Wenn etwa die Zauberer in den *Harry Potter*-Büchern mit Federn schreiben, dann ist dies gleichzeitig eine Anbindung an eine historische Praxis und eine Überführung dieser Praxis in den Bereich der Fantasy-Literatur, mit der man sich ein zauberhaftes und doch mittelalterlich anmutendes Schreiben vorstellen kann. In der medialen Transformation in den Film zeigt sich dann, dass solch imaginäre Historisierungsversuche durchaus irreführend sein können. Dann etwa, wenn unter der Regie von Chris Columbus mit Federn, die die Größe von Gänsefedern übersteigen und an denen auch die Fahnen belassen wurden, geschrieben wird. Eine derartige Verwendung von Federn bezeichnet Hanson lakonisch als eine Erfindung Hollywoods.[28] Allerdings mögen solche historischen Ungenauigkeiten in der Repräsentation auch auf einer generellen Vernachlässigung der Federn und einer damit einhergehenden Unschärfe in der Darstellung beruhen.

25 Hanson schreibt: »The United States Supreme Court, for example, maintains an old tradition of placing twenty fresh goose quills on the counsel tables every morning. No one writes with them anymore, but visiting attorneys are invited to take one home as a souvenir.« Hanson (2011), 238. Zur Schreibfeder vgl. ebendort insbesondere das Kapitel *The Mighty Penna* (233–246).

26 Vgl. zur Rolle des Pergaments im Britischen Parlament den Artikel von Christopher Hope im *Telegraph*: https://www.telegraph.co.uk/news/2017/03/21/anger-mps-bow-peers-pressure-end-500-year-old-tradition-printing/ und von Erin Blakemore: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/british-parliament-ditches-parchment-paper-180963177/, beide aus dem Jahr 2017, zuletzt abgerufen im November 2020.

27 Es erstaunt nicht, dass Haasis und Rieske (2015) in ihrer Einleitung zu *Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns* ein Notizheft respektive das Schreibenlernen eines Matrosen als Beispiel gewählt haben. Schreiben (und der Federgebrauch) ist eine zentrale historische Praxis, die nicht nur für Historiker:innen von Interesse ist.

28 Hanson (2011), 237.

Das Mainzer Gutenberg-Museum, um ein anderes Beispiel zu nennen, das sich dem Buchdruck und der Schriftgeschichte widmet, zeigt in der Abteilung zum Thema Handschrift unterschiedliche Federn zum einen mit Fahnen und zum anderen ohne Zuordnung zu einer Vogelart. Während die Herstellung und Verarbeitung von Papier, Tinte oder Pergament material- und detailreich gezeigt und dokumentiert werden, sind die Federn dort lediglich mit dem Ausdruck ›Federkiele‹ verbunden und werden weder in ihrer Herkunft noch in ihrem Zuschnitt beschrieben. Diese Nichtbeachtung der Feder kann auch in anderen, populären sowie wissenschaftlichen und musealen Kontexten beobachtet werden. Warum Schreibfedern oft auch in einem Umfeld, das sich mit Schrift befasst, ein blinder Fleck bleiben, ist eine unbeantwortete Frage.[29]

Die oben genannten drei Bereiche der heutigen Federverwendung zeigen, dass mit Federn heute noch – in seltenen Fällen – geschrieben wird, am ernsthaftesten ist dieses Unterfangen im Bereich der jüdisch-rituellen Textproduktion geblieben. In den anderen Bereichen scheint viel Feder-Wissen vergessen, die Schreibfeder dient höchstens noch als Projektionsfläche. Im Folgenden geht es aber nicht um heutige, sondern um historische Schreibfedern und deren Repräsentationen.

III. Federn lesen: Schmeicheln, Sammeln, Auswählen, Lesen

Im Spannungsfeld von Materie und bildlicher Bedeutung ist nicht nur der Inhalt, sondern auch der Titel dieses Buches, *Federn lesen*, angesiedelt. Im Wörterbuch der Brüder Grimm steht im Eintrag »federlesen«: »einem die federn lesen *oder* klauben *bedeutet ihm schmeicheln, gefällig sein, federn vom rock oder aus den haaren ablesen*«.[30] In dieser Wendung kommen materielle und metaphorische Bedeutungen zum Tragen: Aus der historischen Praxis, einem anderen die (Daunen-)Federn von der Kleidung zu entfernen, um ihm einen Dienst zu erweisen, wird in der Übertragung in die Redewendung das Schmeicheln, um sich die Gunst des anderen zu sichern.[31] Nicht

29 Miller (2005a), 5, dreht den Spieß um und spricht von einer besonderen Macht unbeachteter Gegenstände: »The surprising conclusion is that objects are important not because they are evident and physically constrain or enable, but often precisely because we do not ›see‹ them. The less we are aware of them, the more powerfully they can determine our expectations by setting the scene and ensuring normative behavior, without being open to challenge. They determine what takes place to the extent that we are unconscious of their capacity to do so.« Miller setzt sich aus anthropologischer Perspektive theoretisierend mit Materialität auseinander. Dabei geht es ihm im Rückgriff auf Bruno Latour und Alfred Gell um ein doppeltes Unterfangen, nämlich um die Auseinandersetzung mit den Artefakten und um eine Theoriebildung, welche die Subjekt-Objekt-Dichotomie unterlaufen und obsolet machen soll. Miller (2005), 3.

30 Grimms Wörterbuch, Bd. 3, Sp. 1392–1398.

31 Ganz am Rande bemerkt scheint das auch zum Verfassen akademischer Qualifikationsschriften nicht schlecht zu passen.

viel Federlesens zu machen hieße dann umgekehrt nicht nur, keine Umstände zu machen, sondern auch auf Anbiederungen zu verzichten. Weil ›Lesen‹ in seiner Wortherkunft (*legere*) die Bedeutung von Sammeln sowie das Auswählen beinhaltet, beschreibt es in seiner Doppeldeutigkeit auch literaturwissenschaftliches Arbeiten. Der Buchtitel hat aber abgesehen von diesen etymologischen Schichten auch eine wörtliche Bedeutung: Es werden hier nämlich Federn gelesen, und zwar zum einen Objekte, wie sie (erst) ab Ende des 18. Jahrhunderts von berühmten Personen aufbewahrt wurden.[32] ›Lesen‹ heißt dann betrachtend beschreiben. Zum anderen werden, und das ist die größere Gruppe, vor allem auch Textfedern gelesen, dann nämlich, wenn das Schreiben *mit* der Feder zum Schreiben *über* die Feder wurde. Die materielle Entstehungsweise der Texte soll dabei nicht immer zurückverfolgt werden, Manuskriptlektüren kommen zwar durchaus vor, stehen aber nur im Vordergrund, wenn die Handschriften Federn explizit zum Thema machen. Es werden also auch Texte über Federn analysiert, die möglicherweise mit ganz anderen Schreibinstrumenten geschrieben worden sind. Wie etwa bei Friedrich Schillers sogenannten *Kallias*-Briefen werden hier aber auch Federzüge, die andere Federzüge beschreiben, behandelt, denen weder die Editionswissenschaft noch die Schiller-Forschung bisher Aufmerksamkeit schenkte.[33]

IV. Fragestellungen

Im Anschluss an das vergleichsweise späte und spezifische Federproblem Drostes (über hundert Jahre nach Erscheinen des *Tinten-Faßes*) lassen sich eine Reihe von Fragen formulieren, denen dieses Buch folgt. Sie lauten: Ab wann wurde wie mit Federn geschrieben? Wer schrieb zu welcher Zeit mit Federn? Woher wurden diese Schreibfedern überhaupt genommen und wie zugerichtet und geschnitten? Auf einer zweiten, mit der ersten untrennbar verbundenen Ebene zielen meine Fragen auf literarisierte und imaginäre Federn: Wann und wie wurde zu welcher Zeit *über* Federn und das Schreiben geschrieben? Gibt es Textsorten, in denen vermehrt Federn vorkommen? In welchen Epochen wurde Federn welche Art literarischer Aufmerksamkeit geschenkt? Wie werden Federn inszeniert?

Diese leitenden Fragen führen nicht etwa zu einer ›Motivgeschichte‹, weil eine solche nur einen Aspekt der Fragestellung beantworten könnte, nämlich das thematische Vorkommen von Federn in der Literatur. Innerhalb einer Motivgeschichte ist es unmöglich, der Materialität des Untersuchungsgegenstandes Rechnung zu tragen. Hier jedoch geht es gerade darum, Materialität und Motivik/Bildlichkeit in

32 Zu Federn berühmter Schriftsteller um 1800 vgl. Kap. 4. Eine andere wörtliche, nämlich ornithologische Lesart hat zu einem ähnlichen Buchtitel mit ganz anderem Inhalt geführt, vgl. Romberg (2018).

33 Vgl. Kap. 4.1.2. Zu *Editionsphilologie und Materieller Kultur* vgl. Seidel (2018). Grundlagentexte zur *Critique génétique* und der Editionstheorie bietet Zanetti (2012), dort 2. Kapitel, 132–236.

Bezug auf die Feder als zusammengehörig zu betrachten und im Einzelfall zu analysieren, inwiefern von Federn jeweils wörtlich und/oder bildlich gesprochen wird.

Im Schreibprozess ist die Federspitze der Ort, an dem Verschriftlichung stattfindet und in diesem Akt Gedankliches via Körper und Geste in Materialität überführt wird. Auf diese Weise wird im Schreiben die seit Descartes wirkmächtige Trennung der *res extensa* (materielles Ding) und der *res cogitans* (geistiges Ding) unterlaufen.[34] Die Schreibfeder als materieller Gegenstand schafft durch die eigene Abnutzung in der Schrift und in Kooperation mit der Tinte eine Sichtbarkeit von immateriellen Gedanken. In der Auflösung der eigenen Materialität durch Abstumpfung und Nachschneiden werden Erzählungen, Abhandlungen oder Abrechnungen materialisiert und lesbar. Wenn in diesem Geschriebenen wiederum Federn thematisiert werden, dann wird das Materielle des Schreibwerkzeugs in der Feder als Zeichen weitergeführt. Textfedern, so lautet eine Grundthese dieses Buches, vereinigen in sich immer materielle sowie geistige Komponenten. Als semiotische Federn rufen sie ihre Materialität auf und resemantisieren diese je nach Epoche und Kontext auf ihre eigene Weise.

Auch deshalb zeichnet sich die Feder als ein besonders reichhaltiger und wichtiger Forschungsgegenstand aus, weil in ihr mehrere Diskurse zusammenlaufen. Die Feder ist dabei nicht nur Projektionsfläche dieser Diskurse, sondern prägt sie auch: den literarischen wie den technischen, den pädagogischen wie den ökonomischen Diskurs, den sozialgeschichtlichen wie auch denjenigen des Körpers und der tierlich-menschlichen Beziehungen. Schließlich handelt es sich bei der Feder – im Gegensatz zum Rohr – um ein Schreibwerkzeug, das mit Erica Fudge gesprochen als ein »animal-made-object«[35] bezeichnet werden kann. Die Feder ist ein tier-gemachtes Produkt, das als Objekt vom Tier stammt, dieses aber gleichzeitig auch als ein objektiviertes darstellt. Wie sich diese Diskurse überlagern und wie diese selbst wieder von der Feder organisiert und im Laufe der Zeit verändert sowie fortgeschrieben werden, zeigt dieses Buch auf.

V. Methodisches

Eine methodische Annäherung an die Feder und ihre Geschichte ist aus unterschiedlichen Perspektiven denkbar. In der Folge sollen vier Ansätze und ihre Möglichkeiten und Grenzen diskutiert werden. Dabei wird sich eine Kombination unterschiedlicher Methoden als sinnvoll erweisen.

34 Miller (2005), 1, führt diese wertende Trennung in der Einleitung seines Buches noch viel weiter zurück, und zwar zu den großen Religionen: »There is an underlying principle to be found in most of the religions that dominate recorded history. Wisdom has been accredited to those who claim that materiality represents the merely apparent, behind which lies that which is real.«

35 Fudge (2012), 87.

Erstens lassen sich mit Michel Foucaults Diskursanalyse Disziplinierungsaspekte der Federn (und Körper) beschreiben.[36] Zudem ermöglicht eine diskursanalytische Herangehensweise, nicht-literarische Texte wie etwa Zollregister[37] als Bestandteile eines ökonomischen Diskurses mit Blick auf Federn als Quellen miteinzubeziehen und auszuwerten. Der gesellschaftlichen Bedeutung wird so Rechnung getragen: Schreibfedern sind spätestens ab der Frühen Neuzeit ein Handelsgut, das gesammelt, transportiert und erworben werden muss. Neben diesen Möglichkeiten weist die Diskursanalyse aber auch einen blinden Fleck auf: Sie interessiert sich wenig für Materialität.

Um die federntypische Verschränkung von Semiotik und Materialität zu beschreiben, sind deshalb, zweitens, Ansätze der materiellen Kulturforschung weiterführend. Die Bezeichnung *Material Culture Studies* (im Deutschen meistens direkt als ›Materielle Kultur‹ und seltener als ›materielle Kulturwissenschaft‹ wiedergegeben) stammt aus der Ethnologie sowie der Anthropologie und umfasst dort, wie auch in der Archäologie, eine zentrale Herangehensweise an die Untersuchungsgegenstände. *Material Culture Studies* bilden selbst jedoch keine eigene Disziplin. Mittlerweile hat die Forschungsrichtung aber auch andere Disziplinen, unter ihnen auch die Literaturwissenschaft, erreicht.[38] In der Rede von den *cultural turns* wird darum vom *material turn* gesprochen.[39] In Bezug auf Schreibfedern ist aber auch diese Methode nicht problemlos anwendbar: Da nämlich die historisch verwendeten Federn als

36 In Kap. 2 wird die ›korrekte‹ Handhaltung im Zusammenhang mit der frühneuzeitlichen Kalligrafie zum Thema. Und in Kap. 3.4 wird die Schreibfeder in Bezug auf den pädagogischen Diskurs mittels einer Relektüre von Foucaults *Überwachen und Strafen* (1975) dargestellt.

37 Vgl. Kap. 1.1.

38 Zur ›Materiellen Kultur‹ vgl. das gleichnamige Handbuch, herausgegeben von Samida, Eggert und Hahn (2014), darin auch den Eintrag »Materialität« aus einer chemisch-philosophischen Warte von Jens Soentgen (2014), 226–229 oder als disziplinäre Perspektive denjenigen zu ›Material Culture Studies‹ von Geismar u. a. (2014), 309–315. Der Ausdruck einer ›Materiellen Kultur‹ ist problematisch, weil er als Gegenteil eine ›Geistige Kultur‹ impliziert; er hat sich aber trotzdem durchgesetzt, siehe dazu Samida, Eggert und Hahn (2014), 3. Einzelstudien zu Dingen der Vormoderne aus kunsthistorischem Blickwinkel finden sich etwa bei Cordez (2012; 2015) oder in Pöpper (2015), dort beispielsweise Julia Saviellos Beitrag über Kämme. Kimmich (2014), 305, geht ohne Begründung und, wie ich meine irrtümlicherweise davon aus, dass die »Konjunktur des Materiellen« erst mit der Moderne anzusetzen sei und dass Literatur und Literaturwissenschaft mit Materialität »eigentlich nichts zu tun« hätten. Anders sieht das die Schreibszenen-Forschung, auf die weiter unten eingegangen wird. Das *Handbuch Literatur & materielle Kultur*, von Susanne Scholz und Ulrike Vedder herausgegeben (2018), bietet einen umfassenden Überblick zur spezifischen Verknüpfung der beiden Bereiche. Zur Geschichtsschreibung der *Material Culture* vgl. Gerritsen/Riello (Hg.) (2015).

39 Vom *material turn* sprechen u. a. Ortlieb (2018), 38 oder Seidel (2018), 126. Vgl. noch ohne Erwähnung des *material turns*: Bachmann-Medick (2006). Englischsprachige Forschungstexte spielen häufig mit der Doppeldeutung von ›matter‹ als Nomen und als Prädikat, so etwa Carlile/Langley/Tsoukas in ihrem Band von 2013 mit dem Titel *How matter matters. Objects, artifacts, and materiality in organization studies*. Vgl. auch Miller (1998a, b). Im Gegensatz zu dieser (auch) metaphorischen Verwendung des Ausdrucks forderte Latour 2007 ›unseren‹ Materialismus zurück (*Can We Get Our Materialism Back, Please*), indem er gängige Materialismus-Konzeptionen als idealistische Vorstellungen entlarvte.

Gegenstände heute meist nicht mehr existieren, sind einer der materiellen Kulturforschung verpflichteten Herangehensweise Grenzen gesetzt. In der Verbindung mit literarischem Schreiben wurden Schreibfedern ab dem Zeitraum um 1800 aufbewahrt, erst ab dann gibt es für die materielle Kulturforschung ein zugängliches Objekt. Für den Zeitraum davor muss von textlichen oder bildlichen Repräsentationen ausgegangen werden. Aber auch eine kulturwissenschaftliche Analyse der noch vorhandenen Federn ist historisch bedingt eine eingeschränkte, denn sie hat sich an berühmten Männern (Stichwort: Goethe und Schiller) zu orientieren, weil von Autorinnen der Zeit schlicht keine Federn aufbewahrt wurden.[40] Im Sinne Igor Kopytoffs von kulturellen Biografien der Dinge zu sprechen, ist bei abwesenden Schreibfedern wenig aussichtsreich, ihr ›Leben‹ als materielle Gegenstände kann nicht nachgezeichnet werden, auch die Handelswege sind nur fragmentarisch überliefert.[41] Materielle Kultur verstanden als ein Zugriff auf Forschungsgegenstände muss also für den Zeitraum vor 1800 auf die Beschreibung von Materialität und historische Praktiken mit Materiellem ausgeweitet werden. Umgekehrt ermöglicht die Reflexion über den abwesenden Gänsekiel, eine spezifische Problematik der objektbasierten materiellen Kulturforschung aufzuzeigen: Sie unterliegt nämlich in besonderem Ausmaß der Kontingenz von Selektions- und Überlieferungsweisen, die durch die Kategorie Gender zudem mit Ausschlüssen und Diskriminierungen verstrickt sind.

Drittens eignen sich Ansätze aus dem Bereich der *Cultural and Literary Animal Studies* (CLAS) dazu, die tierliche Herkunft des Schreibwerkzeugs zu reflektieren.[42] Innerhalb dieses zurzeit expandierenden Bereichs stehen Gänse bisher nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit – im Gegensatz zu anderen Tieren wie etwa Hunden, Wölfen oder Affen, zu denen schon ausgiebig publiziert wurde.[43] In der aktuellen Forschungslage bildet sich die vermeintliche Unscheinbarkeit der Gans noch einmal ab.

Wie bereits angedeutet wurde, ist die Feder eine Grenz- und Verbindungsfigur zwischen unbelebtem Ding und (totem oder abwesendem) Tier; als Schreibwerkzeug stellt sie einen Konnex her zwischen Mensch und Tier. Bezug genommen wird hier auf Texte und Konzepte etwa von Jacques Derrida zum »animot«[44] oder von Donna Haraway zu den »material-semiotic generative nodes«[45] und der schon erwähnten Erica Fudge. Sie geht davon aus, dass zwischen dem lebendigen Tier und tierlichem Material kein kategorieller Unterschied besteht. Vielmehr spricht

40 Vgl. zu den schreibenden Frauen ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Kap. 3.6.

41 Vgl. Kopytoff (1986). In diese Lücke werden die sogenannten ›It-Narratives‹ springen, die ab dem 18. Jahrhundert Lebensgeschichten (auch) aus der Perspektive der Schreibfedern erzählen. Vgl. Kap. 3.7.

42 Als Überblickswerke zu den Human-Animal Studies vgl. Marvin/McHugh (2014) sowie das *Handbuch Tiere*, Borgards (2016).

43 Vgl. stellvertretend zu Hunden Steinbrecher (2009), zu Hunden und Affen Borgards (2009a und 2009b), sowie zu Wölfen Kling (2019).

44 Derrida (2006), 7.1. Vgl. Kap. 3.3.2.

45 Donna J. Haraway (1991), 200.

sie von einer Situation des »entanglement«,[46] einer untrennbaren Verwobenheit von tierlichen (leblosen) Produkten und lebendigem Tier, und setzt diese in Analogie zum Verhältnis von Subjekt und Objekt, das sie ebenfalls nicht in einer Dichotomie von aktiv und passiv denkt. In der unterschiedlichen Betonung des tierlich-gemachten Objekts werden zwei Bedeutungen ausgedrückt, wie Fudge schreibt: »1) the *animal-made* object – the object constructed from an animal; and 2) the animal *made-object* – the objectified animal.«[47] Diese Perspektive erlaubt es, das Schreiben mit dem Gänsekiel als tierlich-materiellen Ursprungs zu sehen, das gleichzeitig die Gans als Federproduzentin objektiviert. In der Wechselwirkung werden beide, Feder und Gans, zu Akteuren.

Das Schreibensemble, zu dem die Gänsefeder gehört, ist aber nicht nur seit der Ablösung des Schreibrohrs ein tierlich geprägtes – neben offensichtlich tierlicher Herkunft der Komponenten wie etwa des Pergaments oder in der Verwendung von Fischleim (für Schriften und Ornamente mit Blattgold) sind auch viele Tintensorten im und seit dem Mittelalter tierlichen Ursprungs. So etwa die rote Tinte, deren Farbstoff Karmin aus Cochenilleschildläusen gewonnen wurde, aber auch die damals weit verbreitete Eisengallustinte.[48] Die in ihr aufgelösten, sogenannten Galläpfel sind eine geschwulstartige Reaktion des Eichenblattes auf die Ablage eines Eis der Gemeinen Eichengallwespe. Betrachtet man also dieses Austauschverhältnis von Pflanzen (Eiche, aber auch Grasflächen für Gänsenahrung), Tieren (Gänse, aber auch Insekten wie die Cochenilleschildläuse oder Eichengallwespen) und menschlichen Akteuren (die Gänse als Nutztiere züchten und halten, Galläpfel pflücken und beispielsweise Cochenilleschildläuse sammeln, töten und trocknen), ist nicht nur von einem mensch-tierlichen, sondern von einem Netzwerk der Multispezien[49] zu sprechen.

Insofern die Feder nicht nur ein konkreter Gegenstand, sondern auch eine Metapher respektive eine Metonymie (das wird jeweils im Einzelfall zu klären sein) ist und als solche für das Schreiben als Kulturtechnik und -praxis, für Disziplinierungen, für Mensch-Tier-Verhältnisse usw. einsteht, stellen sich viertens Fragen nach der Rhetorizität von Federn. Die Metapherntheorien selbst sind allerdings schon seit der aristotelischen ›Übertragung‹ in der Beschreibung ihres Gegenstands von Metaphern geprägt, weshalb es illusorisch ist, zu einer ›eigentlichen‹ Sprache für das Schreiben über Federn gelangen zu wollen.

46 Fudge (2012), 87. Das Beispiel, das Fudge an dieser Stelle anführt, ist die Verwobenheit der lebendigen Kuh auf der Wiese mit der Milch in der Packung, die wiederum das Bild der Kuh prägt. In der weiteren Argumentation geht es ihr um solche Prozesse der wechselseitigen Prägung hauptsächlich in Bezug auf Leder.

47 Fudge (2012), 87.

48 Zur historischen Eisengallustinte vgl. Hahn/Stiebel (2002), 73–86, sowie aus restauratorischer Perspektive Wunderlich (1994).

49 Die Animal Studies werden zurzeit in unterschiedlichen Disziplinen ausgeweitet und Multispezien in den Blick genommen. Vgl. in Bezug auf Multispecies und Archäologie Pilaar Birch (2018). Sie beschreibt den Ansatz wie folgt: »Multispecies archaeology can really be viewed as archaeo-ecology, as an archaeology of life which understands the past through networks and interactions rather than stochastic events and places.« (Ebd., 4).

Von Max Blacks Ausführungen wird hier das Konzept von »frames« und »focus«[50] von Metaphern übernommen. Während der Fokus auf die Feder gerichtet bleibt, ändern sich die Rahmen je nach Kontext und historischer Situation und müssen deshalb jeweils neu beschrieben werden. Zudem legt Black dar, dass mit einem interaktiven Ansatz (»interaction view«)[51] die klassische Vorstellung der Metapher als Substitution oder als Vergleich überstiegen wird. Federmetaphern sind dann nicht immer zurückzuführen auf eine ›eigentliche‹ Bedeutung. Mit David Wellbery lassen sich Metaphern als Verdichtungen begreifen, für deren Verständnis ein bestimmter »Wissensvorrat« und »ein kulturelles Gedächtnis«[52] notwendig sind. Wenn Wellbery die »Metapher als einen Verknotungspunkt«[53] beschreibt, wird schon durch das Vokabular deutlich, dass *über* Metaphern oft *in* Metaphern gesprochen wird und dass diese Metaphern sich durchaus auch ähnlich sein können. Da Federn häufig metonymisch verwendet werden, ist im Weiteren der Hinweis Wellberys zu beachten, dass Metonymien »*intrasystemisch*«[54] funktionieren. Wellbery geht von einem »semantischen Netzwerk«[55] aus, innerhalb dessen sich eine Aufteilung in einen »Gesamtkomplex« und einen »Teilkomplex«[56] ausmachen lässt, die durch Kontiguität verbunden ist. Ein Schreibprozess kann als ein solcher »Gesamtkomplex« betrachtet werden, die Hand oder eben die Schreibfeder wären dann »Teilkomplex[e]«, die im Verhältnis der angrenzenden Berührung stehen. In Bezug auf Federn kann man in gewissen Quellen von einem intrasystemischen Übertragungsraum ausgehen, innerhalb dessen die Feder agiert. Als intrasystemische Metonymien wären dann sowohl die Ausdrücke ›mit spitzer Feder schreiben‹ als auch ›aus fremder Hand stammen‹ zu bezeichnen, Feder und Hand sind Teilkomplexe innerhalb eines Netzwerks (das bei Wellbery semantisch gedacht ist, mit Latour aber um die Materie erweitert werden kann). Insofern das Schreibwerkzeug Feder als technisches Ding im Sinne Hans-Jörg Rheinbergers[57] ein hergestelltes ist, kann auch zwischen Feder und schreibender Person ein metonymisches Verhältnis ausgemacht werden. Ihre Beziehung ist diejenige zwischen Erzeuger und Erzeugtem, wobei die Rollenzuweisung eine gegenseitige ist: Die menschliche Hand macht aus der Feder ein Schreibwerkzeug und die Feder aus der Hand eine schreibende.

Auf einer Metaebene lotet dieses Buch also die Möglichkeiten und Grenzen einer Verbindung von Literaturwissenschaft und materieller Kulturforschung aus. Schreiben mit der Gänsefeder wird als historische Kulturtechnik verstanden und

50 Black (1954), 276.
51 Black (1954), 285.
52 Wellbery (2010), 144. Wellberys Ausführungen beziehen sich an dieser Stelle auf Shakespeare, ich verallgemeinere sie hier auf den Umgang mit vielerlei historischen und literarischen Texten.
53 Wellbery (2010), 147.
54 Wellbery (2010), 153.
55 Wellbery (2010), 153.
56 Wellbery (2010), 153.
57 Rheinberger (2002).

analysiert, wobei der Untersuchungsgegenstand Feder die Grenzen des mediologischen Begriffs ›Kulturtechnik‹ deutlich macht. Denn »die sogenannten elementaren Kulturtechniken (Lesen, Schreiben, Rechnen)«[58] sind ihrerseits bereits Produkt einer vorgelagerten Kulturtechnik, die eine Schreibfeder als Artefakt erst möglich macht. Verstanden als »eine reflexive Rückbesinnung auf Praktiken, aus denen die technischen Apparate, Instrumente und Artefakte der Kultur hervorgegangen sind«,[59] ist ›Kulturtechnik‹ gleichzeitig Ursprung und Resultat von Schreibprozessen. Wie das Beispiel aus Droste-Hülshoffs Brief gezeigt hat, kann die elementare Kulturtechnik Schreiben nur erlangen, wer das Artefakt Schreibfeder herstellen (lassen) kann. Und diese herstellende Praxis wird, wie das Schreiben mit der Feder selbst, oft ebenfalls als Kulturtechnik beschrieben. Schreiben ist, so viel dürfte bisher deutlich geworden sein, immer materiell bedingt, und die Ausprägungen können zeitlich und regional variieren.

VI. Federführend: ein europäisches Phänomen

Wie wirkmächtig die federspezifische Metapher biologischen Ursprungs ist,[60] lässt sich auch in der heutigen Alltagssprache beobachten. In ihr ist ›federführend‹ ein gängiger Ausdruck und Texte können durchaus in einer Zuschreibungsgeste ›aus der Feder‹ von jemandem stammen, obwohl allen klar sein dürfte, dass längst nicht mehr mit dem genannten Schreibwerkzeug, sondern vermutlich mit Computern geschrieben wurde. Und auch bei Bemerkungen, die ›mit spitzer Feder‹ verfasst wurden, wird kein wörtliches Verständnis des Ausdrucks erwartet.[61] Schreibfedern haben sich also erfolgreich eine Präsenz in der Alltagssprache bewahrt. Bei diesen Redewendungen, in denen die materielle Feder nach ihrem Verschwinden ein metaphorisches Fortleben führt, handelt es sich um kein ausschließlich deutschsprachiges Phänomen: Im Französischen gebräuchlich ist beispielsweise der *nom de plume* (bildlich gesprochen für ein Pseudonym).[62] Und im Englischen bedeutet *to pen a letter* das Verfassen eines Briefes, das Schreibwerkzeug wird dort transferiert zur Tätigkeit und grammatisch als Verb verwendet.[63] Während für die tierliche Feder

58 Maye (2012), 142.
59 Maye (2012), 142.
60 Zu biologischen Metaphern siehe Zimmermann (2014). Die Autorin macht »die Verzahnung von biologischem und ästhetischem Wissen« zu einem späteren Zeitpunkt, konkret um 1900, fest (ebd., 11). In Bezug auf die Feder kann diese Verschränkung jedoch viel früher angesetzt werden, als Zimmermann es tut.
61 Die Liste der zugehörigen Adjektive ließe sich fortsetzen, gebräuchlich sind etwa auch noch die ›gelehrte‹ oder die ›gewandte‹ Feder.
62 Im Französischen fallen die im Lateinischen ursprünglich getrennten Bezeichnungen *penna* (Feder) und *pluma* (Daune) in *plume* zusammen.
63 Als Beispiel der jüngeren Vergangenheit mag ein Zitat der Autorin Margaret Randall dienen. Sie schreibt: »I dreamed of pale consumptive poets penning love poems to one another.« Randall (2013), 278.

der Ausdruck *quill* benutzt wurde und wird, geht der Ausdruck *pen* für das Schreibwerkzeug zurück auf das Lateinische und die heute im Italienischen noch aktuelle *penna*. Der Kugelschreiber steht im Englischen also etymologisch gesprochen in Verbindung mit der lateinischen Vogelfeder. Im Deutschen fallen tierliche Herkunft und zugerichtetes Instrument im Ausdruck ›Feder‹ in eins. Da es sich bei der Geschichte der Schreibfeder um ein europäisches Phänomen handelt, werden in diesem Buch immer auch Quellen aus benachbarten Sprachen herangezogen und literarische Texte komparatistisch untersucht.[64] Erst im Vergleich mit anderen Sprachen werden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede deutlich.

Im Deutschen etwa wird auch der Ausdruck ›Rohr*feder*‹ für ›Schreibrohr‹ verwendet. Dabei handelt es sich um einen anachronistischen Bildbruch, der die Breite aufzeigt, mit der im Deutschen das Wort ›Feder‹ verwendet wird. Dieser Ausdruck verfügt in seinem umfassenden Gestus (und auch in seiner Unschärfe) über ein Durchsetzungsvermögen, das in anderen Sprachen nicht im selben Maß vorhanden ist – das Französische etwa unterscheidet in der Bezeichnung klarer zwischen *roseau* (Schreibrohr) und *plume*. Die deutsche Sprachentwicklung nimmt also im Vergleich eine Sonderstellung ein, in der das Re-Semantisierungspotenzial der Feder deutlich wird.

Dieses Potenzial zeigt sich auch in der weiteren technologischen Entwicklung: Wenn Georg Lang 1905 sein Werk *Die Technik der Feder. Der Weg der Schreiblehrkunst, sachlich begründet und methodisch erläutert* publiziert, meint er mit der ›Feder‹ im Titel die Stahlfeder. In einem historischen Rückblick auf die Gänsefeder reflektiert er diese Überblendung wie folgt: »Über ein Jahrtausend lang haben die europäischen Kulturvölker zum Schreiben die Gänsefeder benutzt. Von daher mag auch die Übertragung des Wortes Feder auf den Begriff des Schreibwerkzeuges rühren.«[65] In der Alltagssprache wird diese Übertragung nicht reflektiert, der Bildbruch nicht als solcher wahrgenommen.

In der metonymischen Sprechweise verknüpft die Rede von Federn Schreibprozesse mit einem historischen Schreibinstrument und aktualisiert die Verbindung von Objekt, Schreibprozess, Materialität und Sprache. In der Umgangssprache hat die Feder eine Präsenz bewahrt, die sie als Objekt längst nicht mehr innehat.

64 Eine bedauernswerte Leerstelle des Buches sei hier bereits zu Beginn genannt: Texte aus dem slawischen Sprachraum können nicht besprochen werden, da dies den Rahmen der Studie sprengen würde. In Bezug auf Schreibfedern wären diese Texte aber bestimmt von Interesse, da aus den flachen und gewässerreichen Gegenden Osteuropas besonders viele Gänsefedern stammten, worauf einige ökonomische Quellen verweisen.

65 Lang (1905), 51. Lang fährt mit folgenden Argumenten fort: »Der tierische Kiel bot Vorteile, wodurch er sich eine so lange Dauer fast ausschließlichen Gebrauchs sicherte. Abgesehen von der ebenfalls nicht gleichgültigen Handlichkeit des Ganzen, ließ die Konsistenz der Federpose eine notwendige Zuspitzung zu und damit verband sich eine verhältnismäßige Dauer des einzelnen Stückes. Der Zuschnitt ermöglichte verschieden starke Striche, und dieser Umstand war um so willkommener, als er dem Bedürfnisse nach Kontrasten in den Strichstärken entgegenkam.« Ebd.

Ausgehend von dieser Beobachtung könnte man annehmen, dass diese bildliche Sprechweise als ›uneigentliche‹ erst zu dem Zeitpunkt aufkam, als die tierliche Feder von der Stahlfeder, die ihr zwar nachgebildet, aber eben nur ähnlich ist, abgelöst wurde. Die begrifflichen Übertragungen haben aber tatsächlich viel früher begonnen, wie hier gezeigt werden kann. Bereits die Bezeichnung für das antike Schreibinstrument des Orients, *calamus* (Schreibrohr), wurde metonymisch verwendet, als im lateinischen Mittelalter schon eine Schreib*feder* (*penna*) im Gebrauch war.[66] Dadurch geht die bildliche Sprechweise mit der Etablierung des Schreibwerkzeugs einher und Materie und Metonymie sind in diesem Fall nicht zu trennen, sie greifen vielmehr ineinander. In der Folge wird genau dieses doppelte Auftreten ins Zentrum gestellt und auf das Wechselspiel von Materie und Bildlichkeit hin untersucht. In diesem Buch wird das Schreibwerkzeug ›Feder‹ als Träger sowohl materieller als auch metonymischer Eigenheiten erforscht. Mit einem Vers aus Gottfried Benns Gedicht *Kann keine Trauer sein* lässt sich fragen: »wer trennte sie: die Worte und die Dinge«?[67] Eine solche Trennung ist (auch) in Bezug auf die Schreibfeder nicht haltbar. Federn sind häufige Motive in literarischen Texten, etwa in Gedichten, Romanen oder in Briefen. In der Analyse von literarisierten Federn werden also auch deren materielle Anteile beschrieben.

Den literarisierten Federn kommt ein poetologisches Reflexionspotenzial zu, wenn gefragt wird, was überhaupt das literarische Schreiben ausmacht und was seine Bedingungen sind. Wie die antike Lyra stellvertretend für den Gesang des Dichters und dadurch *pars pro toto* für Literatur insgesamt eingesetzt wurde, wird ab dem Mittelalter die Schreibfeder nicht nur zum materiell eingesetzten Objekt, sondern darüber hinaus auch zur Metonymie für das dichterische Schaffen überhaupt.[68] Anders als die Lyra ist die Schreibfeder aber nicht nur Begleitinstrument des ›Sängers‹, sondern sie spielt eine gewichtigere Rolle in der Produktion von Literatur. Dies tut sie als Teil eines Ensembles, das im Weiteren Tinte, Beschreibstoffe wie Papier oder Pergament, Federmesser und eine menschliche Hand umfasst.[69]

66 Vgl. Kap. 1.

67 Benn (1986), 7. Das Gedicht stammt vom 6.1.1956 und beginnt mit Referenz auf Drostes Sterbebett mit den Versen: »In jenem kleinen Bett, fast Kinderbett, starb die Droste / (zu sehn in ihrem Museum in Meersburg)«, ebd.

68 Die Nennung von Federn kann aber auch im poetologischen Umfeld bildlich verstanden werden. Beispielsweise benennt Margaret Atwood in ihrem poetologischen Werk *On Writers and Writing* von 2002 ein Kapitel *Dedication*: *The Great God Pen*. Darin beschreibt sie vor allem die finanziellen Herausforderungen, die mit dem Beruf der Schriftstellerin verbunden waren und noch sind. Über Federn hingegen schreibt sie dort nicht, die Überschrift des Kapitels ist eine Abwandlung eines Gedichtbestandteiles von Elisabeth Barrett Browning: *A Musical Instrument* (1860). Die ersten Verse einer Strophe enden jeweils mit »the great god Pan«. Atwood (2002), 78 f.

69 Vgl. zur Feder, dem Federmesser, Papier und Tinte: Möckel (1801). Vgl. auch den Eintrag »Schreib-materialien« in: Pierer (1833), 161–163.

VII. Quellen und Forschungsstand

Obwohl in Europa mehr als tausend Jahre lang die Gänsefeder das vorherrschende Schreibwerkzeug war, gibt es bisher weder eine umfassende Objekt-, Technik-, Wirtschafts- noch eine Themen- oder Motivgeschichte dazu. Diese für die Gegenwart konstatierte Forschungslücke geht einher mit der Beobachtung, dass schon im historischen Federzeitalter selbst dem Gegenstand wenig Aufmerksamkeit zukam. Ein möglicher Grund dafür ist die Tatsache, dass es sich bei den Federn um Gebrauchsgegenstände handelte, die zum einen (zumindest in kleineren Mengen) oft darum verfügbar waren, weil es zum Alltag gehörte, Gänse zu halten. Und zum anderen waren Federn Gebrauchsware von relativ kurzer Lebensdauer. Martin Luther beispielsweise betont in seiner Predigt mit dem Titel *Das man Kinder zur Schulen halten solle* aus dem Jahr 1530, die Federkiele seien kostenlos und weit verbreitet zu finden. Luther plädiert dafür, dass Eltern ihre Söhne in die Schule schicken sollten, damit sie Lesen und Schreiben lernten und möglicherweise Juristen oder Lehrer würden. Kern seiner Rhetorik bilden nun nicht die anzustrebenden Kompetenzen Lesen und Schreiben, sondern das Objekt Schreibfeder, welches für diese Fähigkeiten einzustehen hat. Luther schreibt: »Leicht ist die schreibfedder / das ist war / ist auch kein handtzeug unter allen handtwercken bas zu erzeugen / denn der schreiberey / denn sie bedarff allein der gense fittich / der man umb sonst allenthalben gnug findet«.[70] Der Vorteil der Gänsefeder ist, so Luther, ihre Verfügbarkeit. In der Fortsetzung seiner Predigt allegorisiert er den Gegenstand: Die Feder sei es, die in Friedenszeiten regiere.[71] Und in einer Umkehrung der tierlichen Herkunft aus den Lüften[72] beschwört Luther die Möglichkeit, mittels ebendieser Feder sozial aufsteigen zu können: »Da wirstu finden / Juristen / Doctores / Rethe / Schreiber / Prediger / ie gemeiniglich arm gewest / unnd ja gwislich allzumal Schůler gewest sind / und durch die fedder so empor geschwungen und auff geflogen / das sie herrn sind.«[73] Luther führt in diesem Text auch seine eigene Erfolgsgeschichte auf die Feder zurück, er sei »durch die schreibfedder so fern komen«.[74] Kinder, die schreiben können, erhalten in Luthers Sprachbild durch die Schreibfeder, die sie als materiellen Gegenstand für die Fertigkeit ›Schreiben‹ einsetzen müssen, die Möglichkeit, sich (wie er selbst) in höhere Gesellschaftsschichten aufzuschwingen. Während Luther also betont, das Schreibmaterial sei allgegenwärtig und zudem kostenlos erhältlich, lädt der Text den Gegenstand gleichzeitig mit einer gesellschaftspolitischen

70 Luther (1530), eijv. Ein Ausschnitt dieses Zitates wird im Wörterbuch der Brüder Grimm unter dem Lemma ›Gänsefittich‹ aufgeführt.

71 »Und wer regirt land und leut / wennn friede und nicht krieg ist? Thuns die reißigen odder feldheubtleute? Ich meine ja / es thu die schreibfedder«. Luther (1530), eir.

72 Vgl. die mittelalterlichen Rätseltexte, die mit dieser Herkunft aus den Lüften, wo Vögel fliegen, operieren, Kap. 1.3.

73 Luther (1530), eiijv.

74 Luther (1530), eiijv.

und symbolischen Bedeutung auf, nämlich derjenigen des (ökonomischen) ›Aufschwungs‹ beziehungsweise gesellschaftlichen Aufstiegs.

So wie in Luthers Predigt nicht weiter auf den konkreten Ursprung und die physisch-ökonomische Herkunft der Feder als Bestandteil von Gänsen eingegangen wird, schweigen auch andere Textsorten über sie. Der englische Ornithologe Francis Willughby beispielsweise hält 1678 lakonisch fest, dass es über Gänse auf Grund ihrer allgemeinen Bekanntheit nichts mehr zu sagen gebe: »But of the Goose, a Bird so well known in all Nations, more than enough.«[75] Was schon zu Zeiten Luthers und noch bei Willughby der Fall war, dass nämlich Gänse und auch deren Federn zumindest in kleineren Mengen im Alltag einfach zu haben waren – Hausgänse sind domestizierte Vögel, die in Europa zu Nutztieren gemacht schlicht zum Haushalt gehörten –, hatte zur Folge, dass viel Wissen über sie nur implizit weitergegeben wurde.[76]

Zudem lässt die Quellenlage die Vermutung zu, dass dieses Gänse- und Federwissen lange mündlich tradiert wurde. Erst mit den Naturforschern und ihrem Versuch, alles aktuelle Wissen wiederzugeben, wird dieses Wissen auch schriftlich festgehalten.

Aus der Tatsache, dass sich Federn (auch in ihrer kunstvollen Zuspitzung) archäologisch nicht erhalten haben, einerseits, und dem oft fehlenden Interesse der Zeitgenossen, sich mit einer Gebrauchsware weiter zu beschäftigen, andererseits lässt sich die Leerstelle erklären, die die Feder auch in literaturhistorischen Arbeiten einnimmt. Bei den Quellen hingegen zeigt sich – ganz im Gegensatz zur Forschungsliteratur – bei näherer Betrachtung eine Fülle an Material. Dieses Buch bietet auch eine erstmalige Federtextsammlung und macht diese Quellen zugänglich. Die Studie hat somit ein doppeltes Ziel: Das Buch will Grundlagenwerk zur Feder sein und Detailanalysen von Federtexten präsentieren.

Während sich Werke zur Geschichte der Schrift mit der Geometrie, Spationierung von Schriftarten und Buchstaben beschäftigen[77] und paläografische Studien sich ausführlich mit Beschreibstoffen wie Pergament oder Papyrus, mit Einbänden, Buchschmuck oder Lagenstärken befassen,[78] also mit materiellen Eigenschaften eines Werkes, die heute bei guter Überlieferung noch ›greifbar‹ sind und die sich ausstellen lassen, kommt dem Gänsekiel als zentralem Schreibwerkzeug seit dem Mittelalter bisher wenig Beachtung zu. Und dies ist trotz Hochkonjunktur der *Thing Theory* (Bill Brown), trotz einer programmatisch konstatierten »Wiederkehr

75 Willughby (1678), Buch III, 358. Vgl. hier Kap. 3.3.1.

76 Weltweit sind fünf Vogelarten zu domestizierten Nutztieren gemacht worden: »Von der Klasse der Vögel mit ihren 27 Ordnungen, 155 Familien, über 8500 Arten und 35 000 geographischen Rassen sind aber nur fünf Arten zu weltweit ökonomisch genutzten Haustieren des Menschen geworden: Hühner, Puten, Tauben, Gänse und Enten.« Bub (1995), zitiert nach Osten-Sack (2015), 2.

77 Vgl. Faulmann (1880/1989), Robinson (2004).

78 Vgl. Wattenbach (1871/1958), Bischoff (1956) und (1979) sowie Schneider (2009).

der Dinge«[79] und einer Ausbreitung einer ›Materiellen Kultur‹ über die Disziplinen ihres Ursprungs wie etwa der Archäologie oder Ethnologie hinaus der Fall.

Auch zum Zeitalter der Schreibmeister und Kalligrafen hat sich die Forschung bisher nur mit Teilgebieten beschäftigt.[80] Eine Ausnahme bildet Jonathan Goldbergs *Writing Matter. From the Hands of English Renaissance* (1990), auf das zurückzukommen sein wird. Unter Berücksichtigung dieser Forschung wird hier die Feder erstmalig als zentraler Bestandteil einer europäischen (Schreib-)Geschichte analysiert.

Auffallend ist, wie viele Werke rund um das Thema Schreibwerkzeug von Sammlern geschrieben wurden, die ihre Sammlung mit viel kundigem Hintergrundwissen präsentieren, deren Werke in Bezug auf die Quellenangaben allerdings selten wissenschaftlichen Standards entsprechen.[81]

Einen Einblick in die Fülle von Schreibmaterialien aus der Federzeit bietet Michael Finlays *Western Writing Implements in the Ages of the Quill Pen*. Sehr reichhaltig ist außerdem die Quellensammlung in Gotthard B. Jensens Dissertation mit dem Titel *Schreibgeräte, unter besonderer Berücksichtigung von Schülerschreibgeräten* (2004). Einen textbasierten Überblick über Schreibwerkzeuge gibt Martin Stingelin im gleichnamigen Eintrag im *Handbuch Medien der Literatur*.[82]

In einem Text für das *Marbacher Magazin* mit dem Titel *Der Gänsekiel oder Womit schreiben?* von 1994 bringt Peter Härtling zwei Beobachtungen auf den Punkt, von denen dieses Buch ausgeht. Er schreibt:

> Erstens: Der Dichter oder die Dichterin müssen sich mit dem Schreibgerät bescheiden, das ihnen ihre Epoche zur Verfügung stellt.
>
> Zweitens: Das Schreibgerät beeinflußt unbezweifelbar das Schreiben selbst.
>
> Wer mit sich sträubenden Kielen schreibt, kommt langsamer und gegen mitunter verdrießliche Widerstände voran.[83]

79 Vgl. den gleichnamigen Band von Balke, Muhle und von Schöning (2011). Zur *Thing Theory* siehe Brown (2001). Zu Dingen und Wörtern im Sinne von *res* und *verba* siehe Wernli/Kling (2018).

80 Zu deutschen Schreibmeistern vgl. etwa Doede (1957; 1958; 1988), zu den italienischen vgl. Osley (1980) sowie Morrison (1990).

81 Vgl. Geyer (1989), Schenk (1989), Le Collen (1999), Linscheid (1994), Huber (1985). Geyer etwa schreibt ohne Angaben von Quellen: »Eine Gans lieferte lediglich zehn bis zwölf gute Federkiele. In Deutschland verbrauchte man zu Beginn des 19. Jahrhunderts rund fünfzig Millionen Federkiele pro Jahr. Die europäischen Hauptproduzenten waren Rußland und Polen, wo man Gänse allein mit dem Ziel züchtete, hochwertige Federkiele zu erhalten. 27 Millionen Federkiele importierte England pro Jahr aus Petersburg. Als einer der Großabnehmer fungierte die Bank von England mit allein 1 ½ Millionen Federkielen pro Jahr. Pro Tag verbrauchte ein Schreiber durchschnittlich fünf Federkiele. Man kann sich vorstellen, wie oft die Arbeit zum sorgfältigen Nachschneiden jeder einzelnen Feder unterbrochen werden mußte. Der Beruf des Federzuschneiders breitete sich rasch aus. Ein Könner auf seinem Gebiet schaffte pro Stunde bis zu einhundert präzise gefertigte Federn.« Geyer (1989), 28 f. – So imposant die von Geyer genannten Zahlen wirken mögen, sind sie doch ohne Belege schwer einzuordnen.

82 Stingelin (2013).

83 Härtling in: Fischer (1994), 3.

Die (Un-)Möglichkeiten von Schreibwerkzeug sind ein Thema, das viele Autorinnen und Autoren umtreibt.[84] Schreibwerkzeuge scheinen geradezu als poetologische Maschinen zu wirken. Die Verwendung von Bleistiften, Federn, Schreibmaschinen oder Computern fordert die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des eigenen Schreibens heraus und zeigt dessen technische Grenzen auf. Die Schreibfeder tut dies in besonderem Maße, weil sie vor ihrem Gebrauch als Schreibwerkzeug erst hergerichtet werden muss und sich sowohl in diesem Prozess als auch in der Abnutzung beim Schreiben eine Widerständigkeit des Materials zeigt. In der Auseinandersetzung mit diesen Hindernissen kommen Materialiät und Poetik des Schreibens zur Sprache.

Während Schreibwerkzeugen also in poetologischen Texten von Autorinnen und Autoren Aufmerksamkeit geschenkt wird, lässt sich innerhalb der literaturwissenschaftlichen Texte beobachten, dass Schreibfedern (um den Fokus nun wieder zu verengen) bisher häufig – wenn überhaupt – im Peritext aufgetaucht sind: Als Motto scheinen sie geeignet, um metonymisch für Schreibprozesse und dichterisches Schaffen im Allgemeinen einzustehen. So wird etwa von Georg Christoph Lichtenberg oft eine Aussage zitiert, die lautet: »Es klingt lächerlich, aber es ist wahr: wenn man etwas Gutes schreiben will, so muß man eine gute Feder haben, hauptsächlich eine, die, ohne daß man viel drückt, leichtweg schreibt.«[85] Häufig zitiert wird auch Lichtenbergs Bemerkung zu den »Röhren«, wozu er die Schreibfeder zählt: »Daß die wichtigsten Dinge durch Röhren getan werden. Beweise erstlich die Zeugungsglieder, die Schreibfeder und unser Schießgewehr, ja was ist der Mensch anders als ein verworrnes Bündel Röhren?«[86] Und auch die bekannte Stelle aus Laurence Sternes *Tristram Shandy*, in der der Ich-Erzähler verkündet: »Ask my pen, – it governs me, – I govern not it«,[87] findet man einleitend an Textränder gesetzt. Schreiben wird in den Zitaten beider Autoren als ein Prozess ausgewiesen, der auf materiellen Grundlagen beruht und in dem Schreibende und Dinge in gegenseitiger Abhängigkeit stehen – wobei sowohl auf die Zuschreibung von Machtverhältnissen wie auch auf die Setzung von Subjekt- und Objektpositionen

84 So schreibt etwa Marcel Beyer in einem Text mit dem Titel *Ich beobachte mit dem Stift* (2016): »Schreiben ist kein Verfahren, in dessen Verlauf Beobachtungen ›festgehalten‹ werden, sondern ein Prozeß, der das Beobachten in Gang setzen kann. ›Aufschreiben‹, das lehren die beiden Rußmangaben aus der Feder Heinrich Dathes, ist bestenfalls eine Illusion.« Beyer (2016), 25. Beyer schildert neben dem eigenen Stift auch die Anekdote, wie er im Nabokov-Museum in Petersburg Bleistiftstummel des russisch-amerikanischen Autors fotografieren wollte. Der Vitrinentext habe gelautet: »Nabokov's favourite writing tool« und die Objekte seien mit Bissspuren versehen gewesen. Zitiert nach Beyer (2016).

85 Lichtenberg (1975), *Sudelbücher II*, H 129, 194.

86 Lichtenberg (1973), *Sudelbücher I*, E 35, 349.

87 Sterne (1997), Buch VI, Kap. 6, 345. 628. Der Kommentar von Melvyn New verweist auf eine Parallelstelle in einem Brief Sternes von 1767 an einen Freund: »Now, I take heav'n to witness, after all this *badinage* my heart is innocent – and the sporting of my pen is equal, just equal, to what I did in my boyish days, when I got astride of a stick, and gallop'd away – The truth is this – that my pen governs me – not me my pen.«

zurückzukommen ist. Beide Textpassagen betonen nämlich Umkehrverhältnisse: Lichtenbergs materielle, »gute Feder« ermöglicht erst einen guten Text und dieser Umstand erscheint dem Autor erwähnenswert, gleichwohl aber eines Kommentars bedürftig. In der Erwähnung der Feder wird ihr Gewicht verliehen, das aber mit der Zuschreibung der Lächerlichkeit auch wieder geschwächt wird.

Über die Funktionalisierung als Motto hinaus fehlt bisher eine fundierte Auseinandersetzung mit Schreibfedern, ihren historischen Rollen und Bedeutungen, obwohl Schreibwerkzeugen in den letzten Jahren insgesamt doch mehr Beachtung zukam und dies aufgrund von zwei Forschungsströmungen: Erstens ist die sogenannte ›Schreibszenenforschung‹ zu nennen und zweitens die schon erwähnte ›Materielle Kultur‹. Die mittlerweile etablierte Schreibszenenforschung machte Schreibwerkzeuge zum Thema einer kulturwissenschaftlich informierten Literaturwissenschaft. Die Auseinandersetzung mit dieserart dargestellten Schreibprozessen gründet auf Rodolphe Gaschés Ausführungen zu einer »Scene of Writing«.[88] Mit Rüdiger Campes Aufnahme des Ausdrucks als *Schreibszene* erfuhr der Begriff eine größere Verbreitung. Ausgehend von Barthes' Verwendung von *écrire* und *écriture* als Beschreibung einer »fundamentale[n] sprachlich-gestische[n] Beziehung«[89] ist die Schreibszene nach Campe ein »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«.[90] Zur sprachlichen Ebene und dem menschlichen Körper, welcher Sprache (auch) gestisch produziert, treten in dieser Darlegung die Dinge. Schreiben als Prozess wird situiert, Texte werden in ihrer Produktionsweise als untrennbar verbunden mit Materialität betrachtet. Die ›Rolle‹ der Dinge innerhalb dieser Vorstellung von Schreiben als theatralischer ›Szene‹ ist dann jeweils in Fallstudien zu klären. Martin Stingelin wiederum übernahm von Campe diese drei »Faktoren« des literarischen Schreibens und unterschied als »Rahmung« von der »Schreibszene« eine »Schreib-Szene«[91] – der Bindestrich soll dabei die selbstreflektierenden Elemente stark machen. Mit der Schreibszene respektive der Schreib-Szene könne, so Stingelin, »die Praxis des Schreibens, zumal als literarische Tätigkeit, nicht allgemein definiert, sondern nur historisch und philologisch im Einzelfall nachträglich re-konstruiert werden.«[92] Aber auch die Schreibszenenforschung, die sich zwar schon mit ausgewählten Epochen[93] und Autor:innen[94] oder einzelnen Schreibwerkzeugen wie der Schreibmaschine[95] auseinandergesetzt hat, beschäftigte sich bislang nur marginal mit der Gänsefeder. Wenn etwa Stephan

88 Gasché (1977), 166.
89 Campe (1991), 759; ders. (2005).
90 Campe (1991), 760.
91 Stingelin (2004b), 15–18.
92 Stingelin (2004b), 18.
93 Vgl. etwa zu Dadaismus und Surrealismus Zanetti (2005).
94 Vgl. etwa zu Schreibszenen bei Goethe: Zanetti (2008), zu Goethe und Musil: Willer (2008), zu Kafka: Campe (2005) sowie zu Bettina von Arnim: Langer (2008) und Schuller (2004), zu Nietzsche: Thüring (2008).
95 Zu Typoskripten und Schreibmaschinen vgl. Groddeck (2005) und Kammer (2005).

Kammer bei Robert Walser »Redende Federn« untersucht, dann sind mit diesem Titel die Stahlfedern gemeint.[96]

Jedes Scheibwerkzeug unterliegt allerdings, und darauf verweist Kammer mit Bezug auf die Arbeiten von Vilém Flusser zu Recht, dem Problem der Unbeobachtbarkeit des Schreibaktes.[97] Kammer bringt es auf den Punkt, wenn er schreibt: »Das Skandalon aller Reflexion über das Schreiben bildet damit deren konstitutive Nachträglichkeit.«[98] Diese Beobachtung gilt natürlich in besonderem Ausmaß für ein historisches Schreibwerkzeug, wie es der Gänsekiel ist, der sich selbst ver- und aufbraucht und den man später nicht, wie etwa eine Schreibmaschine, untersuchen oder gar selbst erproben kann.

VIII. Aufbau

Dieses Buch durchquert das Federzeitalter angefangen im frühen Mittelalter in einer mehrheitlich, aber nicht streng genommenen chronologischen Ordnung. Dabei werden Texte auch nach systematischen Gesichtspunkten geordnet, ein bestimmtes Thema also dann besprochen, wenn es in besonderer Dringlichkeit auftritt – dies lässt jedoch nicht darauf schließen, dass das Thema davor oder danach keine Rolle mehr spielt.

Die Feder ist im Verlauf der Jahrhunderte nicht immer dieselbe: Sie wurde unterschiedlich geschnitten und in der Hand gehalten, dadurch schrieb sie in verschiedenen Händen und Schriften unterschiedlich. Das Schreibwerkzeug muss daher immer historisiert und kontextualisiert werden. Auszugehen ist von vier Schwellen- oder Umbruchszeiten, die dieses Buch gliedern: Erstens werden mit dem Zerfall des weströmischen Reiches die Handelswege zum ägyptischen Schilfrohr unterbrochen.[99] Dass die tierliche Schreibfeder im 7. Jahrhundert erstmals erwähnt wird, mag daher rühren, dass man sich in Mitteleuropa nach Alternativen zum Rohr umsehen musste und zum Gänsekiel als Ersatz gegriffen hat. Zweitens vertreibt der Buchdruck nach 1450 nicht etwa die Handschrift, sondern es findet eine Sichtbarmachung von Federzügen und ihrer Potentiale gerade in der Konkurrenz um die Ausgestaltung von Kalligrafie und Typen statt. Drittens führt die Verwendung von Federn nach umfassenden Alphabetisierungsbestrebungen im 18. Jahrhundert dann um 1800 sowohl zu quantitativen wie auch qualitativen Höhepunkten in der Literarisierung von Federn. Und schließlich wird, viertens, im Übergang zur Stahlfeder im 19. Jahrhundert mit einem je nach Perspektive nostalgischen oder fortschrittsgläubig-verächtlichen Blick auf den Gänsekiel zurück-

96 Kammer (2008). Kammers Titel entstammt allerdings einem Zitat aus Walsers *Räuber*-Roman – es war also genau genommen Walser, der die Stahlfeder auf den Ausdruck ›Feder‹ verkürzte.
97 Kammer (2008), 199.
98 Kammer (2008), 199.
99 Vgl. Kap. 1.1.

geschaut – die Feder erscheint gerade dann noch einmal, als ihre Präsenz materiell nicht mehr notwendig ist.

Das Buch orientiert sich an diesen vier Schwellenzeiten, deren Analyse in fünf größere Kapitel gegliedert ist, weil der Zeitraum der Frühen Neuzeit zwei Kapitel umspannt. Das erste Kapitel beschreibt die Rolle des Gänsekiels im Mittelalter. Es werden enzyklopädische Werke und Rätselliteratur untersucht, die sich mit Schreibmaterialien beschäftigen. Zudem können erste Anleitungen vorgestellt werden, die zeigen, wie Federn zu schneiden sind. Und mit einem Ausschnitt aus Thomasîn von Zerklaeres *Der Welsche Gast* (1215) kommt eine frühe sprechende Feder zu Wort. Es ist eine, die sich beklagt, dass sie pausenlos arbeiten müsse.

Im zweiten Kapitel werden die Neuerungen beschrieben, die der Buchdruck für die Verwendung der Feder brachte. Dabei kann gezeigt werden, dass die Feder gerade in der vermeintlichen Ersetzung durch den Buchdruck erst recht an Bedeutung gewinnt. Dies geschieht etwa in Kalligrafie, Geometrie oder Pädagogik – aber auch in literarischen Texten. Die analysierten Quellen sind geometrische Traktate, humanistische Lehrgespräche, Schreibmeisterbücher und ausgewählte Sonette – die Sprachen neben Deutsch auch Latein, Italienisch, Englisch und Französisch. Im zweiten Kapitel wird auch dargelegt, wie die Feder den Körper prägte und disziplinierte, indem sie etwa eine bestimmte Hand- und Körperhaltung erforderte. Mit Marcel Mauss kann von *Techniken des Körpers* gesprochen werden, es sind kulturell angelernte Haltungen und Bewegungsabläufe, die auch in der Federpraxis deutlich werden.

In teilweise zeitlicher Überschneidung mit dem zweiten Kapitel widmet sich das dritte Kapitel so unterschiedlichen Quellen wie Texten von Naturforschern, in denen die Gans zum Thema wird, aber auch literarischen Auseinandersetzungen mit und Predigten über die Martinsgans. Wenn der Blick auf die als Nutztier im Alltag gegenwärtige Gans fällt, erscheinen mit ihr auch vermehrt Federn in den unterschiedlichen Textsorten.

Das vierte Kapitel stellt die Federnutzung und -thematisierung von Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe vor und widmet sich auch Federobjekten, die aus dem Besitz von berühmten Autoren ab dem Schwellenzeitraum um 1800 aufbewahrt wurden und die in Archiven noch zu finden sind.[100] Daneben wird in diesem Kapitel auch ein besonderer Federtext, nämlich Jean Pauls *Das Leben Fibels*, analysiert und in einen Vergleich mit metaphorischen und metonymischen Federn in Texten von weiteren Autorinnen und Autoren der Romantik gestellt.

Das fünfte Kapitel beschreibt den Übergang von der tierlichen Schreibfeder zur Stahlfeder. Nach ihrer industriellen Fertigung setzte sich die Stahlfeder in den 1820/1830er-Jahren durch, doch der Übergang war auch von Momenten der Störung geprägt, weil die Elastizität fehlte oder die Kombination mit herkömmlicher

100 Für die Aufbewahrung von Federn stellen »Motten, Speck- und Museumskäfer oder Staubläuse« eine große Herausforderung dar. Bezzel (2018), 25.

Tinte zu Rostfraß führte. Dass das Schreibwerkzeug und der spezifische Übergang auch ein Reflexionsmoment ermöglichten, wird an einer Passage von Herman Melvilles *Moby Dick* gezeigt. Und schließlich wird an Beispielen aus den Feuilletons vom Ende des 19. Jahrhunderts deutlich, wie sich die Kategorien ›Technik‹ und ›Nation‹ in der Thematisierung von Gänse- und Stahlfedern manifestierten. Denn nicht nur auf Autorenporträts von Theodor Fontane tauchten tierliche Federn dann und dort auf, wo sie längst nicht mehr zu erwarten wären.

****

Zur Schreibweise: Gesperrte Schriftarten wurden konsequent in Kursiva umgewandelt.

****

Kleinere Teile aus den folgenden Kapiteln wurden als Vorstudien in Aufsätzen publiziert.[101]

101 Vgl. Wernli (2015; 2017; 2018c; 2019; 2021 i. Dr.).

1 Das Erscheinen des Gänsekiels im Mittelalter

Ab wann wurde in Europa mit Gänsefedern geschrieben? Woher kam das Schreibwerkzeug und wer verwendete es? Im Mittelalter[1] finden sich Belege für dessen Verwendung hauptsächlich in Texten und Bildern, denn Federn sind selten Bestandteile archäologischer Funde. Zu oft werden sie beim Schreiben nachgeschnitten, zu schnell zersetzen sie sich und bleiben deswegen nicht erhalten. Ganz anders sieht die Erhaltung und Überlieferung etwa von Griffeln aus, allein schon in Augusta Raurica wurden bis 1996 insgesamt 1204 römische Schreibgriffel katalogisiert.[2]

Im Folgenden werden unterschiedliche Textsorten, Themenfelder und Quellengruppen analysiert, um das Erscheinen des Gänsekiels und seine Bedeutung aufzuzeigen. Das erste Unterkapitel widmet sich der Kontextualisierung von Schreibfedern in der Form einer Ding- und Wortgeschichte. Das zweite untersucht einen Ausschnitt aus Isidor von Sevillas *Etymologiae*. Dieses enzyklopädische Werk, welches das Wissen der Zeit versammelt und eine Basis für eine weiterführende Wissenstradierung bildet, erwähnt die tierliche Feder als Schreibinstrument neben der pflanzlichen. Im dritten Unterkapitel steht die mittelalterliche Rätselliteratur, basierend auf den lateinischen *Enigmata*, im Zentrum. In ihnen sind Schreibwerkzeuge und Beschreibstoffe wiederkehrende thematische Elemente. Die Voraussetzungen dafür, dass überhaupt Rätsel geschrieben werden können, werden darin dargestellt und reflektiert. Mit Fokus auf die Feder interessieren gerade diese autoreferenziellen Bezüge der Rätsel, die auf die eigene Materialität und Entstehung

1 Mit ›Mittelalter‹ ist hier der Zeitraum von Mitte des 6. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung bis Ende des 15. Jahrhunderts gemeint. Am meisten Material zur Paläografie des Mittelalters präsentiert immer noch Wattenbach (1871/1958). Siehe aber auch Bischoff (1956 und 1979). In Lehrmitteln für angehende Germanistinnen und Germanisten werden die Angaben zu Schreibwerkzeugen innerhalb von paläografischen Einführungen nur knapp behandelt. So widmet etwa Schneider (2009), 119, der Feder ganze zwei Sätze. Nur indirekt ist dann beim Abschnitt über Federproben (ebd., 201 f.) noch einmal von Federn die Rede. Mit Schreibwerkzeugen setzen sich die Werke aus dem Nationalen Forschungsschwerpunkt »Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven« an der Universität Zürich auseinander, vgl. etwa Kiening und Stercken (Hg.) (2008). Ausschnitte aus diesem Kapitel wurden in einem Aufsatz publiziert, vgl. Wernli (2017).

2 Vgl. Schaltenbrand/Obrecht (2012), Bd. 2, 347. Schaltenbrands Werk ist sehr umfassend und kenntnisreich, es zeigt auch viele Abbildungen von Schreibszenen und damit (am Rande) auch Schreibfedern. Band 2 bietet nach einer Typologisierung einen ausführlichen Katalog der Griffel.

verweisen. Im vierten Unterkapitel werden Anleitungen, wie Federn zu schneiden sind, vorgestellt. Es handelt sich um Quellen, die den Alltag der Skriptoren und den Umgang mit dem Material prägen und darstellen. Damit wird auch eine Verbindung zum didaktischen Diskurs deutlich: Wer mit der Feder schreiben möchte, sollte über deren Zuschnitt Bescheid wissen. Mit einem Ausschnitt aus Thomasîn von Zerklaeres Sittenlehre *Der Welsche Gast* von 1215/16 wird im fünften Unterkapitel ein literarisches Beispiel untersucht, in dem eine fiktive Feder selbst das Wort ergreift (das sie auch niederschreibt). Schließlich werden im sechsten Unterkapitel ausgewählte Abbildungen gezeigt, die Schreiber und Schreiberinnen und ihre Federn darstellen. Damit wird mit dem Bild ein weiteres Medium als Untersuchungsgegenstand hinzugefügt.[3] Die Bilder sind allerdings Teile mittelalterlicher Handschriften, sie kommen also im selben Medium Buch vor und sie wurden damals gemeinsam mit dem Text betrachtet. Gerade im Überschreiten von vermeintlichen Gattungsgrenzen innerhalb von Texten sowie der Grenzen zwischen unterschiedlichen Textsorten und Medien (Enzyklopädie, Rätselliteratur, Gebrauchstext, literarisierte Tugendlehre oder Abbildung) zeigt das vorliegende Kapitel Erscheinungsformen der mittelalterlichen Schreibfeder auf.

1.1 Ding- und Wortgeschichte der Schreibfeder im Mittelalter

Der Einsatz der Gänsefeder als Schreibwerkzeug steht am Beginn des Mittelalters und dieser Umstand ist auch politischen Gründen geschuldet. Der Untergang des Weströmischen Reiches hatte eine doppelte Zäsur bewirkt: Auf der materiellen Ebene war zum einen der Handel mit ägyptischem Schreibrohr eingebrochen und zum anderen wurde auf der gesellschaftspolitischen Ebene eine breitere Schreibtätigkeit aufgrund der unsicheren Situation auf das Nötigste reduziert. Das Schreibmaterial war deshalb nur beschränkt vorhanden und die Schreibmotivation gesunken.[4] Unter diesen Umständen griffen Schreibende in Zentraleuropa auf die

3 Hier wird, stark vereinfacht, von Bildern und Texten als unterschiedlichen ›Medien‹ gesprochen. Zur Geschichte des Medialen und der Breite der Verwendung des Ausdrucks siehe etwa Kiening und Beil (2012), 10f. u. ö., zu Schrift als Medium Kiening und Stercken (Hg.) (2008), zu Medialität vgl. Kiening (2015).

4 Die erneute Aufnahme einer Schreibtätigkeit (nach den Anregungen Cassiodors in *De orthographia* idealtypisch ein korrektes Abschreiben des antiken und christlichen Buchschatzes) erfolgt hauptsächlich mit der Gänsefeder als lokal zur Verfügung stehendem Rohstoff. Cassiodor verwendet für das Schreibwerkzeug hauptsächlich den Ausdruck *calamus*, daneben findet sich aber auch die Bezeichnung *arundo*. Dabei wird das Schreibrohr bereits für eine bildliche Sprache eingesetzt, wenn er etwa schreibt: Der »Hl. Hieronymus hat in einem einzelnen Band über das Buch Genesis die ihm vorliegenden Fragen des Hebräischen gelöst. Fragen, die sich wie eine mit einem einzigen Federstrich gezogene Linie in gleichmäßiger Schönheit über die heiligen Bücher des Alten wie des Neuen Testaments hinziehen.« Cassiodorus, 2014, 37, oder im Original: »tamquam linea uno calamo«, Cassiodorus (1961), 13. Vgl. auch Wolf (2013), hier 183.

Gänsefeder zurück.[5] Das heißt umgekehrt, dass mit dem Einsatz des Objekts auch die Grenzen Europas aufgezeigt werden. Weil das Schreibrohr vor allem im Orient weiterhin in Gebrauch blieb, bildete sich entlang des Schreibwerkzeugeinsatzes eine Art Grenze zwischen Europa und Orient.

Die Federschrift schuf und sicherte Herrschaftsformen, indem sie diese ›fest-schrieb‹. Mit ihr wurden im Skriptorium und der Bibliothek (antike/christliche) Texte reproduziert und neue in literarischen, christlich-exegetischen oder auch administrativen Registern produziert.[6]

Im Orient löste das Schreibrohr (lat. *calamus*, arabisch: *qalam*) aus Schilf oder Bambus die weichere Binse ab.[7] In Asien hingegen blieb der Pinsel das bevorzugte Schreibwerkzeug. Eine überregionale und zeitliche Kontinuität bildet bis heute, wie einleitend bereits angedeutet, das Verfassen jüdischer ritueller Texte – allen voran der Thora –, die von speziell ausgebildeten Schreibern (Sofer) mit Schreibrohr oder Federn koscherer Vögel, also etwa von Gänsen oder Puten, in Kombination mit ausschließlich schwarzer, permanenter Tinte auf Pergament verfasst werden.[8] Da die jüdischen Gesetze vorschreiben, jeder Gläubige müsse (theoretisch) in seinem Leben eine Thora schreiben, sind die entsprechenden Fragen, wer schreiben kann und soll und wie und womit geschrieben werden darf, aktuell geblieben.[9] Das nicht-religiöse

5 Bei diesem Wechsel von Rohr zur Feder gibt es kein Zurück, wie Beckmann (1792), 53 f., festhält: »Diese Rohre wurden, wie unsere Schreibfedern, gespalten und zugespitzt, aber man hat gewiß nicht so sauber, fein, lange und bequem damit schreiben können, als sich mit Federn schreiben lässt, und der Gebrauch der Rohre ist auch auf immer verlassen worden, so bald man die Federn versucht hatte, die man in jedem Lande von einem Thiere erhalten kann, welches ohnehin wegen mancher andern Nutzung in der Landwirthschaft gezogen wird. Hätten die Alten diesen Gebrauch der Gänsefedern gekant, so würden sie der Minerva nicht die Eule, sondern die Gans gegeben haben.«

6 Zum Buch in der Spätantike vgl. Schipke (2013).

7 Zur arabischen Kalligrafie und der Geschichte des Schreibrohrs siehe Hassan Massoudys *Calligraphie Arabe vivante* (2010). Auch Mandel (2004) geht kurz auf das Schreibrohr ein. Viele Werke über Kalligrafie legen den Fokus auf die entstandenen Produkte – dabei fallen die Angaben zum Schreibgerät spärlich aus (Massoudy bildet hier eine Ausnahme). Khatibi und Sijelmassi (1995), 74 f., beschreiben den Zuschnitt der Federn, allerdings ohne historische Quellen zu präsentieren. Sie erwähnen ein Koranzitat, in dem die Feder eine zentrale Rolle spielt: »Ihr habt den großzügigsten Herrn / Der die Menschen durch die Feder lehrte / Was sie nicht wußten …« Koran, CVI, 1. Zitiert nach ebd., 74.

8 Zur Einführung siehe: Kurzweil (2008), 243. Während es zu Pergament und Tinte genauere Angaben gibt, wird der Feder auch in der jüdischen Tradition wenig theoretischer, aber viel praktischer Stellenwert eingeräumt. Von den rund 4000 Gesetzen, die ein Sofer kennen muss, betreffen fast keine Ausführungen die Feder. Kurzweil schreibt (ebd.): »There are no special rituals regarding the quill, but as with every other aspect of writing a Torah scroll, the proper intention is always essential.« Zur hebräischen Paläografie vgl. Yardeni (1991) sowie Engel (2010). Vgl. zudem die Forschung von Colette Sirat, ihr Fokus liegt allerdings nicht auf dem Schreibwerkzeug. Die Festlegung der von Anfang an schwarzen Tinte schließt die Verwendung von Eisengallustinte aus, weil diese erst nach einem Oxidationsprozess schwarz wird.

9 Das heißt jedoch nicht, dass jede jüdische Person tatsächlich eine Thora schreiben könnte, auch wenn sie wollte – wie bereits erwähnt, ist das Schreiben von rituellen Texten den professionellen Sofer vorbehalten. Gläubige Juden können sich aber beispielsweise auch mit einem

jüdische Schreiben innerhalb Europas durchlief hingegen eine ähnliche Geschichte wie das nicht-jüdische Schreiben: Die Gänsefeder löste das Schreibrohr ab und danach kamen Stahlfedern, Schreibmaschinen und Computer in Gebrauch.

Innerhalb von Europas Grenzen wurden im Mittelalter – wie bereits im Altertum – Griffel hauptsächlich für Entwürfe gebraucht. Alles, was bleiben und Bestand haben sollte, wurde jedoch mit Feder und Tinte verfasst.

Umbrüche in der historischen Verwendung von Schreibutensilien betrafen neben der Feder auch andere Komponenten wie etwa die Beschreibstoffe. Während beim Schreibwerkzeug vom Metallgriffel oder dem im Vergleich zur Vogelfeder stabileren Schreibrohr zu einem weniger haltbaren Instrument übergegangen wurde, vollzog sich bei den Beschreibstoffen ebenfalls eine materielle Verschiebung. Plinius begründet (gestützt auf Varro) den Wechsel von Papyrus zu Pergament mit politischer Rivalität. Im Wetteifer um die Vormachtstellung ihrer Bibliotheken habe Ptolemaios die Ausfuhr von Papyrus verboten, in der Folge sei unter König Eumenes in Pergamon das Pergament erfunden worden.[10] Die Geschichte des Schreibens ist damit auch eine politische Geschichte und vor allem eine anekdotisch erzählte.

Mit dem Pergament wurde ein deutlich haltbareres, aber auch teureres Material zum Träger des Schriftwesens.[11] Ab dem 12. und 13. Jahrhundert gelangte Papier (*charta*) als ursprünglich chinesische Erfindung durch die Araber nach Spanien und wurde von dort in Europa weiter verbreitet.[12] Neben der Verwendung von Perga-

Geldbetrag am Schreibenlassen einer Thora beteiligen. Ich danke an dieser Stelle ganz herzlich Michael Sutter, der mit Truthahnfedern schreibt, für das Gespräch über seine Tätigkeit als Sofer.

10 Plinius (1960), 72. Zu Papyrus in der Antike vgl. Schipke (2013), 125–132, zum Pergament ebd., 133–139. Wattenbach vermutet, dass Papyrus in Deutschland »wohl nie viel gebraucht worden [ist]; als man hier anfing zu schreiben, war Pergament schon der gewöhnlichste Schreibstoff.« Wattenbach (1871/1958), 105. In der päpstlichen Kanzlei sei Papyrus bis ins 11. Jahrhundert für Urkunden gebraucht worden. Corsten u.a. (1999), 600. Jüdische rituelle Texte wie die Thora, die Tefillin oder Mesusa müssen auf Pergament der Haut von koscheren Tieren geschrieben werden. Damit lässt sich eine viel frühere Verwendung von Pergament belegen, etwa mit dem Fund der sogenannten Qumran-Rollen, die teilweise aus der Zeit noch vor unserer Zeitrechnung stammen. Interessanterweise gibt es im Judentum zwar sehr viele Regeln, wie rituelle Texte geschrieben werden müssen, aber keine bezieht sich auf das Schreibinstrument (außer natürlich, dass es von einem koscheren Tier stammen muss). Ob eine Thora mit einem Gänsekiel, einer Truthahn- oder Schwanenfeder verfasst wird, spielt keine Rolle. Rabenfedern hingegen sind zum Schreiben nicht erlaubt. Bis heute schreiben Sofer, also die jüdischen Schreiber (wörtlich die »Zähler« von Buchstaben), mit tierlichen Federn auf Pergament, meist ungeborener Kälber. Da rituelle Texte auch nach langem Gebrauch und möglicher Abnutzung nicht weggeworfen, sondern begraben werden, sind aufgrund der Zersetzungsprozesse archäologische Funde selten. Siehe auch http://www.sofer.co.uk/index.html, zuletzt aufgerufen am 2.3.2016. Zum Umgang mit heiligen und nicht heiligen jüdischen Büchern siehe Leicht (2007).

11 Den ökonomischen Aspekt des Pergaments erwähnt etwa Bischoff (1979), 22, wenn er beschreibt, dass allein für die Herstellung des *Codex Amiatinus* (um das Jahr 700 entstanden) über 500 Schafhäute notwendig waren.

12 Die erste deutsche Papiermühle wurde Ende des 14. Jahrhunderts in Nürnberg eingerichtet. Papier wurde aus Lumpen gemacht. Siehe zu Papier allgemein auch Tschudins (2002) *Grundzüge der Papiergeschichte*. Die neuere Forschung betont zudem, dass Pergament neben Papier

ment und dem im Vergleich neueren Beschreibstoff Papier fanden sowohl in der Antike als auch im Mittelalter die bereits erwähnten Wachstafeln Verwendung – hauptsächlich für Entwürfe oder Rechnungen, aber auch für Urkunden.[13] Mit der spitzen Seite des Griffels aus Holz, Metall oder Bein wurde dabei in das Wachs geschrieben, die flache Seite erlaubte das Löschen ungewollter oder nicht mehr verwendeter Einträge.[14] Die Bezeichnung Griffel stammt vermutlich vom lateinischen *graphium*. Sie trägt unterschiedliche Bedeutungen, in einer ganz allgemeinen Form ist damit »der stift des schreibers« gemeint, das Material ist damit vorerst nicht bestimmt.[15] Dass sich zwischen Schreibwerkzeug (*stilus*, *calamus*) und Schreibweise das Verhältnis einer metonymischen Bildlichkeit entwickelt, hat Michael Stolz insbesondere für die Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts gezeigt.[16]

Wachstafeln und Griffel hatten den Vorteil, dass sie einfacher zu transportieren waren, es ließ sich mit ihnen reisen und sie konnten unter freiem Himmel zum Notieren genutzt werden. Kleinformatige Wachstafeln konnten am Gürtel hängend mitgetragen werden. Zudem hatten Griffel neben dem Schreiben und Überschreiben in Wachs eine zusätzliche Verwendungsweise, so dienten sie im Mittelalter auch zum Eintragen von unauffälligen Glossen auf Pergament.

auch im 15. Jahrhundert noch sehr verbreitet war. Vgl. den Sammelband *Papier im mittelalterlichen Europa*, hg. von Meyer, Schutz, Schneidmüller (2015), hier: 3.

13 Wattenbach weist die Verwendung der Wachstafeln bei den Griechen auch als Billets nach, in die Briefe und Antworten eingetragen wurden – die Tafeln heißen griechisch u. a. δελτος oder πυχτιον, lateinisch *cerae*, *tabellae*, *codicilli* oder *pugillares*. Vgl. Wattenbach (1871), 51–89, hier: 51 f. Wachstafeln wurden etwa in Bergwerken gefunden, sind also teilweise noch erhalten – vor allem auch die kostbareren Tafeln aus Elfenbein, die im politisch-sakralen Umfeld Verwendung und Aufbewahrung fanden.

14 Im *Lexikon des gesamten Buchwesens* wird darauf hingewiesen, dass so der Ausdruck »stilum vertere« als den Griffel kehren, »radieren« zustande gekommen sei. Vgl. Corsten u. a. (1999), 609. Siehe auch ausführlicher Schaltenbrand (2012), Bd. 2, 21–36.

15 Grimm: Deutsches Wörterbuch. 4. Bd., I. Abt., 6. Teil, 304. Darin verweist der Eintrag »Griffel« auf die frühe bildliche Verwendung des Ausdrucks: »zu ausgebreitetem literarischen leben gelangt das wort in bildlichem gebrauch […] in gewissen mehr oder minder typischen verbalen verbindungen metaphorisch für schreiben und jede form literarischen oder künstlerischen schaffens; immer in poetischer oder wenigstens gewählter sprache; schon mhd. sich ankündigend« (ebd., 305). Es folgt dann ein erster Hinweis auf Thomasîn, dem viele andere Beispiele folgen, bis die Grimms auch »gewisse formen bildlichen gebrauchs« auf Luthers Bibelübertragung zurückführen (ebd., 307), etwa mit dem Beispiel: »die sunde Juda ist geschrieben mit eisern griffeln, … und auf die tafel ihres hertzen gegraben Jer.17, 1«. Die Autoren weisen auch darauf hin, dass der Ausdruck ›Griffel‹ im 19. Jahrhundert eine neue Blüte erlebte – er bezeichnet dort das Schreibgerät für die Schiefertafel. Zum Federkiel siehe Bd. 9 in der Ausgabe von 2006, 235.

16 Michael Stolz führt die Arbeiten Hans Ulrich Gumbrechts und Paul Zumthors weiter und schreibt: »Der *stilus* als Schreibgerät steht für die mit ihm auf einem Beschreibstoff eingetragenen Schriftzeichen und weiter für die ›Eigenart‹ oder ›Manier‹ der in Schriftform enkodierten Texte. Zwischen dem Instrument und der Schrift bzw. dem Text besteht also ein Verhältnis von Erzeuger und Erzeugnis bzw. von Ursache und Wirkung, wie es für metonymische Relationen charakteristisch ist.« Stolz (2015), 40. In historischen Quellentexten wird dies in dieser Studie später gezeigt und ausgeführt werden an Texten von Tomaso Garzoni (Kap. 3) und Georges-Louis Leclerc de Buffon (Kap. 3.3.1).

Geschrieben haben seit der Spätantike hauptsächlich Berufsschreiber.[17] Notare widmeten sich der Tachygrafie (einem griechischen Kurzschriftsystem), Kalligrafen den Büchern, wobei diese Trennung zwischen den Berufen mit der Zeit unscharf wurde.[18] Weil in den Wirren nach dem Zerfall des Römischen Reiches einzig die Institution Kirche eine Kontinuität und einen Schreibort bot, waren ab dem 6. Jahrhundert vor allem Klöster respektive Mönche für das (Ab-)Schreiben der Bücher zuständig.[19] Das Wissen der Antike wurde dort bewahrt und mit christlichen Werten verbunden. Wie die Skriptorien eingerichtet waren, ist nicht genau dokumentiert, man kann jedoch von Abbildungen, aber auch von Schriftquellen auf die Materialien zurückschließen, die vorhanden gewesen sein mussten. Am Beispiel des Klosters St. Gallen gibt Beat von Scarpatetti Auskunft über den Schreibort und die Ausrüstung, die zur Verfügung stehen musste, und der Kalligraf und Illuminator Klaus-Peter Schäffel hat für denselben Beitrag eine Zeichnung eines mittelalterlichen Skriptoriums angefertigt – so könnte man sich den Entstehungsort der Bücher vorstellen.[20]

Das klösterliche Umfeld war ursprünglich ein männlich geprägtes. Schreiben galt damit – auch auf Grund der häufig noch fehlenden Schulbildung für Frauen – größtenteils als Männersache. Nichtsdestotrotz gab es auch im Mittelalter schreibende Frauen, wie unterschiedliche Quellen belegen.[21] Über das Kloster hinaus betrachtet, sind im Mittelalter Lesen und Schreiben nicht als parallel erworbene Fähigkeiten zu sehen, wie die neuere Schreibforschung aufzeigt: Viele Menschen konnten lesen und waren vielleicht auch unterschiedlicher Sprachen mächtig, das hieß aber noch nicht, dass sie auch schreiben konnten. Was gelernt werden musste, wurde daher häufig in eine metrische und einfach zu memorierende Form ge-

17 In der gesamten Antike haben aber auch viele Sklaven (ab-)geschrieben. Vgl. Schipke (2013), 105.

18 Wattenbach (1871/1958), 416ff. Die Bezeichnungen für den Schreibenden sind im Lateinischen noch vielfältig, Mazal listet auf: »scriba, scriptor, librarius, antiquarius, notarius und tabellio […]. Da im Mittelalter lange Zeit hindurch nur Geistliche als Schreiber in Frage kamen, finden sich auch Termini wie clericus, clerc, clerk.« Mazal (1986), 72.

19 Bischoff (1956), 16, siehe auch die Einleitung von Brunhölzl (1975). Siehe zu den konkreten Orten auch den Sammelband *Schreiborte des Mittelalters. Skriptorien – Werke – Mäzene* von Schubert (2014).

20 Siehe von Scarpatetti (1999), 40 (Zeichnung). Die Liste der Materialien lautet: »Zur Ausrüstung des Arbeitsplatzes an einem Schreibpult gehören folgende Gerätschaften: Kielfedern, Federmesser, Radiermesser, Eisengallustinte, Tintenhorn und Tintengefäß, Zirkel, Falzbein, schmale Leisten aus Hartholz oder Metall zur Fixierung des beschriebenen Bogens und zum Offenhalten der Vorlage, Eierschalenmehl/Kalk, Kreide, Bimssteine, Putzlappen und Malereiutensilien wie Zeichenstift/Silberstift, Pinsel, Pigmente und sämtliche Farbmittel, Schälchen und Muscheln, Mischgefäße, Reibschale mit Pistill (Stößel), Gummi arabicum, Eiweiß und Eigelb sowie Pergament- und Fischleim. Ferner waren auch Schriftmusterbücher, Vorlagensammlungen für den Dekor und Unterrichtsmaterialien denkbar.« Ebd., 41. Aus dieser Auflistung geht hervor, dass die Schreibfeder Teil eines Ensembles ist, das je nach angestrebtem Produkt aus sehr vielen Teilen besteht.

21 Siehe dazu die Studie von Graf (2002).

bracht, die das Lesen und Auswendiglernen erleichterte – dies wird weiter unten in Bezug auf das Spitzen der Federn noch deutlich gemacht.[22]

Die Frage danach, wann denn die Gänsefeder in Europa zum ersten Mal erwähnt wird, beantwortet die Schreibwerkzeugforschung meist mit einem Verweis auf Isidor von Sevilla (560–636). Ungefähr im Jahr 630 erschienen seine *Etymologiae*, in deren panoramaartiger Präsentation des aktuellen und antiken Wissens Vogelfedern (*pennae*) neben Schreibrohren (*calami*) als Schreibwerkzeuge erwähnt werden.[23] Damit schließen traditionelle Schreibwerkzeuggeschichten ihre Darstellung des Mittelalters meist bereits wieder ab, um sich dann etwa den frühneuzeitlichen Kalligrafen und ihren Werken zuzuwenden. Um dieser singulären Nennung nicht erneut das Gewicht einer Ursprungsszene zu übertragen – zumal der Übergang von *calamus* zu *penna* auch mit Isidor nicht beschrieben werden kann – soll hier im Folgenden ein anderer Akzent gesetzt werden. Das Erscheinen der Feder im Mittelalter wird im Vergleich von fünf Quellengruppen und entsprechenden Beispielen beschrieben. Eine vergleichende Analyse zeigt die Überlagerung unterschiedlicher Diskurse auf. Die Überlagerung lässt sich sowohl auf der Ebene des Gegenstandes – also der Feder – als auch auf derjenigen seiner Darstellung analysieren.

Damit werden keine eindeutige Datierung der Erscheinung und keine Neubeschreibung eines konkreten Überganges angestrebt, vielmehr geht es hier darum, zu zeigen, dass *mit* und gerade auch *in* der Feder bereits im Mittelalter unterschiedliche Diskurse zusammenlaufen, die die Kulturtechnik Schreiben maßgeblich prägen. Die beschriebenen Praktiken werden dabei auf ihren Umgang mit den (vom Menschen hergestellten) Artefakten, den zugeschnittenen Vogelfedern, untersucht, und die Artefakte wiederum darauf, wie sie Praktiken prägen. Schließlich sind und bleiben es jedoch Texte (und Abbildungen), die analysiert werden.

Zu klären ist vorab, woher die mittelalterlichen Schreibfedern überhaupt stammten und wie die Schreiber im Alltag zu ihren Federn kamen. Dazu ist die Quellenlage äußerst dürftig und es gibt nur vereinzelte, oft regional ausgerichtete, wirtschaftshistorische Forschungsbeiträge zu diesem Thema.[24] Auch wenn Kielfedern

22 Vgl. Kap. 1.4.

23 Isidor wird in unterschiedlichen Werken erwähnt, so etwa bei Hanson (2011), 234f., Schenk (1989), 50, Le Collen (1999), 12. Vgl. ausführlicher zu Isidor Kap. 1.2.

24 Philipp Slavin (2010) hat etwa für das östliche England zwischen 1250 und 1400 die Gänsewirtschaft untersucht. Dabei analysiert er 2700 Gutsrechnungen. Obwohl die Gänsewirtschaft deutlich aufwändiger und teurer als die Hühnerzucht war, gab es eine große Nachfrage – zumindest in den besseren Zeiten, nach Pestepidemien. Gänse müssen zum Wasser und zu Grasflächen gebracht werden, dort muss jemand auf sie aufpassen, weil sie etwa Getreidefelder zerstören könnten, es braucht also Hirten (oder Gänsemägde). Zudem sind Gänse relativ treue Tiere und können nicht beliebig gepaart werden. (Auch) im Mittelalter wurden Gänse gemästet und geschlachtet. Slavin belegt die Abgaben von Gänsen an die Lords mit Zahlen. Die Abgaben an Klöster variierten je nach Abt: »For instance, William de Bernham, Abbot of Bury St Edmunds (1335–63) consumed 275 geese sent from his Suffolk demesne of Chevington, while John de Brinkley (1361–78), his successor, took only 54 geese from that demesne, on an annual basis.« Slavin (2010), 22. Die Klöster kamen also mit dem Kauf von Gänsen zu Fleisch und Daunen sowie vermutlich auch zu Gänsekielen.

hauptsächlich zum Schreiben verwendet worden sein dürften, gibt es parallel dazu überlieferte Verwendungsweisen anderer Art, etwa für gefiederte Pfeile,[25] als Zahnstocher[26] oder als Vorformen von Pipetten für den medizinischen Gebrauch.[27] Diese Verwendungsformen zeigen zum einen die Alltäglichkeit des Gegenstandes, zum anderen aber auch die potenzielle Mehrdeutigkeit der wenigen wirtschaftshistorischen Quellen auf: Wozu Federn jeweils gebraucht wurden, lässt sich nicht immer zweifelsfrei nachweisen. Zudem gibt es Rechnungsbücher, in denen man aus heutiger Sicht die Erwähnung von Federn erwarten würde, weil darin zum Beispiel auch Papierkäufe erwähnt werden, die aber keine Federn verzeichnen.[28]

Aufgrund einiger weniger Quellen lassen sich aber zumindest Hypothesen zum Schreibfederhandel aufstellen.[29] In der *Geschichte der grossen Ravensburger Handelsgesellschaft 1380–1530* von Aloys Schulte finden sich einige verstreute Nennungen des Federhandels. Sie stammen aus Zollquellen, sind also knapp gehaltene Listen, in denen die Handelsgegenstände nicht genauer beschrieben werden. Die Quellen zeichnen sich deshalb durch eine quantitative und qualitative Lückenhaftigkeit aus. Diese Zollregister stammen aus Spanien, weil deutsche Handelsgesellschaften beispielsweise nach Saragossa reisten, um Safran einzukaufen. Neben dem Safran wurden aber allerlei zusätzliche Waren eingekauft, so weist eine Liste aus dem Jahr 1430 beispielsweise auch Hüte aus Biberpelz, rote Strumpfbänder oder Hanfstricke auf. Als Handelsgüter galten aber auch Schreibmaterialien und -zubehör wie Tintenfässer aus Horn (*tintes de banya*)[30] oder Federspitzer (*talla plomes*).[31] Zudem wurden anscheinend Schreibrohre aus Spanien nach Deutschland importiert, die erwähnte Liste führt »Rohrfedern für den Schreibtisch (*canoques escrivanies*) 52 ½ Dutz«[32] und ein halbes Dutzend Schreibrohre für Kinder (*canoques de infants*) auf. Eine Rechnung des *Dret real* zu Barcelona von 1443 erwähnt »27 lb [= libra/Pfund] de pennes seques, 13 lb de pinyons = 136 lb«.[33] Es stellt sich die Frage, für welchen Zweck neben den

25 Cowper (2010), 39, erwähnt etwa in seinem Buch über Henry V., dass dieser Gänsekiele aus ganz England habe schicken lassen, um gefiederte Pfeile herstellen zu können. Eine Quellenangabe fehlt dort allerdings. In der barocken Emblematik wird die Verwendung der Gänsefeder als Bestandteil von Waffen in der Jagd auf Gänse als ›Selbstverschuldung‹ thematisiert.

26 Siehe dazu Henry Petroskis Geschichte des Zahnstochers (*The Toothpick. Technology and Culture*) von 2007, darin vor allem das Kapitel *Poor Goose!* Zum Zahnstocher als literarisiertem Endzustand von erzählenden Federn in den It-Narratives vgl. Kap. 3.7.

27 Conrad Gessner erwähnt im Kapitel zur zahmen Gans, dass eine Schreibfeder als Pipette (avant la lettre) verwendet werden kann, um Essig in die Nase einzuführen, damit Nasenbluten unterbunden werden könne. Gessner (1669), 133. Siehe zu Gessner auch Kap. 3.3.1.

28 So finden sich im *Haushaltsbuch des Basler Bischofs Johannes von Venningen (1458–1478)* Papierkäufe gelistet, aber keine Federanschaffungen. Man liest dort: »Item 4 ½ ß fur eyn buch regail bappier« oder »Item I ß 2 rappen fur ein buch pappir«. Hirsch und Fouquet (Hg.) (2009), 95; 101.

29 Heyds zweibändiges Werk zum Levantehandel im Mittelalter verzeichnet weder Schreibrohre noch -federn. Erwähnt werden jedoch Galläpfel als Handelsware. Heyd (1879), Bd. 2, 593.

30 234 Dutzend entsprechen 61 Pfund. Schulte (1923a), 307.

31 17 Gros. entsprechen 17 Pfund. Ebd., 308.

32 Der Preis für das Schreibrohr beträgt 9 Pfund, 12 Schilling und 6 Pfennig respektive 10 Schilling für die Schreibrohre für Kinder. Ebd.

33 Schulte (1923c), 513.

Gänsefedern die Schreibrohre verwendet wurden. Anzunehmen ist ein gleichzeitiger Gebrauch der unterschiedlichen Materialien. Bei den ersterwähnten trockenen Federn könnte es sich sowohl um Daunen als auch um Schreibfedern handeln – beider Qualität steigt, wenn sie trocken sind. Im direkten Anschluss kann die Nennung von »pinyons« als Schreibfedern verstanden werden (der Ausdruck ist verwandt mit dem englischen *pinion feather* für Flügelfeder).

Eine weitere Quelle belegt, dass Ende des 15. Jahrhunderts Klemens Ankenreute (als Vertreter der Ankenreute-Gesellschaft) in Saragossa »3500 plomes de scriure (Schreibfedern) = 4lb [= libra/Pfund] 1 ß [= Schilling] 9 [vermutlich denar/Pfennig]« kaufte.[34] Diese Zahl dürfte auf eine große Nachfrage an Federn hinweisen. Die Handelseinheiten zu mehreren Tausend waren entsprechend hoch.[35] Ob es sich dabei jedoch konkret um Rohr- oder Tierfedern handelte, ist unklar. Aus den Zollregistern Barcelonas belegt Schulte für denselben Zeitraum unter dem Oberbegriff *merceria* auch »Federn, Gänsekiele, Schwanenfedern (plomes de signe)«, jedoch ohne Angaben von Mengen oder Preisen.[36] Es könnte sich dabei um eine Ausfuhr aus Nürnberg handeln.[37]

Diese wenigen Quellen zeigen auch in ihrer Lückenhaftigkeit auf, dass Federkiele bereits im Mittelalter eine gefragte Handelsware darstellten. Die Annahme, es hätten sich jeweils genügend Gänsefedern aus der privaten Gänsehaltung gewinnen lassen und Federn hätten deshalb nicht gekauft werden müssen, bestätigt sich damit nicht.[38] Die Quellen und Beschreibungen des Federhandels werden allerdings erst im 18. Jahrhundert ausführlicher. Diese Tatsache dürfte auf zwei Entwicklungen zurückzuführen sein: Erstens stieg mit der höheren Alphabetisierung die Nachfrage nach Schreibgerät und zweitens wurden Märkte und Zahlen für eine sich bald entwickelnde Statistik zentral. Es wurde also *mit* der Feder *über* Federn ausführlich Buch geführt. Die Feder begann sich damit verstärkt selbst zu dokumentieren. Die Federquellen des Mittelalters sind hingegen oft nur mit wenigen Zahlen versehen, wie etwa das folgende, erste Beispiel zeigen wird – Isidor von Sevillas Etymologie-Projekt steht am Übergang zwischen Antike und Mittelalter und zeichnet sich durch seine umfassende Wissenspräsentation aus. Darin finden auch Schreibgeräte eine Erwähnung, dies geschieht aber in qualitativer und nicht in quantitativer Art.

34 Schulte (1923b), 11.
35 Schulte (1923b), 218.
36 Schulte (1923b), 212.
37 Schulte schreibt zu dieser Unsicherheit: »In den Zollregistern von Barcelona findet sich die merceria oft, ohne daß es möglich wäre, die Heimat sicher festzustellen.« Schulte (1923b), 211.
38 Diese Annahme beruht auf Rechercheergebnissen: Dr. Karl Schmuki, Mitarbeiter der Stiftsbibliothek St. Gallen, antwortete etwa auf eine Nachfrage, woher die Mönche ihre Schreibfedern bezogen hatten, dass in den schriftlichen Quellen der Stiftsbibliothek St. Gallen kein Nachweis der Herkunft von Federn vorliege. Schmuki verwies aber auf den Lageplan des Klosters und den darauf verzeichneten Gänsestall und stellte die Vermutung auf, dass die Federn aus der eigenen Gänsehaltung stammten. Die Nachfrage nach Schreibfedern dürfte die hauseigene Produktion aber deutlich überstiegen haben.

1.2 Isidor von Sevillas Feder-Wissen

Zum »wichtigste[n] Schulbuch«[39] seiner Zeit wurden Isidors *Etymologiae*, die sich an den Ansprüchen antiker Enzyklopädien orientieren. Isidor versucht damit aber auch, das gesamte Wissen der Antike mit dem zeitgenössischen zu verbinden und schriftlich zu erfassen. In den zwanzig Bänden präsentiert er unter anderem die *septem artes liberales*, außerdem Wissen über die Medizin, Aspekte über Sprache und Völker, Menschen und Tiere.

Das sechste Buch ist den kirchlichen Büchern und Ämtern gewidmet. Dort präsentiert Isidor auch das tradierte und aktuelle Wissen über das Buchwesen. So finden sich darin Abschnitte über Wachstafeln (*De ceris*), Papyrus (*De cartis*)[40] oder Pergament (*De pergamenis*). Im 14. Abschnitt des sechsten Buches werden unter dem Titel *De librariis et eorum instrumentis* auch die Schreibwerkzeuge erwähnt. Dabei handelt es sich um die bereits genannte, viel zitierte Stelle: »Instrumenta scribae calamus et pinna. Ex his enim verba paginis infiguntur; sed calamus arboris est, pinna avis«.[41] Übersetzt heißt das: »Die Werkzeuge des Schreibers sind also Schreibrohr und Vogelfeder. Mit diesen werden die Wörter auf den Seiten angebracht; aber das Schreibrohr ist von einer Pflanze, die Feder von einem Vogel.«[42] – Dies ist also die gemeinhin als älteste betrachtete Erwähnung der tierlichen Schreibfeder, die neben dem Schilfrohr zum Schreiben eingesetzt wird. Die Stelle zeigt aber gleichzeitig auch zwei Lücken auf: Erstens wird nicht gesagt, in welchem Verhältnis die beiden Schreibwerkzeuge zueinander stehen – und zwar weder zeitlich noch in der spezifischen Verwendung der Objekte. Lediglich das Nebeneinander ist dadurch belegt. Ab wann die tierliche Feder eingesetzt wurde, wo und von wem, lässt Isidor offen.[43] Die Konjunktion »et« zeigt das gleichzeitige Vorkommen der Schreibwerk-

39 Manitius (1911/1965), 16.

40 Zum Verhältnis der Ausdrücke *charta* und *papyrus* schreibt Wattenbach: »Auf diesen Stoff [Papier], der zuerst den Griechen, dann auch dem Abendlande bekannt wurde, sind nun die vacanten Ausdrücke vom Papyrus übertragen, z. B. *chartae papyri*. Mit *papyrus* hat man wohl nie einen anderen Stoff bezeichnet, aber *charta* ist allgemeiner.« Wattenbach (1871/1958), 141.

41 Isidor (1911), Buch VI, Abschnitt XIV. Lenelotte Möller übersetzt *calamus* statt als Schreibrohr mit »Rohrgriffel«, was irreführend ist. Isidor 2008, 220. Der Ausdruck *calamus* ist selbst schon (wie später bei *penna* noch gezeigt wird) in eine Übertragungsreihe eingebunden, wird doch mit ihm ursprünglich eine dünne Binse und später das Schreibrohr bezeichnet. Im *Lexikon des gesamten Buchwesens* liest man unter »Kalamos«: »Etwa im Laufe des 3. Jhdts. v. Chr. kam das zugespitzte Rohr, der eigentliche K., in Gebrauch, auch dieses in zylindrischen Gefäßen aus Holz oder Metall aufbewahrt.« Löffler u. a. (1936), 196. Hier wird bereits deutlich, dass in der Negativdefinition von einem ›uneigentlichen‹ Kalamos, der Binse, und einem ›eigentlichen‹, dem Rohr, ausgegangen wird.

42 Meine Übersetzung.

43 So hält Bischoff in seiner *Paläographie* (1956), 7, die Lücken im Wissen fest: »*Schreibwerkzeuge.* Das übliche Schreibinstrument ist zweifellos durch das ganze MA. die Vogelfeder, im Gegensatz zu dem Schreibrohr der Antike, dem *calamus*, der jedoch bisweilen in ma. Quellen dem Gänsekiel den Namen leiht. Wann der Übergang von dem einen zum anderen stattgefunden hat, und ob vielleicht in Italien, das selbst brauchbares Schreibrohr erzeugte, länger daran festgehalten worden ist, ist nicht geklärt.«

zeuge auf, ordnet die Federn aber auch nach ihrem vermuteten chronologischen Auftreten – das Schreibrohr wird vor der Vogelfeder genannt. Zweitens wird hier nicht thematisiert, was sich vermutlich mit der gleichzeitigen Verwendung zweier Schreibinstrumente auf der Ebene der Sprache entwickelt hat: Der Ausdruck *calamus* entstammt dem Griechischen und meint dort ›Rohr‹ im mehrfachen Sinne: als Material (Schilf-Rohr), als Form (Rohr-artig) und in der Funktion als Schreib-Rohr.[44]

Der latinisierte Ausdruck für das ältere, pflanzliche Schreibwerkzeug wird nun teilweise metonymisch auch in Situationen verwendet, in denen eine tierliche Feder gemeint ist.[45] Dies mag ein weiterer Grund für eine bisher spärliche Forschung zur Feder sein: Der Gegenstand wird nicht immer gleich bezeichnet, er erscheint im Mittelalter in Latein und in den Volkssprachen als eigenes Lemma, er muss aber in den Quellen auch unter *calamus* subsumiert vermutet werden.[46] So hält auch Beckmann in seinen *Beiträgen zur Geschichte der Erfindungen* von 1782 im Rückblick mit dem Verweis auf Isidor fest: »Uebrigens sind die Schreibfedern in ältern und neuern Zeiten oft, auf gut lateinisch, *calami* genant worden, und möglich wäre es,

44 Das *Griechische Etymologische Wörterbuch* gibt zu Calamus κάλαμος an: »›Rohr, Schilf, Grashalm‹, oft übertr. von Gegenständen, die aus Rohr verfertigt sind, ›Rohrpfeife, Angelrute, Schreibrohr‹ usw. (*h. Merc.* 47 [vgl. Zumbach Neuerungen 5], Pi., ion. att.); zur botanischen Bed. Strömberg *Theophrastea* 100 f.«

45 So schreibt auch Wattenbach: »Im Abendland kommt das Wort *calamus* oft vor, aber gewöhnlich wohl nur in übertragener Bedeutung […]. Unser Rohr ist zum Schreiben kaum zu brauchen, und man kannte hier wohl gar kein Schreibrohr. […] Doch ist dadurch nicht ausgeschlossen, daß man nicht im frühen Mittelalter auch noch Schreibrohr aus Italien bekam«. Wattenbach (1871/1958), 223. Mit dieser Angabe ließe sich der Schreibwerkzeuggebrauch innerhalb Europas noch differenzierter beschreiben, in durch Italien belieferten Gegenden wurde wohl neben der Feder auch mit dem Schreibrohr geschrieben.

46 Die Bezeichnungen und Schreibweisen sowohl in Latein als auch in den Volkssprachen sind vielfältig. *Penna* ist schon im Lateinischen die Flug- wie auch die Schreibfeder. Wattenbach zitiert aus seinen Quellen »pennula«, »schribekil« oder »schribevedir«. Wattenbach (1871/1958), 228. Die deutsche Schreibweise variiert zusätzlich auch im ersten Konsonanten zwischen ›Veder‹ (oder der Mitte: ›Vedder‹) und Feder – was für den mittelalterlichen Schreiber und Leser eins ist, ist für die moderne Leserin, die sich etwa in der Recherche Suchfunktionen in digitalen Bibliotheken bedient, ein Hindernis. Historische Quellen führen mehrere Ausdrücke an. Jacobsson zählt einige Ausdrücke für das Schreibgerät auf: »Die Gänsefedern, Kiele, Spulen, (niedersächs. Federposen) welche zum ordentlichen Schreiben dienen […].« Jacobsson (1793), 523. Eine ähnliche begriffliche Bandbreite besteht für das Federmesser: »scalprum«, »temperino« (ital.), »canif« (engl.), »canipulus«, »kenivet« (altfranz.). Wattenbach (1871/1958), 229. Dudens *Herkunftswörterbuch* vermerkt unter dem Eintrag »Feder«: »Das altgerm. Substantiv mhd. *veder[e]*, ahd. *fedara*, niederl. *veder*, engl. *feather*, schwed. *fjäder* beruht (ebenso wie das anders gebildete, unter Fittich behandelte Wort) mit verwandten Wörtern in anderen idg. Sprachen auf einer idg. Wurzel *pet- ›auf etwas los- oder niederstürzen, hinschießen, fliegen‹, vgl. z. B. griech. *pterón* ›Feder, Flügel‹, griech. *pétesthai* ›fliegen‹, griech. *píptein* ›fallen‹ (Sympton), lat. *penna* (*petna) ›Feder‹ (Pennal), lat. petere ›losgehen, zu erlangen suchen‹ (Appetit). – Da große Vogelfedern mit ihrem hohlen Kiel seit dem frühen Mittelalter zum Schreiben dienten, nannte man auch die im 16. Jh. erfundene, aber erst im 19. Jh. durchgängig verwendete metallene Schreibfeder so. Für die Benennung elastischer Metallstäbe oder -blätter (›Uhr-, Sprung-, Spiral-, Blattfeder‹ usw., beachte auch ›Triebfeder‹) war im 17. Jh. wohl die Biegsamkeit der Vogelfeder der Ausgangspunkt.« Duden, Herkunftswörterbuch (2007), 209.

daß dieses Wort schon bey einem ältern Schriftsteller als Isidor ist, Federn bedeute [sic], wo wir, in Ermangelung anderer Beweise, nur Rohre verstehen.«[47] Eine Geschichte des Wortes ›Feder‹ ist damit immer als eine Geschichte der Übertragung von Bedeutung zu denken.

Die Dinggeschichte ist eine der langsamen Entwicklungen, nicht der schnellen Erfindungen oder abrupten Wechsel. Schon die Benennung des Schreibgerätes macht deutlich, dass es keine Erstverwendung des Ausdrucks Gänsefeder gibt, von der man ausgehen könnte, sondern ein größeres, mindestens vierteiliges Wortfeld (*calamus* – *penna* – Rohr – Feder)[48] mit zeitlichen wie auch inhaltlichen Überlappungen, die von der Binse zum Rohr, über den Stift zur Tierfeder – und oft eben auch zurück – führen. Dabei überlagern sich auch Materie, Form und Funktion.

Mit Isidors Werk kann sicher keine singuläre Urszene, immerhin jedoch eine parallele Verwendungsweise zweier Schreibinstrumente nachgewiesen werden. Damit werden auch Leerstellen in der Herkunftsgeschichte und Geschichte der Bezeichnungen sichtbar. Die Geschichte dieser Schreibwerkzeuge ist eine Geschichte der Zeichenhaftigkeit und insbesondere die Geschichte von deren Verschiebungen und Überlagerungen. In Bezug auf das Spannungsfeld von wörtlicher und übertragener Bedeutung kann hier bemerkt werden, dass das Auftreten der Feder schon im Mittelalter einerseits materieller, andererseits aber immer auch metaphorischer Natur ist. Dies lässt sich etwa dann beobachten, wenn die tierliche Schreibfeder etwa das Gemeinte und *calamus*, aber nicht *pinna/penna* das Gesagte ist.

Neben einer materiellen Praxis provoziert die Feder metapherntheoretische Fragen, die mit einer Substitutionstheorie, wie sie Aristoteles prägte, nicht zufriedenstellend beantwortet werden können: In der Feder verbinden sich nämlich zum einen das Verhältnis der Form eines Hohlkörpers (Rohr) mit einer biologischen Bezeichnung (Schilfrohr oder Gänsefeder). Zum anderen treffen spezifische Materialitäten (Pflanzenfaser oder Keratin) zusammen. Und schließlich überlagert sich dieses bildliche Sprechen in diachronen wie auch synchronen Bedeutungen in der Verwendung der Ausdrücke *calamus* und der Überführung respektive Fortsetzung in *penna* und ›Feder‹. An die Feder gebundene Metaphern sind also nicht ein Phänomen ihres Verschwindens oder eine Beobachtung heutiger Redewendungen, sondern bereits in ihren materiellen Anfängen konstitutiv für ihren Auftritt.

Während Isidors oben zitierter Satz häufig als Urszene der Schreibfeder präsentiert wird,[49] bekam die Fortsetzung der Passage bisher wenig Aufmerksamkeit.

47 Beckmann (1782), 57.

48 Dieses Wortfeld wäre für jede europäische Volkssprache und die entsprechenden Zeiten genauer zu untersuchen, die hier verwendeten Quellen weisen die Ausdrücke *penna* (lat. und ital.), *plume*, *quill* und *pen* auf. Thor Hanson (2011), 234, verwendet in seinem populären Sachbuch im heutigen Englisch auch noch den kombinierten Ausdruck *quill pen*, in der Bezeichnung der Federspule den Ausdruck *calamus*, was wiederum die Überlagerung von bildlicher und wörtlicher Rede aufzeigt. Wenn es nicht um eine konkrete Quellenanalyse geht, fokussiere ich auf die deutsche Benennung.

49 Für historische Quellen vgl. Krünitz (1777), Bd. 12, 390; Beckmann (1792), 56; Hebert (1836), 276, sowie Pierer (1833), Bd. 20, 155 und Feldhaus (1914), Sp. 998. Pierer nennt zwar Isidor

Gerade diese Fortsetzung ist aber in Bezug auf die Präsentation von Wissen interessant, weil die Passage die Form der zugerichteten Feder wie auch den Schreibprozess mit der christlichen Allegorik in eine Verbindung bringt. Isidor schreibt: »[…] cuius acumen in dyade dividitur, in toto corpore unitate servata, credo propter mysterium, ut in duobus apicibus Vetus et Novum Testamentum signaretur, quibus exprimitur verbi sacramentum sanguine Passionis effusum.«[50] An dieser Stelle sind zwei Dinge bezeichnend: Erstens unterscheiden sich auf der materiellen Ebene des Gegenstandes Rohr- und Vogelfeder in ihrer Herkunft sowie stofflich (Pflanzenfaser versus Keratin).[51] Beiden Schreibwerkzeugarten ist gemein, dass sie in Längsrichtung eingeschnitten werden.[52] Dadurch erhalten sie eine größere Flexibilität beim Schreiben und die typischen Federschwünge mit wahlweise dicken oder dünnen Zügen werden möglich – die Kalligrafie wird sich maßgeblich aufgrund dieser materiell-technischen Möglichkeiten überhaupt entfalten können.

Zweitens wird auf der Ebene der Darstellung des Gegenstandes eine gleichnishafte Verbindung des Schreibobjekts mit den biblischen Texten vorgenommen, was in den antiken Enzyklopädien selbstverständlich nicht der Fall ist. Die zugerichtete Schreibfeder wird mit einer christlichen Allegorie bedacht: Die beiden Spitzen – mittels deren sich auch die christlichen Texte abschreiben lassen – bezeichnen (*signaretur*) die Testamente. *Signare* weist aber eine Polysemie auf, so bedeutet es auch versiegeln oder poetisch in Bezug auf Schreibobjekte einschneiden, einschreiben oder aufzeichnen. Daraus lassen sich drei Bedeutungsebenen ableiten: Auf einer semiotischen Ebene *bezeichnet* die Feder die Testamente, allegorisch verstanden *ist* die Feder die zweigeteilte heilige Schrift und materiell und überlieferungsgeschichtlich betrachtet *schreibt* sie die Testamente und Passionsgeschichte. Diese Dingallegorese setzt das Schreibobjekt somit auf mehrfache Weise mit den sakralen Schriften, aber auch mit der Passionsgeschichte in Verbindung. Nicht nur Schreiben als Prozess, sondern auch das Schreibgerät selbst wird religiös aufgeladen. Auf diese Weise wird eine Umkehrung der üblichen mittelalterlichen Bibelexegese angestoßen: Anhand der dunklen Figuren im Bibeltext formulierte Augustin eine allegorietheoretische Aussage: »Translata [signa] sunt, cum et ipsae res quas propriis verbis significamus,

nicht namentlich, aber wie auch schon Hebert führt sein Werk das Jahr 636 an. Zur Sekundärliteratur vgl. Hanson (2011), 234f., Schenk (1989), 50, Le Collen (1999), 12.

50 Isidor (1911), Buch VI, XIV. »Deren Spitze wird zweigeteilt (dyas), wobei insgesamt die Einheit des Gerätes bewahrt wird, ich glaube [dies geschieht] wegen des Geheimnisses, dass in den beiden Spitzen das Alte und das Neue Testament bezeichnet werden, wobei ausgedrückt wird, dass das Sakrament des Wortes durch das Blut des Leidens [Christi] ausgegossen worden ist.« Isidor (2008), 220. Alle Anmerkungen in eckigen und runden Klammern in diesem Zitat stammen von der Übersetzerin und Herausgeberin Lenelotte Möller.

51 Zu Keratin, der Mauser und zum Federwachstum respektive den dazugehörigen offenen Fragen der Forschung vgl. Hanson (2011), 75–79.

52 Wie das Zuschneiden vonstatten gehen soll, beschreibt für das Schreibrohr Massoudy (2010) 20ff., für die tierlichen Federn sind eine frühe Quelle die hier weiter unten besprochenen *regulae* (Kap. 1.4) und dann später vor allem die Werke der Schreibmeister wie Neudörffer (Kap. 2.4.2f.).

ad aliquid aliud significandum usurpantur«.[53] Die übertragenen Zeichen seien, so Augustin, also das Ding, auf das ihre Bezeichnung verweise, es werde aber auch für etwas anderes verwendet. Christel Meier macht in Hugo von St. Viktors Fortsetzung und Abänderung der augustinischen Allegorietheorie einen Umbruch aus, in dem zwischen *res primae* (bezeichnete Dinge) und *res secundae* (Dinge, auf die verwiesen wird) unterschieden werde:

> Erst daraufhin kann die Grundregel allegorischer Deutung formuliert werden, jedes Ding (*res*) erhalte so viele Bedeutungen (*significata*), wie es Eigenschaften (*proprietates*) habe. In diesem Gesetz […] ist die Verschiebung von dem Ähnlichkeitsprinzip zwischen Bildspender und Bildempfänger einer Metapher zu einer Theorie, die von der sprachlichen Figur zu den Dingen leitet und diese akzentuiert, evident.[54]

Während Meier die Veränderungen historisierend und philologisch nachzeichnet, ist für das Schreiben über die Feder verallgemeinernd festzuhalten, dass zum einen *calamus*/*penna*/Feder jeweils auf ein materielles Ding rekurrieren, sie einzeln verwendet und literal verstanden also ein Schreibwerkzeug aus einem bestimmten Stoff (Pflanzenfaser oder Keratin) bezeichnen. In einer Folge oder gemeinsam genannt begründen sie zum anderen ein bildliches Sprechen, das zeitliche und materielle Überblendungen aufweist, indem mit *calamus* (also literal verstanden Schreibrohr) eine Tierfeder gemeint ist. Während die mit *calamus* oder *penna* bezeichneten Objekte in ihrer Funktionsweise auf Analogie basieren, werden sie in ihrer Materialität (Pflanzenfaser, Keratin, später Stahl) von einer Unähnlichkeit geprägt. Sowohl als Allegorien, deren Verhältnis von Bildspender und Bildempfänger nicht auf Ähnlichkeit beruhen muss, als auch als Metaphern begründen die Schreibwerkzeuge als Dinge die Möglichkeit ihrer eigenen Bildlichkeit: Die Wörter *calamus* und *penna* werden vor dem Zeitalter des Buchdruckes mit den durch sie bezeichneten Gegenständen respektive den bildlich damit gemeinten geschrieben. Dieses bildliche Sprechen (etwa in Metaphern oder Allegorien) ist deshalb in diesem Fall in besonderer Weise von einer Materialität geprägt.[55]

Oder anhand des Beispiels von Isidors Text ausgedrückt: Nicht nur wird die Feder wie jedes Ding von Isidor im Sinne Augustins als *signum translatum* mit einem Verweis auf das Göttliche bedacht, sondern die gleichzeitig geteilte (»acumen in dyade dividitur«) und doch ganze Feder (»in toto corpore unitate servata«) ist als schreibendes Ding selbst auch die Bedingung der Abschriften von Altem und

53 Augustin: *De doctrina christiana*. II. Buch, XX 15, 32. Die Übersetzung von Karla Pollmann lautet: »Es handelt sich um übertragene Zeichen, wenn sogar die Dinge selbst, die wir mit den entsprechenden Worten bezeichnen, dazu benutzt werden, um etwas anderes zu bezeichnen«. Augustinus (2002), 57.

54 Meier (1996), 49.

55 Kiening (2016), 32, verwendet dafür die Ausdrücke »Präsenz« und »Signifikanz«: »Die Materialität eines Mediums ist dementsprechend immer eine doppelte: hier diejenige, die sich aus einer Präsenz ergibt, dort die, die mit Signifikanz zu tun hat.«

Neuem Testament. Es handelt sich hier also um ein Bezeichnetes, das seine eigene materielle Herkunft reflektiert. Mit der Wendung »in toto corpore« verweist die Darstellung der Feder auf das Ganze des göttlichen Kosmos, gleichzeitig wird aber auch die Feder in ihrer Materialität ›verkörpert‹ – Physis und Metaphysik sind somit *durch das* und *in dem* Schreibgerät verbunden. Zudem ist die Feder auch die Grundlage der Allegorese als einer geschriebenen Bezugnahme. Poetik, Rhetorik wie auch die Überlieferung der christlichen Religion werden dort, wo sie die Feder thematisieren, autoreferenziell auf ihre Entstehungsgrundlagen und damit selbst im von Substanz gereinigten Sprachbild auf ihre Materialität zurückgeführt.

Isidors Sammel- und Forschungsinteresse ist (auch) auf die Etymologie gerichtet. So gibt er für die Feder eine Wortherkunft an: Das Wort ›pinna‹ bringt er in unmittelbaren Zusammenhang mit dem Fliegen, wenn er schreibt: »Pinna autem a pendendo vocata, id est volando. Est enim, ut diximus, avium.«[56] Isidor nennt hier erneut allgemein die Tierart, keinen bestimmten Vogel. Die Überlieferungsgeschichte der Schreibpraxis belegt die hauptsächliche Verwendung der Gänsefeder in Zentraleuropa. Rabenfedern wurden, wie in der Einleitung bereits erwähnt, wegen ihres dünnen Strichs zum Zeichnen verwendet und Schwanenfedern zum Ziehen breiter Schriftzüge.[57] Da vor allem die Federn der Gans zum Schreiben benutzt wurden, lohnt es sich, eine naturgeschichtliche Passage in Isidors Werk hinsichtlich der Frage, wie dort die Gänse dargestellt werden, zu untersuchen. Im 12. Buch (*De animalibus*), schreibt Isidor:

> Den *anseres* (Gänsen) gab ans[a] (Ente) den Namen durch Ableitung oder von der Ähnlichkeit her, oder weil sie auch selbst die Gewohnheit hat zu schwimmen. Diese bezeugt ihre Nachtwachen durch andauerndes Geschnatter. Kein Tier aber spürt so den Geruch des Menschen wie die Gans. Weshalb auch durch ihr Geschnatter die Ankunft der Gallier auf dem Kapitol gemeldet wurde (387 v. Chr.).[58]

56 Isidor (1911), Buch VI, Abschnitt XIV. Möllers Übersetzung lautet.: »Die *pinna* (Feder) aber ist von *pendere* (herabhängen, schweben), das heißt von *volare* (fliegen). Sie ist nämlich, wie wir [bereits] gesagt haben, vom Vogel.« Isidor (2008), 220. Als Variante könnte man den ersten Teil wie folgt übersetzen: »Die *pinna* [Feder] ist nach dem Wort *pendere* [schweben] benannt, also nach der Eigenschaft des Fliegens.«

57 Die mir vorliegenden Verwendungsnachweise entstammen späteren Zeiten und lassen sich nur hypothetisch auf das Mittelalter zurückprojizieren. Vgl. etwa Jacobsson: »Man bedient sich auch, außer den Gänsefedern, der Federn von Schwänen, Trappen, welschen Hühnern und der Raben.« Jacobsson (1793), 524. Auch der tabellarische Überblick von Jensen (2004), 34f., über die unterschiedlichen Federn, sortiert nach Tierart sowie Länge und Durchmesser der Objekte, stützt sich auf spätere Quellen und kann neben einer Übersicht nur relativierende Aussagen bieten.

58 Alle Anmerkungen in den Klammern stammen hier von Möller: Isidor (2008), 484. Ente heißt auf Latein *anas*, es muss sich bei der Übersetzung um einen Tippfehler handeln. Im Original: »Anseri nomen ans dedit per derivationem, vel a similitudine, vel quod et ipsa natandi frequentiam habeat. Iste vigilias noctis assiduitate clangoris testatur. Nullum autem animal ita odorem hominis sentit ut anser; unde et clangore eius Gallorum ascensus in Capitolio depre-

Diese Stelle steht in der antiken naturgeschichtlichen Tradition und zeigt die Gans gerade *nicht* als ›Produzentin‹ der Schreibfeder, ein möglicher Bezug zum Schreibobjekt wird nicht hergestellt, vielmehr lässt sich an ihr in einem intertextuellen Vergleich die Wissenstradierung beobachten. Isidor beschreibt das Wesen und die Besonderheiten der Gans (nämlich deren Gehör- und Geruchssinn) und kombiniert diese Darstellung mit der vermutlich von Plinius übernommenen Anekdote über die Rettung des Kapitols, die Gänsen zu verdanken sei.[59] In Abschnitt XXVI des 10. Buches von Plinius' *Historia naturalis* findet sich die Erzählung von der Rettung des Kapitols:

> Die Gans ist ein wacher Hüter, wie die Verteidigung des Kapitols in einem Augenblick beweist, da die Stadt durch das Schweigen der Hunde schon verraten war; die Zensoren vergaben deshalb das Futtergeld der Gänse an erster Stelle. Es geht sogar das Gerücht zu Aigion von der Liebe einer Gans zu einem Knaben[60] von erlesener Schönheit aus Olenos, namens … und »von einer anderen« für Glauke,[61] der Kitharaspielerin des Königs Ptolemaios, die gleichzeitig auch ein Widder geliebt haben soll. Fast sieht es so aus, als ob »diese Vögel« einen Sinn für Weisheit hätten: so soll eine Gans dem Philosophen Lakydes beständig als Begleiterin angehangen haben und nirgends, weder auf der Straße noch in den Bädern, weder bei Nacht noch bei Tag, von ihm gewichen sein.[62]

hensus est.« Isidor (1911b), Buch XII, VII, 52. In der heutigen zoologischen Klassifikation sind ›Gänse‹ eine Unterfamilie der ›Entenvögel‹, die zur Ordnung der ›Gänsevögel‹ innerhalb der Klasse ›Vögel‹ gehören. Das Wort ›Gans‹ ist verwandt mit dem griechischen χην und dem lateinischen *anser.* Das deutsche Wort »gens[e]« ist im Wörterbuch der Grimms mit Neidhart, also im beginnenden 13. Jahrhundert, belegt. Der Eintrag zeigt die im Mittelalter variierende Schreibweise von *cans*, *gense* (als Plural von Gans), *ganser*, *gander*, *ganiz* etc. Zur Gans bei den Naturforschern des 17. und 18. Jahrhunderts vgl. Kap. 3.3.1. Das ornithologische Standardwerk des Mittelalters stammt von Kaiser Friedrich dem Zweiten und heißt übersetzt *Über die Kunst mit Vögeln zu jagen* (1241–1248). Vgl. dazu die Übertragung von Willemsen (1964a). Darin besonders interessant sind auch die Bilder; in Bezug auf die Gans (die nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, aber im allgemein gehaltenen ersten Band wiederholt vorkommt) finden sich Themen wie Nahrungssuche, Aufeinandertreffen von Wild- und Hausgänsen (Friedrich II., 1964a, 22 f.), oder das Schreien von Gänsen (ebd., 45) sowie die Mauser (ebd., 130–134). Friedrich nennt die Graugänse ›ganta‹, die äußersten Flugfedern allgemein ›Pennen‹, ebd., 111 u. ö.

59 Vgl. zur Anekdote der Rettung Roms durch das Schnattern der Gänse: Wernli (2021, i. Dr.).

60 Nach den Erläuterungen von König/Winkler in Plinius (2007), 161, handelt es sich um Amphilochos.

61 Nach den Erläuterungen von König/Winkler in Plinius (2007), 161, handelt es sich um Glauke aus Chios. Eine Wiederaufnahme findet sich bei Gessner (1555), 150.

62 Plinius (2007), Bd. 10, 53/47. Im Original: »Est et anseri vigil cura Capitolio testata defenso, per id tempus canum silentio proditis rebus, quam ob causam cibaria anserum censores in primis locant. Quin et fama amoris Aegii delacta fomra pueri nomine Olenii Amphilochi, et Glauces Ptolomaeo regi cithara canentis quam eodem tempore et aries amasse proditur. Potest et sapientiae videri intellectus his esse: ita comes perpetuo adhaesisse Lacydi philosopho dicitur, nusquam ab eo, non in publico non in balineis, non noctu non interdiu digressus.« Plinius (1956), 324.

Bei Plinius werden Schreibfedern ebenfalls nicht im Zusammenhang mit der Gans erwähnt, die Daunen hingegen fanden Eingang in sein Werk.[63] Die in der Anekdote über das Kapitol zum Tragen kommende Verbindung von historischer Erzählung und Tierbeschreibung wird auch von den Naturforschern des 17. und 18. Jahrhunderts aufgegriffen.[64] Und die barocke Emblematik zeigt die Gans etwa unter der Überschrift (*Inscriptio*) *Silentium Vita* beim Überqueren des Taurusgebirges mit einem Stein im Schnabel. Die Gans schützt sich damit vor ihrem eigenen Geschnatter und der möglichen Entdeckung durch den Adler.[65]

Isidors Beschreibung der Gans kann als Bindeglied gesehen werden zwischen antiken Vorbildern wie den Schriften von Plinius und moderneren naturhistorischen Arbeiten. Damit ist sein Werk in seiner breiten Ausrichtung sowohl für das Fach, das später Zoologie heißen wird, als auch für Schreibwerkzeug- und Schriftforschung von zentraler Bedeutung.

Während Isidors Schreiben auf eine umfassende Wissenspräsentation ausgerichtet war, soll nun im nächsten Abschnitt eine Textsorte zur Sprache kommen, die in sprachlicher Verknappung Wissen verschlüsselt und einem Leser vorenthält, um ihm gleichzeitig eine Anleitung zur eigenständigen Wissensgenerierung zu geben: Die Rede ist von Rätseln, deren Lösungen das Schreibwerkzeug beinhalten.

1.3 Rätselliteratur und Feder-Lösungen

Rätsel bestehen – um die Textsorte breit aufzufassen – aus Fragen und Antworten. In schriftlichen Texten sind fragende Beschreibungen festgehalten, die Antwort gehört zwar zum Rätsel, wird aber in den meisten Fällen nicht notiert. Dort, wo Frage und Antwort zusammentreffen, liegt, mit André Jolles gesprochen, ihr »Bedeutungs-

63 Nach den Ausführungen zur *foie gras* kommt Plinius auf die Federn der Gans zu sprechen. Hier ist bemerkenswert, dass er nur die Daunen und nicht Schreibfedern erwähnt und dass zudem das deutsche Wort Gans erwähnt wird: »Weiße Gänse bringen mit ihren Federn einen weiteren Nutzen. An manchen Orten rupft man sie zweimal im Jahre; dann wächst ihnen ein neues Federkleid nach. Der Flaum dicht am Körper ist weicher und der aus Germanien wird am meisten gelobt. Die Gänse sind dort weiß, aber kleiner; sie heißen Ganten. Der Preis ihrer Federn beträgt fünf Denare für das Pfund; und daher meist auch die Vorwürfe, die man den Befehlshabern der Hilfstruppen machte, daß sie ganze Kohorten ⟨von Wachsoldaten⟩ aus ihren Standlagern an der Grenze auf solchen Vogelfang ausschickten; so weit ist die Verweichlichung bereits vorangeschritten, daß nicht einmal gestandener Männer Nacken es ohne diese Federkissen mehr aushalten kann.« Plinius (2007), Bd. 10, 57/49. Im Original: »Candidorum alterum vectical in pluma. velluntur quibusdam locis bis anno, rursus plumigeri vestiuntur. mollior quae corpori proxima, et e Germania laudatissima. candid ibi, verum minores; gantae vocantur; pretium plumae eorum in libras denarii quini. et inde crimina plerumque auxiliorium praefectis a vigili statione ad haec aucupia dimissis cohortibus totis; eoque deliciae processere ut sine hoc stramento durare iam ne virorum quidem cervices possint.« Plinius (1956), 326.

64 Vgl. Kap. 3.3.1.

65 Siehe das Handbuch *Emblemata* von Henkel und Schöne (1967), 832 f.

knoten«.[66] In Bezug auf das Wissen stellen sie einen Möglichkeitsraum dar – was erfragt wird, ist etwas grundsätzlich Wissbares. Gleichzeitig enthält ein Rätsel auch einen appellativen Charakter, weil es zum Lösen auffordert – das Wissen als mögliches soll gesucht werden. Jolles behauptet sogar, dass Rätsel »den Zwang in sich tragen, geraten zu werden.«[67]

Frühe mittelalterliche *enigmata* sind facettenreich, sie können genauso ernsthaft wie doppeldeutig gemeint sein und verstanden werden. Zum Inhalt dienen ihnen der Kosmos wie auch Alltagsgegenstände. Die Frage nach ihrem Zweck lässt sich deshalb nicht eindeutig beantworten, zu unterschiedlich sind sie. Jolles geht davon aus, dass von den Rätselstellenden eine Würde ausgeht, die von den Erratenden ebenfalls angestrebt wird. Damit lädt er Rätsel moralisch auf.[68] Ich schlage vor, statt der Moralisierung von einer Art Spiel auszugehen: Die mittelalterlichen Rätsel, von denen dieser Abschnitt handelt, sind schriftlich verfasst von Menschen, die viel schrieben – meist Dinge, die sie abschreiben mussten und für die ein langer Atem gebraucht wurde. Die Rätsel sind im Vergleich dazu gerade das Gegenteil: Sie sind kurz gehalten, vereinigen zwar traditionelle Elemente, diese aber können neu arrangiert und in eine sprachliche Form gegossen werden und regen zum Denken an. Dabei geht es weniger um eine feste Tradierung von bestehendem Wissen als um die spielerische Anwendung der Frage, in welche Form Wissen gebracht werden kann, sodass es zu Beginn unklar ist, aber durch geschickte Kombination und analytisches Denken deutlich wird, worum es geht. Unter Berufung auf Porzig spricht Jolles von einer »Sondersprache«[69] der Rätsel, die sich über die Gemeinsprache lege. Diese Beobachtung ist für den hier untersuchten Gegenstand auch sprachtheoretisch von Interesse: Die im Folgenden untersuchten Rätsel, die sich mit dem Schreiben und insbesondere mit der Schreibfeder befassen, sind in einer sprachlichen Form verfasst, die eine bildliche ist. Der Gegenstand, der die Lösung des Rätsels ausmacht, wird nicht beschrieben, wie er in Wirklichkeit sein mag, vielmehr wird er in Sprachbildern verrätselt. Diese Vorgehensweise einer »Übertragung«[70] ist zwar bei allen Rätseln dieselbe, die Schreibfeder aber ist ein Gegenstand, dessen Bezeichnung von Anfang an literal verstandene, materielle wie auch bildlich zu verstehende, metaphorische Züge trägt. Dies hat die oben beschriebene Wortgeschichte, die von Verschiebungen geprägt ist, gezeigt. Wenn Jolles also allgemein von den »Bedeutungsknoten« der Rätsel spricht, so könnte man im Spezialfall der Federrätsel mit Haraway von einem »material-semiotic actor« oder von »material-semiotic generative nodes«[71]

66 Grundlegend zum Rätsel sind Jolles' *Einfache Formen* (1930/1958), hier: 130.
67 Ebd., 133.
68 Dass die Komponente der Moral für die hier besprochenen Rätsel weiterführend ist, darf bezweifelt werden. Was sich Jolles als Nationalsozialist unter Würde vorstellte und wie hier Moral zu denken wäre, ist zudem eine ganz andere Frage.
69 Jolles schreibt: »die *sprachliche Gebärde des Rätsels* stammt ausnahmslos aus der *Sondersprache*.« Jolles (1958), 143.
70 So zumindest beschreibt Jolles den Vorgang. Jolles (1958), 143.
71 Haraway (1991), 200.

sprechen, insofern die Feder den semiotischen Bedeutungsknoten von Frage und Antwort um die ihr eigene Materialität des Gegenstandes bereichert.

Allgemein gesprochen sind Rätsel nach Jolles gesammelte und in eine Frageform gebrachte Metaphern oder Metaphernketten.[72] Erst im Prozess der inhaltlichen Inbezugnahme der unterschiedlichen Metaphern in einem Rätsel kann eine Lösung erkannt werden. Diese Lösung oder Antwort muss indes nicht zwingend eindeutig sein. Eine dauerhafte Aktualität erreichen Rätsel auch gerade dadurch, dass sie nicht eindeutig gelöst werden können. Und in ihrer Verbindung von Poesie und Spannung zeigen sie Kernelemente von Literatur in kondensierter Form auf. Wie dieses poetische Sprechen und der narrative Spannungsbogen in mittelalterlichen Rätseln umgesetzt wurden, zeigen die folgenden Beispielanalysen.

Bezeichnenderweise enthalten die *Aenigmata* von Symphosius (aus dem 4. oder 5. Jh.) keine Federn in den Rätseln über Schreibwerkzeuge: Sie umschreiben hingegen den Griffel (*Graphium*) oder das Schilfrohr/ den Bambus (*Harundo*):

De summo planus sed non ego planus in imo
Versor utrimque manu; diuerso munere fungor:
Altera pars reuocat quidquid pars altera fecit.[73]

Der Vorteil des Griffels, mit der einen Seite in Wachs zu schreiben und mit der anderen, flachen, die Schrift wieder auslöschen zu können, wird hier hervorgehoben. Das Schilfrohr stellt Symphosius als singend für die Musen dar, es steht noch in Verbindung mit den Tiefen – möglicherweise der Gewässer, aus denen es stammt, vielleicht auch mit der metaphorischen Tiefe, die das mit dem Rohr Geschriebene erreicht. Das Rätsel lautet:

Dulcis amica ripae, semper uicina profundis,
Suaue cano Musis; nigro perfusa colore,
Nuntia sum linguae digitis signata magistris.[74]

Der Anklang an den Mythos von Syrinx wird hier deutlich. Das pflanzliche Schreibwerkzeug ist auch verzauberte Nymphe und von Pan begehrte Frau. Damit wird eine ganz andere Körperlichkeit angesprochen, als die übliche Verbindung von Schreibgerät und Hand sie enthält. Die Kombination von Begehren und Schreiben

72 Jolles zeigt dies an einem Beispiel: »wenn ich vom *Fuße des Berges* rede, so ist das Sondersprache, aber kein Rätsel; ein Rätsel wird es, wenn ich frage: *Wer hat einen Fuß und kann doch nicht gehen*?« Jolles (1958), 144.

73 In einer englischen Übertragung »Flat on top but not flat below, / I am turned either way by the hand; different duties I perform: / the one part revokes what the other has done.« *Varie Collectiones Aenigmatum* (1968), 598.

74 In einer englischen Übertragung: »Sweet darling of the banks, always close to the depth,/ sweetly I sing for the Muses; when drenched with black,/ I am the tongue's messenger by guiding fingers pressed.« *Varie Collectiones Aenigmatum* (1968), 623.

wird spätestens bei den Romantikern wieder zu einem beliebten Thema.[75] Daneben ist bei Symphosius das Schilfrohr Bote der Zunge – und der Sprache –, wenn es denn in schwarze Tinte getaucht und mit Fingern geführt wird. Hier wird weder die Anzahl der Finger genannt noch eine Beziehung zu einer ruralen Welt hergestellt – vielmehr dient eine Landschaftsbeschreibung als Verortung des Schilfes. Diese Herkunft wird mit dem menschlichen Körper, mit Zunge (Sprache) und Fingern verknüpft. Das Bild des Rohres als Boten besitzt eine andere Semantik als die schwere Arbeit, die eine Feder beim Pflügen des Pergaments oder Papier vorzunehmen hat. Schreiben ist in dieser Darstellung ein singendes Niederschreiben eines ätherischen Inhaltes, ein kunstreicher Prozess und nicht das Erarbeiten eines Werkes unter körperlicher Anstrengung.

Vergleicht man unterschiedliche Rätsel, fällt auf, dass die Verortung des Schreibens in Analogie mit der bäuerlichen Bestellung von Äckern einen Topos der mittelalterlichen Rätselliteratur bildet. Dieser Topos ist antiken Ursprungs: Isidor zitiert in seinem 6. Buch der *Etymologiae* im Abschnitt über die Wachstafeln (*De Ceris*) Titus Quinctius Atta, der gesagt haben soll: »Lasst uns den Pflug herumdrehen und im Wachs / mit beinerner Spitze pflügen.«[76] Isidor geht es um das Material des Schreibwerkzeuges – während die Griechen und Tusker mit dem Griffel aus Eisen (*graphium/stilus*) geschrieben hätten, sei von den Römern das Metall verboten und das Schreiben mit Knochen propagiert worden.[77] Zentral ist die Parallele zwischen Schreiben und Pflügen: Beide Tätigkeiten sind geprägt durch eine abtragende, Furchen legende Bewegung, durch welche Linien in das Wachs wie auch in die Erde gezogen werden. Diese Analogie wird aber schon dann ins Bildliche erweitert, wenn es um die Etymologie des Verses geht. Isidor schreibt im oben genannten Abschnitt zu den Buchschreibern und ihren Werkzeugen: »Die Verse (*versus*) aber werden gemeinhin so genannt, weil die Alten so schrieben, wie die Erde gepflügt wird. Sie führten nämlich den *stilus* (Griffel) zuerst von links nach rechts, dann drehte man [die zu beschreibende Tafel] um, und wendete ihn wieder nach recht; dieses nennen die Bauern bis heute *versus*.«[78] Wenn geschriebene Zeilen später auch

75 Vgl. Kap. 4.4.

76 Isidor (2008), 217.

77 Isidor schreibt: »Die Griechen aber und die Tusker schrieben zuerst mit Eisen in Wachs; später ordneten die Römer an, dass niemand einen eisernen Schreibstift (graphium) haben dürfe.« Isidor (2008), 217. Wattenbach schreibt, die Griffel seien im *graphiarium* aufbewahrt worden. »Dergleichen führten die Schreiber immer mit sich, und weil der Griffel auch als Waffe dienen konnte, ließ Kaiser Claudius nach Sueton c. 35 jedem *comiti aut librario*, der zu ihm kam, die *calamariae aut graphiariae thecae* vorher abnehmen.« Wattenbach, (1871/1958), 222.

78 Isidor (2008), 220. Die Bemerkung zum Drehen der Tafel, welche Lenelotte Müller ihrer Übersetzung in eckigen Klammern anfügt, passt nicht zur Geschichte des Bustrophedons, bei dem die Schreibrichtung gedreht wird, nicht der Beschreibstoff. Das letzte Wort des vorigen Satzes würde nach der Drehung im Bustrophedon also ffotsbierhcseB spiegelverkehrt geschrieben. Im Original: »Versus autem vulgo vocati quia sic scribebant antiqui sicut aratur terra. A sinistra enim ad dexteram primum deducebant stilum, deinde convertebantur ab inferiore, et rursus ad dexteram versus; quos et hodieque rustici versus vocant.« Isidor (1911a), Buch VI, XIV, 7.

in auftragendem Verfahren (also mit Feder und Tinte oder Bleistift notiert) als ›Verse‹ bezeichnet werden, dann ist der Bezug zum Pflügen ein metaphorischer, der seine materielle Herkunft in sich weiterträgt. Er bringt eine Schreibgeschichte mit sich, nämlich eben einen Ursprung bei abtragenden Verfahren wie dem Schreiben auf Stein oder Wachs. Während sich das Schreibverfahren mittlerweile also verändert hat, kann in der Arbeit, die sich sowohl pflügend als auch schreibend ergibt, eine Parallele konstatiert werden. Die Rätselliteratur trägt diese Verschiebungen weiter, sie setzt damit einen Bezug zur Schriftgeschichte und stellt sich selbst in diese Tradition. Mit der Poetisierung, Rhythmisierung und Linearisierung von Schreiben und Pflügen werden aber auch Verschiebungen gegenüber der Tradition sichtbar. Diese haben ein Irritationspotenzial, wenn etwa die weiche, elastische (und auftragende) Vogelfeder als (abtragender) Pflug dargestellt wird. Fehlt das Hintergrundwissen zur Übertragungsgeschichte der Bezeichnung ›Griffel‹ für Feder, dann mag diese Darstellung als Bildbruch verstanden werden.

Federrätsel erscheinen nun bei Aldhelm (ca. 639–709), einem Abt in Malmesbury und später Bischof von Sherborne.[79] Seine *Enigmata* haben im Mittelalter sowohl in England als auch auf dem Kontinent viel Beachtung gefunden. Aldhelm war der erste Angelsachse, der ein lateinisches Werk hinterlassen hat.[80] Von ihm überliefert sind etwa das Prosawerk *De laude virginitatis* oder Briefe (*Epistolae*). Die hier im Zentrum stehenden Rätsel entstammen einem Werk mit dem Titel *De metris et enigmatibus ac pedum regulis*, womit ihr pädagogischer und poetologischer Konnex deutlich wird. 32 Manuskripte und Fragmente sind von den *Enigmata* erhalten geblieben. Die 101 Rätsel[81] haben andere anglo-lateinische Autoren wie etwa Boniface, Tatwin oder Eusebius beeinflusst – von den beiden letzteren wird weiter unten noch die Rede sein. Aldhelm beschreibt im Prolog die Bestimmung der Rätsel in Hexametern für

79 Bezeichnenderweise enthalten die *Aenigmata* von Symphosius (4. oder 5. Jh.) keine Federn in den Rätseln über Schreibwerkzeuge – dies passt zum angenommenen späteren Einsatz der Gänsefeder. Die *Aenigmata* umschreiben hingegen den Griffel (*Graphium*) oder das Schilfrohr / den Bambus (*Harundo*). Siehe: *Varie Collectiones Aenigmatum Merovingicae Aetatis (Pars Altera)*, 1968, 598.

80 Siehe Michael Lapidge (2014), 27–29. Lapidge hält fest: »It is fair to say that, in the realm of diction – both prose and verse – Aldhelm was the most influential Anglo-Latin author.« (Ebd., 28). Manitius sieht in Aldhelm eine Figur des Überganges im Spannungsfeld zwischen irischer und römischer Kirche und den jeweiligen Haltungen in der Tradierung altertümlichen Wissens. Die Vormachtstellung in Bezug auf das geistige Leben übernahmen die Angelsachsen von den Iren: »Aldhelm steht an der Grenze zweier Zeiten, in seiner Jugend erhielt er noch den Unterricht des Iren Maeldubh in Malmesbury, später der beiden großen Gelehrten [Theodor von Tharsus und Hadrian] in Canterbury; mit ihm beginnt eine neue Epoche der lateinischen Literatur bei den Angelsachen, die von Beda über Bonifaz zu Alchvine führt.« Manitius (1911/1965), 12. Im 19. Jahrhundert werden Aldhelm (meist Adhelm geschrieben und als ›Sachse‹ für deutschsprachig gehalten) und Isidor zu Gewährsmännern von scheinbaren Gänsefeder-Urszenen.

81 In der Zählung des Erstherausgebers, Rudolf Ehwald, sind es 100 Rätsel. Ich stütze mich in der Folge wesentlich auf die auch online einsehbare Ausgabe der *Auctores antiquissimi* der *Monumenta Germaniae Historia* sowie auf diejenige von Nancy Porter Stork (1990), die eine Handschrift der British Library (MS Royal 12.C.XXIII) analysiert hat.

den Lateinunterricht in der Schule und sieht sich selbst in der Nachfolge von Symphosius und Aristoteles. Mit Bezug auf Bibelstellen begründet Aldhelm den Inhalt der Rätsel wie folgt: »Now, these riddles and puzzling enigmas are written in such a way that mute and insensible objects speak«.[82] Hier geht es also um die Konstruktion und Offenlegung eines performativen Widerspruchs: Gerade die stummen Gegenstände sollen durch die Rätsel zum Sprechen gebracht werden.

Die Rätsel bieten also einerseits metrische Vorlagen für den Unterricht an, andererseits sollen aber auch stumme Objekte daraus sprechen – der Schreibende wird deshalb weniger als Handelnder oder Schaffender in der Rolle des Lehrers oder als Sprechender dargestellt, sondern vielmehr im Hintergrund stehend; er bringt in den Rätseln die Dinge zum Reden.

Thematisch führt Aldhelm die ratenden Personen von Gegenständen wie der Erde über meteorologische und astronomische Phänomene, wie die Titel (und Lösungen) *De terra*, *De vento*, *De natura*, *De luna* zeigen, weiter zu Alltagsgegenständen. Auch Tiere sind Lösungen der Rätsel, so etwa die Biene oder die Nachtigall, zudem Fabelwesen wie das Einhorn. In Bezug auf die Feder sind zwei Rätsel besonders interessant: *De elemento* und *De penna scriptoris*. Das erste der beiden Rätsel hat indirekt mit der Feder zu tun, es ist dem Alphabet gewidmet:

XXX. ELEMENTUM
Nos decem et septem genitae sine voce sorores
Sex alias nothas non dicimus annumerandas.
Nascimur ex ferro rursus ferro moribundae
Necnon et volucris penna volitantis ad aethram;
Terni nos fratres incerta matre crearunt.
Qui cupit instanter sitiens audire docentes,
Tum cito prompta damus rogitanti verba silenter;[83]

Für das Verstehen des Rätsels und für einen Einblick in die historische Schreib- und Lesepraktik ist ein Blick auf die Glossen aus dem 10. Jahrhundert in diesem Manu-

82 Aldhelm zitiert nach Porter Stork (1990), 90. Im lateinischen Original lautet die Stelle »Porro / quod etiam muta insensibilium rerum natura.« (Ebd., 82). Die mittelalterlichen Rätsel werden in der Forschung oft in Bezug auf ihr metrisch-formales Gelingen besprochen – diese Diskussion wird hier nicht aufgenommen.

83 Hier zitiert nach der Ausgabe der *Aldhelmi Opera*, in *Monumenta Germaniae Historia, inde ab anno Christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum, editit societas aperiendis fontibus rerum germanicarum medii aevi*, (1919), 110, weil bei Porter Stork das Rätsel mit »Nos denae et septem« beginnt. In der Übersetzung von Porter Stork: »ON THE ALPHABET / We are seventeen sisters born without a voice; / Six other counterfeits are not counted among us. / We are born from iron and die by iron; / Likewise, with the feather of a high-flying bird, / Three brothers created us from an unknown mother. / To one who thirsts for knowledge and wishes to hear / We quickly and silently give our ready words.« Porter Stork (1990), 134f. Mit dem zum Leben erweckenden und tötenden Eisen könnte der Griffel gemeint sein, das Alphabet (vielleicht in schulischem Kontext denkbar) auf Wachs geschrieben und wieder gelöscht mit der flachen Seite. Es fragt sich, wo hier neben der unbekannten Mutter ein Vater sein könnte.

skript weiterführend. Dort ist nämlich über »Terni nos fratres« (V 5) die Bemerkung »i. tres digiti scriptoris« angefügt. Die drei Brüder werden also verstanden als die drei Finger, die im Mittelalter das Schreiben sprichwörtlich festlegen – die Glosse bietet damit eine Teillösung an. In Mittellatein verfasst ist bereits aus dem 7. Jahrhundert eine Redewendung überliefert, die drei Finger zu Hauptakteuren des Schreibens macht: »Tris digiti scribunt et totum corpus laborat«[84] – drei Finger schreiben, und der ganze Körper arbeitet, so lautet eine der unterschiedlichen Varianten des Sprichwortes. Aldhelms Kopist und Glossenschreiber fügt noch weitere Erklärungen an, beispielsweise ergänzt er Vers vier mit »i. stilo uel graphio«, zwei Bezeichnungen für den Griffel, Vers fünf mit »in carta uel in cera«,[85] also Papier oder Wachs – damit sind Schreibwerkzeuge und Beschreibstoffe erwähnt. Eine Randbemerkung zeigt aber auch die Unsicherheit in der Lektüre bei der genauen Zuordnung der Feder: »ignoramus utrum cum penna coruina uel anserina siue calamo perscriptae simus«[86] – für den Glossenschreiber ist es also eine offene Frage, ob an dieser Stelle die Raben- oder Gänsefeder oder das Schreibrohr gemeint sein könnte. Damit wird indirekt gefragt, ob Aldhelm auch in Bezug auf die erwähnten Schreibwerkzeuge an die antike Schreibtradition anknüpft oder ob die zeitgenössisch ›moderne‹ mittelalterliche Feder tierlichen Ursprungs gemeint ist.

Penna zielt hingegen direkt auf das Objekt, durch welches das Rätsel auch niedergeschrieben wurde. Die Feder ist damit Erzeuger und Lösung des Rätsels zugleich:

LIX. PENNA
Me dudum genuit candens onocrotalus albam,
Gutture qui patulo sorbet de gurgite limphas.
Pergo per albentes directo tramite campos
Candentique viae vestigia caerula linquo,
Lucida nigratis fuscans anfractibus arva.
Nec satis est unum per campos pandere callem,
Semita quin potius milleno tramite tendit,
Quae non errantes ad caeli culmina vexit.[87]

84 Wattenbach zitiert Beispiele etwa aus dem 8. Jahrhundert, in denen die Redewendung vorkommt. Wattenbach (1871/1958), 283 f. Allerdings findet sich eine Erwähnung bereits rund zweihundert Jahre früher bei Cassiodorus (1961), 75, in den Ausführungen zu den Kopisten und der Orthografie: »tribus digitis scribitur quod virtus sanctae Trinitatis effatur.« »Er schreibt mit drei Fingern, was die Kraft des Heiligen Geistes verkündet.« Ders. (2014), 95. Mit Luther wird diese Redewendung auch ins Deutsche übernommen und der Körper um die Erwähnung der ebenfalls arbeitenden Seele ergänzt: »Drey finger thuns (sagt man von Schreibern) Aber gantz leib und seel erbeiten dran«. Siehe Art. »Drei Finger schreiben« in: *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi* (1996), Bd. 3, 253.

85 Porter Stork (1990), 134.

86 Ebd.

87 Zitiert nach *Aldhelmi Opera* (1919), 124. In der Übersetzung von Porter Stork: »ON THE WRITER'S QUILL / I am shining white, born long ago of the gleaming pelican, / Who takes

Mittels der rhetorischen Figur der Prosopopoiia spricht die Feder hier von sich selbst und vereint dadurch gegensätzliche Momente: Sie schreibt und spricht gleichzeitig, sie zeigt sich in dieser Sprecherfunktion, gibt sich in einer angedeuteten Biografie zu erkennen und hält sich doch gleichzeitig als Lösung zurück. Hier wird die Feder auf den Pelikan (*onocrotalus*) zurückgeführt.[88] Diese Verbindung dürfte dem um das Jahr 200 unserer Zeitrechnung entstandenen *Physiologus* entstammen.[89] Die Beschreibung beginnt dort mit einem Bibelzitat. In Psalm 102,6 sagt David: »Ich bin gleich einem Pelikan in der Wüste.«[90] Der *Physiologus* nennt die Mutterliebe des Pelikans respektive das gegenseitige Picken und Töten von Tierkindern und Eltern. In einer frühmittelhochdeutschen Variante, dem sogenannten *Millstätter Physiologus*, der um das Jahr 1200 verfasst wurde, lautet die entsprechende Passage wie folgt:

> In dem vorgezaltem salme sprichet David: »ich bin dem Sisegoum gelich,
> der in der einode ist«, Phisiologus da von list,
> daz der Sisegoum sine jungen vil harte minne.
> So die jungen gewahsent, der alte unde ir muotir si erbizzent.
> da widir si stritent, unz si die jungen erbizzent.
> An dem dritten tage so brichet diu muotir ir siten mit grozzir chlage.
> Daz bluot laet si louffen an der stunt ubir dei [sic] jungen, sa werdent si gesunt.[91]

the waters of the sea into his open mouth. / Now I travel a narrow path over white-glowing fields; / I leave cerulean footprints along the shining way, / Obscuring the bright fields with my blackened windings. / It is not enough for me to open one pathway through the fields; / Rather, the road runs its course in a thousand byways / And leads those who stray not to the heigths of heaven.« Porter Stork (1990), 176.

88 In manchen Übersetzungen wird *onocrotalos* mit Kropfgans und nicht mit Pelikan übersetzt.

89 Für Nicht-MediävistInnen sei hier zur Einordnung des Textes ein Ausschnitt aus dem Verfasserlexikon zitiert: »›Physiologus‹ heißt eine frühchristliche Naturlehre in griech. Sprache, die Pflanzen, Steine und Tiere beschreibt und allegorisch auf das Heilsgeschehen hindeutet. Sie ist von biblischer Sprache und biblischem Gedankengut durchdrungen. In mindestens 400 Hss., Übersetzungen und Bearbeitungen, verbreitete sie sich über das ma. Europa. Die Schrift beruft sich auf einen anonymen physiologos als Gewährsmann und Verfasser. Im MA werden bevorzugt Kirchenväter als Autoren genannt […]. Der Autor strebt in 48 Kapiteln eine Synthese von Natur- und Heilswissen an.« Schröder (1989), 621 f.

90 *Der Physiologus* (1976), 6. In Luthers Übersetzung findet der Pelikan allerdings keine Aufnahme – dort wird in der entsprechenden Passage von einer Rohrdommel gesprochen.

91 Schröder (2005), 124. Der Text zeichnet sich dadurch aus, dass er »modernisiert und in Reime gesetzt wurde.« Ebd., 15. Otto Schönberger folgt der Ausgabe von F. Sbordone, Rom 1936. Schönbergers Übertragung aus dem Griechischen lautet: »Schön spricht David [*Ps. 101,7*]: ›Ich bin gleich einem Pelikan in der Wüste.‹ Der Physiologus sagte vom Pelikan, er liebe seine Kinder über die Maßen. Hat er nämlich die Jungen ausgebrütet und sind sie ein wenig gewachsen, hacken sie ihren Eltern ins Gesicht; die Eltern aber hacken zurück auf die Jungen und töten sie. Später aber tut es den Eltern der Kinder leid, und sie betrauern die Jungen, die sie getötet haben, drei Tage lang. Am dritten Tag nun reißt sich ihre Mutter die Seiten auf, und ihr Blut, das auf die toten Körper der Jungen herabtropft, erweckt diese wieder zum Leben.« *Physiologus* (2001), 11.

Der antike *Physiologus* setzt dieses Selbstopfer der Vogelmutter mit der Aufopferung Christi für die menschlichen Sünder gleich. In dieser allegorischen Parallele ist der Pelikan bekannt geworden. Für den Glossenschreiber beim Rätsel von Aldhelm scheint der Name des Vogels zumindest für den Unterricht erklärungsbedürftig, er schreibt deshalb über den Pelikan im Vers »i. nomen auis«, das sei der Name des Vogels.[92] Der Pelikan der ›Naturlehre‹ ist ein bildlicher, kein biologischer Vogel und er entstammt nicht der klerikalen (englischen) Umwelt, sonst wäre die Glosse überflüssig. Die Pelikanfeder ist aber auch nicht diejenige, mit der das Rätsel verfasst und die vom Kopisten und Glossenschreiber in der Hand gehalten wurde. Wenn hier also vermeintlich über die *penna scriptoris* als Alltagsgegenstand geschrieben wird (was zumindest die traditionelle Zuordnung einer Lösung annimmt), zeigt schon die Erwähnung des Pelikans im ersten Vers, dass von einer bildlichen Feder, von einem bildlich verstandenen Schreibwerkzeug gesprochen wird. Diese erzählte Feder hat sich von dem Herkunftstier gelöst und reist jetzt auf dünnen Pfaden über weißen Feldern. Die zweifache Nennung von »campos« verortet die Feder in einem ruralen Umfeld. Der weiße Beschreibstoff wird zum Feld, über das die Feder gleitet und dunkle oder schwarze[93] Spuren hinterlässt. Schließlich verschwindet nicht nur der Pelikan als mütterlicher Ursprung, sondern auch die Feder selbst – was bleibt, sind die vielen tausend Spuren, die den, der nicht umherirrt,[94] in den Himmel führen.

Die Ackermetaphorik findet sich im Weiteren in den *Aenigmata* von Tatwin, Erzbischof von Canterbury, (ca. 670–730). Auch Tatwin stellt seine Rätsel in den Dienst der Belehrung – inhaltlicher wie auch metrischer Art. So heißt es zu Beginn respektive im Nachwort: »Sub deno quater haec diuerse enigmata torquens / Stamine metrorum extructor conserta retexit.«[95] Schreibwerkzeuge und Beschreibstoffe finden sich im fünften und sechsten Rätsel, das fünfte dreht sich um Pergament (*De membrano*), das sechste um die Feder (*De penna*). Das Pergament wird in seiner Zubereitung als fruchtbares Feld beschrieben:

Efferus exuuiis populator me spoliauit,
Vitalis pariter flatus spiramina dempsit;
In planum me iterum campum sed uerterat auctor.
Frugiferos cultor sulcos mox irrigat undis;
Omnigenam nardi messem mea prata rependunt,
Qua sanis uivum et lesis prestabo medelam.[96]

92 Porter Stork (1990), 176.

93 In der englischen Handschrift wird zu »cerula« die Glosse »i. nigra« gesetzt. Ebd.

94 In der englischen Handschrift wird zu »non errantes« die Glosse »i. iustos uel fideles« erklärend hinzugefügt. Ebd.

95 Auf Deutsch: »Mit 40-fachem Faden hat der Verfasser dieser Verse diese Rätsel abwechslungsreich gesponnen und ihr Gewebe sichtbar gemacht.« Die Fülle an Rätseln wird damit mit der Etymologie von Text als *textus*, Gewebe, verbunden.

96 *Tatvini Opera Omnia* (1968), 172. Auf Deutsch: »Ein wilder Plünderer beraubte mich meiner Rüstung (= meines Felles) und nahm mir zugleich den Lebensatem. Aber ein Handwerker hat mich wieder zu einem flachen Feld ausgebreitet, und ein Bauer wird meine fruchtbaren

Der Schreibende (»auctor«) bestellt hier ein Feld (»mea prata«), das vormals noch geatmet habe (»Vitalis pariter flatus spiramina«). Die einst lebendige Tierhaut wird in den allegorischen Bereich der Botanik und der Landwirtschaft transferiert und so kommt über die Eigenschaften des Beschreibstoffes hinaus die Ernte zur Darstellung, die ein beschriebenes Pergament hervorbringen kann. Diese Ernte ist Nahrung für die Gesunden und Medizin für die Verletzten – ebenfalls entstanden aus der als Acker ›bebauten‹ Tierhaut.

Wie das Pergament spricht auch die Feder im Rätsel; ein Feind habe sie den Lüften entnommen und nun müsse sie Felder pflügen:

Natiua penitus ratione heu fraudor ab hoste;
Nam superas quondam pernix auras penetrabam,
Vincta tribus nun in terris persoluo tributum.
Planos compellor sulcare per aequora campos;
Causa laboris amoris tum fontes lacrimarum
Semper compellit me aridis infundere sulcis.[97]

Wie bei Aldhelm die drei Brüder werden auch hier die drei Finger genannt, welche die Feder halten. Diese Finger stehen in Bezug auf die Größe in einem Kontrast zum bildlichen Feld (»campos«), das die Feder bestellt – entweder sind die Finger bildlich riesig zu verstehen, um ein Feld mit einer Feder pflügen zu können, oder das Ausmaß dieser Liebesmüh wird deutlich: Die anthropomorphisierte Feder muss im landwirtschaftlichen Bildumfeld Unmengen von Tintentränen vergießen, um ein Wachstum auf dem Feld zu ermöglichen. Die Übertragung findet also zum einen in die landwirtschaftliche Gesellschaft statt und zum anderen wird die Feder zum Subjekt darin, die Tinte als Träne zur Körperflüssigkeit. Damit lässt sich eine doppelte Anthropomorphisierung festhalten: Die Feder wird zum menschlichen Handlungsträger, der pflügt, die Tinte zum menschlichen Stoff, dem Tränenserum.

Furchen bald bewässern. Meine Wiesen werden im Gegenzug eine reichhaltige Ernte an Narde hervorbringen, durch die ich den Gesunden erquicklich sein und den Verletzten Hilfe leisten werde.« In der englischen Übertragung von Erika von Erhardt-Siebold: »A fierce robber stripped me of my covering / and also deprived me of my breathing pores; / whereupon an artisan shaped me into a level field, / whose fertile furrows the cultivator irrigates. / My meadows yield a varied crop of balsam, / a food for the healthy and a remedy for the sick.« (Ebd.).

97 Auf Deutsch: »Von einem Feind werde ich gänzlich meiner Natur beraubt. Denn einst durchzog ich rasch die oberen Luftschichten, jetzt (aber), wo ich an die drei Kontinente gefesselt bin, muss ich Tribut zahlen: man zwingt mich, über Ebenen hinweg flache Felder zu durchpflügen. Durch eine Arbeit der Liebe werde ich immerzu gezwungen, Tränenströme in trockene Furchen zu ergießen.« – Die englische Übertragung von Erika von Erhardt-Siebold geht nicht von den drei damals bekannten Kontinenten (Europa, Afrika, Asien) aus, sondern schließt auf Finger: »An enemy wholly deprived me of my nature; / for once I rose swiftly high into the air, / while now, held by three, I pay tribute on earth: / I am compelled to plough wide, level fields, / and a labor of love constantly forces from me / floods of tears to fill the arid furrows.« *Tatvini Opera Omnia* (1968), 173.

Auch die Rätsel von Hwaetberht (gest. 740), Abt von Monkwearmouth-Jarrow, behandeln unter anderem Schreibwerkzeug und Beschreibstoffe. Hwaetberht schrieb – so vermutet man zumindest – unter dem Pseudonym (im Englischen thematisch passender: ›pen-name‹) Eusebius die *Enigmata Eusebii*. Es handelt sich dabei um sechzig Rätsel, die eine Ergänzung zu den vierzig Rätseln Tatwins sein sollen. Mittelalterliche Rätsel bilden und berufen sich somit immer auf eine Tradition, sie adaptieren Inhalte, kopieren und variieren.[98] Auch bei Eusebius zieht sich der Topos des Schreibers, der eine der bäurischen gleichwertige Arbeit macht, nämlich pflügt, durch die Rätsel zum Thema Schrift. Das Rätsel über das Wachs (*De cera*) handelt vom Geschnittenwerden durch einen Pflug, ohne dass das sprechende Ich Samen (»seminis«) bekäme.[99] Und auch bei der Beschreibung des Pergaments (*De membrano*) wird das Weiß des bildlichen Feldes gegenüber den schwarzen Buchstabenfiguren betont.[100] *De penna* bietet eine Variation der Federrätsel:

Natura simplex stans, non sapio undique quicquam;
Sed mea nunc sapiens uestigia quisque sequetur.
Nunc tellurem habitans, prius aethera celsa uagabar;
Candida conspicior, uestigia tetra relinquens.[101]

Zur bereits bekannten doppelten Gegenüberstellung von Himmel als Heimat der Vögel und Herkunft der Feder zur Erde als Wirkungsfeld des Objektes Feder wie auch zur Opposition in der Farbgebung mit der weißen Feder und schwarzer Schrift gesellt sich hier zusätzlich das Thema Weisheit: Während die Feder im Rätsel ihre eigene Unwissenheit betont (und damit ihre Bescheidenheit ausstellt), beschreibt sie die eigenen Spuren, denen die Weisen der Welt folgen. Es handelt sich um einen autoreferenziellen Bezug – Spuren legend wird das Verfolgen ebendieser Spuren von ebendieser Feder beschrieben.

98 Ebert (1878) versucht etwa, eine solche Traditionslinie und Beeinflussungsreihe nachzuzeichnen.

99 Das Rätsel lautet: »Aequalem facie scindit me uomer acutus, / At sulcata manens semper sum seminis expers; / Scissa premor post hec, sed sum speciosior inde. / Nunc ego uerba tenens nunc sepe repello tenebras.« »A sharp ploughshare cuts me, the smooth-faced, / but, though furrowed thus, I receive no seeds; / after that, they press me, and I seem more fair. / Holding words I often dispel darkness.« Eusebius in *Tatvini Opera Omnia* (1968), 241.

100 Das 32. Rätsel lautet: »Antea per nos uox resonabat uerba nequaquam, / Distincta sine nunc uove edere uerba solemus; / Candida sed cum arua lustramur milibus atris; / Viua nihil loquimur, responsum mortua famur.« »Once we had no voice of any kind to say a word, / now we produce words without an audible voice; / though white fields, we are illuminated by millions of black figures; / alive we do not speak, but dead we give answers.« Ebd., 242.

101 Auf Deutsch übers. v. Manuel Huth (unpubl.): »Von Natur aus bin ich einfach [freier: ich bin von einfacher Natur] und verstehe überhaupt nichts. Aber meinen Spuren wird jeder weise Mann folgen. Obwohl ich mich jetzt auf der Erde befinde, streifte ich einst durch den hohen Himmel. Weiß sehe ich aus, doch hinterlasse ich schwarze [*taeter* heißt eigentlich »hässlich/schändlich«, muss hier aber »schwarz« bedeuten] Spuren.«

Dass die Zuordnung von Lösungswörtern zu den Federrätseln jedoch nicht immer eindeutig ist, zeigt die Rezeptionsgeschichte des 9. Rätsels der *Aenigmata ›Laureshamensia‹*. Diese aus dem südhessischen Benediktinerkloster Lorsch stammenden Rätsel aus dem 8. oder 9. Jahrhundert widmen sich ebenfalls unterschiedlichen Themen, wie dem Menschen, dem Wasser, der Grammatik und dem Thema Schreiben. Das 9. Rätsel wird meist mit *De penna* überschrieben, es gab aber auch schon Interpretationen, die darin Flamme und Rauch beschrieben sahen.[102] Rätsel und ihre Interpretationen fordern heraus; so bescheinigt Adolf Ebert dem genannten Kontrahenten, Dümmler, »eine irrige vermutung«[103] in Bezug auf das neunte Lorscher Rätsel. Für ein anderes attestiert er ihm, dass er es »richtig gelöst«[104] habe.

Das neunte Rätsel lautet:

Candida uirgo suas lacrimas dum seminat atras,
Tetra per albentes linquit uestigia campos
Lucida stelligeri ducentia ad atria caeli.[105]

Ebert vermutet einen angelsächsischen Autor, der die Rätsel von Aldhelm, Tatwin und Eusebius kannte und aus ihren Rätseln »ein viertes zusammengebraut hat«.[106] Neu ist das Thema Jungfräulichkeit, die mit »candida« auch als weiß übersetzt werden könnte, was der traditionellen Zuordnung der Federfarbe entspricht. Die Analogie von Tinte und Tränen stammt ebenfalls aus einem traditionellen Bildgebrauch. Zudem wird hier wiederum der Beschreibstoff einem Feld gleichgesetzt. Warum jedoch die Spuren »grausige« sind und wie sich die Schrift »zu den Sternen« verflüchtigen soll, sind wohl Fragen, die dieses Rätsel weniger eindeutig lösbar machen.

Rätsel sind also im Mittelalter in unterschiedlichen Ländern verbreitet. Bekannt und sowohl in Form als auch inhaltlicher Auflösung diskutiert wird etwa das Rätsel von Verona (*L'indovinello veronese*) um das Jahr 800. Mit dem ursprünglich aus Spanien nach Verona geratenen Rätsel verbinden sich philologische Diskussionen über das Erscheinen einer romanischen Sprache aus dem Vulgärlatein. Das Rätsel lautet: »Se pareba boves, alba pratalia araba, (et) albo versorio teneba, (et) negro semen

102 So etwa Dümmler (1878). Dort finden sich zwölf Rätsel publiziert.
103 Ebert (1878), 200.
104 Ebd., 2001.
105 Eusebius in *Tatvini Opera Omnia* (1968), 355. »Jungfräulich ist sie und leuchtend, doch rauchige Tränen vergießt sie, / Ziehend durch üppiges Feld hinterläßt sie nur grausige Spuren, / Hebt sich dann strahlend empor zu den Sternen des himmlischen Saales.« Ebd. ›Tetra‹ dürfte aber passender mit schwarz statt grausig übertragen werden. In der (unpublizierten) Übersetzung von Manuel Huth führt die Schrift die Leser in den Himmel, anstatt selber dorthin zu verschwinden. Während die strahlend weiße Jungfrau schwarze Tränen vergießt, hinterlässt sie schwarze Spuren auf weißen Feldern (also dem Pergament), welche in die strahlenden Hallen des sternenbesetzten Himmels führen.
106 Ebert (1878), 200. Als einzige Auflösungsmöglichkeit sieht Ebert im Gegensatz zu Dümmler ›Penna‹ (ebd.).

seminaba. Gratias tibi agimus omnipotens sempiterne dio.«[107] Aufgelöst wird das Rätsel gemeinhin in eine Analogie von landwirtschaftlicher Arbeit und Schreibszene. Die Ochsen entsprechen dann den Fingern, die weißen Felder dem weißen Beschreibstoff und der weiße Pflug ist parallel zu lesen mit der schreibenden, weißen Gänsefeder. Der schwarze Samen wiederum entspricht den Spuren der Tinte. In dieser Autoreferenzialität des als Lösung des Rätsels möglichen Schreibobjektes setzen italienische Literaturgeschichten ihren Anfang.[108] In der Tat steht *L'indovinello veronese* an einer mehrfachen Umbruchstelle, die hier unterschiedlich zum Ausdruck gebracht wird: Historisch betrachtet ist es der (zugeschriebene) Übergang von der Antike zum Mittelalter, sprachlich derjenige vom Latein zum Romanischen respektive Italienischen und in Bezug auf die Schreibgeräte der vom Rohr zur Gänsefeder. Die historische Ebene wird aus dem Rätsel nicht direkt sichtbar, die sprachliche Veränderung lässt sich bereits erahnen und die Schreibfeder als Neuigkeit ist das Verrätselte, das sich in dem Rätsel gleichzeitig zeigt in Form der Nieder- und Abschrift, das aber erst beim Enträtseln in Erscheinung tritt. Zudem ist das Rätsel in seiner Überlieferungsform eine Federprobe.[109] Sie findet sich auf einer anderen Handschrift. Dies zeigt die Feder in einer zusätzlichen Weise: Um mit ihr schreiben zu können, muss sie ausprobiert werden. Dabei entstehen Federschriften dort, wo sie zwar nicht hingehören, aber auch nicht stören – nämlich an den Rändern oder auf den Rückseiten von Manuskripten. Um ein Rätsel über eine als Lösung abwesende Feder zu schreiben, wurde in diesem Fall aus praxeologischen Gründen eine Federprobe gewählt und die Federschrift damit auf einer vermeintlich unsichtbaren oder zumindest unwichtigen Manuskriptrückseite sichtbar gemacht. Oder umgekehrt: Eine Federprobe dreht sich inhaltlich um sich selbst, die Feder. Die Schreibbedingungen, die das Schreibwerkzeug stellt, nämlich der notwendige Test vor einer Anwendung,

107 Das Rätsel wird unterschiedlich geschrieben, so etwa auch in zwei Verse (als Hexameter) oder vier Verse aufgeteilt. Eine italienische Übersetzung zeigt bei Magrelli die Nähe zur modernen romanischen Sprache: »Spingeva innanzi i buoi, arava bianchi prati, e teneve un bianco aratro, e seminava un nero seme. Ti rendiamo grazie omnipotente sempiterno dio.« Magrelli (2015), 14. Der Segensspruch könnte eine spätere Hinzufügung durch einen anderen Schreiber sein, so folgt zumindest Magrelli der Forschungsdiskussion. Für Rizzo (2010) besteht das Rätsel nicht aus Hexametern oder nur aus sehr schlechten. Zudem rollt sie auch die Diskussion auf, ob »Se pareba« von *parare* oder *parere* abzuleiten sei – das Rätsel ist also auch aus philologischer Hinsicht nicht eindeutig gelöst. In Metzlers *Italienischer Literaturgeschichte* wird das Rätsel (ohne Segen) übersetzt mit: »Er spannte seine Ochsen an, er pflügte die weißen Felder, und hielt einen weißen Pflug, der schwarzen Samen säte.« Kapp (1992), 27.

108 Magrelli fragt rhetorisch danach, ob es nicht wunderbar sei, zu denken, dass die italienische Literatur aus dieser Darstellung des Schreibaktes durch einen Schreiber hervorgegangen sei: »Ottime chiose, ma, al di là di tutto, non è forse magnifico pensare che la nostra letteratura sia scaturita dalla sapida descrizione dell'atto dello scrivere da parte di un amanuense?« Magrelli (2015), 15.

109 Kapp schreibt dazu: »Der älteste italienische Text ist […] ein Rätsel, der *Indovinello veronese* aus dem späten 8. oder frühen 9. Jahrhundert, der als Federprobe in einer mozarabischen Handschrift (heute in der Biblioteca Capitolare von Verona) erhalten ist«. Kapp (1992), 27.

werden hier also in einem Text, der von dem Schreibwerkzeug selbst handelt, offensichtlich gemacht: Die Feder stellt sich der Probe, schreibt ihr Rätsel und zeigt sich neben ihrer Materialität auch als Lösung.

Auch die altenglischen *Exeter riddles*, die vermutlich in den Jahren 965–975 entstanden sind, verbinden Vögel, Arbeit und schwarze Spuren. Diese Rätsel stehen in der Tradition derjenigen von Symphosius, Aldhelm, Tatwin und Eusebius, sind aber im Unterschied zu diesen im westsächsischen Dialekt verfasst und wurden ohne Lösung überliefert.

Die Lösung von einem dieser Rätsel wird üblicherweise mit Feder und Fingern angegeben. Es lautet übersetzt:

> I watched four curious creatures
> travelling together; their tracks were swart,
> each imprint very black. The birds' support
> moved swiftly; it flew in the air,
> dived under the wave. The toiling warrior
> worked without pause, pointing the paths
> to all four over the beaten gold.[110]

Auch das Rätsel mit der Nummer 95 wird mit dem Schreibprozess in Verbindung gebracht, als Lösung wird dort oft ›Buch‹, teilweise auch ›Feder‹ angegeben.[111] Daneben sind durchaus andere Themen Gegenstand der Rätsel, so transportieren sie etwa Zweideutigkeiten, wie Rätsel Nr. 44 über einen Schlüssel, der steif und stark an der männlichen Hüfte hänge,[112] oder in Rätsel Nr. 25 eine Zwiebel, die groß und mit haarigem Unterteil jungen Mädchen zu unvergesslichen Begegnungen verhelfe.[113] Während hier eine doppelte Lesart (nämlich wörtlich/ernsthaft versus zweideutig/obszön) den Unterhaltungswert der Rätsel und die offensichtliche

110 Rätsel Nr. 51 in: Crossley-Holland (2008), 54. Der Herausgeber erwähnt neben der Feder und den Fingern als weniger plausible Lösungen auch Drache, Pferd und Wagen. Das altenglische Original des Rätsels lautet: »Ic seah wrætlice wuhte feower / samed sipian; swearte wæreon lastas, / swapu swipe blacu. Swift wæs on fore / fuglum framra; fleaf on lyfte / deaf under ype. Dreag unstille / winnende wiga, se him wegas tæcnep / ofer fæted gold feower eallum.« Zitiert nach Murphy (2011), 85. Die Zäsuren in den Versen und ein Sonderzeichen für den Buchstaben ›Thorn‹ können hier nicht genau wiedergegeben werden.

111 Murphy (2011) diskutiert diese Lösungen auf den Seiten 88 ff.

112 Übersetzt heißt es: »A strange thing hangs by a man's thigh, / hidden by a garment. It has a hole / in its head. It is stiff and strong / and its firm bearing reaps a reward. / When the man hitches his clothing high / above his knee, he wants the head / of that hanging thing to poke the old hole / (of fitting length) it has often filled before.« Crossley-Holland (2008), 47.

113 Übersetzt lautet es: »I'm a strange creature, for I satisfy women, / a service to the neighbours! No one suffers / at my hands expect for my slayer. / I grow very tall, erect in a bed, / I'm hairy underneath. From time to time / a good-looking girl, the doughty daughter / of some churl, dares to hold me, / grips my russet skin, robs me of my head / and puts me in the pantry. At once that girl / with plaited hair who has confined me / remembers our meeting. Her eye moistens.« Crossley-Holland (2008), 28.

Freude an den mehrfachen Lösungsmöglichkeiten betonen, sind die der Schreibtechnik gewidmeten Rätsel ernster gehalten.[114] Sie erhalten dadurch mehr Gewicht.

In der mittelhochdeutschen Spruchdichtung wird die Schreibfeder bei Reinmar von Zweter (ca. 1200 bis ca. 1248) in das Spannungsfeld zwischen Leben und Tod gesetzt. Das Rätsel lautet:

Nû merket, waz daz sî, durch Got,
daz dâ nie erstarp unt ist doch êweclîchen tôt,
noch nimmer mac ersterben, daz
rate ein man! ich râte ez, ob ich wil.
Bruoder, swestr ez beide hât
daz ein tumber leie, waene ich, unerrâten lât:

ist ir ab eteslîcher, der ez errât, son ist
ir doch niht vil.
Dirre wunder ich uich underscheide:
sêl und lîp sô hât daz wunder beide.
durch wunder ich dazu wunder schrîbe:
wand ez ist wunders gar genuoc.
ich sach die vrouwen, diu ez truoc,
unt wart doch nie geborn von wîbes lîbe.[115]

Jetzt beachtet, was das sei, durch Gott,
etwas, das nie starb und doch ewig tot ist,
und auch nie mehr sterben kann, das
rate ein Mann! ich errate es, wenn ich will.
Bruder und Schwester hat es beide,
sodass ein dummer Laie, vermute ich,
es unerraten lässt:
gibt es irgendeinen, der es errät, so gibt
es solche doch nicht viele.
Diese Wunder unterscheide ich euch:
Seele und Leib hat das Wunder beides.
Durch Wunder schreibe ich das Wunder:
denn es ist gar genug des Wunders.
Ich sah die Frau, die es trug,
und es wurde doch nie geboren von
eines Weibes Leib.[116]

Reinmars Rätsel besteht aus zwölf Versen von unterschiedlicher Länge. Das Reimmuster (aabaabccdeed) enthält Paarreime und umarmende Reime. Das Rätsel spielt mit Dichotomien und der scheinbaren oder tatsächlichen Vereinbarkeit von Gegensätzen in der Lösung des Rätsels, eben der Schreibfeder. Als Gegensätze werden Tod und Leben, Leib und Seele oder Laie und Wissender erwähnt. In Bezug auf den Vogel ist die Schreibfeder ein (immer schon) totes Ding, als Schreibfeder in Gebrauch allerdings lebendig. Sie vereint in ihrer Materialität den Leib mit der ›Seele‹, wie das dünne Häutchen in einer Federspule genannt wird – was der Laie wohl

114 Zeitlich rund hundert Jahre später verbindet eine Briefstelle Peters des Ehrwürdigen (ca. 1092–1156) wiederum das Pflügen mit dem Schreiben, hier allerdings wird die Analogie als normative Handlungsaufforderung dargestellt: »quod est utilius, pro aratro convertatur manus ad pennam, pro exarandis agris, divinis litteris paginae exarentur, seratur in cartula verbi dei seminarium, quod maturatis segetibus, hoc est libris perfectis, multiplicatis frugibus esurientes lectores repleat, et sic panis caelestis laetalem animae famem depellat.« Constable (1967), 38 f. Kiening und Stercken (2008), 34, geben dafür folgende Übersetzung an: »Was mehr Nutzen bringt [als tatsächliches Säen und Bewässern]: Als Pflug soll die Hand zur Feder greifen, statt Äcker sollst du die Seiten mit göttlichen Worten bedecken, auf den Blättern die Beete des göttlichen Wortes bestellen, und wenn die Saat reif, das heißt die Bücher vollendet sind, werden sie mit vielfältiger Frucht die hungrigen Leser speisen, und so wird das himmlische Brot den lebensbedrohenden Hunger der Seele stillen.«

115 Reinmar von Zweter, zitiert nach Roethe (1887), 504. Roethe zitiert Handschrift D, während Tomasek (1994), 269 f. nach A. Wallner Handschrift C gewählt hat.

116 Meine Übersetzung.

kaum weiß, wie zumindest auch das Gedicht annimmt.[117] Kontextualisiert und vermenschlicht wird die Feder durch die Nennung von Geschwistern, den anderen Schwungfedern, und obwohl sie von einer Frau getragen und geführt wurde, sei sie nicht von einer Frau geboren worden. Das Lösen des Rätsels wird rhetorisch also hauptsächlich dadurch erschwert, dass die Feder anthropomorphisiert beschrieben und dadurch eine falsche Fährte gelegt wird. Roethe merkt an, dass im Schreibfederrätsel im Gegensatz zu anderen volkstümlich gehaltenen spielmännischen Texten Reinmars »eine ungewöhnlich stark Gelehrsamkeit affektierende Aeusserung«[118] auftrete. Roethe macht dies am ausgestellten Unterschied zwischen Laie und Fachperson im Text fest. Gleichzeitig räumt er aber ein, dass es sich dabei um einen »Kunstgriff[]«[119] handeln könnte, bei dem die Ratenden auf eine falsche Fährte gelockt werden respektive die Komplexität des Rätsels absichtlich betont wird.

Im Vergleich mit den Rätseln in der lateinischen Tradition ist dasjenige von Reinmar ausführlicher und es beschreibt einen personalisierten, keinen allgemeinen Schreibvorgang, wie er in der Verwendung des Agrartopos vorgestellt wurde, sondern den Gegenstand in einer vermenschlichten Version. Im 9. Vers: »durch wunder ich daz wunder schrîbe« zeigt sich ein schreibendes Subjekt. Es stellt aber auch das Objekt des Wunders/Rätsels aus: Nur durch das Wunder (die Lösung und das Rätsel in einem) lässt sich das Wunder/Rätsel verfassen. Diese Schreibszene fehlt in Handschrift C.

Darüber hinaus hat dieses Rätselgedicht den pädagogischen Lehrdiskurs verlassen, es eignet sich nicht, um ein klassisches Versmaß zu vermitteln. Hingegen zeigt sich eine Eigenständigkeit im Werk des Spruchdichters, der nicht einfach nur die überlieferten Topoi neu arrangiert. Bestandteile von Reinmars Rätsel stammen gemäß Roethes Beobachtungen aus »Phrasen […] in geistlichen Gedichten«[120] – dies bezieht sich vor allem auf die Stellen, welche die Themen ewiger Tod ohne Sterben oder Geburt nicht durch eine Frau betreffen. In Handschrift D wird im Gegensatz zu C auch Gott erwähnt. An Reinmars Schreibfederrätsel lässt sich beobachten, wie sich die Textsorte in ihrer Form und in Bezug auf die Topoi öffnet, zu den landwirtschaftlich orientierten Bildern und der Körperbeschreibung von drei arbeitenden Fingern tritt das dargestellte personalisierte Schreiben eines Schreibers, der sich von den »tumbe[n] leie[n]« abheben will.

Vergleicht man das Vorkommen von Schreibwerkzeugen in enzyklopädischen Werken wie Isidors *Etymologiae*[121] mit demjenigen in mittelalterlichen Rätseln, dann sind der Kontext und die sprachlich-formalen Eigenheiten entscheidend:

117 Lexers *Handwörterbuch des Mittelhochdeutschen* weist einen Eintrag »vëdersêle« nach. Dort steht: »hilus vel hilum, i. e. medulla pennae, ein federsêl.« Wörterbuchnetz.de, abgerufen im November 2020.
118 Roethe (1887), 253.
119 Ebd.
120 Ebd., 617.
121 Vgl. Kap. 1.2.

Enzyklopädien breiten ein panoramaartiges Wissen aus, im Falle Isidors wird dabei antikes Wissen mit christlichem Weltbild verknüpft. In einer angestrebten Vollständigkeit des Wissens werden Dinge wie etwa die Schreibwerkzeuge als Teile der Wirklichkeit dargestellt: Es gibt diese (unterschiedlichen) Schreibobjekte in der Welt und man kann sie als solche beschreiben. Verwendet wird in dieser Beschreibung eine Gelehrtensprache, die auch Fachtermini und fremdsprachige Ausdrücke einbindet, um zum einen die Wissenschaftlichkeit des eigenen Textes auszustellen und zum anderen eine Traditionslinie zu (etwaig fremdsprachigen) Vorläufern aufzuzeigen. Rätsel hingegen sind kurz gehalten, sie sind, wie (mit Jolles) gezeigt wurde, in einer ›Sondersprache‹ verfasst, beinhalten einen Wissensüberschuss und gleichzeitig eine Leerstelle, die mit möglichen Lösungen zumindest theoretisch gefüllt werden kann. Rätsel zeichnen sich durch ihren appellativen Charakter aus, die zum partizipativen Verhalten auffordern: Das Rätsel will gelöst werden. Schreibwerkzeuge als Lösungen sind damit als materielle Grundlagen der Rätsel immer schon anwesend in diesen Kurztexten, sie sind aber auch die umspielte Leerstelle, das Ausgesparte. Mit dem Schreiben in den Klöstern treten im Mittelalter vermehrt Rätsel auf, sie werden vorerst (auch in England) in Latein verfasst, bevor sie in den einzelnen Volkssprachen und in den Dialekten ihren Niederschlag finden.

Sowohl das Abfassen der Rätsel als auch der Enzyklopädien (sowie auch aller anderen Texte der Zeit) war nur möglich, wenn Federn ordentlich zugeschnitten werden konnten. Dass dies nicht ganz einfach ist, wissen all jene, die es einmal versucht haben. Entsprechend sind auch aus dem Mittelalter Texte überliefert, die sich mit dem richtigen Zuschneiden der Federn beschäftigen und die dieses Wissen weitergeben.

1.4 Das Zuschneiden der Feder

Mit einer in der Mauser ausgefallenen Vogelfeder kann theoretisch geschrieben werden. Ihre Spitze ist aber weich und stumpf – die Feder muss zugeschnitten und die ›Seele‹ (das erwähnte Häutchen in der Spule) entfernt werden, damit der Hohlkörper und die Kapillarität voll ausgenutzt werden, die Tinte regelmäßig fließt und sowohl breite als auch dünne Schriftzüge gesetzt werden können. Diese Zurichtung der Feder erklärt sich nicht von selbst, es handelt sich um eine handwerkliche Fertigkeit, die gelehrt und gelernt werden muss. Damit unterscheidet sich das Schreiben mit der Vogelfeder deutlich von demjenigen mit der Stahlfeder, bei der zum Schreiben auf ein fertiges Artefakt zurückgegriffen werden kann. Bei der Gänsefeder ist das Herstellen des Schreibgeräts unabdingbare Voraussetzung der Schreibpraxis. Diese praxeologische Bedingtheit des Schreibens zeigt sich vor allem im pädagogischen Diskurs, wo nur diejenigen die Kulturtechnik Schreiben lehren und lernen können, die über taugliches, also zugerichtetes Schreibwerkzeug verfügen. Schreiben mit der Feder heißt damit entweder Schreibfedern selber her-

stellen zu können oder über von anderen gespitzte Federn zu verfügen, sich den Gegenstand und die dazugehörige vorgängige Arbeit unter Umständen kaufen zu können. Schreiben bedeutet aber auch immer Federn nachschneiden: Davon zeugen in den Handschriften die plötzlich dünneren Federstriche, aber auch die Federproben (*probationis pennae*), die im Mittelalter eine wichtige paratextuelle Kategorie bilden.[122] Im Gegensatz zur Frühen Neuzeit, aus der durch das Aufkommen der Kalligrafie und die Verbreitung entsprechender Werke mittels Buchdruck die Anleitungen zum Zuschneiden der Feder überliefert sind,[123] sind mittelalterliche Quellen dazu rar. Beim Federnzuschnitt handelt es sich deshalb häufig um ein implizites Wissen, das innerhalb einer Praxis mündlich weitergegeben wurde. Für die Überlieferung hat das zur Folge, dass dieses Wissen über Zuschnittstechniken größtenteils verschüttet ist. Die folgende Sammlung und Analyse einiger Quellen bieten einen Einblick in die Art der schriftlichen Darstellung und Weitergabe des Könnens.

Als eine dieser raren mittelalterlichen Quellen ist das Lehrgedicht *De naturis animalium* von Konrad von Mure (ca. 1210–1281) zu erwähnen. Er schrieb einen Teil von Isidors *Etymologiae* in Verse um, adaptierte Ausschnitte aus den Enzyklopädien und ergänzte den Text mit der Beschreibung etwa von Tieren, die sich bei Isidor nicht finden lassen.[124] Wie auch bei Isidor wird die Gans von Konrad ohne Bezug zu den Schreibfedern erwähnt.[125] Die Feder taucht damit unvermittelt,

122 Siehe dazu die Sammlung frühmittelalterlicher Federproben von Bischoff (1966), die oft auch das Alphabet oder das Schreiben thematisieren, sie lauten etwa: »Scribere cum penna doceat me sancta Maria«, Maria habe der schreibenden Person das Schreiben mit der Feder beigebracht, oder »Asinum vivo, qui scribere nescio«. (Ebd., 87). Auf Deutsch: »Ich lebe als Esel, der ich nicht schreiben kann« respektive »Ich bin ein Esel, der ich nicht schreiben kann.« Auch jüdische Schreiber verwenden Federproben, sie schreiben den Namen Alamek, den es nach dem 5. Buch Moses, 25:17–19 zu löschen, aber auch zu erinnern gilt. Diese spezifischen Federproben werden also in der Praxis geschaffen und gleichzeitig gelöscht und sind deshalb nicht überliefert. Bei rituellen Texten dürfen die Federproben nicht auf dem zu schreibenden Produkt notiert werden, weil dort keine Fehler und keine Streichungen oder Löschungen gestattet sind. Fehlerhaftem kommt zudem ein besonderes Nachleben zu: Alle Schriften, in denen Gott erwähnt wird, zudem aber auch Fehler vorkommen, dürfen nicht vernichtet, sondern müssen auf einem jüdischen Friedhof beerdigt werden. Siehe dazu auch Kurzweil (2008), 234; 242f.

123 Aber noch im Jahr 1801 wird Möckel in seinem *Kleinen deutschen Schreibschůler* anmerken, dass die Tradition des Federzuschnitts eine praktische ist: »Die darzu erforderlichen Handgriffe lassen sich zwar am besten praktisch zeigen; aber, da man sich diesen Vortheil nicht immer verschaffen kann, so will ich mich bemůhen, die Regeln, wie eine gewôhnliche Currentfeder zu schneiden sey (von den Frakturfedern wird hernach noch etwas besonders gesagt werden), so deutlich als môglich anzugeben und dadurch eine praktische Anweisung demjenigen, der sie nicht haben kann, zu ersetzen.« Möckel (1801), 7.

124 Die Handschrift Leipzig, Universitätsbibliothek 1284 ist die einzige, die Konrad als Autor nennt. Zur Überlieferungsgeschichte des Textes siehe Orbáns *Einführung* in von Mure (1989).

125 Die Stelle lautet: »De ansere. / Estque sagax anser, quamis careat ratione; / Tu magis esto sagax, qui ratione uiges! / Preteritum penses et presens atque futurum: / Hiis tibi collatis cautior esse stude.« von Mure (1989), 106. »Über die Gans / Die Gans ist schlau, obwohl sie über keinen Verstand verfügt; / Sei du schlauer, der du im vollen Besitz deines Verstandes

ohne Vergangenheit und tierliche Herkunft auf. Ihre präsentische Wirkung wird dadurch umso stärker. Konrad schreibt über die Feder, die Tinte und das Schreiben überhaupt:

De penna, qua scribitur
Aptata carta calamum scribentis ad usum
Apto, scriptura currat ut eius ope.
Est calamus lingua tua, doctor, cartaque mentes
Sunt auditorum, quas sacra uerba doces.
Concauus hic et fissus erit, precisus, acutus;
Dexter pes breuior, latior alter erit!
Incaustum liquidum semper superadditur illi;
Semper cum scribis, huius egebis ope.
Concauus est calamus, humilis si sit tua lingua,
Si sit sancta sonans, nulla superba tonans.
Fissus erit, tua quando regit discretio linguam;
Hoc bene fissura denotat illa duplex.
Precisus calamus tunc est, a te uitiosa
Cum bene precidis nec uitiosa sonas.
Hic precidetur cultro rationis acute,
Vt rationale sit bene, quicquid agis!
Tunc et acutus erit hic, intellectus acutus
Si linguam regit et eius habundat ope.
Dexter pes penne breuis est et latior alter;
Et tua sit lingua lata breuisque simul!
Hanc bene dilatas, cum late spargis ubique
Nunc hiis nunc illis dogmata sacra dei.
Hancque pie breuias, cum, quod cor concipit intus
Praui, dissimulas nec mala uerba sonas.
Sint licet in penna pes dexter pesque sinister,
Tantum dexter eris nulla sinistra sonans!

De incausto liquido
Incaustum liquidum notat hoc, quod gratia Xpisti[126]
Irrorans linguam, corda manumque fouet.
Incaustum tenet hoc cornu cordis, manus haurit
Verbi diuini pennaque lingua notat.
Penna notans est lingua docens, carte populi sunt
Mentes; scribis in hiis, dum sacra uerba doces.

bist! / Wäge Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gegeneinander ab! / Vergleiche sie und bemühe dich darum, vorsichtiger zu sein!«

126 Das Wort bedeutet Christi und ist als Nomen Sacrum mit griechischen Buchstaben wiedergegeben.

Qualiter sit scribendum cum penna: tropologia
Auxilio calami manus indiget, illius ille;
Eius hic auxiliis, hec eget huius ope.
Aptatis igitur que sunt scribentis ad usum,
Tu calamum manui des calamoque manum!
Hocque facis uerba bona, si bona facta sequantur;
Hec sibi subsidia mutua ferre uolunt.
Penna notat mediante manu, manus hac mediante,
Si facienda doces sique docenda facis.
In carta calamus bene tunc scribendo laborat,
Cum plebem factis dogmatibusque regis.
Scribendo dextra non preeat inmo sequatur,
Vt non terrea, sed celica regna petas!
Sed manus absurde scribit, quin ars regat ipsam;
Vt sane doceas, disce docenda prius!
Artem lingua iuuat et lingua iuuatur ab arte;
Alterius reliqua querit et optat opem.[127]

Übersetzt lautet die Passage:

Über die Schreibfeder
Nachdem ich das Blatt zurechtgemacht habe, bereite ich die Feder zum Gebrauch durch den Schreiber vor, damit die Schrift durch ihre Hilfe (rasch) dahingleitet. Die Feder ist deine Zunge [Sprache], Lehrer [und Prediger], das Blatt die Gemüter der Zuhörer, die du heilige Worte lehrst. Die Feder soll hohl, gespalten, vorn abgeschnitten und angespitzt sein; der rechte Fuß soll schmaler, der linke breiter sein. Stets fügt man ihr [der Feder] schwarze Tinte hinzu. Immer wenn du schreibst, benötigst du ihren [der schwarzen Tinte] Dienst.
Hohl ist die Feder, wenn deine Sprache demütig ist, wenn sie heilige Worte erklingen und nichts Hochmütiges ertönen lässt. Gespalten wird die Feder sein, wenn die Fähigkeit zu differenzieren deine Sprache leitet. Dies drückt gut die doppelte Spaltung [des Federkiels] aus. Vorn abgeschnitten ist die Feder dann, wenn du das Lasterhafte von dir wegschneidest und keine lasterhaften Worte sprichst. Die Feder soll spitz mit dem Messer des Verstands zurechtgeschnitten werden, damit all das, was du tust, vernünftig ist! Dann wird sie auch zugespitzt sein, wenn ein scharfer Verstand deine Sprache lenkt und seine Hilfe im Überfluss vorhanden ist. Der rechte Fuß der Feder ist schmal, der linke breiter; auch deine Sprache soll breit und schmal zugleich sein! Du verbreiterst sie, wenn du bald unter diesen, bald unter jenen weithin überall die heiligen Lehren Gottes verkündest. Und du beschränkst sie in frommer Weise, wenn du was dein Herz im Innern an Bösem sich ausdenkt, verheimlichst und keine schlechten Worte sprichst.

127 Von Mure (1989), 54f.

Auch wenn es bei der Feder einen linken und einen rechten Fuß gibt, wirst du nur richtig[128] handeln, wenn du keine schlechten[129] Wörter sprichst.

Über die schwarze Tinte
Schwarze Tinte schreibt das auf, was durch die Gnade Christi die Zunge benetzt, das Herz und die Hand erquickt. Das Horn des Herzens enthält, die Hand schöpft, die Zunge als Feder schreibt die Tinte des göttlichen Wortes [wie ein Horn die Tinte enthält und eine Hand damit schreibt, so enthält das Herz das Wort Gottes und die Zunge vermittelt es]. Die schreibende Feder ist die lehrende Sprache, die Blätter sind die Gemüter des Volkes; du schreibst auf ihnen [den Blättern], während du die heiligen Worte lehrst.

Wie man mit der Feder schreiben soll; bildliche Redeweise
Die Hand braucht die Hilfe der Feder, die Feder die Hilfe der Hand; die Feder benötigt die Hilfe der Hand, die Hand die der Feder. Nachdem also das bereitet ist, was man zum Schreiben braucht, übergib den Schreibgriffel deiner Hand und deine Hand dem Schreibgriffel. Und durch ihn wirst du gute Worte erzeugen, wenn gute Taten folgen; die beiden [die Feder und die Hand] wollen sich gegenseitig helfen. Die Feder schreibt mittels der Hand, die Hand mittels der Feder, wenn du das lehrst, was man tun muss, und das tust, was man lehren muss. Die Feder verrichtet gute Arbeit auf dem Blatt, wenn du das Volk durch deine Taten und deine Lehren leitest. Die rechte Hand soll der Schrift nicht vorauseilen, ihr vielmehr folgen, damit du nicht nach irdischen Königreichen, sondern nach den himmlischen strebst! Aber die Hand schreibt ohne Sinn und Verstand, wenn keine Wissenschaft sie leitet; damit du vernünftig lehrst, lerne zuerst, was du lehren musst! Die Sprache hilft der Wissenschaft und die Sprache erhält Hilfe von der Wissenschaft; die eine sucht und wünscht sich die Hilfe der anderen.[130]

Aus dieser dichten Passage können vier Beobachtungen hervorgehoben werden: Erstens zeigt die Textstelle auf der Ebene des Vokabulars, wie die Benennung der Feder in der Praxis des Schreibens *über* die Feder variiert. Erwähnt der Titel des Abschnittes nur *penna*, ist im Text sowohl von *calamus* als auch von *penna* die Rede. Dabei zeigt sich, wie mit *calamus* in übertragener Weise gesprochen auch die tierliche Feder gemeint sein kann. Zweitens wird der Text auf der Ebene der Didaktik durch Adressierung strukturiert. Ein lehrendes Ich bereitet sich in den ersten Zeilen auf das Schreiben vor und wendet sich im Anschluss an ein Du. Dieses Gegenüber wiederum hat auf einer bildlichen Ebene seinerseits vom Lehrer genannte Adressaten, nämlich die Blätter als Zuhörer (»cart[e]que mentes sunt auditorum«). Im Abschnitt über die Tinte und die darauffolgende Tropologie, die den moralischen Schriftsinn beinhaltet, werden dann Blatt und ›Volk‹ als Adressaten enggeführt.

128 *Dexter* heißt gleichzeitig rechts, richtig und geschickt.
129 *Sinister* heißt gleichzeitig links, schlecht und ungeschickt.
130 Unpubl. Übersetzung von Manuel Huth.

Das bildliche Schreiben beginnt damit nicht erst dort, wo die »tropologia« genannt wird, sondern, wie auch das letzte Beispiel zeigt, schon am Anfang des Textes.

Auf der Ebene der Sprache und Rhetorik ist, drittens, das Verhältnis von Schreiber, Schrift und Schreibgerät eines der Schreibbedingungen. Von dieser Bedingtheit zeugt die häufig genannte Konjunktion ›wenn‹ *(si)*: Nur wenn die Prämissen des ›richtigen‹ Schreibens eingehalten werden, ist das Geschriebene auch tatsächlich richtig. Der normativ gesetzte ›richtige‹ Inhalt wird damit als Voraussetzung dafür dargestellt, dass eine Feder richtig zugespitzt wird. Hier fällt auf, dass Feder und moralische Haltung des Schreibers nicht in parallelen Vergleichen, sondern in einem zwingenden Abhängigkeitsverhältnis dargestellt werden: Wenn das Lasterhafte von einem Schreiber weggeschnitten wird, ist auch die Feder richtig geschnitten. Ethisch korrektes Verhalten ist in dieser Argumentation Bedingung für die richtige materielle Erscheinungsform der Feder als Schreibgerät.

Schließlich ergeben sich viertens aus diesen Beobachtungen Ensembles von Abhängigkeiten, die in der Tropologie zum Ausdruck gebracht werden: Die Hand und die Feder sind ein Teil dieses Ensembles – sie sind nur zusammen fähig, »gute Worte« zu erzeugen und »gute Taten« zu bewirken. Körper und Schreiber sind damit im Schreibprozess untrennbar mit dem Schreibding verbunden. Auf einer allgemeineren Ebene, die zum Schluss der zitierten Passage erwähnt wird, werden auch die Wissenschaft und die Sprache in ein solches Ensemble der gegenseitigen Abhängigkeit gesetzt. Immer mit Blick auf ein normativ gesetztes, richtiges Schreiben werden hier im didaktischen Diskurs Materie (Feder) und Sprache (als Darstellungsmittel, bestehend aus Tropen und als Transportmittel der wahren Lehre, die zu guten Taten führen soll) als untrennbar dargestellt.[131] Die Verbreitung der »heiligen Lehren Gottes« bedürfe einer akkuraten Zurichtung der Feder. Die gleichzeitige Darstellung von Moral und Materie erlaubt das wechselseitige Memorieren. Im Geistigen festigen sich die Handgriffe und mit dem konkreten Zuschnitt wird eine moralische Gedankenwelt bestätigt.

Der Federnzuschnitt ist aber nicht nur für den moralisch-religiösen Diskurs zentral, sondern auch in der Kunst. Cennino Cennini (1370–1440) gibt in seinem *Libro dell'arte o trattato della pittura* Anleitungen zu allen zeitgenössischen künstlerischen Tätigkeiten (vom Zeichnen und Malen auf Pergament, auf trockene oder nasse Wände bis hin zur Herstellung von Abgüssen), aber auch zur Herstellung von Material (Leim, Farbe) oder zu konkreten künstlerischen Herausforderungen, etwa dem Malen von Gewändern oder Hauttönen. Dieses Buch war damit nicht nur zeitgenössisch das zentrale Nachschlagewerk zur bildenden Kunst, sondern es bleibt bis heute eine wichtige kulturhistorische Quelle. Zur Feder bemerkt Cennini darin Folgendes:

131 Glasner (2018), 408, hat für das Mittelalter allgemein gesprochen darauf hingewiesen, dass »die Feder als Feder und nicht erst als menschliche Einklägerin des Maßhaltens (wie bei Thomasîn) normatives Exemplum« sei. Zu Thomasîn vgl. Kap. 1.5.

Die Feder zum Zeichnen zuzuschneiden.
Wenn du wissen willst, wie eine solche Gansfeder geschnitten werde, so nimm eine feste Feder, und halte sie, den untern Theil aufwärts, umgekehrt in zwei Fingern der Linken. Und nimm ein gutschneidendes und taugliches Federmesser und schneide der Breite nach einen Fingerlang von der Feder weg, dann schneide sie, das Messer gegen dich anziehend, indem du den Schnitt gleichmässig durch die Mitte der Feder hindurch anbringst. Und dann setze das Federmesser unten am Rande dieser Feder, nemlich unten auf der linken Seite, welche gegen dich sieht, an, und schneide herab, und mache sie immer feiner gegen die Spitze hin. Und den andern Rand der Feder schneide rund, und führe den Schnitt gegen dieselbe Spitze hin. Drehe dann die Feder nach unten und setze sie auf den Nagel des linken Daumens und schneide und schabe sie langsam immer spitziger und richte sie gröber oder feiner zu, je nachdem du sie zum Zeichnen oder Schreiben gebrauchen willst.[132]

Bemerkenswert ist an diesem Auszug, dass Cennini dezidiert von einer Gänsefeder spricht – dies erstaunt, zumal zum Zeichnen auch die feineren Rabenfedern verwendet wurden. Bei Cennini sind es nun aber die stabileren und etwas dickeren Gänsefedern, die, wie er betont, sowohl zum Zeichnen als auch zum Schreiben benutzt werden können. Ordentlich geschnittene Federn sind somit Grundlage von mittelalterlichem Text *und* gezeichnetem Bild. Wie Literatur können auch viele Zeichnungen nur dann entstehen, wenn das Handwerk der Werkzeugherstellung beherrscht wird. Weil das Zuschneiden einer Feder aber doch so viel Fertigkeit und Wissen vorauszusetzen scheint, widmet Cennini ihr einen ganzen Abschnitt. Dies macht deutlich, dass das Schreiben mit der Feder nicht nur Schreib- und Lesekenntnisse verlangt, sondern auch handwerkliches Geschick, damit das Schreibobjekt überhaupt entstehen kann. Die bereits erwähnte härtende Behandlung der Feder mit warmer Asche (das sogenannte ›Ziehen‹ der Feder oder auch ›hollander les plumes‹ genannt)[133] scheint eine Technik zu sein, die im Mittelalter noch keine Anwendung fand. Dies belegt *ex negativo* neben den oben zitierten *regulae* auch Cenninis Textausschnitt, in denen ein solches ›Ziehen‹ nicht erwähnt wird.

Für die didaktische Praxis wiederum sind kurze Merkverse ein adäquates Mittel, um die Technik des Zuspitzens von Federn zu verbreiten. Eine Quelle dafür sind die folgenden anonymen Regeln aus dem 15. Jahrhundert:

132 Cennini (1872), 11. Hier zitiert nach der ersten deutschen Ausgabe. Die italienische Ausgabe von 1859 findet sich unter https://archive.org/stream/illibrodellarte00cenngoog#page/n10/mode/2up (zuletzt abgerufen im November 2020).

133 Vgl. Diderot/D.J. (1765), 800 und hier Kap. 3.5.

Regulae de modo scindendi pennarum.
Prima, quod prima scissura debet transire ad medium penne.
Secunda, quod rostrum debet habere dimiditatem longitudinis penne scissure.
Tertia, quod ab una parte debet esse ita lata sic ab alia.
Quarta, quod scissure debent esse equales
Quinta, quod non debet directe incidi sed oblique
Sexta, quod scissura debet habere dimiditatem tocius rostri.
Septima, quod non debet acuari directe sed oblique.
Octrua, quod debet in dorso perspicualitea incidi.
Nona, rostrum debet intrare (?) ad lineam penne[134]

Regeln, wie man Federn zuschneidet
Erstens, dass der erste Schnitt bis zur Mitte der Feder verlaufen muss.
Zweitens, dass der Spitz die Hälfte der Länge der geschnittenen Feder haben muss.
Drittens, dass sie [= die geschnittene Feder] von der einen Seite genau so breit wie von der anderen Seite sein muss.
Viertens, dass die [beiden] Schnitte gleich lang sein müssen.
Fünftens, dass nicht gerade, sondern schräg angeschnitten werden muss.
Sechstens, dass ein Schnitt die Hälfte des ganzen Spitzes haben/einnehmen muss.
Siebtens, dass nicht gerade, sondern schräg gespitzt werden muss.
Achtens, dass auf dem Rücken ein Einschnitt vorgenommen werden muss.
Neuntens, dass der Spitz (Schnabel) zur Linie der Feder führen muss.

Mit diesen *Regulae* dürften Klosterschüler als zukünftige Schreiber angesprochen worden sein. Die Gliederung der Anleitung in neun Schritte macht die didaktische Absicht des Textes deutlich. Die Sätze sind kurzgehalten, sodass sie einfach memoriert werden können. Da ein Überblick über einen so kurzen schriftlichen Text nicht einer eher umständlichen Nummerierung bedarf, kann hier von einer mündlichen Tradierung ausgegangen werden – vorstellbar ist eine Lesart als Abzählvers mit den entsprechenden Zahlen, der fast alle Finger beansprucht. Der Text zeigt damit auch einen Übergang zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit auf – gerade da, wo es thematisch um das Schreiben geht, wird mündlich Tradiertes in Schrift verfestigt. Manuell wird die Feder in neun Schritten zum Schreibwerkzeug gemacht, und diese neun Schritte lassen sich wiederum an den arbeitenden Fingern abzählen.

Ein anderer anonymer, aber ausführlicherer *modus scribendi* aus dem 15. Jahrhundert enthält für jeden Buchstaben eine Anleitung, wie er zu schreiben sei.[135] Zum Schluss wird auch kurz erwähnt, wie die Feder geschnitten werden müsse:

134 Mit dem Kommentar versehen: »Aus einem Codex der Zeitzer Domherrenbibliothek (15. Jahrhundert), von alter Hand.« Anonym; publiziert von Fedor Bech (1877), 348. Das Fragezeichen im Zitat stammt von Bech.

135 Das Programm der Schrift lautet: »Scribere pulchre potes, si posteriora notes; Hic manifestetur, qualiter quelibet littera scribetur; Hanc ingrossabo, dictis brevibus reserabo.« Bischoff (1939), 12. »Schönschreiben kannst du, wenn du das folgende beherzigst: hier werde gezeigt, wie jeder Buchstabe zu schreiben ist; ich werde ihn kalligraphisch schreiben und in kurzen Sätzen erklären.« Ebd., 13.

Dextra pars penne brevior sit parti sinistre.
Per medium scinde nec declina ad partem,
Et partes ambe sint forciores eque.
Ante parum mollis, facit hoc cultellus acutus.
Sit bene rostrata, bene formata tua penna, ut corpus sit ita longum sicut rostrum.[136]

Anleitungen zum Schneiden der Federn sind also, so lässt es sich zusammenfassen, meist kurz gehalten: Sie werden nummeriert oder in Reimform gebracht, um besser memoriert zu werden. Das Ziel solcher *regulae* ist die Information der zukünftigen Schreiber über eine bestimmte Praxis. Die Tradierung dieser Praxis kann man sich als mündliche vorstellen. Mit zunehmendem Bedarf an Schreibern, die mit einem Federmesser umgehen können, hat sich diese Tätigkeit schriftlich verfestigt. In einem ausführlichen Werk wie demjenigen Konrad von Mures werden die Schreibvorbereitungen moralisch erklärt, die Praxis am Objekt mit ethisch korrektem Verhalten des Menschen verknüpft. Damit erhält Schreiben, aber auch das Zuspitzen einer Feder, ein größeres Gewicht. Auch in dieser rhetorischen Poetisierung sind Anleitungen immer aus der Perspektive eines schreibenden Subjektes auf ein Schreibwerkzeug als Objekt formuliert. Eine Umkehrung dieses Blicks wird zeitgenössisch in einer Sittenlehre gewagt, wovon im nächsten Unterkapitel die Rede sein wird.

1.5 Die sprechende Feder: Thomasîn von Zerklaeres *Der Welsche Gast* (um 1215)

Der Welsche Gast ist ein Lehrgedicht und enthält fast 14 800 Reimpaarverse, die in zehn Bücher unterteilt sind. Sein Autor Thomasîn stammte vermutlich aus dem Friaul[137] und war italienischer Muttersprache. Er verfasste jedoch den *Welschen Gast* auf Deutsch.[138] 24 Handschriften aus dem 13.–15. Jahrhundert sind davon überliefert, sie enthalten auch viele Abbildungen.[139] *Der Welsche Gast* lehrt die höfische Jugend, Ritter und Damen das angebrachte Verhalten, indem das Werk

136 Bischoff (1939), 30 [Blatt 8]. »Der rechte Teil der Feder sei kürzer als der linke Teil. Spalte sie in der Mitte, ohne nach einer Seite abzuweichen, und beide Teile seien gleich kräftig. Ist sie an der Spitze zu wenig weich, so hilft ein scharfes Messer. Wohlgeschnäbelt, wohlgeformt sei deine Feder, so daß der Körper ebenso lang ist wie die Spitze.« Ebd., 31.

137 Darauf lässt sich zumindest dann schließen, wenn angenommen wird, dass der Erzähler, der in Vers 71 schreibt: »ich bin von Frîûle geborn«, dem Autor gleichzusetzen ist.

138 Im Text schreibt er, dass er kein »whelische« (Welsch) in das Gedicht einfließen lasse, obwohl er es könne (Vers 35 f.). Zum Titel liest man: »Mîn buoch heizt ›der welhisch gast‹, / wan ich bin an der tiusche gast / und kom nie sô verre drin, / als ich alzan komen bin.« (Vers 14 681–14 684). In der Übersetzung von Eva Willms: »Mein Buch heißt ›Der welsche Gast‹ /, denn ich bin im Deutschen ein Fremder / und brachte es darin nie so weit, wie /ich gerade eben gekommen bin [?].« Willms (2004), 167.

139 Vgl. Huber/Schanze (2011).

mâze sowie die Pole *staete* und *unstaete* in didaktischer Absicht beschreibt. Daneben geben Ausführungen über Gott, den Teufel oder Seele und Leib Orientierung in der praktischen Lebensführung.

In dieser breiten thematischen Ausrichtung kommt auch das Schreiben zur Sprache, und zwar auf doppelte Weise: Erstens wird von einem Herrn und seinem Schreiber gesprochen und es handelt sich um eine textuelle sowie bildliche Schreibszene. Man liest in Vers 2123 f.: »swaz ain herre sprichet iâ od niht / daz sol gar sein schephen schrift.« In der ältesten, der Heidelberger Handschrift findet sich dazu auch ein Bild.[140] Ein Herr sitzt auf einem Thron, darunter und mit dem Rücken zu ihm sitzt auf dem Boden der schreibende Schöffe mit Feder und Tintenhorn in der Hand. Der Herr hält in seiner linken Hand ein Tuch und in der rechten ein Spruchband, darauf ist der Schreibbefehl, den er eigentlich mündlich ausspricht, zu lesen: »Schreib min ia und min niht«. Der Schöffe hingegen schreibt nicht noch einmal den Befehlsinhalt, sondern die Jahresangabe »Anno dm M°CC LVI«. Mündlichkeit und Schriftlichkeit werden damit gleichzeitig ins Bild gesetzt.[141] Während der Herr auf der Illustration noch den Befehl ausspricht und der Vers ihn allgemeingültig festhält, führt der Schreiber bereits aus, was ihm befohlen wurde: Er beginnt damit, den Zeitpunkt zu notieren, und verweist dadurch auf die Gegenwart. Mit dieser Rahmung schafft er die Bedingung für einen Textanfang, der in der Diegese explizit wird (denn 1256 mag das Entstehungsjahr der Abschrift sein) und der gleichzeitig auf einen extradiegetischen Text verweist. Damit ist der Neuanfang einer Abschrift gemeint, der mit Blick auf die fertige Handschrift zwar in der Vergangenheit liegt, in Bezug auf Thomasîns Werk aber zukünftig ist. Schreibauftrag und Geschriebenes, Gezeichnetes und Gezeigtes bringen damit Schriftlichkeit und Oralität sowie Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft zusammen.

Zweitens ist in Bezug auf Schreibgeräte aber eine andere Stelle aus dem *Welschen Gast* einschlägig. So wie nämlich die Tugenden und Laster bei Thomasîn personifiziert auftreten, tut es auch eine Feder zu Beginn des 9. Buches.[142] Sie ist der Sprache mächtig und sagt:

140 Cod. Pal. germ. 389, Bl. 033v, https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg389, abgerufen im November 2020. Im Gegensatz zu fiktionaler Literatur sind didaktische, historiografische Werke und Rechtsbücher ab dem Ende des 12. Jahrhunderts häufig illustriert. Für den *Welschen Gast* gilt dies in besonderem Maße: Fast alle der 24 älteren Handschriften präsentieren neben der Schrift auch Abbildungen. Vgl. Monika Schausten in: Binczek u. a. (2013), 71. Das Verhältnis von Bild und Text ist gerade in diesem Werk Gegenstand von Forschungsdiskussionen. Horst Wenzel schlägt etwa vor, von »Ikonotexten« zu sprechen. Wenzel (2002), 5.

141 Zu diesem Spruch in Verbindung mit dem Übergang vom mündlichen Recht zur Forderung nach Schriftlichkeit siehe den ausführlichen Aufsatz von Sarah Romeyke (2002).

142 Eine Parallele gezogen werden kann von Thomasîns sprechender Feder zu einem sprechenden Buch, das den Prolog von Wirnt von Grafenbergs *Wigalois* eröffnet. Der Gawaniden-Stoff wurde um 1180 auf Französisch verschriftlicht, die deutsche Bearbeitung von Wirnt von Grafenberg wird auf den Zeitraum um 1210 datiert und dies deutet auf einen ähnlichen Entstehungszeitraum wie der *Welsche Gast* hin. In *Wigalois* adressiert das Buch den Leser wie folgt:

»Lâ mich ruowen, sîn ist zît,«
spricht mîn veder. »swer niene gît
sînem eigen*e*m knehte [12225]
ruowe, er tuot im vil unrehte.
sô hân *ich dir*, daz ist wâr,
gedienet disen winter gar,
daz du mich niene lieze belîben,
ichn müeste tag und naht schrîben. [12230]
du hâst verslizzen mînen munt,
wan du mich mêr dan zehen stunt
zem tage phlîst tempern unde snîden.
wie möht ich daz sô lange erlîden?
du snîdest mich nu grôz, nu kleine [12235]
und hâst mich gemacht gemeine
ze schrîben von herren und von kneht.
du tuost mir grôze*z* unreh*t*.
dô du phlaege guoter site,
dô vuor ich dir vil gerne mite. [12240]
dô du mit rîtern und mit vrouwen
phlaege buhurt und tanz schouwen,
dô was ich harte gern bî dir,
wan dô, geloubestu ouch mir,
dô du woldest ze hove sîn [12245]
under den liuten, dô was mîn
geloube, daz ich waere baz
bî dir dan inder, wizz*e* daz.
nu hâstu dich des abe getân
und hâst dîn selbes dinc verlân [12250]
und ze rukke gar geworfen.
ich hân dar an niht erworven,
wan ich muoz schrîben durch den tac.
wizze, daz ichz niht dulten mac.
du bist wordn ein klôsenaere. [12255]
dô du dâ ze schuole waere,
dô muotestu mich niht sô hart.
dîn tor ist über tac gespart.
sag an, waz ist dir geschehen?
du wil *vrowen noch rîter* sehen. [12260]
dîn lieht müet mich über maht,
daz du brennest durch die naht.
ob du wil in einem jâr
schrîben unde tihten gar,
swaz du inder hâst ze schrîben, [12265]
sô mag ich bî dir niht belîben.
swer sich verlaezet an getiht,

»Laß mich ausruhen, es ist Zeit«,
sagt meine Feder. »Wer seinem
Eigenknecht keine Ruhe gönnt,
behandelt ihn sehr schlecht.
Nun habe ich dir doch wahrhaftig
diesen ganzen Winter so gedient,
daß du mir keine Ruhe gegönnt hast,
ich mußte Tag und Nacht schreiben.
Du hast meinen Mund verschlissen.
denn mehr als zehnmal am Tag pflegst
du mich zu richten und zu beschneiden.
Wie soll ich das so lange aushalten?
Du schneidest mich mal breit, mal spitz
und hast mich ohne Unterschied mal von
Herren, mal von Knechten schreiben
lassen. Du behandelst mich miserabel.
Als du dich noch ordentlich aufführtest,
war ich sehr gern mit dir zusammen.
Als du mit Rittern und Damen
dem Turnier und dem Tanz zusahst,
war ich sehr gern bei dir,
denn damals, glaub mir,
als du gern bei Hof und unter
Menschen sein wolltest, glaubte ich,
ich wäre bei dir besser aufgehoben
als irgendwo anders, mußt du wissen.
Nun hast du damit aufgehört
und hast, was dir gemäß war,
aufgegeben und hinter dir gelassen.
Ich habe nichts dabei gewonnen, denn
ich muß den ganzen Tag über schreiben.
Begreife doch, daß ich das nicht ertragen
kann. Du bist ein Einsiedler geworden.
Als du noch zur Schule gingst,
hast du mich nicht so geplagt. Den
ganzen Tag ist deine Tür zugesperrt.
Sag an, was ist mit dir geschehen?
Du willst weder Damen noch Ritter sehen.
Dein Licht, das du die ganze Nacht brennen
läßt, stört mich mehr, als ich ertragen kann.
Wenn du in einem Jahr
zusammenschreiben und -dichten willst,
was du überhaupt zu schreiben hast,
kann ich nicht bei dir bleiben.
Wer sich ans Dichten macht, wird

»Wer hât mich guoter ûf getân? / sî e ziemen der mich kan / beidiu lesen und verstên, / der sol genâde an mir begên, / ob iht wandels an mir sî, / daz er mich doch lâze vrî / valscher rede: daz êret in.« »Welch vortrefflicher Mensch hat mich aufgeschlagen? / Wenn es jemand ist, der mich / lesen und verstehen kann, / dann möge er mich – auch wenn es etwas / an mir zu tadeln gibt – freundlich behandeln / und mich mit übler Nachrede / verschonen: dies wird ihn ehren.« Wirnt von Grafenberg (2014), 3. Die Rede des Buches führt dann noch weiter.

der muoz gar werden enwiht,
wan er sich versendet gar
mit gedanken, daz ist wâr.« **[12270]**

bald zu gar nichts mehr taugen,
denn er geht in seinen Gedanken
völlig unter, das ist eine Tatsache.«[143]

Die Rede der Feder beginnt mit einer Befehlsform. Die Feder nimmt sich hier nicht nur die Redefreiheit, sondern fängt gleich mit einer Forderung an. Peter Glasner hat darauf hingewiesen, dass die Feder damit ebenso wie der Dichter gegen die *mâze* als Norm verstoße.[144] Die besondere Stellung der Feder wird sprachlich einerseits dadurch klar, dass es nicht irgendeine, sondern »mîn veder« ist, die spricht, und andererseits, dass die Form des Dialogs gewählt wird – denn die Feder bekommt eine Antwort, die mit demselben »Lâ« beginnen wird (»Lâ dîn klage«). Ein Dialog besteht grundsätzlich aus gleichberechtigten Sprechakten, oder besser: aus Dialogakten. Die Feder wird durch die Wahl dieser sprachlichen Form ermächtigt und ihrer Rede – wie das Zitat zeigt – viel Platz eingeräumt.

Die topisch gewordene Klage des Schreibers über seine mühselige Arbeit erfährt eine Verschiebung auf die direkte Klage des Objekts.[145] Das Verhältnis zum Schreiber, das die Feder hier beschreibt, ist eines von Knecht und Herrn. Aus der Haltung des Unterlegenen spricht das Schreibwerkzeug und beklagt sich über die pausenlose Arbeit, die ihm zugemutet wird. Dabei verläuft die Anthropomorphisierung in dieser Darstellung nicht nur über die Sprechfähigkeit der Feder und die Wahl des Dialogs, sondern sie wird auch thematisch im Vergleich mit einem »knehte« hergestellt. Die ganze Feder wird gar zu einem (menschlichen) Körper, wenn sie sagt: »Du hâst verslizzen mînen munt /wan du mich mêr dan zehen stunt / zem tage phlîst tempern unde snîden.« Das Temperieren einer Feder ist nicht nur handwerkliche Voraussetzung, es wird als Abnutzung und als ein Verschleißen (»verslizzen«) des Mundes als Sprechwerkzeug, mithin also als zerstörender Prozess, beschrieben. Daraus ergibt sich ein performativer Widerspruch: Die fulminant vorgetragene und lange Klage der Feder, die ein in direkte Rede gekleidetes Schreiben ist, ist eines der verschlissenen, lädierten Feder. »Du snîdest mich nu grôz nu kleine«, klagt sie

143 Thomasîn von Zerklaere (2004), 150–152.

144 Ausführlich hat sich zuletzt Peter Glasner (2018) der Feder im *Welschen Gast* gewidmet (zum parallelen Normverstoß: 384). Zu einem Überblick über die mediävistische Forschung zum *Welschen Gast* vgl. ebd., 383, Fußnote 9. Glasner geht davon aus, dass die Feder mit »weiblicher Stimme« spreche, ebd., 414. Diese Interpretation des Dialogs als ein Gespräch zwischen den Geschlechtern scheint mir nicht zwingend. Vgl. im Weiteren zu Thomasîn auch Unzeitig (2007; 2010).

145 Wattenbach zitiert eine solche Klage des Schreibers aus einem westgotischen Rechtsbuch des 8. Jahrhunderts: »O beatissime lector, lava manus tuas et sic librum adprehende, leniter folia turna, longe a littera digito pone. Quia qui nescit scribere, putat hoc esse nullum laborem. O quam gravis est scriptura: oculos gravat, renes frangit, simul et omnia membra contristat. Tria digita scribunt, totus corpus laborat. Quia sicut nauta desiderat venire ad proprium portum, ita et scriptor ad ultimum versum. Orate pro Martirio indignum sacerdotum vel scriptorim«. Wattenbach (1871/1958), 283. Schreiben wird mitunter in den Quellen mit Krankheit verglichen. Beispiele siehe ebd., 279; 285.

und führt gleichzeitig vor, dass auch die verkürzte, immer wieder nachgeschnittene Feder durchaus schreibfähig und überaus wortgewandt ist.

Die Replik des Schreibers ist vom Umfang her länger als die Klage der Feder. Der Schreiber beginnt wie erwähnt mit der Aufforderung, die Feder möge zu klagen aufhören. Er nimmt ihre Klage aber durchaus ernst. Danach führt er zu seiner Verteidigung an, dass er mit vermehrten Pausen nicht so weit gekommen wäre mit seinem Buch. In der Forschung wird diese Zeitangabe (acht Monate für acht Buchteile, zwei sollten noch geschrieben werden) häufig als reale Produktions- und Schreibzeit gelesen. In Bezug auf die Feder spielt die Dauer des historischen Schreibaktes eine untergeordnete Rolle. Interessant ist jedoch wieder das Ende der Passage, die an die Feder gerichtet ist und in der vor allem auch das Verhältnis zwischen Schreiber und Feder zum Ausdruck kommt.

alsam sprich ich umb dich:	Und so sage ich, was dich angeht:
du hâst mit dienste gewunnen mich;	Durch Dienste bist du mir lieb geworden:
will du *aver mich* nu verlân,	wenn du mich jetzt aber verlassen willst,
verlorn ist, swaz du hâst getân.	dann zählt nicht mehr, was du getan hast.
ich hân von der unstaetekeit	Ich habe mit deiner Hilfe viel
mit dîner helfe vil geseit,	von der Unbeständigkeit, von der
von der staete und von der mâze.	Beständigkeit und vom Maß gesagt.
[…]	
schrîb in mîm herzen reht vom reht,	Schreib in meinem Herzen richtig über
daz ez nin werd ûz*en* stênt unreht.	das Recht, damit es nicht unrichtig werde,
jane schrîbestu mit tinten niht.	wenn es draußen steht. Du schreibst nicht
ez ist aver gar enwiht	mit Tinte. Was ich mit Tinte schreiben
swaz ich mit tinten schrîben mac,	kann, muß ganz untauglich sein, wenn
dune sehest dar zuo durch den tac.	du es nicht Tag für Tag überwachst.[146]

Im ersten Teil des Zitates wird deutlich, dass auch der Inhalt einer Tugendlehre abhängig ist von der Möglichkeit, schreiben zu können. Nur mit der »helfe« der Feder kann überhaupt von »staete« und »mâze« geschrieben werden. Das Vertrauen in seine Feder geht so weit, dass der Schreiber wünscht, sie möge ihm bildlich ins Herz hinein »reht vom reht« schreiben – nicht mit Tinte, aber so, dass die Herzensschrift auch eine richtige werde. Die Feder ist in dieser Allegorie nicht nur ausführender Knecht, sondern (zumindest in der Wunschvorstellung des Schreibers) auch ins Herz diktierendes Schreibgerät und überwachende Instanz des Inhalts. Die materielle Feder führt in der Imagination zu einer metaphorischen Herzensschrift, einer Verkörperlichung von Zeichen und Bedeutung.

Die allegorische Feder wird nicht zuletzt auch dazu verwendet, die Bescheidenheit des Schreibers zu betonen. Die Ermächtigung der Feder durch diesen herausragenden Dialog geht einher mit der Möglichkeit für den Schreiber, die eigene Demut zu bezeugen. Und in dieser literarisierten Selbsterniedrigung erfährt ge-

146 Thomasîn von Zerklaere (2004),153.

mäß den mittelalterlichen Wertevorstellungen der Autor eine Ermächtigung, denn schließlich ist dieser Federdialog ein von einem Schreiber kunstvoll inszenierter.

1.6 Der Federkiel in mittelalterlichen Abbildungen

Aufschlussreich für die Beschäftitung mit Federn sind auch mittelalterliche Abbildungen.[147] Weder die Enzyklopädien noch die Rätselliteratur oder die praxeologischen *regulae* können zeigen, wie Schreiber damals tatsächlich geschrieben haben. Doch auch mittelalterliche Abbildungen können nur bedingt als Wirklichkeitsbeschreibungen betrachtet werden. Die Bilder sind vielmehr künstlerische Inszenierungen und ihr Bezug zu einem möglichen realen Alltagsgeschehen ist als eine hypothetische Verknüpfung aus heutiger Perspektive zu betrachten. In der Folge geht es darum, exemplarisch drei Aspekte bildlicher Schreibszenen aus dem Mittelalter aufzuzeigen: Erstens sind es die Arbeitsschritte, die zum Schreiben gehören, zweitens geht es um die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Schreibtechniken. Drittens wird die anachronistische Rückprojektion der mittelalterlichen Schreibtechnik auf die Evangelisten thematisiert, mit denen Inszenierungen im und mit dem Schreiberbild einhergehen.

Die mittelalterlichen Arbeitsschritte, die zur Kulturtechnik Schreiben gehören, bildet etwa das berühmte Bamberger Schreiberbild aus der Mitte des 12. Jahrhunderts ab (Abb. 1.1).

Dieses Blatt ist einer Sammelhandschrift vorangestellt. Es stellt das Michelsberger Skriptorium in zehn Medaillons dar, die um ein Bildnis des Erzengels Michael herum angeordnet sind. Darauf erkennbar ist im Feld links oben, wie ein Mönch ein Federmesser und einen Gänsekiel verkehrt herum hält, vermutlich bevor er eine Spalte hineinschneidet oder nachdem er es getan hat. Darunter schreibt ein Mönch mit einem Griffel auf eine Diptychon-Wachstafel. Der Mönch rechts oben hat eine Gänsefeder hinter sein Ohr gesteckt. Zwar scheint er mit beiden Händen beschäftigt, doch die Feder bleibt in Griffnähe. Zu erkennen ist auch die Pergamentherstellung, das Ausschneiden von Bögen, das Zusammennähen der fertigen Seiten oder die Befestigung des Einbandes. In Bezug auf die Feder macht diese Darstellung deutlich, dass sie einerseits ein wichtiges Element ist, das zugeschnitten werden muss und ein eigenes Medaillon bekommt, andererseits innerhalb eines Skriptoriums und damit der Buchproduktion ein Element ist, das in Beziehung zu anderen Arbeitsschritten steht.

Eine weitere Abbildung (Abb. 1.2) steht in einem ganz anderen Kontext; sie zeigt Hildegard von Bingen (1098–1179) sowie einen Mönch. Das Bild stammt aus dem *Liber scivias* (Cod. Sal. X, 16) in einer Abschrift vom Ende des 12. Jahrhunderts.[148]

147 Vgl. die Schreiber-Abbildungen in Kiening und Stercken (Hg.) (2008), etwa 19; 22; 26; 30; 34f.

148 Auf die Abbildungen verweist Wattenbach (1871/1958), 277. Cod. Sal. X,16. Die Handschrift findet sich online unter http://digi.ub.uni-heidelberg.de/touch/salX16/#page/8, abgerufen im November 2020. Eine ähnliche Abbildung findet sich im *Liber divinorum operum* (nach 1220) aus Lucca – Hildegard schreibt in Wachs, die Vision fließt aus einem oberen, viel größeren Visionsbild in ihren Kopf. Eine Zeugin steht hinter ihr und getrennt durch eine Mauer schreibt

Abb. 1.1: Bamberger Schreiberbild

Hildegard wird hier dargestellt in der Situation der Vision. Sie hält dabei beide Hände nach oben – allerdings sind sie nicht leer, in der rechten Hand hält sie einen Griffel und in der linken Wachstafeln. Damit erscheint sie nicht als Schreibende, wäre aber – zumindest was das Werkzeug anbelangt – bereit zum Schreiben. Sie sieht und empfängt eine Vision, die sie theoretisch festhalten könnte, was sie aber nicht tut. Der Mönch im unteren Bildteil hingegen sitzt und schreibt mit einer Feder, vermutlich auf Pergament. Während Hildegards Schreibwerkzeuge ein unmittelbares Einschreiben in das Wachs erlauben würden, die Vision also beinahe ohne Vermittlung ihren ›Abdruck‹ finden könnte, ist das Schreiben des Mönchs ein Transfer: Der Inhalt der Vision wird festgehalten und verfestigt, aus dem Negativ des Wachsabdruckes in Tintenspuren eines Federkiels übertragen und damit auch für die weitere Überlieferung freigegeben. Pergament und Tinte ermöglichen dauerhafte Spuren und eine lange Haltbarkeit.

Katrin Graf hat darauf hingewiesen, dass in den Autorinnenbildnissen Hildegards die Geschlechter getrennt dargestellt werden: Der (ab-)schreibende Mann sitzt immer an einem räumlich abgetrennten Ort.[149] So auch hier, Hildegard steht sozusagen ein Stockwerk oberhalb des Mönchs – die Vision findet an einem anderen Ort statt, nicht im Skriptorium. Im Weiteren führt Graf an, »dass die Rolle als Rezipientinnen Gottes die einzige von Frauen besetzte Position in der mittelalterlichen Ikonografie geistlicher Autorinnen ist«.[150] Geschlecht als Kategorie erfordert in der mittelalterlichen Darstellung also sowohl eine sichtbare räumliche Trennung als auch eine spezifische Haltung in Bezug auf das Schreiben: Hildegard wird nicht beim Schreiben, sondern in der Vision gezeigt. Griffel und Wachstafel sind potenzielle Schreibwerkzeuge, nicht aktualisierte, also verwendete; sie zeigen einen Möglichkeitsraum auf. Die enge Zusammengehörigkeit und der überlappende Sprachgebrauch im Mittelalter von *auctor* und *scriptor* (so auch etwa der Heilige Geist als Autor, der Schreiber als Gefäß)[151] wird hier zumindest auf der bildlichen Ebene getrennt. Hildegard als *auctor* schreibt nur hypothetisch, sichtbar ist ein *scriptor*, der schreibende Mönch.

Abgesehen von einer religiösen (höheren) Wertung der Unmittelbarkeit der Vision und dem Abschreiben durch den Kopisten zeigt diese Darstellung die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Schreibwerkzeuge und Beschreibstoffe im Mittelalter: Je nach Situation und Schreibauftrag können die entsprechenden Schreibmittel

ein Mönch mit Federkiel in ein Buch. Graf (2002), Abb. 46. Eine weitere Abbildung Hildegards, die mit einem Griffel auf eine Wachstafel schreibt und von einem Zeugen beobachtet wird, findet sich in einem Pergamentfaksimile der verschollenen Rupertsberger *Scivias* (ca. 1165–1180), abgebildet ebenfalls bei Graf (2002), Abb. 40.

149 Graf (2002), 32.

150 Graf (2002), 12. Graf verweist darauf, dass die Autorinnenbildnisse vor der Mitte des 13. Jahrhunderts deutlich seltener sind als die der männlichen Autoren – die künstlerische Qualität von Bildnissen wie etwa Hildegards von Bingen würden jedoch diese Seltenheit teilweise wettmachen, so Graf. Allerdings wird den Autorinnen lokal gesehen tatsächlich ein Platz am Rand eingeräumt. Siehe ebd., 13.

151 Siehe dazu ausführlich Graf (2002), 12.

Abb. 1.2: Hildegard von Bingen: Liber scivias *(Cod. Sal. X, 16)*

gewählt und verwendet werden. Die Darstellung dieser Schreibszene ist wiederum eine, die auf der Gänsefeder beruht. Die Illumination ist auch mit der Feder auf Pergament gezeichnet und neben den Text gesetzt worden. Hier wird also ein mehrfaches Schreibverfahren sichtbar gemacht: Der Schreiber von Cod. Sal. X, 16 kopiert Hildegards Visionen und er – oder eine andere Person – zeichnet und malt daneben zwei Schreibszenen, eine Visions- und Entwurfsszene und eine Abschreibszene.

In Abbildungen von Schreibwerkzeugen zeigen sich nicht nur, wie zu Hildegard ausgeführt, mediale Überschneidungen und Inszenierungen, sondern auch anachronistische Zuschreibungen und Überblendungen. Eine früheste Abbildung eines Gänsekiels zum Schreiben macht Finlay in einem Mosaik in der byzantinischen Kirche San Vitale von Ravenna aus.[152] Es zeigt Matthäus beim Schreiben, neben ihm einen Schreibtisch mit unterschiedlichen Schreibinstrumenten, so auch eine Feder, wie Finlay zumindest annimmt. Dieses Mosaik dürfte aus den Jahren 546–548 stammen und wäre damit eine sehr frühe (oder möglicherweise erste) Darstellung der tierlichen Schreibfeder.

Eine weitere Abbildung zeigt den Evangelisten Johannes mit seinem Symboltier, dem Adler, beim Schreiben mit dem Gänsekiel (Abb. 1.3).[153] Es handelt sich dabei um eine Miniatur aus Otto von Passaus *Die 24 Alten* (Cod. Pal. germ. 27) aus dem Jahr 1418.

Dies ist eine in Bezug auf die Szenerie durchaus übliche Abbildung, deren Anachronismus vielleicht deshalb nicht gleich ins Auge sticht, weil solche Evangelistenabbildungen im Mittelalter äußerst verbreitet sind.[154] Dass Johannes mit der gebogenen Gänsefeder schreibt, sagt mehr über die Entstehungszeit der Miniatur im Spätmittelalter aus als über die Lebenszeit von Johannes selbst. Die mittelalterliche Schreibpraxis wird auch dem Evangelisten zugeschrieben, und in diesem Verfahren wird er in die damalige Gegenwart geholt, sein Schreiben mit dem Kiel ist ein präsentisches aus der Zeit der Darstellung. Wie erwähnt, gibt es viele solche anachronistischen Abbildungen. Prunkvoll und eindrücklich finden sie sich etwa im schwarzen Stundenbuch von Karl dem Kühnen, das zwischen 1466 und 1476 entstanden ist und worin vier Evangelisten Federn spitzen respektive damit schreiben.[155] Letzteres tun

152 Finlay (1990) 1; Abb. 1; 88. Dass der wissenschaftliche Fokus steuert, was auf einer Abbildung gesehen wird, zeigen die Bemerkungen von Colette Sirat zum selben Mosaikausschnitt: Sie beschreibt dort die Gleichzeitigkeit der Schriftträger: Matthäus schreibt nämlich in einen Codex, während im Vordergrund Schriftrollen zu sehen sind. Siehe Sirat in Glenisson (1988), 21. Die Feder findet keine Erwähnung.

153 Quelle: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg27/0012, abgerufen im November 2020.

154 Dass die Zuordnung von Evangelisten und Federkiel erstaunlich stabil bleibt, zeigen sogenannte Deli-Schmuckstücke aus der Region Luzern und Solothurn um 1800. Es handelt sich dabei um Anhänger (etwa für Ketten), meistens aus Metall gefertigt, mit einer Hinterglasmalerei-Abbildung einer schreibenden heiligen Figur – zum Beispiel Johannes, Markus oder Katharina. In den Deli ›objektiviert‹ und aktualisiert sich damit der anachronistische Konnex zwischen Heiligen und mittelalterlichem Schreibwerkzeug. Eine größere Sammlung von Deli findet sich im Schweizerischen Nationalmuseum.

155 Siehe Harthan (1976/1982), 106–109. Dass die Abbildung von vier schreibenden Evangelisten (teilweise in unterschiedlichen Szenen kombiniert) ein bildlicher Topos in den Stundenbüchern

Abb. 1.3: Johannes in Otto von Passaus: Die 24 Alten *(Cod. Pal. germ. 27)*

sie auf den Oberschenkeln, was in der Darstellung nicht sehr realistisch scheint und womit wohl ebenfalls Schreibtechniken und Zeiten vermischt werden: Auf dem Oberschenkel wurde im alten Ägypten auf Papyrus geschrieben. Dies würde auch die Texte in Spalten (eben der Oberschenkelbreite) erklären, wie es überlieferte Figuren ägyptischer Schreiber zeigen. Dass mit der Feder und auf Pergament auf den Beinen geschrieben wurde, darf bezweifelt werden – die Wirkung der Kapillarkraft kommt nämlich dann am besten zur Geltung, wenn die Feder horizontal gehalten wird, und diese Tatsache verlangt eine schräge Schreibunterlage, deshalb wurden auch Schreibpulte verwendet.

Eine weitere künstlerisch arrangierte Schreibszene findet sich in Pier Francesco Sacchis (ca. 1485–1528) Werk *Les Quatre Docteurs de l'Église* von ca. 1516. Es verbindet Kirchenväter mit den Symbolen der Evangelisten und zeigt ganz links Augustin, der auf eine Buchseite deutet und sich einem Adler zuwendet.[156] Die anderen drei Kirchenväter schreiben oder spitzen Federn: der heilige Gregor mit dem Ochsen (unter dem Tisch!), Hieronymus und ein Engel sowie Ambrosius und ein Löwe. Schreiben und Lehren sind hier die Hauptbeschäftigungen der vier Kirchenmänner, in diesen Tätigkeiten und an diesem Tisch sind sie vereint, ihre Blicke begegnen sich allerdings nicht, jeder ist mit seinem Schreiben oder der Zuwendung zum jeweiligen symbolischen Begleiter beschäftigt.

Dass gerade in der Abbildung von schreibenden Kirchenvätern oder Evangelisten Anachronismen häufig sind, ist keine neue Entdeckung. Beckmann beschreibt solche Fälle bereits 1792 in seinen *Beyträgen zur Geschichte der Erfindungen*: »So hat auch keine Zeichnung in Handschriften, welche die schreibenden Verfasser mit Federn vorstellet, ein hohes Alterthum.«[157] Hinter dieser Tatsache muss nicht unbedingt ein ›Fehler‹ oder die Unwissenheit der Malenden vermutet werden, vielmehr wirken etwa die Evangelisten dadurch wie mittelalterliche Zeitgenossen, sie werden mit dem Attribut Federkiel in die Gegenwart geholt. Es gibt das Phänomen jedoch auch unter umgekehrten Vorzeichen, zumindest in der fortgesetzten Traditionslinie der Schreiberbilder: So lässt sich Erasmus von Rotterdam sowohl von Hans Holbein dem Jüngeren 1523 auf einem Ölbild als auch auf einem (letzten) Kupferstich Albrecht Dürers von 1526 schreibend darstellen – und zwar mit dem Schreibrohr. Dies dürfte weniger die Schreibpraxis von Erasmus darstellen als vielmehr sein Bestreben, mit dem historischen Schreibwerkzeug in die Reihe der großen alten Vorbilder gestellt zu werden. Gerade in Abbildungen sind Schreibwerkzeuge Mittel der zeitlichen Zuschreibung: Evangelisten werden mit dem Federkiel in die mittelalterliche Gegenwart geholt, und umgekehrt können Gelehrte in Zeiten der Gänsefedern mit gemalten Schreibrohren Anschluss an die antike Tradition halten. Bildlich dargestelltes Schreiben ist darum an einen Prozess der Verzeitlichung des

ist, zeigen auch Ausschnitte aus normannischen Stundenbüchern des 15. Jahrhunderts. Etwa bei König (2013), 57; 58; 122; 179; 209; 235.

156 Siehe http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=13896, zuletzt abgerufen im November 2020.

157 Beckmann (1792), 55.

Schreibens geknüpft. Diese Verzeitlichung muss keine mimetische sein im Sinne von Kohärenz, vielmehr können dadurch durchaus auch Verschiebungen dargestellt werden. Gänsefedern wirken als Indikatoren für das Mittelalter und nachfolgende Zeiten sowie für Zentraleuropa, sie zeigen damit Zeit und Ort auf. Europäisch und zeitgenössisch mittelalterlich gemacht wird alles, was mit ihnen attribuiert wird.

1.7 Rückblick: Die Feder im Mittelalter

Die hier vorangegangenen sechs Unterkapitel haben das Erscheinen der Gänsefeder im europäischen Mittelalter beschrieben und gezeigt, dass mit dem materiellen Umbruch von Schreibrohr zu Gänsekiel auch eine Verschiebung respektive eine Überlagerung einhergeht: Die lateinischen Ausdrücke für Schreibrohr (*calamus*), tierliche Schwungfeder (*penna*) und zugespitzten Gänsekiel (*penna*) können ein Schreibwerkzeug bezeichnen – im deutschen Ausdruck ›Feder‹ laufen diese unterschiedlichen Bedeutungen zusammen.

Schreiben ist eine Praxis, die immer wieder einen Metadiskurs verlangt (man denke an die Anleitungen zum Schneiden der Federn), ein Schreiben *über* das Schreiben, konkret über die Feder. Dieser Metadiskurs ermöglicht über einen didaktischen Effekt hinaus die Reflexion des eigenen Schreibhandelns und des Verhältnisses zum Schreibobjekt, sei es in einem Rätsel, bei der Fabrikation der Feder mit dem Federmesser, im fiktiven Sprechenlassen des sprachlosen Dinges in der Literatur oder im Bild, das Schreiben verortet und darstellt. Eine materielle Dinggeschichte der Feder ist ohne eine Motiv-, Wort- und Benennungsgeschichte nicht denkbar. Umgekehrt ist eine Motivgeschichte im Falle der Feder ohne eine Dinggeschichte wenig aussichtsreich. Eine solche Dinggeschichte ihrerseits beruht auf Materialität, sozialen Praktiken und deren historischem Kontext. Die Materialität beginnt mit Gänsen sowie der Mauser und sie zeigt sich in Zuspitztechniken oder etwa in Zollrechnungen. In ihrer Verbindung von Bereichen wie Dinggeschichte, historischer Semantik, sozialer Praxis, von Handelsgegenstand und literarischem Motiv wird die Feder als wissenspoetologischer Gegenstand erkennbar.

Die Bandbreite der mittelalterlichen Quellen vom enzyklopädischen Wissen, der Verknüpfung von an der Materie orientierter Auflistung und religiöser Bedeutungsstiftung, von den Rätseln, die auf ihre eigene Be- und Erschaffenheit zurückführen, bis zur Klage der personifizierten Feder im inszenierten Dialog mit dem Schreiber zeigt die Durchdringung sowohl des Alltags als auch der theoretischen und literarisierten Reflexion durch die Gänsefeder. Federführend waren im Mittelalter Menschen, die einen Gänsekiel in der Hand hielten, die wussten, wie man ihn nachschneidet, und die ihn manchmal nicht nur *penna*, *vëder* und Kiel, sondern auch *calamus* nannten und damit und in ihrem Abschreiben, Festhalten oder Erfinden den Grundstein einer bildlichen Rede über das Schreiben mit der Feder legten, die sich bis heute im Schreiben und Sprechen fortsetzt.

2 Der Buchdruck und die Renaissance der Handschrift: die Zeit der Schreibmeister

Der Übergang vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit wurde geprägt von der Entwicklung und Verbreitung des Druckes in Europa.[1] In Bezug auf die Feder wäre damit die Annahme einer Marginalisierung der Handschrift naheliegend: Gedruckte und normierte Massenware verdrängten – so ließe sich vermuten – den individuellen Schriftzug, die Feder spielt danach nur noch eine untergeordnete Rolle. Diese Art Niedergangsnarrativ findet sich in vielen kalligrafisch orientierten Werken, der Druck wird dabei als verdrängendes Medium beschrieben.[2]

Doch aus zwei Gründen war das Gegenteil der Fall, denn gerade der Buchdruck führte zu einer Popularisierung der Handschrift, zur Etablierung der Kalligrafie und zu literarischen Auseinandersetzungen. Obwohl die Technik der beweglichen Lettern neuerdings zur Verfügung stand, blieb handschriftliches Schreiben zentral,

1 Der Druck mit Holzlettern ist eine sehr viel ältere, in China entwickelte Technik, die allerdings in Europa nicht bekannt war, weshalb sie noch einmal ›neu erfunden‹ wurde.

2 Carl Wehmer schreibt im Kommentar zu Leonhard Wagners *Proba centum scripturam*: »Im gleichen Jahr [1454] wurden in Mainz die ersten Ablaßbriefe und die ›Mahnung der Christenheit wider die Türken‹ gedruckt, und es war damit entschieden, daß im literarischen Bereich sehr bald gegossenes Blei und Druckerschwärze den Federkiel und die Tinte ablösen würden.« Wehmer (1963), 5. Von einer Verdrängung der Handschrift durch den Buchdruck spricht Geyer (1989), 14. Hingegen schreibt Wolf (2013), 198, differenzierter von einer Verschiebung der Handschrift: »Mit der endgültigen Etablierung des Buchdrucks an der Wende zum 16. Jahrhundert verschwindet das Handschriftliche auch weiterhin nicht vollends aus der literarischen Textualität. Neben den prozentual nur noch geringen Zahlen von Literaturabschriften sind es nun vor allem die privaten und halbprivaten Lebensbereiche, wo nicht nur weiter, sondern sogar zunehmend handschriftlich verfasst und kopiert wird. Dies gilt insbesondere für den Bereich der privaten Andacht. […] Überhaupt bleibt die Handschrift für die Verbreitung von Literatur in kleinen bzw. lokalen Dimensionen, sei es bei politisch, religiös und moralisch heiklen Texten oder eher privat-kleinteilig wirkenden Werken, noch lange die gebotene Publikations- und Vervielfältigungsform.« Wenig überliefert sind konkrete zeitgenössische Aussagen zu dieser Veränderung. Jackson (1981), 108 f., nennt eine nicht weiter belegte Aussage des Schreibers Antonio Sinibaldi von 1480, dieser habe »durch die Erfindung des Druckes soviel Abschreibarbeit verloren, daß er sich kaum noch kleiden könne.« Dies sind Beispiele einer traditionellen Fortschrittsgeschichte, die die Feder und ihre Nutzer in Bedrängnis sehen. Elizabeth L. Eisenstein wendet in ihrem Werk *The Printing Revolution in Early Modern Europe* eine Umkehrung respektive Relativierung dieser These an. Auffallend ist, dass auch bei ihr die Feder einen blinden Fleck in der Darstellung bildet. Sie schreibt einmal (1983, 53) lediglich von der Ersetzung des Griffels durch die Type. Dass die Feder den Buchdruck ermöglicht und begleitet, findet in ihrer Analyse keine Erwähnung.

weil nicht zwingend klar war, in welcher Schriftart überhaupt gedruckt werden sollte. Die mechanische Fertigung der einzelnen Lettern allein legte deren Form noch nicht fest. Diese Schriftentwicklung wurde maßgeblich von handschriftlichen Aushandlungsprozessen geprägt. Die Neuschaffung von Lettern, die als Objekte selbst und durch ihre Spuren vervielfältigt werden konnten, orientierte sich an Handschriften.[3] Da auch die Handschriften zahlreicher Art waren, führte dies zu einer Konkurrenzsituation unter den Schreibenden und Gelehrten – wer hätte nicht mit seiner auf Handschrift basierenden Typenform den Buchdruck prägen wollen?[4]

Zudem führte der Umstand, dass die Schreiber sich gerade nicht mehr ausschließlich mit dem Kopieren einzelner Werke beschäftigen mussten, zu den erforderlichen personellen und kreativen Kapazitäten, um sich mit der Schrift und ihren Möglichkeiten auseinanderzusetzen und diese auch darzustellen.[5] Umgekehrt erforderte die

3 Siehe Wolf (2013), 193 f.; und später schreibt Wolf über die wechselseitige Beeinflussung von handschriftlicher und gedruckter Buchproduktion: »Beide Arten der Buchproduktion waren anfänglich eng miteinander verzahnt. So druckten die Drucker ihre Texte nach bisweilen viele Jahrzehnte alten handschriftlichen Vorlagen und ließen Holzschnitte nach alten Handschriftenillustrationen nachschneiden. Die Schreiber kopierten ihrerseits brandaktuelle Drucke und malten die publikumswirksamen Holzschnitte aus den Drucken ab.« Ebd., 195. Messerli (2015a), 17, weist darauf hin, dass in der Frühen Neuzeit »das gedruckte Wort, durch Nach- und Raubdruck und durch willkürliche Eingriffe der Verleger und Drucker und durch Fehler nichts weniger als stabil« gewesen sei. Dies zeigt etwa auch die Cervantes-Forschung, vgl. auch Kap. 2.5.4. Texte wie Jean Pauls *Leben Fibels* und Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* werden zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Unsicherheiten in den Druck- und Publikationsverfahren literarisieren, vgl. Kap. 4.3.2 und 4.4.

4 Für die Forschung der nachfolgenden Jahrhunderte bedeutet der Reichtum an Typensätzen eine gleichzeitige Überforderung wie auch die Möglichkeit der Verortung einzelner Inkunabeln und der Zuordnung zu einem Entstehungsort. Der Ausstellungskatalog *Advent des Buchdruckes* hält in Bezug auf die Sammlung des deutschen Bibliothekars und Buchwissenschaftlers Konrad Häbler (1857–1946) fest: »Das monumentale Typenrepertorium von Konrad Häbler unterscheidet nicht weniger als 4000 verschiedene Typensätze, welche in fünf Hauptgruppen eingeteilt werden: 1. Textura, 2. Gotico-Antiqua, 3. Rotunda, 4. Bastarda, 5. Antiqua. Die ersten vier Gruppen sind auch als gotische Schriften bekannt und waren vor allem nördlich der Alpen in Gebrauch. Zu den fünf Grundtypen der lateinischen Druckschrift kommen noch griechische, hebräische, glagolitische und kyrillische Alphabete. Anhand der Schrifttype ist es möglich, Drucke mit grosser Wahrscheinlichkeit einer Offizin zuzuweisen, wenn die entsprechenden Angaben im Buch selber fehlen.« Advent des Buchdruckes (2015), 29. Häbler charakterisiert jede Type im Vergleich der Form des Buchstabens M (als Majuskel) und durch die Messung von 20 auf Papier (und nicht etwa Pergament, das dehnbarer ist) gedruckten Zeilen. Im ersten Band des *Typenrepertoriums* (*Deutschland und seine Nachbarländer*) werden die Typen nach Druckort und Person geordnet aufgelistet. Die Entwicklung der Typen wird damit erstens als regional und zweitens als von bestimmten Akteuren geprägt betrachtet. Unter Augsburg wird also bei Häbler etwa Erhard Ratdolt mit dem Vermerk »Vorher in Venedig« und der Auflistung von 20 Typen erwähnt. Ratdolt wird im vorliegenden Kapitel noch einmal erwähnt, wenn es um die Erstdrucke der Euklid'schen *Elemente* geht. Häbler (1905), X; XI; 9.

5 Jessen (1923), 6, bezeichnet die Etablierung der Kalligrafie im Urkundenwesen geradezu als Fluchtbewegung: »In dieses Urkundenwesen retteten sich jetzt die arg geschädigten Schreibmeister. Staatsverträge, Adelsbriefe, Rechtsurkunden wurden weiterhin mittelst Handschrift ausgestellt, ebenso eine Flut genossenschaftlicher und bürgerlicher Dokumente bis zu den Lehrbriefen der Handwerksgesellen. Für sie alle verlangte man eine eindrucksvolle, ansprechende

genannte Konkurrenzsituation unter den Akteuren auch, dass sich die Schreiber an der Entwicklung der Schriftzüge aktiv und auf innovative Weise beteiligen mussten, um ihren Berufsstand und ihr persönliches Einkommen sichern zu können.[6]

Dieses frühneuzeitliche wechselseitige Verhältnis von Druck und Handschrift, deren Verbindungspunkt die Feder als Materie und Thema ausmacht, zu beleuchten und zu kontextualisieren, ist das Ziel dieses Kapitels. Dabei wird von der These ausgegangen, dass es gerade die Feder ist, die die Entwicklung des Buchdruckes nachhaltig prägte und darum auch über den medialen Umbruch hinweg weiterhin zentral blieb für die Kultur- und Wissensgeschichte des Schreibens. Dies lässt sich durch die Analyse von mathematisch-wissenschaftlichen, kalligrafischen und literarischen Texten zeigen, deren materielle Vorbedingung die Feder ist und in denen sie wiederum konstruiert und thematisiert wird. Es sind diese interdisziplinären Erscheinungsorte und die diskursiven Überlagerungen, die eine Grundlage für weitere, spätere Federerwähnungen bilden. Oder umgekehrt betrachtet: Liest man beispielsweise ein romantisches Gedicht, in dem eine Feder vorkommt, dann liegen dieser Feder eine Geschichte und ein Wissen zugrunde, die ganz unabhängig von einer möglichen Autorintention mittransportiert werden. Weil die Feder das Objekt ist, das seine eigene Geschichte er- und mitschreibt, werden mit seiner Historisierung immer auch die (Un-)Möglichkeiten von Materie und Poesie mitreflektiert. Und um die geht es im Folgenden.

Nach Vorbemerkungen zur historischen Kalligrafie als einer Arbeit, die im Kollektiv stattfand, und zu technischen Hilfsmitteln wie etwa der Brille steht die Rolle der Feder in der Entwicklung der wissenschaftlichen, mitteleuropäischen Kalligrafie im Zentrum, bevor einzelne Sonette analysiert werden, die um das Schreibwerkzeug kreisen.

2.1 Kalligrafie als Arbeit im Kollektiv (Akteure und Netzwerk)

Der Medienwechsel (oder genauer gesagt die Medienüberlagerung) von der Handschrift zum Druck und die Verbreitung der gedruckten Werke machten auch die Handschrift für alle sichtbarer und zu einem omnipräsenten Thema. In dieser Umbruchszeit ab der Mitte des 15. Jahrhunderts führen Schrift und Schriftwahl nicht nur in ihrem vielfältigen Ästhetisierungspotenzial, als ornamentaler Schmuck von Inhalt, sondern auch als wissenschaftlich verstandene Fragestellung zu Diskussio-

Form, ein festliches Kleid; zum mindesten die Eingangszeilen gehörten dem Kalligraphen.« Brod (1968), 42, setzt den Ausdruck ›Kalligraphen‹ für die Nachfolger der Schreibmeister im 18. Jahrhundert ein. Hier wird der Gegenstand mit ›Kalligrafie‹ bezeichnet, ohne dass damit ausschließlich eine bestimmte Zeit gemeint ist.

6 Wolf (2013), 195, macht in den 1480er-Jahren einen drastischen Rückgang der handschriftlichen Buchproduktion aufgrund von tieferen Preisen der gedruckten Bücher aus. Dass und wie sich Handschrift und Buchdruck beeinflussen, ist damit auch von ökonomischen Faktoren geprägt.

nen: Wie sollte geschrieben werden? Zudem wird mit dieser Diskussion auch die Frage nach der Rolle des Lateinischen respektive der Volkssprachen neu gestellt: Die Wahl der Schrift konnte eine folgenreiche Entscheidung sein. Sie bedeutete in der Renaissance entweder eine Aufnahme antiker Traditionen oder deren Ablehnung, wenn es um die Konstruktion von neuen Lettern für die Volkssprache ging. Die Konzeption und Wahl einer Schrift beinhaltete damit bildungs- und sprachpolitische Komponenten, die sich regional unterschieden. Dies wiederum heißt, dass im 15. und 16. Jahrhundert nicht an allen Orten mit gleich geschnittener Feder und gleicher Handschrift geschrieben und mit gleichen Typen gedruckt wurde. Schrift und Buchdruck sind damit nicht im Singular, sondern vielmehr in pluralen Erscheinungsformen zu denken.

Ausgehend von Italien entwickelte sich ab den 1510er-Jahren ein Wettbewerb in der Ausführung und Darstellung von Schriften, der besonders die didaktischen Anweisungen, wie das Schreibmaterial zu beschaffen und zu bilden sei, betraf. Nicht zuletzt stand dabei auch zur Debatte, wie sich Körper und Schreibtechnik zueinander zu verhalten hätten. So trat die Kalligrafie gerade durch den vom Buchdruck verursachten Umbruch in eine Blütezeit – eine weitere konnte sie dann im ausgehenden 19. Jahrhundert erleben.[7]

Frühneuzeitliche Kalligrafie kann als Resultat einer Arbeit im »Kollektiv«[8] im Sinne Bruno Latours betrachtet werden: Menschliche und nicht-menschliche Ak-

7 Sucht man mit Googles *Ngram Viewer* in den von der Firma digitalisierten deutschsprachigen Büchern von 1500 bis zur Gegenwart nach ›Kalligraphie‹, findet man erste (unklar bleibt jedoch, wie viele es sein dürften) Erwähnungen des Ausdrucks zwischen 1500 und 1520, danach verschwindet der Ausdruck bis ins 18. Jahrhundert wieder. Ab 1770 findet er öfters Verwendung, Höhepunkte sind um das Jahr 1835 und 1894 herum auszumachen. Diese zwei Daten lassen sich mit der Einführung der Stahlfeder und mit einem erneuten Interesse für Kalligrafie im ausgehenden 19. Jahrhundert verbinden, wenn dem Schönschreiben wieder mehr Bedeutung und gesellschaftliche Anerkennung zukam. Das *Frühneuhochdeutsche Lexikon* datiert den Ausdruck Kalligrafie auf die Zeit nach 1621. Vgl. Goebel u. a. (1977), 507. In Bild und Text eine überzeugende Übersicht über die frühen Drucke geben Peter Jessens *Meister der Schreibkunst aus drei Jahrhunderten* von 1923, Stanley Morisons *Handbuch der Druckerkunst* (1925; allerdings ohne Text) oder Alfred Fairbanks *A Book of Scripts* (1949) sowie Joseph Blumenthals *Art of the Printed Book 1455–1955* von 1973. Ebenfalls einen Überblick bietet *Five Hundred Years of Printing* von S. H. Steinberg (1996). Für einen knappen, aber kenntnisreichen Überblick über Kalligrafie siehe Schenk (1989). Schriftgeschichte und Kalligrafie(-geschichte) lassen sich nicht immer scharf trennen. Die Werke von Whalley etwa sind auf deren Grenzen angesiedelt, sie behandeln Schriftgeschichte (1980), Kalligrafie (1984) und Schreibgeräte (1975) in ihren Verschränkungen.

8 Latour (2000), vor allem 213–236. Latours Überlegungen lassen sich besonders gut auf eine vormoderne Zeit anwenden, weil in ihr die von der ANT kritisierte spätere Entsozialisierung und Objektivierung der Wissenschaft noch nicht stattfand. Im Glossar desselben Werkes beschreibt Latour das Kollektiv wie folgt: »Anders als Gesellschaft*, ein von der modernen Übereinkunft aufgezwungenes Artefakt, bezieht sich der Begriff ›Kollektiv‹ auf Assoziierungen von Menschen und nichtmenschlichen Wesen. Während die Aufspaltung zwischen Natur und Gesellschaft den politischen Prozeß unsichtbar macht, durch den der Kosmos in einem lebbaren Ganzen versammelt wird, rückt er durch das Wort ›Kollektiv‹ wieder ins Zentrum. Dessen Slogan könnte lauten: Keine Realität ohne Repräsentation.« Ebd., 376.

teure arbeiten in einem Netzwerk von Dingen, Artefakten und Menschen (mit unterschiedlichen Berufen wie dem Schreibmeister, Formenschneider oder Kupferstecher) zusammen. In diesem Netzwerk spielt die Feder eine zentrale Rolle: Bei und mit ihr kommen Federmesser, Hand, Tinte und Geste mit dem Beschreibstoff zusammen. Gemeinsam produzieren diese Akteure Dinge und Zeichen, die wiederum auf andere Dinge und Zeichen verweisen und deren Speicherung und Tradierung ermöglichen. Die Erfindung des Buchdruckes kann darum nicht als singuläres Ereignis einer technischen Erfindung, sondern muss in einem (wissens-) historischen und sozialen Kontext betrachtet werden. Elizabeth L. Eisenstein verwendet darum den Ausdruck ›printing‹ als eine Abkürzung für eine ganze Reihe von zeitgenössischen Entwicklungen und Erfindungen.[9]

Der Mobilletterndruck ist ein Paradigmenwechsel im Sinne Thomas S. Kuhns, der in seinem Werk *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* beschrieben hat, wie eine sogenannte wissenschaftliche ›Entdeckung‹ zustande kommen kann, indem nämlich »Experiment und heuristische Theorie beide so weit artikuliert werden, daß sie übereinstimmen.«[10] Dieser Paradigmenwechsel setzte sich im Fall des Buchdrucks sogar gegen ein Verbot der Verbreitung durch – unterschiedliche Quellen berichten davon, dass die ersten Buchdrucker sich zur Geheimhaltung verpflichten mussten.[11] Denn die technische Entwicklung war zu Recht mit großen ökonomischen Hoffnungen verbunden.

Wichtig wird nun mit Fokus auf die Feder vor allem die Frage, welche Veränderung ein solcher Paradigmenwechsel auszulösen vermochte.[12] Es ist die (Feder-) Schrift und der Blick auf sie: Der Buchdruck ermöglicht eine neue Perspektive und ändert den Status des Objekts ›Schrift‹. Diese ist nicht mehr nur technisches Mittel zum manuellen Kopieren und damit zum Herstellen von Werken,[13] sondern auf eine neue Weise zu einem epistemischen Ding geworden, das neue Fragestellungen aufwirft. Darüber wird geforscht, es werden Traktate formuliert und der Schrift werden auch Abbildungen gewidmet. Für einen solchen Paradigmenwechsel spricht

9 Sie schreibt: »We will take the term ›printing‹ to serve simply as a convenient label, as a shorthand way of referring to a cluster of innovations (entailing the use of movable metal type, oil-based ink, wooden handpress, and so forth). […] Whatever label is used, it should be understood to cover a larger cluster of relatively simultaneous, interrelated changes […].« Eisenstein (1983), 13. In dieser symbolischen Aufladung des Ausdrucks vermischen sich Technik und Semantik.

10 Kuhn (1967), 74.

11 So etwa Faulmann (1880/1989), 567.

12 In den Worten Kuhns: »[…] Paradigmenwechsel veranlassen die Wissenschaftler tatsächlich, die Welt ihres Forschungsbereichs anders zu sehen. Soweit ihre einzige Beziehung zu dieser Welt in dem besteht, was sie sehen und tun, können wir wohl sagen, daß die Wissenschaftler nach einer Revolution mit einer anderen Welt zu tun haben.« Kuhn (1967), 123.

13 Die hier vereinfachte Darstellung der mittelalterlichen Schrift als ein technisches Ding bezieht sich nur auf den quantitativ ausgerichteten Akt des Kopierens von Werken und nicht etwa auf die Ausgestaltung von Anfangsbuchstaben, die Illustration von Texten oder paratextuelle Bestandteile der Handschriften wie Glossen oder Marginalien.

auch die Tatsache, dass an unterschiedlichen Orten gleichzeitig und unabhängig voneinander an der Entwicklung des Buchdruckes gearbeitet wurde. Neben Johannes Gutenberg in Mainz findet nämlich auch etwa Laurens Coster aus den Niederlanden als möglicher ›Erfinder‹ des Buchdrucks Erwähnung.[14] Im Umfeld von Gutenberg sind zudem der reiche Mainzer Bürger Johann Fust (ca. 1400–1466) und Peter Schoeffer (ca. 1425–1502), sein früherer Mitarbeiter und späterer Konkurrent, zu nennen: Mit ihnen werden die ökonomischen und rivalisierenden Komponenten des Buchdruckes deutlich – Gutenberg hatte sich bei Fust verschuldet, was ihn in Bedrängnis brachte. Aber es waren nicht nur ökonomische, bürokratische oder bildungspolitische Aspekte, sondern vor allem auch solche technischer Natur prägend für die Entwicklung von Buchdruck und Kalligrafie. Wie bereits dargelegt, reichen diese Errungenschaften ins Spätmittelalter zurück und damit über die Epochenschwelle hinaus: Bereits die Blockbücher haben in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Verbreitung von Schriftlichem gefördert. Der Buchdruck wurde zur »Schlüsseltechnologie«,[15] die aber in wechselseitigem Austausch mit sozialen und bildungspolitischen Veränderungen stand. Der Druck orientierte sich an der Handschrift und blieb damit auch als neues Medium mit einer neuen Materialität an die (›alte‹) Feder gebunden. Der gedruckte Text wiederum ist in seiner technischen Herstellung ein neuer Text, in seinem Erscheinungsbild hingegen bleibt er nahe an der Federschrift. So sind Texte zu Beginn des Buchdruckes immer ein Hybrid zwischen Gedrucktem und Handgeschriebenem, was sich in besonderer Weise zeigen kann, etwa in Rubrizierungen oder Initialen.[16] Kalligrafie im Buchdruck gibt es nicht ohne Handschrift, nicht ohne Manuskript und damit nicht ohne Federzüge.

14 So wird er etwa als gleichzeitig arbeitender, aber unterlegener Entwickler bei Blumenthal (1973), 3, erwähnt.

15 Giesecke (1991), 22. Sein Programm lautet: »Die Konzeptualisierung von Autoren, Typographeum, Buchhandel und Leser als hochgradig normierte bzw. hochtechnisierte Elemente in komplexen Informations- und/oder Kommunikationssystemen ermöglicht es, neue Zusammenhänge zwischen dem Aufkommen neuer Techniken und sozialen und psychischen Veränderungen zu sehen.« Ebd., 23. Zur Verbreitung des Buchdrucks nach Städten und Ländern siehe Mazal (1975), 123–128. Als frühe Zentren mit Druckerpresse nennt Mazal »Straßburg (1458/59), Augsburg (1468), Nürnberg (1469/70), Ulm (1473), Basel (1468), Köln (1464/65), Leipzig (1481), Lübeck (1473)«. Ebd., 125.

16 In einem Ausstellungskatalog zu den Wiegendrucken der Stiftsbibliothek St. Gallen liest man dazu: »Für die formale Gestalt der Drucke orientierten sich die Druckbetriebe, die man auch Offizinen nennt, an der Handschrift. So ahmte die 42-zeilige Gutenbergbibel von 1454 weitgehend ein Manuskript nach, von der Schrift über die Einteilung der Seiten und die Strukturierung des Texts mit Initialen und Überschriften bis hin zur Bindung und Zusammenfassung der Papier- und Pergamentbogen in einem Einband die Kodexform […].« *Advent des Buchdrucks* (2015), 28. Später wird ausgeführt, dass für die Gutenberg-Bibeln die Textura verwendet wurde: »Handschriftliches Vorbild: Die gleichnamige Buchschrift, welche in West- und Mitteleuropa für gehobene Manuskripte verwendet wurde. Sie entsprach in ihrer Funktion der Rotunda in Spanien und Italien. […] Verwendung: Gutenberg-Bibeln am Anfang des Buchdrucks, anschliessend bis Ende des 15. Jahrhunderts vor allem für liturgische Texte, später noch als Auszeichnungsschrift.« Ebd., 30. Zur Bedeutung der Rubrizierungen als Lesehilfe und zu Hybridformen von Handschrift und Druck siehe Schneider (2016), 17f.

Letztere sind an weitere technische Mittel gebunden, etwa die Brille und den Kupferstich, die eine feine und exakte Linienführung von Hand ermöglichten. In der Folge werden kurz die Entwicklungen dieser beiden Komponenten umrissen, um die Federkunst in ihrem historischen Kontext zu situieren und das Zusammenspiel im Kollektiv der menschlichen und nicht-menschlichen Dinge zu verdeutlichen. Dabei zeigt ein künstlerisches Objekt, der sogenannte ›Holbein-Tisch‹, die Verbindung von Alltagsgegenstand (wie es die Feder ist) und Kunst (als welche der Tisch aufbewahrt wird) beispielhaft auf.

2.1.1 Brille, Feder und der sogenannte ›Holbein-Tisch‹

Sowohl das exakte Zuschneiden von Federn als auch eine genaue Federführung erforderten ein gutes Sehvermögen. War dieses beeinträchtigt, konnte eine Erfindung aus dem Spätmittelalter Abhilfe schaffen: Die Brille ermöglicht seit dem 13. Jahrhundert ein genaueres, detailreicheres Arbeiten der Schreibenden und Zeichnenden. Die Entwicklung von Brillen ging einher mit einem gesteigerten Interesse an Optik und mit der Übernahme von Texten arabischer Gelehrter, so des Werks *Kitab al manazir* des arabischen Mediziners und Mathematikers Abu Ali al-Hassan Ibn al Haitham, der um das Jahr 1000 lebte. Es wurde im 13. Jahrhundert ins Lateinische übersetzt und erschien unter dem Titel *Opticae Thesaurus* 1572. In ihm wird die Optik als physikalische Wissenschaft vorgestellt und der Aufbau von Auge und Sehsinn erläutert.[17]

Für den alltäglichen Gebrauch fertigten Handwerker danach Brillen an und als solche finden sie auch in Hans Sachs' *Eygentlicher Beschreibung Aller Staende auff*

17 Das Wort Brille stammt angeblich vom Ausdruck »beryllus«, auch Kristall, ab (vgl. *Grimms Wörterbuch,* Bd. 2, Sp. 382 bis 383). Es bezeichnete zuerst Lesesteine und Eingläser, danach die Brille, wie sie der Form nach auch heute noch bekannt ist, also mit zwei Gläsern. In Konrads von Würzburg *Marienlob* aus dem 13. Jahrhundert findet der Kristall als Topos und bildliche Vergleichsgröße Eingang in die Preisung von Marias Keuschheit. Es heißt dort: »von dînem magetuome / der werlde gnâden vil erschein. / dir ist der kristallenstein / gelîch und der berille: / beide offen unde stille / zel ich si zuo der kiusche dîn.« Konrad von Würzburg (1840), Vers 840–845, 26. »Von deiner Jungfräulichkeit wird der Welt viel Gnade zuteil. Dir gleicht der Kristall(-stein) und der Beryll. Beide offen und still, vergleiche ich sie mit deiner Keuschheit.« In Nikolaus von Kues' Schrift *Über den Beryll* aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist der Beryll nicht nur Kristall, sondern bildliches Hilfsmittel für die Gotteserkenntnis. Aus dem Topos des natürlichen Kristalls, den Konrad für die Beschreibung von Marias Jungfräulichkeit verwendete, wird nun bei Kues ein geschliffenes Artefakt, der ebenfalls sinnbildlich verwendet werden kann, aber gleichzeitig in der Brille des Erkenntnissuchenden seine materiell-instrumentale Grundlage hat. Kues stellt zu dem Beryll ein »Rätselbild […] mit dem sich die schwache Vernunft eines jeden an der äußersten Grenze des Wißbaren helfen und leiten kann«. (Kues, 1977, 3). Die Gemachtheit des Objekts wird im zweiten Kapitel geschildert, dort steht: »Der Beryll ist ein glänzender, weißer und durchsichtiger Stein. Ihm wird eine zugleich konkave und konvexe Form verliehen, und wer durch ihn hindurchsieht, berührt zuvor Unsichtbares. Wenn den Augen der Vernunft ein vernunftgemäßer Beryll, der die größte und kleinste Form zugleich hat, richtig angepaßt wird, wird durch seine Vermittlung der unteilbare Ursprung von allem berührt.« Ebd., 5.

Erden (1568) Erwähnung – Brillenmacher war zu einem neuen Beruf geworden und Krämer verkauften die Brillen.[18]

Über einen Brillenmacher namens Hanns Ehemann findet sich eine Passage im Werk *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547*:

> Wiewol diese Kunst und diess Instrument, Brillen oder Augengläser, weder von hebräischer, griechischer noch lateinischer Sprach einen eigenen Namen hat, acht ichs doch für eine neue Erfindung; dieweil es aber dem Alter der Menschen so zu Nutzen kommt, wirds billig für löblich gehalten. Was aber dieser Meister vor andern gekonnt und gewusst hat, das hab ich gesehen, hab auch von wegen meines schwachen Gesichts, als ich sechzehen Jahr alt war, jezuweilen Brillen brauchen müssen. Er hat einen solchen Verstand, wo einer übersichtig war, konnt er die Brillen dermassen schleifen, dass sie ihm die aufsteigende Schein [sic] in die Augen herab trugen. Einem jeden Alter wusste er die Vergrösserung und Stärk des Gesichts mit der Brille zu geben, und welches mir das Wunderbarlichst war, er nahm ein ebenhoch Venedisch Trinkglas, that den Boden hinweg, brennet das Glas an der Seiten [sic] auf, und breitet es im Feuer aus wie ein eben Papier, und machet krystallene Brillen daraus.[19]

In der Beschreibung des Brillenmachers erzählt Neudörffer auch von sich selbst – die Brille hält er zum einen für eine neue Erfindung und zum anderen hatte er selbst Erfahrungen damit gemacht, eine zu tragen. Hier wird die »krystallene Brillen« noch als Hybrid zwischen dem Vorgänger Kristallglas und dem neuen Objekt Brille beschrieben. Neudörffer legt also Zeugnis ab von dieser Umbruchszeit. Mit der Vergrößerung und der Verbesserung der Sicht nahm die Brille die Rolle eines (weiteren) Akteurs im Netzwerk der Schreibmeisterzeit ein: Gemeinsam mit dem menschlichen Auge, einer gespitzten, tierlichen Feder, mit gut fließender Tinte und einer sicheren Hand geführt, präzisiert sie sowohl die Darstellung in der Produktion von Schrift als auch die Wahrnehmung von Federzügen in der Rezeption.

18 Zum Krämer, der nebst vielem anderen auch Brillen verkauft, vgl. Sachs (1568), 78. Beim Brillenmacher findet sich folgender Text von Sachs: »Ich mach gut Brillen / klar und liecht / Auff mancherley Alter gericht / Von viertzig biß auff achtzig jarn / Darmit das gsicht ist zu bewarn / Die gheuß von Leder oder Horn / Dreyn die gläser Poliert sind worn / Dadurch man sicht / gar hell und scharff / Die find jhr hie / wer der bedarff.« Ebd., 126. Bei Sachs werden Berufe wie der Buchdrucker (50), der Brieffmaler (52), der Buchbinder (54) oder der Papyrer (48) beschrieben – Federn und Tinte finden hier nur am Rand Erwähnung, etwa in der Beschreibung des Berufs eines Formschneiders: »Ich bin ein Formen Schneider gut / Als was man mir für reissen thut / Mit der federn auff ein form bret Das schneid ich denn mit meim geret / Wenn mans den druckt so sind sichscharff Die Bildnuß / wie sie der entwarff / Die steht / denn druckt auff dem papyr / kůnstlich denn auß zustreichen schier.« Ebd., 46. In der Darstellung des Handwerks und dessen Verbreitung lässt sich eine Linie ziehen von Sachs' Werk bis zu den *Zürcherischen Ausruff-Bildern* des David Herrliberger, vgl. auch Kap. 3.4.

19 Neudörffer (1547/1875), 178 f. Zur Orthografie: Neudörffer wird teilweise auch nur mit einem f geschrieben. Auf den Autor wird noch ausführlich zurückzukommen sein, vgl. Kap. 2.4.2 f.

Aber nicht nur die Brille allein führte zu mehr Präzision in der Darstellung von Schrift und Bild: Die Einführung des Kupferstichs in der Mitte des 15. Jahrhunderts erlaubte eine sehr viel genauere und kleinteiligere Darstellung, als es mit dem Holzschnitt auch bei großer Kunstfertigkeit je möglich gewesen wäre. Damit wurde eine bessere Übertragung der Federschrift erreicht. So gingen Schrift und Bild vorübergehend technisch getrennte Wege, bis sie im 17. Jahrhundert wieder zusammenfanden: Während die Schrift auch mit den beweglichen Buchstaben dem Hochdruck (etwa: dem Holzdruck) verpflichtet blieb, wurden die mittels Kupferstich dargestellten Bilder im Tiefdruckverfahren hergestellt. Der Feder kam hier wiederum die Rolle zu, das Gedruckte zu verfeinern und zu vervollständigen. Denn nicht nur gedruckte Illustrationen, sondern auch Schriftelemente wurden von Hand koloriert. Die Feder blieb so im Buchdruck als zentrales Schreibobjekt bestehen, indem sie Vorlagen und Ergänzungen lieferte. Neben der Präzision und dem dadurch ermöglichten Detailreichtum des Kupferstiches zeichnete sich dieses Tiefdruckverfahren durch die sogenannte ›Taille‹ aus, die Ähnlichkeiten mit einem Federzug aufweist: Der mit dem Grabstichel ausgeübte Druck konnte die Linie anschwellen lassen. So ließ sich eine bisher ausschließlich der Feder zugesprochene Fähigkeit nachahmen und abbilden.[20]

Brille und Feder waren in der Renaissance Artefakte, die ein genaues und gelungenes Schreiben möglich machten und die immer mehr zu Gebrauchsgegenständen des Alltags wurden, als die Literarisierung der Bevölkerung langsam zu steigen begann. Als Alltagsgegenstände wiederum konnten sie auch zu Objekten künstlerischer Auseinandersetzung werden (deren materielle und technische Vorbedingung sie aber gerade erst bildeten). Diese Entwicklung kann in der bildenden Kunst sowie in der Literatur beobachtet werden. In der Kunst handelt es sich vor allem um einen Zugriff auf Objekte, der mit Wahrnehmungstäuschungen spielt. Während die Technik des *Trompe-l'Œil* bereits in der Antike[21] etwa in Mosaiken oder in Wandmalereien mit dem Ziel der scheinbaren Vergrößerung von Räumen zur Anwendung kam, begannen sich Künstler der Renaissance verstärkt für Gegenstände und damit auch für Alltagsgegenstände zu interessieren.[22] Was mit dieser Technik eigentlich bloß zweidimensional dargestellt wird, soll den Anschein einer Dreidimensionalität erwecken und mithin den sprichwörtlichen Rahmen sprengen. Wie Omar Calabrese ausgeführt hat, modelliert die *Trompe-l'Œil*-Kunst ihren Betrachter, denn in dessen Auge und in seiner Wahrnehmung findet die Täuschung statt.[23] In den Werken des Niederländers Edwaert Collier (1642–1708) rücken Schreibfedern sowohl in Stillleben (etwa in *Still Life* von 1699) als auch zusammen mit Briefen, Siegellack, Kamm und Federmesser an eine frühneuzeitliche

20 Vgl. Koschatzky (1976), 95–117. Koschatzky weist für den süddeutschen Raum die Technik des Kupferstiches knapp nach 1420 nach. Ebd., 111.

21 Vgl. Calabrese (2010), 57–94.

22 Vgl. das Kapitel *La découverte de l'objet* in Milman (1982), 38–53. Vgl. zudem auch Pietro Accoltis *Lo inganno degli occhi* (1625).

23 Siehe Calabrese (2010), 13.

Pinnwand geheftet in den Vordergrund.[24] Die Feder als ästhetisiertes Objekt entsteht dabei im menschlichen Auge.

Ein Beispiel, bei dem Brille und Feder gemeinsam als Objekte der Kunst auftreten, ist der sogenannte ›Holbein-Tisch‹, der 1515 von Hans Herbst (1470–1552)[25] im Auftrag des Basler Kaufmanns Hans Bär und seiner Frau Barbara Brunner gefertigt wurde. Der heute noch verwendete Name (Holbein) bezieht sich auf eine frühere, fälschliche Zuschreibung aufgrund derselben Initialen als vermeintliches Werk Hans Holbeins (Abb. 2.1 und 2.2).[26]

Der Tisch, der selbst eine abenteuerliche Objektgeschichte erfahren hat mit den Komponenten Leihgabe, Ausstellung, Vergessen auf einem Dachspeicher sowie entsprechendem Wiederentdeckungsnarrativ,[27] ist aufgrund seines Alters und Gebrauchs, aber auch wegen der schiefer-imitierenden schwarzen Grundfärbung sehr dunkel. Einzelheiten darauf sind daher nur schwer zu erkennen. Oft wird deshalb für eine Detailbetrachtung auf den Kupferstich Viktor Jaspers aus dem Jahr 1878 zurückgegriffen, der die Szenen auf dem Tisch deutlicher gemacht hat (Abb. 2.3).[28]

Während Federn in der damaligen bildenden Kunst durchaus vertreten waren,[29] konnte sie ein Tisch wie derjenige von Herbst auf besondere Weise inszenieren und ihnen als Objekte eine andere Präsenz geben: Bei Herbst sind die Federn nicht zweidimensional gemalte Objekte, die man an die Wand hängen kann, sondern sie liegen dort, wo sie als reale Gebrauchsgegenstände üblicherweise auch liegen würden, nämlich auf einem Tisch. Der Ort der Kunst ist damit auch der Ort des Alltagsgegenstandes. Unterliegt die betrachtende Person der malerisch intendierten Sinnestäuschung, so könnte sie versucht sein, nach den Gegenständen zu greifen –

24 Vgl.: Edwaert Collier: *A Trompe l'Oeil of Newspapers, Letters and Writing Implements on a Wooden Board* (c. 1699) in der Tate Gallery.

25 Zu Hans Herbst siehe die von Lucas Wüthrich (1978) zusammengetragenen Quellen (die allerdings zwar zur Biografie Auskunft geben, aber keine direkten Angaben zum Tisch machen).

26 Vögelin (1878) und Ganz (1950) gingen davon aus, dass der Tisch von Holbein bemalt wurde.

27 Der Tisch stand lange in der Wasserkirche, die ab den 1630er-Jahren zu Zürichs erster Stadtbibliothek umfunktioniert wurde. Als dortiges Ausstellungsobjekt erlangte der Tisch auch einen gewissen Bekanntheitsgrad. Mit der Auflösung der Kunstkammern im 18. Jahrhundert wurde er aber auf den Speicher der Wasserkirche verlagert, wo ihn rund hundert Jahre später der Kunsthistoriker Friedrich Salomon Vögelin 1877 fand. Die seither mit changierender Gewichtung erzählte Geschichte des Tischs steht zudem in einer Rivalitätstradition zwischen Zürich und Basel, vor allem auch deshalb, weil beide Städte Standort des Landesmuseums sein wollten, das dann 1898 Zürich zugesprochen wurde. Vor diesem Hintergrund ist die kaum versteckte Parteinahme für Basel des Kunsthistorikers Lucas Wüthrich, der maßgeblich zum Holbeintisch forschte und Kurator im Landesmuseum war, zu verstehen, siehe Wüthrich (1991), hier: 2. Wüthrich ist es, der 1966 in einem NZZ-Artikel publik machte, dass der Tisch Hans Herbst und nicht Holbein zuzuschreiben sei. Interessant wäre es hier, den Holbein-Tisch mit den – leider verlorenen – Tischplatten Neudörffers zu vergleichen. Linke/Sauer (2007), 39.

28 Ganz (1950) zeigt retuschierte Fotografien des Tisches in den zum Text gehörigen Tafeln.

29 So etwa bei Samuel Van Hoogstraaten: *Quodlibet* (1666–1668) oder Wallerand Vaillant *Nature morte aux lettres et à la plume* (1658) oder Domenico (oder Andrea) Remps: *Cabinet de curiosités* (1675) – alle abgebildet in Calabreses (2010) prächtigem Band.

Abb. 2.1: ›Holbein-Tisch‹

Abb. 2.2: ›Holbein-Tisch‹, Detailansicht

Abb. 2.3: ›Holbein-Tisch‹, Kupferstich von Jasper

denn ein Tisch als Gebrauchsgegenstand (und nicht im heutigen, musealen Zustand, in welchem Abschrankungen daran erinnern, dem Objekt keinesfalls zu nahe zu treten) lädt zum Sitzen, zum Aufstützen, zum Arbeiten und vielleicht auch zum Schreiben ein. Objekte, die üblicherweise in der Hand liegen, finden sich dort auf dem Tisch: Tintenfass, Wachstafel, Griffel und die Feder in ihrem (sargartigen) Etui. Im Vergleich zu den Szenerien am Tischrand (Wüthrich erwähnt ein Zentralfeld mit dem Wappen im Zentrum und vier Randzonen: Turnier, Fischfang, Jagd sowie Vogel- respektive Mädchenfang)[30] sind die *Trompe-l'Œil*-Gegenstände viel größer, mitunter in realer Skala, dargestellt. Die seitig angebrachten Turnier- und Jagdszenen, denen von der Forschung schon Aufmerksamkeit zukam, zum einen oder die vielen Affen auf der Tischplatte zum anderen erzählen mehr Geschichten, als es Federn oder Brille tun. Diese Objekte sind hier gepaart in ihren Verwendungszusammenhängen: die Feder mit dem Messer, die Brille mit einem versiegelten Brief. Und so zeugen sie von einem letzten Einsatz oder wären potenziell – zumindest in der getäuschten Wahrnehmung – für einen weiteren Einsatz bereit. Stellt man sich diesen Tisch in der Verwendung als Schreibtisch vor, dann sind es gerade diese realen Schreibwerkzeuge, die darauf gestellt würden. Während Affen, Ritter oder Jäger und Pferde Bestandteile der erzählenden, panoramatischen Kunst bleiben, sind die *Trompe-l'Œil*-Gegenstände, gerade wenn sie auf ein Objekt Tisch gemalt

30 Wüthrich (1992), 6.

sind, potenziell mehrfach präsent. Sie zeigen eine Handlungsweise mit Objekten (Schreibzeug, Brille, Brief) an einem Objekt (Tisch), wo sie üblicherweise hingehören, und sind doch ästhetisierte Formen dieser Objekte.

In der Nähe der Feder abgebildet, etwas stärker im Zentrum, findet sich eine menschliche Figur. Sie sitzt in der Ansicht des Bildes und des Stichs auf dem Kopf – die Abbildung müsste also zur besseren Ansicht gedreht werden. Es handelt sich dabei um die Figur des Niemand, dessen Mund mit einem Schloss verschlossen ist. Auf einem Spruchband über seinem Kopf steht: »Ich (bin der) Niemen, all Ding m(ues) ich verbrochen han – Des t(rur)en ich – Das ich (nit kann) verantworten mich«.[31] Hier vermischen sich Text und Bild, Literatur und Kunst. Die Figur des Niemand ist in der Literatur seit der Odyssee bekannt, sie erfährt aber eine Konjunktur im 15. und 16. Jahrhundert etwa mit Ulrich von Huttens *Nemo-loquitur*-Dichtung.[32] Mit Jörg Schans Einblattdruck von 1507 begegnet man ihr auch in der bildenden Kunst.[33] Die Figur Niemand und das von Hans Herbst aufgemalte Zitat verändern den Blick auf das Gemalte im Zentrum des Tisches: Die Versehrtheit der Gegenstände fällt nun auf. Die Rosen-König-Karte ist zerrissen, das Geschirr zerschlagen oder zumindest zerstreut, der Korb des schlafenden Krämers wird von den Affen geleert. Und das Federmesser ist derart weit oben am Federkiel angesetzt, dass sich zwar eine optische Symmetrie ergibt, würde das Messer aber dort tatsächlich einen Schnitt ansetzen, könnte man mit dieser Feder nicht mehr schreiben. Die Präsenz der gemalten Gegenstände auf dem Tisch zeigt sich damit gerade in ihrer Gefährdung. Und diese prekäre Situation steht ganz im Gegensatz zur ornamentalen und stabilen Struktur der Tischrahmung.

2.1.2 Lesen und Schreiben lernen

Neben technischen Errungenschaften wie Brille oder Kupferstich prägten die langsam zunehmende Alphabetisierung und die Verwendung der Feder zum Schreiben einander gegenseitig: Im Spätmittelalter stieg die Nachfrage nach bürokratischer und also schriftlicher Erfassung vieler Bestandteile des Alltags. Gleichzeitig erforderte eine etwas größere Zahl alphabetisierter Menschen vermehrt Geschriebenes und das Geschriebene und durch den Druck Verbreitete wiederum ließ sich in der weiteren Alphabetisierung gewinnbringend einsetzen.[34] Die Lateinschulen wurden ergänzt durch nicht konfessionelle Schreibschulen, die nicht nur den zukünftigen

31 Zitiert nach Ganz (1950), 41.

32 Auszug mit deutscher Übersetzung abgedruckt in Schnur (2015), 232–237. Eine umfassende Analyse des Niemand in der Literatur bietet Fricke (1998).

33 Braun (1994), hier: 12f.

34 Heinrich Bosse beschreibt Alphabetisierung als aufgeteilt in vier Stufen wie folgt: »1. Fertigkeit, Gedrucktes zu lesen, 2. die Fähigkeit, seinen Namen zu schreiben (Signierfähigkeit), 3. die Fähigkeit, Gebrauchstexte zu lesen und zu schreiben (Korrespondenzfähigkeit), 4. die Bereitschaft, an der Zirkulation von Büchern und Zeitschriften in der gebildeten Öffentlichkeit teilzunehmen (Literarisierung).« Bosse (1985/2012), 78.

Klerikern, sondern auch der Adelsschicht und später vermehrt auch bürgerlichen Kindern für die Ausbildung offenstanden.[35] Diese Entwicklungen hin zur Schreibschule und zur Volkssprache stehen im Gegensatz zum Gestus und zum didaktisch-pädagogischen Programm der humanistischen Gelehrten wie etwa Erasmus von Rotterdam, die in ihren Werken an der lateinischen Sprache festhielten, wie weiter unten noch an Textbeispielen gezeigt wird.[36] Die Frühe Neuzeit als zeitlicher Oberbegriff einer versuchten Epochenbildung aus der Perspektive einer späteren Zeit vereint deshalb unterschiedliche und teilweise scheinbar gegenläufige Tendenzen: Das Schulwesen löste sich seit dem Spätmittelalter allmählich von der Kirche und den klösterlichen Skriptorien ab, die möglichen Schreiborte und die -angebote vermehrten sich dadurch. Es lässt sich damit eine Entwicklung zum Laientum der Schreibenden beobachten – auch Bürgersöhne und sogar vereinzelte Frauen konnten schreiben lernen.[37] Bis das Schreiben aber in Schulen obligatorisch wurde, dauerte es noch – ein *Zirkularschreiben des Herzogl. Konsistoriums, die Verbesserung des Schulwesens auf dem Lande und in den Landstädten betreffend* beispielsweise stellt diese Forderung erst im Jahre 1802 auf.[38] Auf der anderen Seite führen die Anforderungen an die Schreiber zu einer Professionalisierung, die durch Konkurrenzsituationen weiter vorangetrieben wurde. Die Einrichtung von Universitäten bewirkte einen verstärkten Bedarf an Geschriebenem, zugleich wurden Bibliotheken und Sammlungen aufgebaut.

Von der Vergrößerung der Zielgruppe im oben genannten Sinne zeugt ein doppeltes Bild von Ambrosius und Hans Holbein d. J. mit dem Titel *Aushängeschild eines Schulmeisters* (1516). Das Schild besteht aus zwei Seiten, eine ist an Kinder, die andere an Erwachsene gerichtet. Beide Seiten kombinieren Bild und Text. (Abb. 2.4 und Abb. 2.5)

35 Siehe hierzu den äußerst dichten Eintrag von Bernhard Asmuth (2007) zum »Schreibunterricht« im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 8, 574–608. »Das eigentlich Neue der Schreibschule besteht in der Einführung der deutschen Sprache in den Schreibunterricht und in seiner pragmatischen, städtischen, kaufmännisch-bürgerlichen Ausrichtung.« Bothe (2007), 569.

36 Vgl. Kap. 2.2.4.

37 Frauen werden teilweise auch schreibend abgebildet, so etwa auf dem anonymen Gemälde *Alice Barnham and her Sons Martin and Steven* von ca. 1557. Siehe dazu auch die Abbildung und analytischen Ausführungen von Susan Frye (2010), 16ff.

38 Es heißt dort: »Da auch das schreiben und rechnen, welches in gewissem maaße allgemein nothwendig ist, bisher noch in einigen schulen zu sehr vernachlässigt worden: so soll beides, nebst dem geläufigen lesen geschriebener schrift, künftig von allen kindern der ersten und zweiten classe, welche gedruckte schrift fertig lesen können, (weshalb denn für diese auch die nöthigen schreibtische nach maaßgabe des raums zu besorgen sind) in öffentlichen schulstunden erlernt, das rechnen im kopfe aber, verbunden mit dem ausrechnen leichter aufgaben an der wandtafel, mit allen fähigen schulkindern zur erregnung der aufmerksamkeit und das nachdenkens fleißig getrieben, und nur der fortgesetzte unterricht im schönschreiben und in den höhern rechnungsarten privatstunden überlassen werden […].« Koldewey (1890), 526f. Vgl. zur Feder und der Schule Kap. 3.4.

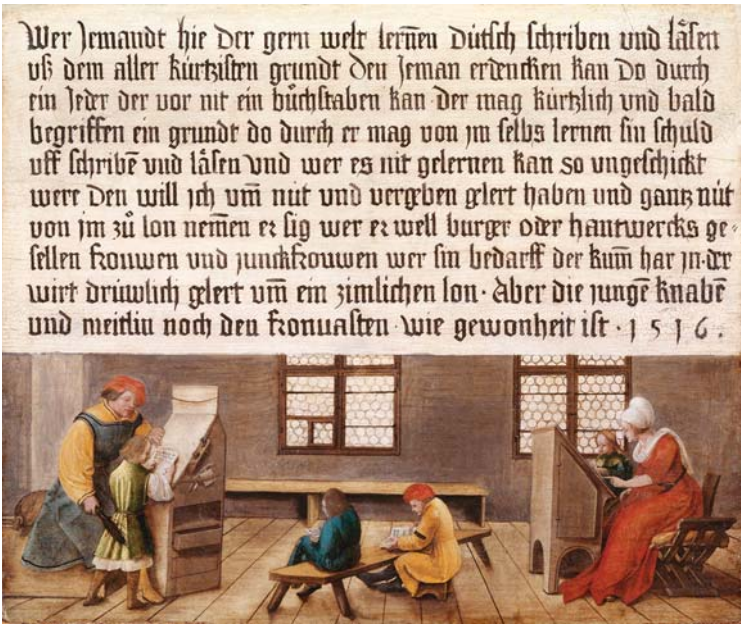


Abb. 2.4: Aushängeschild eines Schulmeisters, Kinderseite, Basel 1516

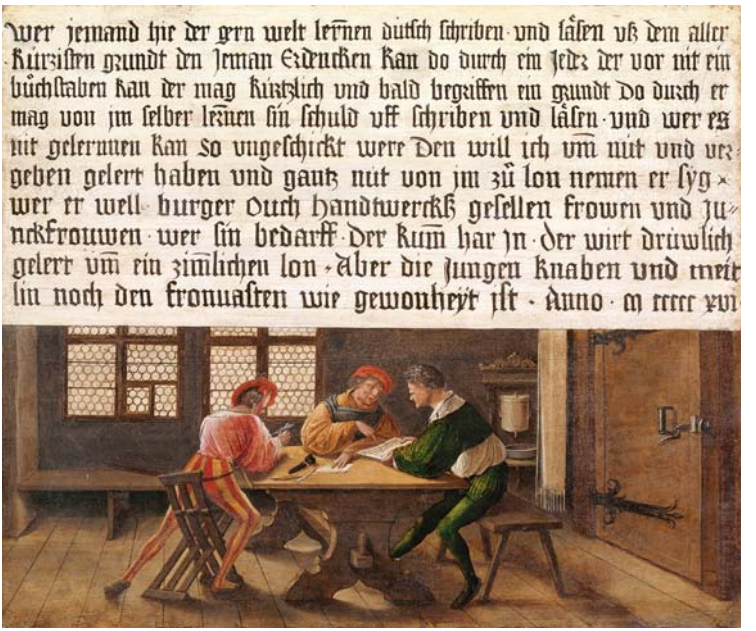


Abb. 2.5: Aushängeschild eines Schulmeisters, Erwachsenenseite, Basel 1516

Der Text auf der Kinderseite lautet:

> wer jemandt hie der gern welt lernen důtsch schriben und låsen zu dem aller kurzisten grundt den jeman erdencken kan Do durch ein Jeder der vor nit ein buchstaben kan der mag kurtzlich und bald begriffen ein grundt do durch er mag von im selbs lernen sin schuld uff schribe und låsen. und wer es nit gelernen kan so ungeschickt were Den will ich um nůt und vergeben gelert haben und gantz nůt von im zu lon nemen es syg wer es well burger oder handtwercks gesellen frouwen und junckfrouwen. wer sind bedarff, der kumm har in, der wirt druwlich gelert um ein zimlichen lon. Aber die jungen knaben und meitlin noch den fronuasten wie gewonheit ist.[39]

Angelockt wurden die potenziellen Kunden eines Schulmeisters durch das Versprechen, dass sie nach Erlangen der Lese- und Schreibfähigkeit in der Lage seien, ihre Schulden sowohl aufzuschreiben als auch zu lesen. Das Ziel dieser Art von Alphabetisierung lag in einer zu erreichenden Selbstständigkeit sowie in der Kontrolle über ökonomische Vorgänge: Wer Lesen und vor allem auch Schreiben konnte, hatte bessere Möglichkeiten, seine Finanzen eigenständig zu überblicken und war dadurch weniger auf andere angewiesen. Alphabetisierung bedeutete damit das Erlangen von Eigenständigkeit und Macht. Eine materielle Ebene von Schreiben und Lesen wurde in dem *Aushängeschild* komplett ausgeblendet. Die Fähigkeit, Buchstaben zu erkennen und in einem weiteren Schritt »uff schriben und låsen« zu können, erscheint darauf als rein geistiges Unternehmen, für das es wohl eine gewisse Geschicklichkeit brauchen mochte, bei dem aber materielle Unwägbarkeiten (stumpfe Federn, trockene Tinte, zu dünnes Papier oder Ähnliches) keine Rolle zu spielen schienen. In literarischen Texten hingegen wurden diese Materialien verstärkt zum Thema. Die Vorbedingungen des Schreibens waren derart zentral für die Entstehung der Texte, dass sie darin aufgenommen wurden. Die Möglichkeiten und Widerstände erhielten damit sowohl eine materielle als auch eine thematische Präsenz in Texten – dies wird später auch noch an ausgewählten Sonetten gezeigt.[40]

Ein Beispiel für eine solche doppelte Präsenz stammt aus dem anonym überlieferten *Ambraser Liederbuch* von 1582. Das Gedicht behandelt Papier, Tinte und Federn und führt über zur emphatischen Bejahung des Schreibens und des Schreiberberufs. Es lautet:

39 Ambrosius und Hans Holbein d.J. mit dem Titel *Aushängeschild eines Schulmeisters* (1516). Kunstmuseum Basel, Inventarnummer 310 u. 311.

40 Vgl. Kap. 2.5.

CCXLV.
1. Papirs natur ist rauschen,
und rauschet wann es wil.
Man kans nicht wol vertauschen,
dann es stets rauschen wil.
Es rauscht an allen orten,
weil sein ein stücklein ist,
Deßgleichen die gelerten
rauschen ohn argen list.

2. Aus lumpen thut mans machen,
den edlen schreibern zart,
Es möcht wol jemands lachen,
fürwar ich dir nit leug.
Alt lumpen rein gewaschen,
darzu mans brauchen thut,
Hebt manchen aus der aschen,
der sonst leid grosse not.

3. Ein feder hindern ohren,
zu schreiben zugespitzt,
Thut manchem heimlich zoren,
da forn der schreiber sitzt.
Für andern knaben allen,
ob man jn schreiber heist,
So thuts den frewlein gefallen,
und liebt jhn allermeist.

4. Die dinten in der flaschen,
den edlen schreibern werd.
Offt füllt man jhn jhre taschen,
kein edler kunst auff erd.
Dann wann man so thut schmieren
papir mit dinten schon,
Daran thuns nicht verlieren,
und gibt jn guten lohn.

5. Die schreiber mus man haben,
sampt jhrem zeug und gunst:
Nach jnen thut man traben,
der schreiber ist die kunst.
Vorn schreiber mus sich biegen
offt mancher stoltzer heldt,

Und in ein winckel schmiegen,
wiewol es jm nit gefelt.

6. Das schreiben ist alleine
der allerhöchste schatz,
Ob mans gleich thut verkleinen,
doch behelts allein den platz.
Den glauben thuts erhalten,
macht guten fried im land,
Das sich thet sunst zwispalten,
all ander kunst sind tand.

7. Ein schreiber wil ich bleiben,
ein schreiber wil ich sein,
Und thus hiemit verschreiben
der allerliebsten mein.
Damit wil ichs beschliessen,
derselben lobesan,
Obs jemands würd verdriessen,
dem schreiber leit nichts dran.[41]

Das Gedicht vereint unterschiedliche thematische Stränge. Zum einen werden die Schreibmaterialien vorgestellt: Das rauschende Papier in seiner Machart aus Lumpen, die Feder als zugespitztes Schreibwerkzeug sowie die Tinte in Flaschen. Daneben wird zum anderen eine Engführung zwischen Schreiben und Lieben vorgenommen. »Ein schreiber wil ich bleiben, / ein schreiber wil ich sein« betont die Hingabe des lyrischen Ichs an seinen Schreiberberuf. Diese Hingabe ist aber nicht nur intrinsischer Natur, denn derjenige, der mit einer gespitzten Feder hinter dem Ohr arbeitet, erhält Beachtung: »ob man jn schreiber heist, / So thuts den frewlein gefallen, / und liebt jhn allermeist.« Das weibliche Geschlecht (vertreten durch die »frewlein«) – so lautet zumindest das Versprechen im Lied – mag die männlichen Schreiber. Begehren und Schreiben werden schließlich in der Widmung »Und thus hiemit verschreiben /der allerliebsten mein« vollends miteinander verbunden, wenn der Schreiber das Gedicht seiner Liebsten »verschreib[t]«.

Ein solch emphatisches Plädoyer für das Schreiben steht im zeitgenössischen Kontext in einem Zusammenhang mit getrennten Aneignungsprozessen, in denen das Schreiben dem Lesen immer nachgeordnet war. Zudem war Analphabetismus selbst im Adel weit verbreitet und nicht unbedingt verpönt. Dies bedeutet zweierlei: Die Fähigkeit, schreiben zu können, darf rückblickend zum einen nicht einmal bei der privilegierten, männlichen Bevölkerung vorausgesetzt werden. Zum anderen kann auf der Ebene einer zeitgenössischen Bewertung dieses

41 Anonym (1582/1845): Das Ambraser Liederbuch, 353–355.

Umstandes festgehalten werden, dass diese Tatsache nicht als Mangel wahrgenommen wurde.

Dass und wie Schreiben nach dem Lesen gelernt wird, zeigen auch literarische Adaptionen des Themas, so etwa findet sich eine solche Szene in Grimmelshausens *Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch* von 1668. Hier dürften sich die Art und Weise, wie tatsächlich Schreiben gelernt wurde, und die beschriebene, fiktionalisierte Art überschneiden. Der Protagonist erzählt im 10. Kapitel (1. Buch) mit dem Titel *Was gestalten er schreiben und lesen im wilden Wald gelernet*: »demnach schriebe er [der Einsiedler] mir ein Alphabet auff birckene Rinden / nach dem Druck formirt / und als ich die Buchstaben kennete / lernete ich buchstabiren / folgends lesen / und endlich besser schreiben / als es der Einsidel selber konnte / weil ich alles dem Druck nachmahlet.«[42] Buchstabieren und Lesen getrennt von Schreiben zu lehren und lernen ist aus heutiger Perspektive betrachtet ungewöhnlich, diese Praktik war aber bis um 1800 durchaus gängig.[43] Das Textbeispiel aus der barocken Literatur verdeutlicht, wie sich der (literarisierte) Schreib- und Leseort vom ausschließlich klösterlichen Umfeld und einer darin angestrebten klerikalen Laufbahn entfernt hatte: Auch ein Simplicissimus kann – sogar abseits jeglicher Zivilisation – mit den entsprechenden Lehrkräften lesen und schreiben lernen.

Schreiben und Lesen als Kulturpraktiken unterliegen demzufolge damals neu einer Tendenz zum Laientum, das Zielpublikum wird ausgeweitet und umfasst breitere Schichten – allerdings meist noch beschränkt auf den männlichen Nachwuchs. Im Gegensatz zu dieser Öffnung (die Geschlechterkomponente ausgenommen) lässt sich eine Professionalisierungstendenz beobachten, wenn es darum geht, *wie* geschrieben wird. Dabei wird wiederum die zentrale Rolle der Feder deutlich: Ein neuer Berufsstand der Kanzlisten orientierte sich an Vorlagen, imitierte sie und trieb selber die Normierung des Schreibens voran.[44] Kanzleien boten Schreibdienste an, sie setzten aber die Schreibfähigkeit der Kanzlisten und die Lesefähigkeit des Zielpublikums bereits voraus. Daneben mussten sich Kanzlisten auch in angewandter und theoretischer Mathematik auskennen.[45] In der Kanzlei wurde Formelbüchern[46]

42 Grimmelshausen (1989), 44.

43 Heinrich Bosse beschreibt die Nachzeitigkeit des Schreibens im Gegensatz zum Lesenlernen am Beispiel von Karl Philipp Moritz (den er allerdings kommentarlos mit Anton Reiser gleichsetzt) und Friedrich Hurter. Bosse (1985/2012), 74 f.

44 Bernhard Sowinski hat zu Recht auf das beachtliche Alter des Kanzleistiles hingewiesen: »Erscheinungen des Kanzleistils dürften zu den ältesten sprachstilistischen Eigenheiten der Menschheit gehören, wenn man davon ausgeht, daß schriftliche Textzeugnisse zunächst nur in den Administrationen der frühen orientalischen Reiche mit ihren Schriftkulturen entstanden.« Sowinski (1998), 883.

45 Siehe dazu Brüning (2015), 190.

46 Lat. *formularium*. »Der Begriff ›Formel‹ umfaßt im systematisch-normativen Sinn die generelle Übertragbarkeit von Texten und Textelementen. Die Formel fixiert den Textaufbau (Form) und die stilistische Umsetzung (Formulierung) eines bestimmten Musters.« Zudem ist es »an das Mittelalter und das Zeitalter des Humanismus gebunden«. Stengl (1996), 415 f. Stengl teilt die Entwicklung der Formelbücher in vier Phasen ein: »Zuerst wird die reine Zusammen-

entsprechend, also nach Vorlage, geschrieben und dieser in den Kanzleien praktizierte Stil (der später als ›Kanzleistil‹ eine negative Konnotation erhalten sollte) wirkte sich normierend auf die Sprache aus.[47] Bürokratisch orientiertes Schreiben hatte damit auch eine festigende Wirkung auf die Schreibpraxis. Die Formelbücher wurden in einem fließenden Übergang durch die Schreibmeisterbücher abgelöst.

Gegenüber dem Mittelalter veränderte sich an der Schwelle zur Frühen Neuzeit der Status der Feder in zweierlei Hinsicht: Zum einen wurde sie für eine breitere Bevölkerungsschicht zum Alltagsgegenstand und sie war die pragmatische sowie die materielle Vorbedingung für alle amtlichen und offiziellen Schreibprozesse. Zum anderen war sie Ausgangspunkt und Objekt vielfacher Ästhetisierungsprozesse, indem *mit* ihr und *über* sie geschrieben wurde, indem Schriften weiterentwickelt und Federzüge sowie andere ornamentale Elemente hinzugefügt wurden. In dieser doppelten Eigenschaft, die *ars* und *techne* umfasst, wurde der Kiel auch dargestellt. Hatte die Feder mit ihrer Prägung sämtlicher Schreibgeschäfte, in ihrem Zusammenspiel mit Eisengallustinte, Pergament und Papier sowie ihrer geografisch auf Europa beschränkten Anwendungsweise schon das Mittelalter geprägt, so sah sich die Frühe Neuzeit mit einer Fülle von Federtexten konfrontiert, die die Möglichkeiten des Schreibens erkundeten, darstellten und Konventionen festigten.

Dabei fanden südlich und nördlich der Alpen unterschiedliche Prozesse statt, und es kam auch zu zeitlichen Verschiebungen von Schriftentwicklungen und deren Darstellungen. Diese divergierende Entwicklung hatte in Bezug auf wissenschaftliche Auseinandersetzungen damit unter anderem zur Folge, dass sich die Forschungsliteratur meist für Teilaspekte interessiert, die sich besser umreißen lassen als größere Darstellungen.[48] Weil sich die Schriftentwicklung regional unterschied,

stellung von Mustertexten durch Erläuterungen erweitert (5.–11. Jh., wobei der Schwerpunkt auf dem 9. Jh. liegt). Nachdem im 12. Jh. die *ars dictaminis* von Oberitalien nach Deutschland übergreift, etablieren sich dort die Formelbücher im 13. und 14. Jahrhundert neben *ars dictaminis* und *ars notariae*. Die letzte Phase (15. Jh. sowie rein rezeptive Verwendung im 16. Jh.) ist gekennzeichnet durch F. in deutscher Sprache.« Ebd.

47 Siehe Sowinski (1998): Art. »Kanzleistil« im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*.

48 Es handelt sich dabei oft um (wertvolle) Grundlagenforschung in dem Sinne, dass Quellen erstmals gedruckt und/oder übersetzt wurden. Der Kunsthistoriker Werner Doede hat sich beispielsweise in der Sammlung und Aufarbeitung der Werke der deutschen Schreibmeister wie dem bereits erwähnten Neudörffer oder mit einer *Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher von Neudörffer bis 1800* (1958) hervorgetan. Vgl. Doede (1957; 1958; 1988). Emanuele Casamassima zeigt in *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano* (1966) italienische Werke des 16. Jahrhunderts. A. S. Osley verbreitete mit seiner Publikation *Scribes and Sources. Handbook of the Chancery Hand in the Sixteenth Century* (1980) Schreibmeisterbücher der romanischen Sprachen kombiniert mit einem Exkurs nach England, und Stanley Morison konzentrierte sich mit *Early Italian Writing-Books. Renaissance to Baroque*, 1990 postum erschienen, mit Kalligrafen wie Fanti, Tagliente oder Palatino (vgl. Kap. 2.1) auf die italienischen Werke. Morison war nicht nur ein bedeutender Schrifthistoriker, sondern auch Typograf. Unter anderem entwickelte er die Schrift Times respektive Times New Roman. Osleys Verdienst ist es, Ausschnitte der Werke ins Englische übersetzt und damit einem breiteren Publikum zugänglich gemacht zu haben. Daneben gibt es auch national oder regional ausgerichtete Überblickswerke, wie etwa die Sammlung von Ambrose Heal: *The English Writing-Masters and their Copy-Books 1570–1800*.

bietet es sich zunächst an, die unterschiedlichen Entwicklungen getrennt zu behandeln. Trotzdem sollte darauf hingewiesen werden, dass die Schreibmeister sich zeitgenössisch zwar oft für eine Sprache und eine Schrift (neben der Darstellung vieler anderer) entschieden, dass sie in ihren Werken aber meist auch die Wahl der anderen thematisierten. So schrieb etwa der Nürnberger Schreibmeister Wolfgang Fugger (ca. 1519–1568) in seinem Werk *Ein nutzlich und wolgegrundt Formular* von 1553: »Es will nit schön sehe / so man die Teütschen Sprach mit Lateinischen Buchstaben schreiben will«.[49] Das Ideal einer Schrift hatte sich gemäß den Schreibern an der Sprache zu orientieren, welche durch sie erst sichtbar wurde. Umgekehrt gelang eine schriftliche Identifizierung mit der Volkssprache erst durch eine adäquate Schrift, die die Eigenständigkeit der ersteren deutlich machen konnte. Die von Fugger geforderte Beschränkung im Zeichnen der Buchstaben begründet er mit dem Schreibwerkzeug, also unter anderem den Möglichkeiten der Feder:

> Es werden etwan auch gemischte Cantzley Schrifften geschrieben / hab ich von wegen irer ungestalt underlassen /dir dieselben für zumachen / Dann das alte Sprichwort ist / Wann einer dreierley Muß auff einmal in einer pfannen kochen will / můssen sie auch alle verderbt werden / ich bleib bey deme / was die Federn gibt / auch der zirckel vnd das Linial mit sich bringet vnd leyden mag / dann was darůber ist / daß ist zuvil / Darumb sol in allen dingen ein maß gehalten werden.[50]

In Bezug auf die Darstellung einer frühneuzeitlichen Blüte der Kalligrafie mit Fokus auf die Schreibfeder ist es jedoch sinnvoll, diese Grenzen von regionalen Entwicklungen, Nationalsprachen und Schriftgeschichte zu überschreiten.

Die weiteren Ausführungen weichen deshalb in ihrer Ausrichtung etwas von der bisherigen Forschung ab und sind in vier heuristisch verstandene Unterkapitel gegliedert. In einem nächsten Abschnitt geht es um eine Federlehre in Dialogausschnitten von Erasmus von Rotterdam und um eine Federökonomie, wie sie etwa in den Lebensbeschreibungen und Briefen Albrecht Dürers am Rande vorkommt, daneben werden auch geometrisch-kalligrafische Traktate zum Thema. Der darauffolgende Absatz handelt von Kopiervorlagen und Ästhetisierungsprozessen. Im Zentrum steht dabei ein Überblick über die europäische Entwicklung und Verbreitung von Briefstellern und Schreibmeisterbüchern. Im vierten Teil wird an einzelnen Beispielen auf Federn und Körper, Normen und Abweichungen eingegangen.

A Bibliographical Dictionary & a Bibliography (1931) oder Walter M. Brods *Fränkische Schreibmeister und Schriftkünstler* von 1968. Insgesamt lässt sich ein kalligrafisches Forschungsinteresse im Zeitraum zwischen 1960 und 1980 ausmachen, danach erschienen nicht mehr viele Werke zum Thema. Diesen Werken ist trotz ihrer unterschiedlichen Ausrichtung gemein, dass sie vor allem Quellen sammeln und darstellen – eine Analyse sowie eine historische Kontextualisierung fehlen meistens, teilweise bleiben auch die Quellen ungenannt. Diese Vorgehensweise lässt sich neben den offensichtlich unterschiedlichen Nationalsprachen oder über die Menge von Quellen hinaus auch im Gegenstand selbst begründen.

49 Fugger (1553), Fiii.

50 Ebd.

Dabei dienen als Grundlage kunstreiche, didaktische Faltblätter mit dargestellten Händen und Federn, gestaltet von Johann von Neudörffer d. Ä., sowie Schriften von und über Thomas Schweicker, der aufgrund einer körperlichen Beeinträchtigung mit seinen Füßen schrieb. Schließlich werden in einem fünften Teil Federordnungen und analog dazu Federstörungen in ausgewählten literarischen Texten der Zeit thematisiert. Dies geschieht anhand ausgewählter Sonette von Francesco Petrarca, Philip Sidney, William Shakespeare, Miguel de Cervantes und Catharina Regina von Greiffenberg. In einem Systematisierungsversuch durch entsprechende Unterkapitel wird deutlich, dass nicht streng chronologisch vorgegangen wird und dass die Grenzen zum davorliegenden Mittelalterkapitel und dem nachfolgenden dritten Kapitel in Bezug auf die Zeit fließend sind.

2.2 Federlehre, Federökonomie: Pacioli, Fanti, Dürer, Erasmus, Tory

Mit der Veränderung des zur Verfügung stehenden Schriftmaterials, nämlich den beweglichen Lettern und dem vielfachen Abdruck von Geschriebenem, ging in der Frühen Neuzeit auch eine Theoretisierung einher. Was sich in diesem Prozess vom individuellen Skriptor, der ein einzelnes Buch in monatelanger Arbeit sorgsam kopierte, ablöste und zu einem Berg von Gedrucktem, etwa von Flugblättern wurde, erschöpfte sich nicht in dieser quantitativen Materie. Vielmehr wurde Schrift zum Gegenstand von theoretischen Konstruktionen und sie fand Eingang in wissenschaftliche Traktate, die ihrerseits wiederum mittels Druck weit verbreitet wurden. Die Traktate präsentierten neben dem Text meist einzelne Schriften sowie Buchstaben oder Alphabete. Sie unterschieden sich damit von den Schreibmeisterbüchern, welche Alphabete, Kurztexte oder Illustrationen in unterschiedlichen Schriften präsentierten, ohne sich theoretisch oder erklärend darüber auszulassen. Mit einem Abschnitt zu Luca Pacioli können hier Überlagerungen zeitgenössischer Geometrie und Kalligrafie herausgearbeitet werden. Darauf folgt die Darstellung von Sigismondo Fantis Buchstabenkonstruktion in der Kombination eines Ding-Ensembles und der geometrischen Zurichtung von Körpern. Danach wird an Albrecht Dürers Reiseaufzeichnungen die Feder in ihrer Bedeutung als Alltagsgegenstand und Handelsware gezeigt. Später soll die Feder in Erasmus von Rotterdams Dialogen und dort, wo sie selbst spricht, vorgestellt werden, bevor dann Geoffroy Tory und seiner Grafik Aufmerksamkeit zukommt und schließlich ein knapper Rückblick die Resultate festhält.

2.2.1 Federn und Geometrie: Luca Pacioli

Wegweisend für die Zeit waren die Werke Luca Paciolis (ca. 1447–1517), etwa seine *Summa arithmetica, geometrica, proportioni e proportionalità* aus dem Jahre 1494 oder die *Divina Proportione* von 1509. Auf dem Jacopo de Barbari zugeschriebenen Gemälde

Abb. 2.6: Jacopo de Barbari: Doppio ritratto*. Porträt von Luca Pacioli*

mit dem Titel *Doppio ritratto* (Doppelporträt) ist Pacioli zu sehen, wie er mit einem Stab in der rechten Hand auf eine Zeichnung auf einer Schiefertafel zeigt, an deren Seite EUCLIDES zu lesen ist (Abb. 2.6).[51]

Mit der linken Hand zeigt er auf eine Textstelle, er verweist vermutlich auf sein Buch *Summa* (daher rührt auch die übliche Datierung des Gemäldes auf die Zeit nach 1495). Die *Summa* war als erstes mathematisches Werk in einer Volkssprache, nämlich auf Italienisch, erschienen. Im Vordergrund sieht man auf dem Tisch die Werkzeuge der Mathematiker, die auch diejenigen der Schreiber waren: Zirkel, Winkel und ein Tintenfass mit Federn. Der Blick Paciolis ist auf einen hängenden geometrischen Körper[52] gerichtet. Pacioli schaut damit knapp an den Betrachtenden vorbei. Im Gegensatz dazu wird die Betrachterin von einer zweiten Person auf dem Bild direkt angeblickt: rechts im Hintergrund befindet sich halbseitlich abgebildet, mit nur einem sichtbaren Arm und nur einer angedeuteten Hand, eine zweite

51 Linke/Sauer (2007), 23, vermuten eine Verbindung von Jacopo de Barbaris Bild zu Neudörffer.

52 Vermutlich handelt es sich dabei um einen Rhombenkuboktaeder.

Person, deren Darstellung auch Kunsthistorikern weiterhin Rätsel aufgibt. Häufig wurde in der Person Guidobaldo da Montefeltro, Herzog von Urbino,[53] teilweise aber auch Albrecht Dürer erkannt. Ob eine dieser Vermutungen zutrifft und weshalb die Figur so rätselhaft und nur in Teilen dargestellt wurde, bleibt offen.

Pacioli war Franziskanermönch, der sich in seinen Werken auf diejenigen da Vincis stützte. Beiden gemein ist die Annahme, dass Geometrie die Grundlage jeder Wissenschaft sei. Paciolis *Divina Proportione* ist darüber hinaus aber auch ein Leitfaden für Künstler, Techniker und Architekten. Dabei muss im Auge behalten werden, dass Theorie, Praxis, Wissenschaft und Kunst noch nicht getrennte Disziplinen waren – die Frage der Proportionen stellte sich als eine umfassende. So wurden also nicht nur geometrische Figuren und ihre Proportionen von Pacioli beschrieben, sondern etwa auch die Konstruktion von Säulen. Er vertrat zudem die Meinung, dass die Buchstaben nach den Regeln des goldenen Schnittes zu konstruieren seien. Diese Konstruktion fand ihre Erwähnung aber nicht nur in der abstrakten Berechnung, sondern war teilweise durchaus an die Materie gebunden und in einem konkreten Fall auch von der Feder bedingt, wie Paciolis Beschreibung der Konstruktion des Buchstabens Q zeigt: »Und sein Bein [das des Buchstabens Q] muss neun Kopflängen, d. h. so lang wie sein rechtwinkeliges Vierseit sein und das Ende muss am obersten Punkte ein Neuntel der Höhe hoch sein, indem man der Krümmung der Feder mit der Abnahme seiner Dicke folgt.«[54] Die natürliche Biegung der Feder wird hier in der künstlichen Konstruktion des Buchstabens aufgenommen und weitergeführt. Das Schreibwerkzeug ist damit nicht nur ausführendes Schreibding dieser Konstruktion, sondern als ästhetische Vorlage prägend für eine theoretische Konzeption und eine geometrische Ausführung des Buchstabens. Paciolis Werk kann in mehrfacher Hinsicht in Bezug auf die Verschränkung von Praxis und Theorie oder von Materie und Gedanke respektive Wissenschaft betrachtet werden. So dachte er in der materiellen Gestaltung des Werkes die Feder doppeldeutig, als Stift und als Erkenntnisinstrument des Mathematikers: »Leser, zu Deiner Bequemlichkeit habe ich in diesem Buche am Rande einen breiten Raum stehen lassen wollen, in Betracht, dass ähnliche Disciplinen immer mit der Feder in der Hand studirt werden und niemals liegt dem Mathematiker bekanntes Feld vor. Du magst es glauben.«[55] In diesem epistemologischen Setting plant der lehrende Schreiber Platz zum Schreiben für seine lernenden Leser mit ein. Eine potenzielle Schreibszene wird damit vom Text mitgeliefert. Dabei übernimmt Pacioli die Praxis, mit der Feder in der Hand zu studieren, aus anderen

53 Siehe zu diesem Gemälde Ferrari (2006), 82.

54 Pacioli, (1509/1889), 359. Hier und in weiteren Zitaten werden die italienischen »u«, die heute als »v« geschrieben werden, durch letztere ersetzt, um die Lesbarkeit der Zitate zu fördern. Im Original: »[…] ela fine vol esser alta la poncta in su un nono de laltezza sequendo la curvita de la penna con la degradatione de la sua grosseza.« Ebd.

55 Pacioli, (1509/1889), 179. Im Original: »Lectore atua comodita, in questo ho voluto lasciare nela margine amplo spacio considerando che simili discipline sempre se studiano con la penna in mano e mai al mathematico avanza campo experto. Credas etc.« Ebd. 31.

Disziplinen und überträgt sie in die Mathematik. Lesen und lernen heißt damit auch Notizen machen und schreiben – das Gelesene ergänzen. Mit der Wendung »con la penna in mano« ist in erster Linie das zeitgenössische Schreibmaterial gemeint – gleichzeitig ist dieser materielle Verweis auch offen für eine metaphorische Verwendungsweise – »penna« steht dann stellvertretend für ein beliebiges Schreibwerkzeug, mit dem studiert und notiert werden kann. Damit zeigt sich in der *Divina Proportione* im Federmaterial die Metapher und in der Metapher die historische Materialität.

2.2.2 *Konstruktion von Buchstaben und Körpern: Sigismondo Fanti*

Eines der ersten und wichtigsten Bücher in der Konzeption von Buchstaben und Schrift ist Sigismondo Fantis *Trattato di Scrittura. Theorica et Pratica de Modo Scribendi* von 1514 (Abb. 2.7). Auch Fanti sah sich als Wissenschaftler, Mathematiker und Astronom – Kalligraf oder Schreiber hingegen war er nicht.[56] Osley beschreibt ihn als Spieler in zwei Welten: derjenigen der mittelalterlichen Zunftgenossen und derjenigen der Humanisten.[57] Oliver Linke und Christine Sauer haben darauf hingewiesen, dass Fantis Werk das erste sei, das die Buchstabenkonstruktion nicht nur als Beigabe, sondern vielmehr als Hauptwerk betrachte.[58] An diesem Buch zeigt sich erstens, dass und wie das Thema Schrift in der Wissenschaftskommunikation der Zeit, also synchron betrachtet, vermehrt Platz einnahm. Und zweitens lässt sich diachron eine unterschiedliche Einordnung beobachten: Was damals zur ›Wissenschaft‹ gerechnet wurde, wird heute eher als Kalligrafie und damit als ornamentale ›Kunst‹ oder Anleitung zur Kunst wahrgenommen. Je nach Perspektivierung ändert sich damit auch die Rolle der Feder.

Fantis Werk ist in vier Bücher unterteilt, ein ausführliches Inhaltsverzeichnis zeigt auf, wie viele Aspekte zu dieser Theorie und Praxis gehören – nämlich etwa eine Schriftgeschichte, das Papierformat oder die Konstruktion von Groß- und Kleinbuchstaben in unterschiedlichen Schriften. Darin widmen sich einige der nummerierten Betrachtungen (*Consideratione 28–36*) den Schreibwerkzeugen und

56 Siehe Procacciolis und Ciarallis Ausführungen mit dem Titel *Fanti Autore. La Littera dell'Ingegnere* im Anhang zu Fanti (1514/2013), 11. Procaccioli spricht auch von »oscure rivalità professionali«, die Fanti dazu geführt hätten, sich in die Diskussion um die Buchstabenkonstruktion zu mischen. Ebd.

57 Osley stellt darüber hinaus auch Hypothesen über die Zielgruppen des Werkes auf: »He [Fanti] seems to bestride two worlds, combining the closed attitude of the mediaeval guildsman with the wider educational views of the Humanist. His book was in fact intended to benefit a wide public: employees of chanceries, secretaries, agents, merchants, artisans, children, and copyists in the service of the Church, not to mention painters and sculptors. Many of these people would have been hard put to it to plough right through the book without the aid of a writing-master.« Osley (1980), 48. Vgl. als fundierte Überblicksdarstellung zu Handschrift und frühen Drucken auch die *Introduction* zu Inglis (1601/2012) von Nicolas Barker.

58 Linke/Sauer (2007), 8.

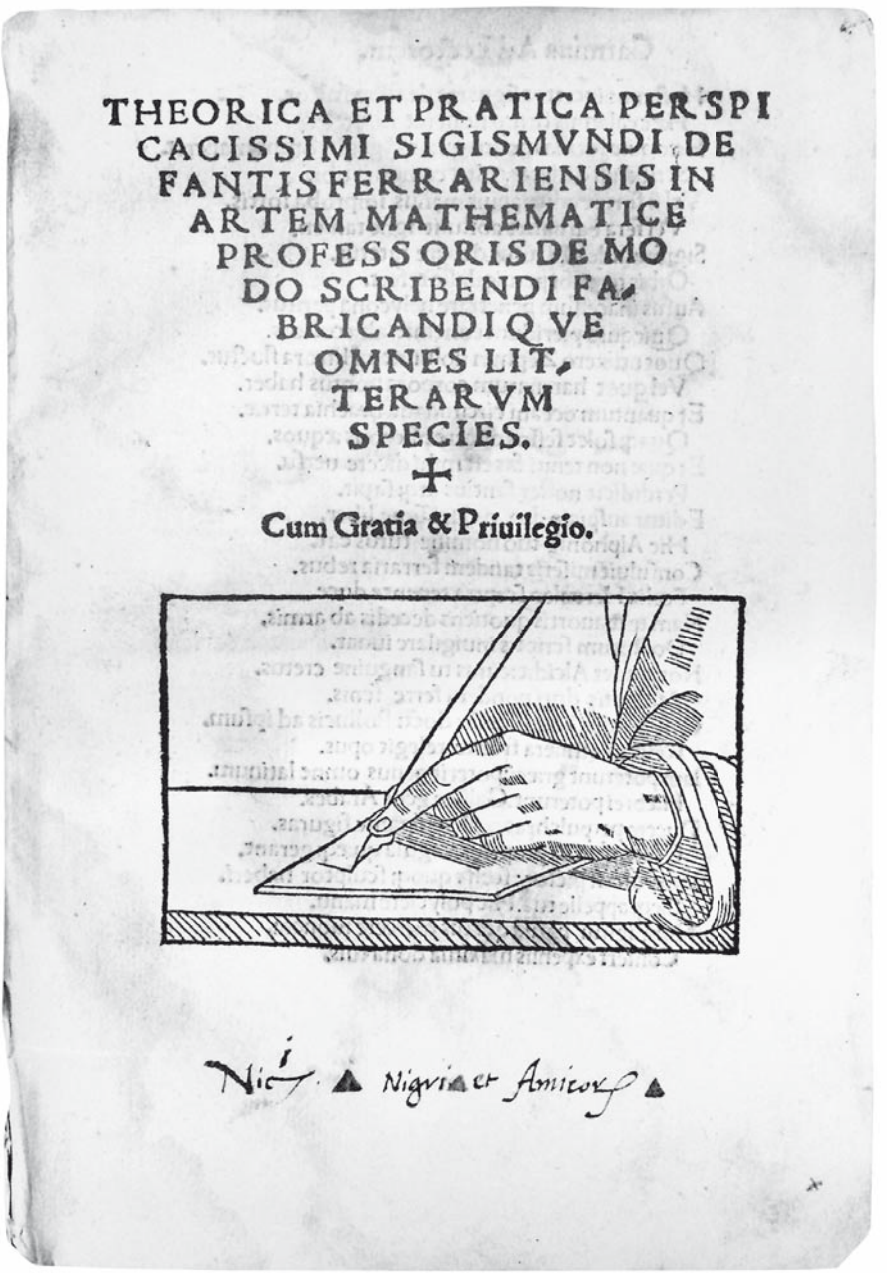

THEORICA ET PRATICA PERSPI
CACISSIMI SIGISMVNDI DE
FANTIS FERRARIENSIS IN
ARTEM MATHEMATICE
PROFESSORIS DE MO
DO SCRIBENDI FA-
BRICANDI Q VE
OMNES LIT-
TERARVM
SPECIES.
✝
Cum Gratia & Priuilegio.
Nigri et Amicor

Abb. 2.7: Sigismondo Fanti: Trattato di Scrittura. Theorica et Pratica de Modo Scribendi *von 1514*

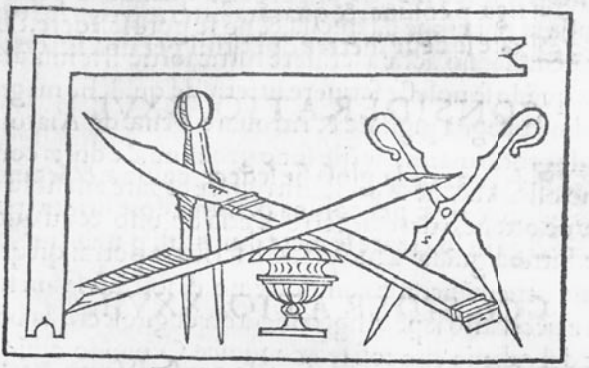
insbesondere auch der Feder. Dazu gehört zu Beginn eine Abbildung, die zeigt, wie die Feder gehalten werden soll. Darunter steht: »Exemplum Quomodo Calamum aut Pennam cum Ratione tenere Debemus« – es handelt sich also um ein Beispiel für eine richtige Haltung des Objekts. Auf dem Holzschnitt ist ein kopfloser Oberkörper erkennbar, im Vordergrund sichtbar sind zwei Hände: Die schreibende Hand, welche mit zwei Fingern die Feder hält und die sich mit dem kleinen Finger auf dem Papier oder Pergament abstützt, und die andere Hand, die mit zwei Fingern den Beschreibstoff flach und ruhig hält. Und obwohl der obere, noch stehende Teil der Fahne die Feder eindeutig als tierlich auszeichnet, verweist der Untertitel doch auf ein Mehrfaches des Schreibgeräts: »Calamum aut Pennam« kann in zweifacher Hinsicht verstanden werden, entweder sind damit zwei unterschiedliche Schreibwerkzeuge gemeint oder zwei unterschiedliche Bezeichnungen werden für ein und dasselbe aktuelle Schreibgerät, nämlich die Gänsefeder, angeführt.

Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass sowohl das Titelbild des Bandes als auch das *Exemplum* linke Schreibhände darstellen. Wenn man davon ausgeht, dass nicht absichtlich eine linke Hand als weniger oft schreibende inszeniert werden soll, bleiben zwei Interpretationsmöglichkeiten: Die Abbildung kann zum einen als technisch indizierter Zufall verstanden werden, indem der Holzschnitt als Vorlage eine rechte, geschnitzte Hand zeigt und die Abbildung im Druckverfahren dann seitenverkehrt eine linke Hand sichtbar macht, oder aber die Setzung der linken Hand soll zum anderen eine Nachahmung durch den gegenüber sitzenden Leser (und zukünftigen Schreiber) erleichtern. Wie Turnübungen oftmals seitenverkehrt vorgezeigt respektive nachgeahmt werden, würde hier mit einem didaktischen Impetus an die Umsetzung durch die Leserschaft gedacht, die spiegelverkehrt mitschreiben soll. Der Text und seine Abbildungen stellen damit eine Nähe zum Lernenden her und animieren direkt zur Nachahmung. Bei beiden Interpretationsmöglichkeiten bleibt jedoch die Wahl der linken Hand auffällig, vor allem wenn man sich abgebildete Hände in anderen (jedoch späteren) Werken anschaut. Denn diese zeigen immer rechte Hände.[59]

In der Folge wird in *Theorica et Pratica* mit Bild und Schrift betont, welche Gegenstände für den Schreibprozess benötigt werden. Diese arrangierte Dingabbildung (Abb. 2.8) findet sich in Variationen bei vielen weiteren Schreibmeistern. Das Bild zeigt, mit einfachen Linien dargestellt, am linken Rand einen Winkel, im Hintergrund links einen Zirkel, rechts eine Schere, in der Mitte ein Tintenfass und im Vordergrund diagonal gekreuzt Federmesser und gespitzte Feder. Die einfache Darstellung dieser Kreuzung nimmt den Topos der Gegensätzlichkeit von Waffe und Feder auf – obgleich sie sich in diesem spezifischen Setting bedingen, wird mit ihrer Gegenüberstellung menschliches Handeln generell thematisiert: jenes des Schreibens und jenes des Kämpfens. Fanti listet jedoch hauptsächlich die Werkzeuge auf:

59 Vgl. Kap. 2.4.

la carta a quella a pertinente & maxime chi deſidera bẽ fare che altramente non intendiamo & queſto era certamente de neceſſita manifeſtare.



CONSIDERATIO. XXIX.

DOuemo ueramente ſforzarſe de hauere o ritro uare il cultello chiamato temperapẽne che ſia de buono ferro & non habia molto corpo ma quaſi come piano & bene apũctito. Et il ferro ſia curto per la mitade del manico il quale Manico uol eſſere de lungheza quanto ſonno ſei digitti de la manu de quello che adoperare lo intende. & ſia anchora tondo a cioche quello ſe poſſa cum piu cõmoditade per manu uoltare per riſpecto del temperare la penna ouero calamo.

CONSIDERATIO. XXX.

Abb. 2.8: Sigismondo Fanti: Trattato di Scrittura. *Schreibzeug-Ensemble*

> Es ließe sich bestimmt schlecht schreiben ohne die Hilfe von diesen Instrumenten/Werkzeugen, die du hier abgebildet siehst: Gänsefeder oder Schreibrohr: Messer, Lineal, Senkblei, Zirkel, Winkel, (Siegel-)Lack und Schere, Tusche oder Tinte mit dem dafür geeigneten Papier. Das gilt vor allem für diejenigen, die ihre Sache gut machen möchten. Wir wollen nicht anders als gut vorgehen und das zu bekunden war sicher nötig.[60]

Hier werden beide, Gänsefeder und Schreibrohr, erwähnt. Es folgt eine Beschreibung (*Consideratio XXIX*) des Federmessers, danach geht es mit der Feder weiter:

> Von den Federn sind diejenigen der Gans – die auf Latein Anser genannt wird – die besten, wenn sie gut sind, d. h. wenn sie hart, rund und mager sind. Ich sage ›mager‹, weil wenn sie fettig sind, fließt die Tinte von der Feder weg, und man kann nicht schreiben. Die erwähnten Federn sind geeignet, um jede Art von kleinen Buchstaben zu schreiben. Wenn man aber Buchstaben von einer gewissen Größe schreiben möchte, muss man Federn vom Reiher oder vom Pelikan nehmen, welche sehr dick und hart wie Knochen sind. Und auch wenn man Federn aus Messing oder Eisen und sogar aus Knochen finden und herstellen kann, mit diesen (= denjenigen vom Reiher und Pelikan) kannst du die Buchstaben so groß schreiben, wie es dir gefällt, wenn sie richtig gespitzt/temperiert sind, so wie wir es unten beschreiben werden. Zuerst ist es noch nötig zu wissen, dass ein gutes Schreibrohr an der Farbe erkannt wird. Innerlich muss es nicht weiß, sondern hellbraun sein. D. h. dass die Maserung die Farbe einer Edelkastanie, also von deren Schale, haben muss. Es muss auch schwer sein und das Loch im Inneren muss klein sein. Das Fleisch (also das, was zwischen Rinde und Loch in einem Schilfrohr steht) muss recht dick sein, aber das Rohr an sich muss von mittlerer Größe sein. Und dann kann man den ersten, zweiten, dritten Schnitt mit dem Federspitzer machen, falls dieser mit dem Schleifstein geschärft worden ist, den man in Sizilien, auf den ätneischen Stränden, findet.[61]

60 Alle Übersetzungen von Fantis Texten ins Deutsche stammen von Doris Lucini und sind bisher unpubliziert. Im Original lautet die Passage: »CONSIDERATIO. XXVIII (*De li instrumenti pertinenti al scriptore*). Certamente male scribere se poterebe senza lo aiuto de questi istrumenti che qua vedi designati: cioè penna over calamo: cultello: riga: piombino: sexto; squadro; vernice & forbese inchiostro overo tinta cun la carta a quella a pertinente & maxime chi desidera ben fare che altramente non intendiamo & questo era certamente de necessità manifestare.« Fanti (1514/2013), c.A6v–c.A7r. Die Schreibweise des Italienischen wurde hier (wie bei allen Zitaten Fantis) zur besseren Verständlichkeit angepasst.

61 Im Original: »*Come de essere il temperapenne e sua forma*. Intra le altre penne quella de l'ocha che in latino è appellata Anser e perfectissima quando quelle sono bone. Cioè che siano dure, tonde e magre. Dico magre imperoché quando la penna e grassa la tinta fuge da quella e no se pote scrivere. Ditte penne sonno acte a scrivere tutte sorte littere minute, ma quando se vuole scrivere littere de qualche magnitudine, bisogna pigliare e ritrovare penne de Airone, & de grotto marino le quale sono grosissime e dure come uno osso. A benché le possa aritrovare e fare anchora penne de ottone o vero de ferro e etia de osso e cum quelle littere grande a tuo piacere scrivere e potrai quando quelle sono bene atemperate come diremo di sotto. Ma anchora è necessario saper diligentemente a cognoscere la bontade del calamo che cosi se agognosce. Quando aduque tu vederai lo calamo essere de colore no bianco apto ma come castagnizo

Hier werden nacheinander zuerst die Tierfeder und dann das Schreibrohr beschrieben. Zu den Werkzeugen und der korrekten Handführung kommt also die Beschreibung der materiellen Besonderheiten hinzu, die als Voraussetzung für ein gelingendes Schreiben gelten. Diese Besonderheiten der tierlichen Feder sind einerseits auf die spezifische Tierart zurückzuführen, von der die Federn stammen – Gänsefedern taugen für normales Schreiben, diejenigen von Reihern und Pelikanen für besonders große Buchstaben. Zudem spielt die Härte der Feder eine Rolle, die runde Form sowie eine Magerheit wird bevorzugt, die Fanti im Text selbst erklären muss: Denn das Fett, das die Vögel vor Feuchtigkeit schützt, verhindere das regelmäßige Fließen der Tinte beim Schreiben. Die Erwähnung dieser materiellen Besonderheiten legt nahe, dass sie für die Zeitgenossen nicht selbsterklärend zu sein schienen. Damit wird ein praxeologisches Wissen aus der Anwendung in einen theoretischen Text überführt, die titelgebenden Bestandteile *Theorica et Pratica* finden zueinander. Auffallend ist, dass keine Angaben darüber gemacht werden, wie das Fett auf der Oberfläche einer Vogelfeder entfernt werden könnte oder sollte, wie das spätere Autoren tun werden.[62]

Je nach zu schreibender Schrift muss die Feder unterschiedlich zugespitzt werden, die »littera mercenaria« etwa erfordere das Schneiden der Feder zu einer »Adlerspitze«, teilt Fanti mit.[63] Schriftart und Federschnitt stehen in einem reziproken Verhältnis: Der Federschnitt ermöglicht eine bestimmte Schriftart und diese fordert eine bestimmte Zurichtung der Feder.[64]

Schließlich wird bei Fanti Schreiben auch als eine neue Körpertechnik beschrieben. Marcel Mauss bezeichnete diese in seinem Vortrag mit dem Titel *Die Techniken des Körpers* von 1934 als »die Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen.«[65] Anhand des Bei-

chiaro. overo che p dentro ge sia le vene come colore de castagna cioè della scorza. E che sia pesate e habia il forame picolino e che sia bene grosso cioè la polpa ma la groseza de tuto il calamo vol essere mezana. Et questo da poi il primo overo secundo overo terzo taglio del temperapenne se a tempera cum la pomesa la quale se ritrova a la marina de mogibello in Trinaclia.« Fanti (1514/2013), Consideratio. XXX, c.A7v.

62 Diese Zurichtung der Feder wird ›Ziehen‹ (durch heiße Asche, sodass das Fett abtropft) genannt oder auch ›hollander‹. Siehe dazu Kapitel 3.5.

63 Fanti (1514/2013), Consideratio. XXXII, cA8v: »Se scrivere vorai littera mercenaria, prima bisogna la penna come insegna la precedente a temperare excepto che la temperatura del taglio secundo vol essere come uno beco de Aquila, e chiamasse temperatura Aquilina.« Übersetzt: »Wenn du die Schrift, die ›mercenaria‹ genannt wird, schreiben möchtest, musst du vorher die Feder wie oben beschrieben spitzen, mit der Ausnahme des zweiten Schnittes, der die Spitze wie den Schnabel eines Adlers aussehen lassen muss. Diese Art des Schneidens einer Spitze heißt ›temperature aquilana‹, Adlerspitze.«

64 In einzelnen Fällen bestimmt eine Schriftart auch eine besondere Regelung des Tintenflusses: Fanti beschreibt in *Consideratio XXXIII* f. zwei Schriften, für die die Feder entweder gar nicht oder nur leicht gespalten sein darf, weil sonst zu viel Tinte fließt und die Buchstaben nicht wie gewünscht geformt werden können. Hier zeigt sich einmal mehr das Zusammenspiel von Tinte, Feder und sie zuschneidender Hand und Messer. Consideratio XXiii bietet ein Rezept, um Tinte herstellen zu können.

65 Mauss (1934/1975), 199.

spiels vom Schwimmen und Tauchen zeigte Mauss auf, dass zu einer bestimmten Zeit innerhalb einer Gesellschaft nicht nur eine bestimmte Technik (eben etwa das Schwimmen oder Tauchen in einer jeweilig favorisierten Reihenfolge) gelehrt wird, sondern auch eine Technik zur Erziehung dieser Technik.[66] Übertragen auf Fantis Text kann nicht nur ein dargestelltes Schreiben als eine Kulturtechnik nachvollzogen, sondern von einer Erziehung im Sinne einer Anleitung zu diesem Schreiben gesprochen werden.

In einem früheren Abschnitt gab der Autor vor, dass der Schreibende seine Arbeit im Sitzen verrichten solle.[67] In der *Consideratio XXXV* führt Fanti dann unter dem Titel *Come se tenire la carta quando se scrive* aus:

> Es ist wahrlich nötig, dass man zuerst die Person [eigentlich der Körper, aber hier könnte auch der Geist gemeint sein] und die Glieder des Menschen, d. h. des Schreibenden, zusammen mit der Feder und dem Papier sorgfältig und mit Anmut vorbereitet. Zuerst muss man die Feder oder das Schreibrohr mit zwei Fingern, d. h. mit Daumen und Zeigefinger, nehmen. Diese müssen ausgestreckt und dürfen nicht gebeugt sein. Durch die Finger, die die Feder halten, muss die Spitze unten bleiben. Die anderen Finger müssen geordnet schweben, mit der Ausnahme des kleinen Fingers: dieser setzt sich immer und bleibt auf der Sache, die du schreiben möchtest, oder auf einer anderen Sache; er bildet eine Stütze für die anderen Finger, die einer auf dem anderen liegen. Aber der Mittelfinger berührt immer den Daumen und bleibt unter diesem als Stütze. Und so wirst du sicher schreiben können mit den zwei Fingern, mit denen die Feder gehalten wird, und du wirst schreiben können und kleine oder große Striche ziehen, so wie es möglich ist; die Fingergelenke des Daumens und des Zeigefingers soll man lösen, wenn man muss, und wenn die Hand müde ist. Mit den offenen Zeige- und Mittelfingern, der Feder folgend, soll das Papier gehalten werden. Aber wenn das Papier durch eine gerade Linie zur Brust des Schreibenden gehalten wird, muss man auch die Ellbogen einander gegenüberstellen, sodass wenn man eine Linie zieht, diese von einem Ellbogen zu dem anderen geht und deine Brust berührt. Und so viel, wie der Schreibende das Papier fallend – oder anders gesagt schräg – hält, muss man die Ellbogen schräg halten. Und außerdem muss man den Kopf gerade halten und vor allem darauf achten, dass die Brust den Tisch, auf dem du schreibst, auf keinen Fall berührt, weil das schlecht aussieht und dem Körper schadet.[68]

66 Bei Mauss lautet der Satz: »Es gibt also eine Technik des Tauchens und eine Technik der Erziehung zum Tauchen […].« Mauss (1934/1975), 200. Früher (also in seiner Kindheit), schreibt Mauss, habe man zuerst Schwimmen und danach Tauchen gelernt, die Augen zuerst geschlossen gehalten und danach erst gelernt, sie unter Wasser offen zu halten – später seien diese Prozesse genau umgekehrt worden. Die Art und Weise, wie der Körper für eine bestimmte Technik erzogen wird, kann sich also in ihr Gegenteil wenden.

67 »Nota che la natura del scriptore e de sedere in schanno.« Fanti (1514/2013), Consideratio XXI.

68 Im Original: »Veramente è necessario e bisogna prima la persona e li membri de l'homo cioè del Scribente insieme cum la penna e carta diligentemente cum gratia acommodarse e prima pigliare la penna overo calamo cum doe digitte cioè cum lo police e indice li quali

Zwei Finger sollen die Feder halten, der kleine Finger hingegen bildet eine Verbindung zur Schreibunterlage und stellt dadurch eine Stabilität des ›Schreibapparates‹ (also Feder und Hand) her. Die Ellenbogen ergeben zusammen mit dem Papier und der schreibenden Hand ebenfalls eine geometrische Figur.

Die Beschreibung der Körperhaltung wird verknüpft mit einer Wertung, die Vorbereitung des Schreibprozesses soll mit Anmut (»cum gratia«) einhergehen und die Regeln zur Körperhaltung müssen befolgt werden, um einer schlechten und schädlichen Körperhaltung (»è brutto e è nocivo al corpo«) vorzubeugen. Fantis Anleitung nimmt damit nicht nur die einzelnen Buchstaben, die Zurichtung der Feder oder die Handstellung, sondern den ganzen Körper in den Blick: Oberkörper und Tisch haben in einem bestimmten Winkel zueinander zu stehen. Der schreibende Körper wird in seiner Wirkung nach außen beurteilt. Er steht als Ganzes (also mit dem Tisch, dem Papier, dem Schreibgerät) im Zentrum der Aufmerksamkeit. Diese Darstellung wird vom Text geleistet, die Abbildungen hingegen zeigen eher Detailaufnahmen, nicht den ganzen schreibenden Körper. Nicht sichtbar bleibt etwa der Ellenbogen und die zentrale Perspektive lässt auch nicht erkennen, ob die Brust die Tischoberfläche berührt oder nicht. Hingegen wird die Technik zur Erlernung einer Technik von Fanti zum Schluss des zweiten Buches noch verzeitlicht: So verspricht er einem fiktiven Schreibmeister gegenüber, dass ein Anfänger mit seiner, Fantis, Anleitung in 60 Tagen das Schreiben erlernen könne.[69] Die mittels korrekter Körperhaltung, den Hilfslinien auf dem Blatt sowie der Nachahmung der von Fanti beschriebenen Buchstaben in ihren richtigen Proportionen erlernte Körpertechnik Schreiben ist zeitgebunden und prägt Fantis Zeitgenossen respektive ihre Nachkommen: Auf diese Weise soll, so darf man annehmen, zu Beginn des 16. Jahrhunderts geschrieben werden.[70]

stiano extensi e non curvi e che la temperatura stia di sotto per mezo de le digitte dove la penna se tiene e le altre digitte tutte per ordine suspense tenire excepto che lo auricularo digitto el quale sempre se possa e iace sopra quella cosa che vuoi scrivere overo de altra cosa e è substentamento de le altre digitte le quale sopra l'una e l'altra stano. Ma quello digitto mediano sempre toca e sta sotto lo polare digitto per suo substentamento. Et cosí cum quelle doe digitte che se tiene la penna medianti li sequenti securamente scrivere potrai e tirare li tracti picoli e grandi secundo che se puote disnodando li nodi de lo polare digito e de lo Indice quando bisogna e cum la manu stanca. cum lo digitto indico e mediano aperti la carta tenire sequitando la penna. Ma se la Charta sera tenuta per recta linea verso il pecto del Scribente. Anchora bisogna tenire li Cubiti oppositi che tirando una linea da uno Cubito a l'altro passi. Et sía contingente a puncto al tuo pecto. E tanto quanto lo Scribente tiene la carta cadente o voi dire obliqua. tanto bisogna tenire li cubiti obliqui. Et ultra questa bisogna il Capo dritto tenire e sopra ogni altra cosa non fare che il pecto tuo tochi per niente la tabula dove stai a scrivere perché è brutto e è nocivo al corpo.« Fanti (1514/2013), Consideratio. XXXV, cB1r.

69 Dafür beschreibt Fanti drei zeitliche Teilabschnitte des Lernprogrammes: »Et procedendo li nostri praecepti praecedenti e vedereai che in mancho de trenta giorni quideci cum una riga e altri quindeci giorni senza. Et cosí procederendo se fara pratico scriptore quod est propositum.« Fanti (1514/2013), Notandum II.

70 Die Unlösbarkeit von der Technik der eigenen Zeit beschreibt Mauss wie folgt: »[I]ch kann mich nicht von meiner Technik trennen. Das wäre also eine spezifische Technik des Körpers, eine perfektionierte […] Kunst unserer Zeit.« Mauss (1934/1975), 201.

Nachdem Fanti die Körperhaltung beschrieben hat, leitet er zur Wirkung (»effecti«) der Feder über.[71] Darauf folgen detaillierte Beschreibungen von geometrischen Formeln, Proportionen usw. Dabei bleibt die natürliche Form der Feder (»il naturale della penna«)[72] wichtig. Die Beschaffenheit der Feder (also etwa die Länge oder Breite) prägt in dieser Vorstellung die Geometrie als Wissenschaft. Ob die Zeitgenossen Fantis ausführlichen Anleitungen überhaupt folgen konnten, ist eine andere Frage, zumindest für eine heutige Leserschaft erscheint der Text reichlich komplex. Aber auch Fanti selbst scheint sich (ganz in der humanistischen Tradition stehend) eher mit vergangenen Idealen als mit gegenwärtigen Fähigkeiten der Schreibenden zu befassen.[73] Zu Fantis Text gehört damit eine zeitliche Indexikalisierung: Er verweist zum einen zurück auf die antiken Schreiber und ihr Können, bezeichnet das zeitgenössische Schreiben als ungenügend und er wendet sich zum anderen an zukünftige Schreiber, die die antike Tradition verbunden mit einer Aktualisierung von Material (Feder, Papier), Körperhaltung und Wissenschaft (Geometrie) weiterführen sollen.

Auf jeden Fall unterscheidet sich diese Anleitung in ihrem beachtlichen Umfang, ihrer doppelten Ausrichtung (sowohl auf ein fachlich interessiertes sowie geometrisch geschultes als auch auf ein ungeübteres Publikum) und auch in ihrem Inhalt (zwei Finger zum Halten der Feder, kleiner Finger als Stütze) von den mittelalterlichen Schreibanweisungen.

Wie ersichtlich wurde, widmete Fanti der Feder große Aufmerksamkeit, sein Werk bleibt damit ein wichtiger Bezugspunkt für zeitgenössische wie spätere Schreiber und insbesondere für die Tradierung von Feder-Wissen.

2.2.3 *Federn als Alltagsgegenstände und Tauschware auf Reisen: Albrecht Dürer*

Zwar war er nördlich der Alpen beheimatet, doch gilt Albrecht Dürer (1471–1528) als Verbindungsperson zwischen italienischer Kalligrafie und deutscher Schreibkunst. Sein Werk ist in mehrfacher Weise aufschlussreich für die Rolle der Feder in der Frühen Neuzeit. Hier interessieren vor allem seine *Underweysung der Messung,*

71 »Da poi che havemo cum ogni industria il modo e stare de lo Scribente, dico de le membra declarato, e il suo determinato iacere. Or in quella consideratione diremo e tractaremo de li effecti de la penna cioè in quanti modi se po tirare per linea recta e non curva.« Fanti (1514/2013), Consideratio XXXVI. Übersetzt: »Nachdem wir mit allen möglichen Mitteln beschrieben haben, wie der Schreibende – also seine Glieder – zu positionieren sind, werden wir in dieser consideratio die Wirkungen der Feder beschreiben, d. h. in wie vielen Weisen man eine gerade Linie – also keine krumme – ziehen kann.«

72 Ebd.

73 »[…] de la littera A antiqua cioè de quelle che furno ben fatte habiamo ad intendere e non de quelle come a li tempi nostri se ritrovano la più parte facte da homini ignoranti«. Übersetzt: »[…] vom Buchstaben A in Antiqua, dabei müssen wir an die Buchstaben denken, die gut gemacht waren, und nicht an jene unserer Zeiten, die ja meistens von unwissenden Menschen geschrieben werden. Fanti (1514/2013), Consideratio XXXVII, Biiii.

mit dem Zirckel und richtscheyt, in Linien, Ebnen und gantzen Corporen[74] von 1525 und seine Lebens- und Reisebeschreibungen, weil in Letzteren die Feder am Rande als Tausch- und Kaufobjekt erwähnt wird. Dürers *Underweysung* richtet sich an Maler, Bildhauer, Steinmetze oder Schreiner. Ziel ist es, ihnen »eynen gründtlichen anfang«[75] zu ermöglichen. Wie bei Pacioli und anderen wird in den Werken zur Geometrie auch bei Dürer zuerst der Errungenschaften Euklids gedacht, dessen *Elementa Geometriae* 1482 zum ersten Mal gedruckt worden waren.[76] Euklid ist damit Ausgangs- und Referenzpunkt der frühneuzeitlichen Geometrie.[77] Dürer zeigt in Wort und Bild auf, wie einfache und komplexe geometrische Figuren – angefangen bei Punkt und Linie, zu Schneckenlinien, über Säulen bis hin zu Anwendungen wie der Sonnenuhr – konstruiert werden können. Dabei spricht Dürer seine Schüler im Text immer wieder direkt an, der didaktische Impetus des Werkes schlägt sich auch in der sprachlichen Form nieder. Schließlich wendet er sich dem Alphabet zu, das

74 Der volle Titel des Werkes lautet: *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und richtscheyt, in Linien, Ebnen und gantzen Corporen / durch Albrecht Dürer zusamen gezogen / und durch jn selbs (als er noch auff erden war) an vil orten gebessert / in sonderheyt mit xxii figure gemerkt / die selbigen auch mit eygner handt auffgerissen / wie es dann eyn yder werkman erkenen wirdt / Nun aber zu nutz allen kunst liebhabenden in truck geben*. Die Quellenangaben beziehen sich hier auf die postum erschienene, überarbeitete Auflage von 1538.

75 Dürer (1538), A1.

76 Eine Seite aus den *Elementa Geometriae* findet sich abgebildet bei Blumenthal (1973), 18. Bei Dürer lautet die auf Euklid verweisende Stelle: »Der aller scharff sinnigst Euclides / hat den grundt der Geometria zusamen gesetzt wer den selben wol versteht / der darff diser hernach geschriben ding gar nit / dann sie sind alleyn den iungen und denen so sonst niemandt haben der sie trewlich underweyst geschriben.« Dürer, (1538), A ii. Der Erstdruck Erhard Ratdolts von 1482 zeichnet sich auch durch die geometrischen Darstellungen aus, die »nicht als Holzschnitt gedruckt, sondern mit Bleilinien, also mit eigenen Typen« (*Advent des Buchdruckes*, 2015, 76) entstanden. Während Euklids Geometrie also die Konstruktion von handschriftlichen und gedruckten Buchstaben maßgeblich prägte, forderte ihre Darstellung die Technik der Zeit heraus, die antiken Figuren werden eigens mit speziellen Typen hergestellt, das klassische Wissen wird mit modernster Technik ausgestellt.

77 Der Rückgriff auf Euklid ist auch Zeichen einer Neudefinition der Mathematik als Disziplin. Dazu Brüning (2015), 21: »Das 15. Jahrhundert bringt in der Geschichte der Mathematik eine ganz wesentliche Neuerung: sie etabliert sich als Wissenschaft sui generis, sie findet nach einer Entwicklung von mehreren tausend Jahren zu sich selbst. Damit soll nicht gesagt sein, dass es [sic] nicht schon in der Antike Mathematiker von höchster Qualität gearbeitet hätten, denen ihre Tätigkeit über alles ging, der mathematische Kanon und seine Entwicklung blieben aber immer bestimmt und begrenzt durch übergeordnete Zwecke; von diesem Bild hat sich, wie es scheint, die Mathematik im allgemeinen Verständnis bis heute nicht ganz befreit.« Brüning betont umgekehrt, wie sich durch die Mathematik auch die Malerei und ihre Akteure professionalisieren konnten: »[…] durch die Kenntnis der Perspektive und der mathematischen Gesetze der Symmetrie – was durch Realisierung von Proportionen die Zahlenmystik einschließt – erlangen die Bildwerke nun eine höhere Wirklichkeit. Damit steigt der Maler auf vom Handwerker zum Wissenschaftler«. Ebd., 205. Brüning beschreibt im Weiteren für das 15. Jahrhundert die Bedeutung der Mathematik in Bezug auf den Algorithmus, die doppelte Buchführung, die Navigation und die Zentralperspektive (ebd., 206), die Schrift und Kalligrafie sind in ihrer Beziehung zur Mathematik noch kein Thema – diese Verschränkung wird ab 1500 bedeutend.

er in zwei ausgewählten Schriften darstellt.[78] In der Konstruktion der Buchstaben scheinen aber die Möglichkeiten des Zirkeleinsatzes begrenzt, so wird etwa in der Ziehung der Bäuche des Buchstabens B auf die Feder verwiesen, man soll das nämlich so zeichnen, »wie das die feder gibt«.[79] Auch Dürers Schrift zeigt sich somit geprägt von den Möglichkeiten der Feder.

Dürer hatte keine klassische Ausbildung genossen – darüber gibt er in der *Familienchronik* (1524) Auskunft: »Und sonderlich hatte mein Vater an mir ein Gefallen, da er sahe, daß ich fleißig in der Übung zu lernen was. Darum ließ mich mein Vater in die Schul gehen, und da ich schreiben und lesen gelernet, nahm er mich wieder aus der Schul und lernet mich das Goldschmiedhandwerk.«[80] Trotz kurzer Schulbildung wurde der junge Dürer in Nürnberg und darüber hinaus bekannt und so schreibt später auch der oben bereits erwähnte Neudörffer über ihn und seine herausragenden Fähigkeiten.[81] Dürers Reisebeschreibungen geben Auskunft über das alltägliche Leben. Beispielsweise sollte er aus Venedig dem befreundeten Humanisten Willibald Pirckheimer Kranichfedern und Papier mitbringen. Dürer schrieb ihm am 18. August 1506 von dort: »Auch will ich sehen noch den Kranchsfedern, ich hab noch keine gfunden. Aber Schwanenfederen, domit man schreibt, der sind ihr viel. Wie wenn ihr ein Weil [einstweilen] derselben auf die Hüt stecket? […] Item laßt mich wissen, was Papiers Ihr meint, das ich kaufen soll, wann ich weiß kein subtilers denn als wir doheim kauft hant.«[82] Warum Pirckheimer italienisches Papier haben wollte, wo er in Nürnberg doch eigentlich an der Quelle saß, lässt sich nicht erklären.[83] Bei den Federn differenzierte Dürer zwischen denjenigen, mit welchen geschrieben wurde (Schwanenfedern), und solchen, die man sich womöglich an den Hut steckte (Kranichfedern). Da Dürer und Pirckheimer sich in diesem Briefwechsel oft übereinander lustig machten, ist unklar, wie ernst diese Stelle überhaupt gemeint ist. Tatsache bleibt, dass Federn ein Handelsgut und als solches Thema für Gelehrte und Künstler sind. Dürer schrieb später an Pirckheimer,

78 »So dann die bauleut auch maler und ander etwan schrift an die hohen gemeuer pflegen zu machen so thut not das sie recht bustaben leren machen / darumb will ich hie eyn wenig da von anzeygen / erstlich ein Lateinisch. a.b.c. fur schreybenn darnach ein textur / die zwo schrift man gewonlich zu solichen dingen braucht.« Dürer (1538), K3.

79 Dürer (1538), K4.

80 Dürer (1993), 15.

81 Neudörffer schreibt über Dürer: »Die Bücher, so er gemacht hat, a. 1515 von Gebäuen, von Zirkel und Messwerk, und a. 1528, auch von menschlicher Proportion, sind vor Augen, und so einer alle seine gerissene und gestochene Kunst kaufen will, deren ein grosse Meng ist, kann ers unter 9f. nicht wol zu wegen bringen.« Neudörffer (1547), 133. Zu Neudörffer vgl. auch Kap. 2.4.2 und 2.4.3.

82 Dürer (1993), 78.

83 Zur Papierfabrikation und zum Austausch zwischen Nürnberg und Venedig schreibt Wattenbach: »In Nürnberg, welches mit Venedig im lebhaftesten Handelsverkehr stand, errichtete Ulman Stromer 1390 eine Papiermühle mit Benutzung von Wasserkraft, was dort neu war; er hatte sich dazu italienische Arbeiter verschafft […].« Wattenbach (1871/1958), 145. Nürnberg hatte also zu der Zeit, aus der Dürers zitierter Brief stammt, bereits über ein Jahrhundert eine Papierfabrikationsmöglichkeit.

dass er die gewünschten Kranichfedern nicht auftreiben konnte, jedoch Ersatz fand: »Aber die Federle hab ich nit künnen ankummen, die Ihr geren hätt. Aber sunst hab ich weiße Federle kauft. Auch so ich die groenen ankumm, so will ichs auch kaufen und mit mir bringen.«[84]

In seinem *Tagebuch der Reise in die Niederlande* von 1520 notierte Dürer alle finanziellen Ausgaben (auch diejenigen seiner Frau Agnes) sowie den Preis, zu welchem er seine Werke verkauft, und was er geschenkt bekommen hatte.[85] Dadurch ist der Reisebericht auch eine Form von Handels- und Tauschbericht – etwa wenn nachzulesen ist, dass ein Wirt Dürer die Kosten für Übernachtung und Bewirtung erließ und dafür Werke von ihm geschenkt bekam. In Bezug auf die materiellen Grundlagen von Dürers Werk sind diese Tausch- und Handelsverhältnisse aufschlussreich. Er notierte etwa Ausgaben für Beschreibstoffe (»Item hab 19 Stüber für Pergament geben« oder »Ich hab 3 Stüber für Papier geben«),[86] daneben wird der Erwerb eines Schreibzeugs erwähnt: »Ich hab 6 Stüber vor ein Kalamar [Schreibzeug] geben.«[87] Zudem kaufte er sich Pinsel aus den Borsten von (wilden) Meerschweinchen: »Ich habe 6 Stüber geben für 13 wild Meerschweinbörster.«[88] Dürer wurde auch oft beschenkt, beispielsweise mit Truthahnfedern: »[…] und der Ruderigo schenket mir etlich Federn, kalekuttisch Ding.«[89] Daneben enthalten die akribischen Aufzeichnungen auch Informationen etwa darüber, dass Dürer regelmäßig um Geld spielte (»Ich hab 8 Stüber verspielt«),[90] oder einen Schildkrötenpanzer geschenkt bekommen hatte: »Bernhardt Stecher hat mir ein Schildkrötbuckeln geschenkt.«[91] Federn waren also – vielleicht auch gerade im Gegensatz zum Schildkrötenpanzer – alltägliche Handelsobjekte, die gekauft oder verschenkt wurden und mit denen man sich zum Zeichnen und Schreiben immer wieder von Neuem eindecken musste. Federn waren bei Dürer aber nicht nur unabdingbar für das Schreiben und Zeichnen und dadurch schlicht die materielle Ausgangslage seiner Werke, sondern auch ästhetische Objekte. Sie werden schließlich transformiert zu künstlerischen

84 Dürer schreibt diesen Brief an Pirckheimer aus Venedig vermutlich am 13. Oktober 1506. Dürer (1993), 82.

85 Der Untertitel des Textes lautet *Dieser sünd die Reisen, die Albrecht Dürer geton hat, da mit sein Weib in Niederlanden gewesen und von Kaiser, König und Fürsten große Ehr und geneigten Willen empfangen hat, wie hierin zu sehen und zu hören ist*. Dürer (1993), 21. Die Originalhandschrift ist bis auf ein Blatt verschollen. Vgl. dazu die Kommentare der Herausgeber in ebd., 261 f.

86 Dürer (1993), 41; 42.

87 Dürer (1993), 61.

88 Dürer (1993), 61. Dass es sich bei den Börstern um Pinsel handelt, entnahm ich den Anmerkungen der Ausgabe von Ullmann und Pradel.

89 Dürer (1993), 33. Mit »kalekuttisch« ist indisch gemeint, die Federn stammen von einem Truthahn, vgl. Kap. 3.3.1. Mit Truthahnfedern lässt sich ungefähr gleich gut schreiben wie mit Gänsefedern. Federn sind bei den Dürers auf Reisen auch in lebendiger Form präsent: Agnes Dürer hatte nämlich von Ruderigo »ein klein grün Papagei« bekommen. Ebd., 31, ein weiterer geschenkter Papagei wird später (ebd., 34) erwähnt.

90 Dürer (1993), 46.

91 Dürer (1993), 61.

Produkten. Dies lässt sich etwa zeigen an dem Gemälde *Blauracke* (1512), das einen ganzen Vogelflügel in beeindruckender Detailtreue darstellt.[92]

Dürers Werk war in mehrfacher Hinsicht Dreh- und Angelpunkt des zeitgenössischen Schreibens und Zeichnens: Historisch betrachtet führte er gewisse bestehende Bildtraditionen fort, so zeigte er ähnlich wie bei den mittelalterlichen Darstellungen den Kirchenvater *Hieronimus im Gehäus* in einem Kupferstich von 1514 anachronistisch mit dem Federkiel schreibend. Zeitgenössisch war Dürer die Verbindungsperson von Geometrie zur italienischen Kalligrafieentwicklung: Durch seine frühen Italienreisen hatte er vermutlich die Arbeiten der Schreibmeister in Venedig kennengelernt und mit nach Nürnberg gebracht.[93] Zukunftsweisend zumindest für die deutsche Schriftgeschichte war die Übernahme der neu entwickelten Frakturschrift für seine Publikationen. Wie die Fraktur genau entstanden ist, bleibt unklar. Als Akteure beteiligt waren wohl Kaiser Maximilian I. (ca. 1459–1519) in der Rolle des interessierten Förderers und zahlenden Auftraggebers und zudem Vinzenz Rockner, sein ebenfalls an Kunst interessierter Sekretär. Involviert waren auch Leonhard Wagner,[94] der Verfasser der *Proba centum scripturarum*, als Schreiber und der Formenschneider Hieronymus Andreä sowie der Buchdrucker Johann Schönsperger.[95] Inwiefern Dürer diese Entwicklung beeinflusste, ist noch unerforscht, seine theoretischen Schriften sind dafür aber grundlegend.

Dass in der Übergangszeit von der Handschrift zum Buchdruck aber unklar war, in welcher Type geschrieben werden sollte – dass es also anders gesagt ›den Buchdruck‹ im Singular historisch gar nicht gab – und dass die Entwicklung neuer Schriften und Schrifttechniken ein Zusammenspiel verschiedener Personen mit ihren festgelegten Rollen voraussetzte, zeigt auch die Stelle in Neudörffers Aufzeichnungen, die dem Formenschneider Hieronymus Andreä gewidmet ist:

92 Es handelt sich dabei um ein mit Aquarell- und Deckfarben gemaltes, 19,7cmx20,1cm kleines Bild, das sich heute im Albertina-Museum in Wien befindet.

93 Ich folge damit der überzeugend klingenden Vermutung von Linke/Sauer (2007), 8.

94 Wagner (1454–1522) widmete Kaiser Maximilian sein fünfzigstes Buch, die genannte *Proba centum scripturarum* (eine Handschrift!), doch der Adressat hat das Werk wahrscheinlich nicht bekommen, vermutet zumindest Wehmer (1963), 5. Mit Wagner kann auch die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Druck gezeigt werden, die nur unter der Prämisse eines Fortschrittsglaubens als unzeitgemäß gelten kann. Wehmer schreibt an gleicher Stelle: »Die Proba ist, wenn man sie recht besieht, ein verspätetes und unzeitgemäßes Buch; denn als Handschrift entstand sie in einem geschichtlichen Augenblick, der über ein halbes Jahrhundert nach der Erfindung des Buchdruckes für ein Werk wie die Proba nicht mehr zeitgerecht war. Und trotzdem konnte sie nur zu diesem Zeitpunkt, nur in Augsburg, nur in Sankt Ulrich und Afra und nur im Gedanken an Kaiser Maximilian und in Kenntnis seiner ebenso dilettantischen wie großartigen künstlerischen und bibliophilen Liebhabereien entstehen.« Ebd. Wagner selbst präferierte die Rotunda und positionierte sich damit im Streit zwischen der gotischen ›littera moderna‹ und der von den Humanisten vorgezogenen ›littera antiqua‹. Ebd., 9.

95 So legt es zumindest Albert Kapr in seiner Studie über die Frakturschrift nahe. Kapr (1993), 24–36. Vergleiche auch Doede (1957), 12, der die Fraktur auch in den Kontext der Bildung einer Nation stellt. Zu Neudörffers Rolle bei der Entwicklung der Fraktur siehe Linke/Sauer (2007), 34–36.

> Als Johann Stabius dem Kaiser Maximilianus alhie zu Nürnberg die Ehrenpforten und Anderes machen liess, war dieser Hieronymus unter andern Formschneidern auch in allem dem, das zum Werk gehört, der geschickteste und oberste, sonderlich aber ist vor [sic] keiner gewesen, der die Schriften so rein und gerecht in Holz geschnitten hat. Ich Hanns Neudörfer macht ihm eine Prob von Fracturschriften, die schnitt er in Holz, und darnach in stählerne Punzen, und verändert dieselbige Schrift in mancherlei Grösse, und wiewol Kaiserl. Majestät vorher durch den Schönsperger (Hanns Schönsperger zu Augsburg hat das Neue Testament mit Figuren in Holz geschnitten, gedruckt in Folio 1525) auch ein Fractur machen und den Teuerdank damit drucken lassen, welche Prob Herr Vincenz Rockner, Kais. Maj. Hof Secretarj machet, das ich auch gesehen, und der Kaiser mit eigner Hand darunter die Wort: Te Deum Laudamus, schrieb, achte ich doch, diese seine Schrift soll auch noch heutiges Tags wol daneben stehen. Er hätt auch ein eigne Druckerei, und ist im Eisenschneiden zur Münz sehr geschickt und berühmt.[96]

Die Fraktur als neue Schrift[97] erhielt dann über den Kreis der an der Entwicklung Beteiligten deshalb ein besonderes Gewicht, weil eine Autorität wie Dürer diese Schrift für die Drucklegung seiner angesehenen Werke wählte. Die Entwicklung der Fraktur zeigt bei aller Lückenhaftigkeit ihrer Überlieferungsgeschichte das Zusammenspiel unterschiedlicher Machtstrategien auf: Die politische und finanzielle Macht (der Kaiser), der Organisator (Sekretär Rockner), die handwerklichen Spezialisten (Stabius, Andreä, Neudörffer,[98] Schönsperger) und der Künstler (Dürer) arbeiteten zusammen an der Konzeption einer Schrift, die wiederum gerade durch diese Zusammenarbeit ermächtigt und bestätigt wurde. Die Fraktur wurde damit zur wirkmächtigsten deutschen Schrift, die aber von Beginn an (und nicht erst durch die Verwendung und dann die plötzliche Ablehnung durch die Nationalsozialisten im 20. Jahrhundert) umstritten war.

96 Neudörffer, 1547, 155 f. Die Klammerbemerkung stammt von Andreas Gulden, der Neudörffers Werk fortgesetzt hat. Hieronymus Andreä (Formschneider) druckte auch Dürers *Underweysung* von 1538. Zu den Rollen in der Entwicklung der Fraktur schreibt Kapr: »Vinzenz Rockner war vermutlich der Anreger und Organisator der bibliophilen Unternehmungen des Kaisers, auch der Entwerfer der späteren Schrift des Theuerdank. Aber Leonhard Wagner, der allen Zeitgenossen überlegene Kalligraph, scheint mir als Schöpfer der Gebetbuchtype festzustehen. Doch der Kaiser hat persönlich seine Zustimmung zu den Entwürfen gegeben und könnte deshalb als Pate der Fraktur bezeichnet werden.« Kapr (1993), 32. Faulmann (1880/1989), 572, bezeichnet die Schriftart des *Theuerdanks* als »Mutter der jetzigen Frakturschrift«.

97 Kapr (1993), 20, nennt sie »eine formalisierte Form der gotischen Bastarda«. Etwas weiter oben auf derselben Seite schreibt er: »Der Ausdruck Bastarda soll deren Stellung zwischen Buchschrift und Handschrift kennzeichnen.«

98 Doede (1957), 16, schreibt zwar: »Neudörffers Rolle bei der Entstehung der Fraktur kann sicherlich nicht überschätzt werden.« – Genaueres erfährt man von Doede dann jedoch leider nicht.

2.2.4 Das Schreibrohr im Lehrgespräch und als Pfandgabe an Freunde: Erasmus von Rotterdam

In einem Gegensatz zu Dürers Entscheidung für die Verwendung der deutschen Volkssprache und der Fraktur steht das Werk von Erasmus (ca. 1466–1536), das hauptsächlich in Latein verfasst wurde. Diese Bevorzugung der alten Sprachen wird auch in der bildlichen Inszenierung von Schreibszenen deutlich. Bezeichnenderweise zeigt Dürers Kupferstich Erasmus mit dem antik anmutenden Griffel schreibend (Abb. 2.9).[99]

Erasmus ist hier darum in der Art, wie er sich abbilden ließ, interessant, aber vor allem auch wegen seiner Texte, die wiederum das Thema Schreiben berühren. An seinem Beispiel lassen sich die unterschiedlichen Positionen der Gelehrten im 16. Jahrhundert in Bezug auf das Schreiben aufzeigen. Ebenfalls beobachten lässt sich an seinem Beispiel die Gebundenheit des Schreibens an bestimmte Materialien, Techniken und damit – was jedoch oft nur marginale Beachtung findet – auch an Orte. Bei Erasmus ist dies Basel: Seine zahlreichen Werke sind mit einem Ort der Papierfabrikation und des Buchdruckes verknüpft. Ab 1440 gab es in Basel eine Papiermühle, 1460 wurde die Universität gegründet, ab 1467 besaß die Stadt eine erste Druckerpresse – und zwischen 1514 und 1529 und dann kurz vor seinem Tod 1536 noch einmal lebte und wirkte Erasmus dort.[100] Ein umfassendes Lebenswerk konnte um 1500 an jenen Orten verfasst werden, wo es die Möglichkeit gab, dass Material (Federn, Tinte, Papier), Technik (Druck) und eine wissenschaftliche Nachfrage (Universität) zusammenkamen. Dass diese Bedingungen zentral waren, verdeutlicht auch ihre Thematisierung in Texten.[101] In Bezug auf Schriftlichkeit zeigt nicht nur das bereits erwähnte Porträt, das Dürer von Erasmus hergestellt hatte, in der Wahl des bevorzugten Schreibobjekts eine Abkehr von der modernen – oder auch einfach populäreren – Feder, sondern auch die Schriftwahl: Während die Fraktur und die deutsche Kurrent die neuen, modernen Schriften waren,

99 Hans Holbein d.J. malte Erasmus 1523. Dieser schreibt dort ebenfalls mit Griffel. Ein anonymer Holzschnitt von 1522, der angeblich aus Basel stammen soll, zeigt Erasmus mit Gänsekiel. Osley (1980), 24.

100 Erfindungen und technische Fortschritte werden häufig – am stärksten im 19. Jahrhundert, wie sich auch noch an der Einführung der Stahlfeder zeigen wird (Kap. 5) – mit der Kategorie ›Nationalität‹ verbunden. In Bezug auf Basel schreibt der Zürcher Theologe und Kunsthistoriker Friedrich Salomon Vögelin (1837–1888): »Basel war im XV. Jahrhundert bereits eine bedeutende Druckerstadt. Von 1470–1480 sind aus den Steuerregistern allein 26 Druckerfirmen nachzuweisen, zwischen 1480 und 1490 12, von 1490–1500 20 neue Firmen. Hieraus ist auch zu erklären, warum die Schweiz in diesem Jahrhundert nur wenige Druckorte aufzuweisen vermag. – Da die Stadt Basel aber erst 1501 zur Eidgenossenschaft trat und die dortigen ersten Drucker Ruppel, Froben, Amerbach, Petri, Wenssler etc. Deutsche waren, die sich in Basel niedergelassen, so müsse man – auch ohne dem schweizerischen Patriotismus etwas zu vergeben – doch zugestehen, dass diese typographischen Leistungen eigentlich kein schweizer Gewächs sind.« Vögelin (1884), Titelseite.

101 A.S. Osley hat mit seinen Übersetzungen ins Englische auf Passagen aufmerksam gemacht, in denen Erasmus vom Schreiben und von Schreibgeräten berichtet. Osley (1980), 25–36.

Abb. 2.9: Albrecht Dürer: Erasmus von Rotterdam *(1526), Gravierung*

setzten die deutschen Humanisten wie Erasmus mit der lateinischen Druckschrift und der humanistischen Handschrift ein deutliches Zeichen gegen diesen Trend. Sie positionierten sich selbst damit schreibend in der Rolle einer Bildungselite. Diese Haltung ist auch äußerlich erkennbar, sogar für jene Zeitgenossen, die nie Texte der Humanisten gelesen haben: Schreibwerkzeug und Schriftart sind sichtbare äußerliche Zeichen einer Geisteshaltung, sie spiegeln den Inhalt der Werke. Diese zwei Zeichenebenen der materiell-bildlichen und zeichenhaften Bedeutung

müssen nicht gleichzeitig wahrgenommen werden, sie funktionieren eigenständig und verdoppeln sich in der gleichzeitigen Wahrnehmung.

In den *Colloqvia* von Erasmus sind fiktive Schülergespräche enthalten, deren Lektüre dem Unterrichtszwecke dienen soll. Unter dem Titel *Evntes in Lvdvm* findet sich ein Dialog zwischen Cornelius und Andreas, der sich um Schreibobjekte dreht:

CORNELIVS. Scite tu quidem pingis, sed charta tua perfluit. Charta subhumida est ac transmittit atramentum.
Du schreibst zwar gekonnt, aber dein Blatt trieft. Es ist etwas feucht und färbt ab.
ANDREAS. Quaeso vt appares mihi pennam hanc.
Mach mir bitte diese Feder zurecht.
CORNELIVS. Deest mihi gladiolus scriptorius.
Mir fehlt ein Federmesser.
ANDREAS. En tibi.
Hier hast du es.
CORNELIVS. Hui, quam est obtusus.
Oh, wie stumpf es ist.
ANDREAS. Accipe coticulam.
Hier hast du einen Wetzstein.
CORNELIVS. Vtrum amas scribere cuspide duriuscula, an molliore?
Ziehst du es vor, mit einer härteren oder weicheren Spitze zu schreiben?
ANDREAS. Attempera ad manum tuam.
Passe sie an deine Hand an.
CORNELIVS. Ego molliore soleo.
Ich schreibe gewöhnlich mit einer weicheren Spitze.
ANDREAS. Quaeso vt mihi describas ordine figuras elementorum.
Schreib mir bitte der Reihe nach das Alphabet auf.
CORNELIVS. Graecas an Latinas?
Das griechische oder lateinische?
ANDREAS. Latinas primum. Conabor imitari.
Zuerst das lateinische. Ich werde versuchen, es nachzuahmen.
CORNELIVS. Suppedita chartam.
Gib mir ein Blatt.
ANDREAS. Accipe.
Hier.
CORNELIVS. Sed meum atramentum dilutius est, subinde infusa aqua.
Aber meine Tinte ist zu schwach, weil ich sie oft mit Wasser verdünnt habe.
ANDREAS. At meum linteolum prorsus exaruit.
Aber mein Leinentuch ist geradezu ausgetrocknet.
CORNELIVS. Immunge, nisi mauis immeiere.
Schneuze hinein, wenn du nicht hineinpissen willst.
ANDREAS. Imo potius rogabo alicunde.
Ich frage doch lieber anderswo danach.

CORNELIVS. Praestat habere domi, quam rogare commodato.
Es ist besser eines zu Hause zu haben, als eines zu leihen.
ANDREAS. Quid est scholasticus absque calamo et atramento?
Was ist schon ein Gelehrter ohne Schreibfeder und Tinte?
CORNELIVS. Quod miles absque clypeo et gladio.
Was ist schon ein Soldat ohne Schild und Schwert.
ANDREAS. Vtinam mihi essent articuli tam celeres. Equidem non possum dictantis vocem scribendo assequi.
Hätte ich doch nur so schnelle Finger. Ich kann die Worte des Diktierenden nicht schnell genug mitschreiben.
CORNELIVS. Prima cura sit vt bene scribas; proxima, vt celeriter: *Sat cito, si sat bene.*
Deine erste Sorge sollte sein, dass du ordentlich schreibst. Erst dann solltest du dich darum sorgen, schnell zu schreiben. Es ist schnell genug, wenn es ordentlich genug ist.
ANDREAS. Belle, sed istam cantionem cane praeceptori, quum dictat: *Sat cito, si sat bene.*
Schön, aber sing dieses Liedlein unsrem Lehrer, wenn er sagt: Es ist schnell genug, wenn es ordentlich genug ist.[102]

Die in diesem Textausschnitt beschriebene Ausgangslage ist so, dass beide Schülerfiguren, Cornelius und Andreas, bereits schreiben können. Cornelius hat mehr Erfahrung und ist dadurch derjenige, der von Andreas befragt wird. Im Gespräch wird deutlich, welche Dinge es zum Schreiben brauchte (Papier, Feder, Federmesser, Wetzstein, Tinte) und welche Nachteile die jeweiligen Elemente hatten: Nur wenn alle Bestandteile optimal präpariert waren, konnte das Ziel eines ordentlichen Schreibens und danach auch ein schnelles Schreiben im Diktat überhaupt erreicht werden. Dass Andreas einmal von »penna[]« und einmal von »calamo« spricht, zeigt, dass die Ausdrücke zeitgenössisch als Synonyme verwendet wurden.

Im Weiteren enthält der Abschnitt für seine Leserschaft zum einen unterhaltsamere Teile, wie die vulgär formulierten Hilfestellungen mittels ›Schneuzen‹ und ›Pissen‹. Zum anderen finden sich auch belehrende Elemente, etwa in der Analogie, dass ein Gelehrter ohne Schreibfeder und Tinte wie ein Soldat ohne Schild und Schwert sei. Mit dieser Analogie wird ein Topos bemüht, der führende Männer in zwei Gruppen aufteilt: diejenige des Schwertes und die der Feder. In der wiederkehrenden Verwendung werden Schwert und Feder als in Opposition stehend dargestellt und die Dinge stellvertretend für die Personen und ihre Funktionen (etwa Krieger und Dichter) gesetzt.

Obwohl es sich um ein künstlich arrangiertes Lehrgespräch handelte, darf angenommen werden, dass für dessen Abfassung Erfahrungen gerade aus der Praxis eine wichtige Rolle spielten: Die Federn etwa konnten je nach persönlichen Vorlieben unterschiedlich weich oder hart angespitzt werden; die Tinte wurde verdünnt,

102 Erasmus (1518/1972), 183 f. Die deutsche, unpublizierte Übersetzung von Manuel Huth wird hier und nachfolgend direkt in den Dialog ergänzt.

konnte aber auch zu stark verdünnt werden. Das anfänglich konstatierte Gekonnt-Schreiben allein macht also noch keinen guten Schreiber aus. Wichtig waren gute Materialkenntnisse und praktisches Vermögen, das Material zuzurichten.

An anderer Stelle geht es in Erasmus' Werk aber nicht nur um die materiellen Vorbedingungen des Schreibens, sondern auch um die Frage, wie schöne Buchstaben zu schreiben seien. Der Text *De recta latini graeciqve sermonis pronvntiatione* gehört zu seinen pädagogischen Werken, in denen er sich auch der Kalligrafie widmet. Es geht einerseits um Fragen, welche Schrift welchem Inhalt angemessen sei, welche Folgen der Buchdruck habe (nämlich ein angeblich vermindertes Schreibvermögen), aber auch darum, worauf bei den Buchstaben zu achten sei – die Figur Ursus macht hier vier qualitätsunterscheidende Merkmale aus:

LEO: Quibus in rebus potissimum situs est litterarum decor?
Wovon besonders hängt es ab, ob die Buchstaben gut aussehen?
VRSVS: In quator: in figura, contextu, serie et proportione.
Von vier Dingen: Von der [richtigen] Gestalt [des einzelnen Buchstaben], der Verbindung der Buchstaben, der Anordnung auf einer Linie und ihrem ebenmäßigen Verhältnis zueinander [= ihrer Proportion].
LEO: Figuram ostendisse satis est?
Reicht es aus, jemandem zu zeigen, wie die Buchstaben aussehen?
VRSVS: Non est. Proderit et partium ductum ostendere et, quomodo parti pars adaptetur, indicare.
Nein. Es wird nützlich sein, sowohl die Führung der Teile [also wohl die Linienführung] zu zeigen als auch anzugeben, wie man einen Bestandteil an einen anderen fügt.[103]

Dieses historische Schreiben ist ein gestischer Prozess, der aus Vorzeigen und Nachahmung entsteht. Vorausgesetzt wird eine Gleichzeitigkeit vom Schreiben der Lehrkraft und des Schülers – nur so kann der Schüler auch die Verbindungen zwischen den Buchstaben lernen.

Es folgt darauf eine Anleitung von Ursus für Leo, wie er einzelne Buchstaben zu schreiben habe. Der Dialog bietet eine kurze Zusammenfassung der Geschichte des Schreibens und ist auch darum interessant. Ursus sagt etwa:

Olim stilo scribebatur in tabulis ceratis; nunc quoniam calamis aut pennis scribitur, in chartis aut membranis pingitur, alia scribendi ratio est.
Einst schrieb man mit dem Schreibgriffel auf Wachstafeln. Weil man nun Schreibrohre oder Federn benutzt und auf Blätter und Pergament schreibt, unterscheidet sich die Methode zu schreiben.
LEO: Et antiquitus foliis, arborum codicibus, aut linteis cerussatis aut alioqui leuiter incrustatis inscribebant.
Und in alter Zeit schrieb man auf Blätter [von Bäumen], auf Baumrinde oder Leinen, die man bleiweiß gefärbt oder andersartig nur leicht mit einer Art Kruste überzogen hatte.

103 Erasmus (1528/1973), 36. Die deutsche, unpublizierte Übersetzung stammt von Manuel Huth.

VRSVS: Et nunc sunt qui in tabellis puluere oblitis stilo aereo argenteoue scribant.
Und nun gibt es Leute, die mit einem ehernen oder silbernen Griffel auf Täfelchen schreiben, die mit einem Pulver bestrichen wurden.[104]

Auch hier werden »calamis aut pennis« in einem Zuge erwähnt – mit Blick auf die von Erasmus nachfolgend genannten Beschreibstoffe Papier und Pergament können diese Erwähnungen zum einen als Synonyme und zum anderen als zwei unterschiedliche Schreibwerkzeuge – eben Schreibrohr und Federkiel – verstanden werden.

Darauf folgt im Text eine längere didaktische Anleitung, wie Buchstaben nach Vorlagen nachgezeichnet werden können. Schließlich wird die pädagogische Grundhaltung des Humanismus auf den Punkt gebracht, wenn Ursus sagt:

> Dieses eine will ich noch hinzufügen, dass man dies [= das Schreiben] den Jungen so beibringen muss, dass sie glauben zu spielen, nicht zu lernen. Denn einige unterrichten das Schreiben mit einer solchen Pedanterie, dass die Jungen eher lernen, das Schreiben zu hassen, als es zu lernen. Dabei wird es von Nutzen sein, die Jungen etwas in der Malerei üben zu lassen. Die meisten kommen zu dieser Kunst aus eigenem Antrieb, während sie sich freuen, ihre Erkenntnisse auszudrücken, und das kennenzulernen, was andere ausgedrückt haben.[105]

An dieser Stelle lässt Erasmus die Figur Ursus seinen Gesprächspartner Leo auf die Werke Dürers hinweisen, bei dem noch vieles genauer nachzulesen sei:

> Wenn du etwas gründlicher und genauer darüber Bescheid wissen willst, es gibt ein Buch von Albert Dürer, das zwar auf Deutsch, aber dennoch sehr kenntnisreich verfasst wurde. In ihm ahmt Dürer die alten Helden dieser Kunst nach – namentlich Pamphilus aus Makedonien, der sowohl in allen Wissenschaften als auch besonders in der Geometrie und Arithmetik größte Kenntnisse besaß (denn ohne diese Wissenschaften, so Pamphilus, könne die Malerei nicht zur Vollendung gelangen). Ferner den Apelles, der auch selbst an seinen Schüler Perseus über die Malerei geschrieben hat – Dürer lehrt in diesem Buch vieles überaus verständlich über die Geheimnisse der Malerei, was er aus den mathematischen Wissenschaften entlehnt hat, darunter nicht wenig über die Gestalt der Buchstaben, ihre Verbindung und ihr ebenmäßiges Verhältnis zueinander.[106]

104 Erasmus (1528/1973), 40.

105 Im Original: »Vnum illud addam, haec ita tradenda pueris, vt se ludere putent, non studere. Quidam enim haec tanta docent acerbitate, vt pueri prius discant odisse litteras quam nosse. Ad haec iuuabit ad picturam interim nonnihil exerci puerum; ad eam artem plerique sua sponte feruntur, dum gaudent et exprimere quod agnoscunt et agnoscere quod ab aliis expressum est.« Erasmus (1528/1973), 40.

106 Gemeint sein dürfte hier Dürers *Lehrbuch der Malerei*, das nicht vollständig überliefert ist. Im Original: »Si quid super his requiras subtilius exactiusque, extat liber Alberti Dureri, Germanice quidem se eruditissime scriptus, in quo priscos huius artis heroas imitatus, – nominatim

Diese Zitate zeigen, wie zeitgenössisch in einem Verbund an der Schriftlichkeit gearbeitet wurde: Verschiedene Gelehrte wie Dürer und Erasmus kombinieren in ihren Werken Künste und Mathematik (damals beides unter ›Wissenschaft‹ subsumiert), sie geben ihr Wissen in didaktischen Werken weiter und tun dies auf Deutsch oder Latein. Dass dem Schreibgerät in diesen Verflechtungen ein besonderer Stellenwert zukommt, zeigt ein Epigramm von Erasmus, in dem das Schreibrohr spricht. In seiner *Historia Pennarum*[107] von 1726 schreibt Heinrich Acker darüber im Rückblick: »Erasmus* von Rotterdam schenkte Wilhelm Nesen** ein Schreibrohr mit einem Epigramm, in dem er ein Schreibrohr sprechen lässt. Dies kann man am Ende der Epigramme des Desiderius Erasmus lesen, in der Basler Edition bei Johann Frobenius 1518.«[108] Das Epigramm lautet:

Tantillus calamus tot, tanta negotia scripsi
Solus, et articulis ductus Erasmiacis
Aediderat ***Nilus, dederat Reuchlinus Erasmo
Nunc rude donatum me Guilielmus habet
Isque sacrum musis servat, Phoeboque dicatum
Aeternae charum pignus amicitiae.
Ne peream obscurus, per quem tot nomina noscet
Posteritas, longo nunquam abolenda die.[109]

Pamphilum natione Macedonem, quum omnium litterarum tum geometrices et arithmetices egregie peritum (nam sine his discplinis artem absolui posse negabat); ad haec Apellem, qui et ipse ad Perseum discipulum de arte sua conscripsit – multa praeclare tradit de mysteriis graphices, ex mathematicorum petita disclipinis, et in his non pauca de figuris elementorum ac ductibus symmetriaque litterarum.« Erasmus (1528/1973), 40.

107 Dazu mehr in Kapitel 3.3.

108 Acker (1726) B4v, 24, fügt dem Epigramm folgende Anmerkungen an: »*Mors etiam manibus ERASMI calamum extorsit. SCHLEGELIVS initiis reformationis Coburgensis p. 232. **De hoc Neseno CAMERIVS in vita Melanchthonis §. XXV. ita scribit: Comitem habuit eo itinere Wilhelmum Nesenum, cuius familiaritate iucundissime vtebatur, et quem propter ingenii bonitatem, prudentiam in iudicando, doctrinam multarum rerum, cognitionem atque experientiam et magni faciebat, et valde diligebat. ***Calamus, quem vocant scriptorium, chartarium, prope Memphim, Cnidum et ad Nilum crescit. Chartis seruiunt calami Aegyptii maxime cognatione quadam papyri. PITISCVS in lexico antiquitatum hac voce, et BARTHOLINVS de libris legendis diss. IV. p. 78.« »*Der Tod entriss auch den Händen des Erasmus das Schreibrohr, so Schlegel in den *Initia reformationis Coburgensis*, S. 232. // ** Über diesen Nesenus schreibt Camerarius [d. Ä.] in der *Vita Melanchthons* in §25 Folgendes: Als Begleiter hatte er auf dieser Reise Wilhelm Nesenus, an dessen Freundschaft er sich sehr erfreute und den er wegen seines guten Verstandes, seiner Besonnenheit im Urteil, seiner Gelehrtheit in vielen Dingen, seiner Kenntnis und Erfahrung hoch schätzte und sehr mochte. // *** Das sogenannte Schreibrohr aus Papyrus wuchs in der Nähe von Memphis, Knidos und am Nil. Zu Papier taugt ägyptisches Schilfrohr, besonders, weil es eng mit Papyrus verwandt ist. Das schreibt Pitiscus im *Lexikon Antiquitatum* unter diesem Schlagwort und Bartholin in den *De libris legendis dissertationes*, 4, S. 78.« Übers. aus Acker durch Manuel Huth.

109 Acker (1726) B4r, 23. »Ich so kleines Schreibrohr habe so viele und so bedeutende Angelegenheiten aufgeschrieben, [denn] ich bin durch die Hand des Erasmus geführt worden.

Damit kommt das Schreibgerät noch einmal in ganz anderer Form vor: Das Rohr ist eine gegenständliche Gabe, sie stammt von einem berühmten Autor, der sie in der rhetorischen Figur der Prosopopoiia zu Wort kommen lässt. Der verschenkte Gegenstand wird mit einem Text, dem Epigramm, versehen, das die Feder beschreibt und auch von der Feder gesprochen wird. Das Epigramm spricht von der Feder und wird ihr gleichzeitig materiell mitgegeben. Zudem enthält es Elemente des Mündlichen als auch des Schriftlichen. Wie bereits bei Thomasîn gesehen,[110] erwähnt die Feder, dass sie viel geschrieben habe – aber Erasmus' Feder beklagt sich nicht darüber, sie betont vielmehr die Qualität des von ihr Verfassten. Während Thomasîns Feder pausenlos arbeiten musste, scheint diese humanistische Feder eine zu sein, die verstärkt auswählen kann, was sie denn schreiben möchte. Sie ist damit weniger eine Schreibfeder eines Kopisten als vielmehr eine heroische Feder hoher Abstammung. Neu hinzu kommt nämlich in diesem Epigramm ein genealogisches Erzählen, wenn das Schreibrohr von seinem Herkunftsort am Nil spricht – ob Erasmus tatsächlich mit einem Rohr geschrieben hatte oder sich nur damit abbilden ließ, ist eine andere Frage. Für die Repräsentation und Inszenierung wurde das Rohr gewählt. Zudem hatte die Feder vor Nesen bereits Reuchlin und Erasmus gehört, sie ist also ein mobiler Gegenstand, der von bedeutenden Männern verwendet wurde. Sie steht damit im Gegensatz etwa zu Thomasîns Feder, die in einer statischen Relation mit dem (einzigen) Schreiber in der Schreibstube verharrt. Als Geschenk nun hat die Feder von Erasmus gleichzeitig eine materielle Bedeutung als brauchbare Schreibfeder, die Wichtiges notieren kann, sowie auch eine symbolische als Pfand für die Freundschaft. Sie verknüpft schreibende Gelehrte und Freunde. In der Weihung für die Musen und Phoebus Apollon als Gott unter anderem auch der Dichtkunst enthält ihre gesprochene Beschreibung eine Anleitung für Nesen und die Leserschaft: Den Schreibenden soll das Dichten heilig sein. Der Text endet schließlich im Paradoxon, dass das vergängliche Schreibinstrument die eigene Unvergänglichkeit ankündigt. Indem sie Spuren hinterlässt, stellt sich die Feder gegen den eigenen Untergang. Thomasîns und Erasmus' literarisierte sprechende Schreibwerkzeuge bilden gleichzeitig Vorgeschichte und Kontrastfolie zu den sprechenden Federn der sogenannten ›It-Narratives‹ des 18. Jahrhunderts.[111] Bereits zeitgenössisch hat das Feder-Epigramm aber zu einer Persiflage herausgefordert. So sendet auch Philipp Melanchthon (1497–1560) ein Schreibwerkzeug an Nesen:

> Hervorgebracht hat mich der Nil, Reuchlin hat mich dem Erasmus gegeben und nun besitzt mich Wilhelm als schlichtes Geschenk. Er hält mich den Musen heilig und Phoebus geweiht, als teures Pfand ewiger Freundschaft. Ich, durch den die Nachwelt so viele Namen kennenlernen wird, die (selbst) in langer Zeit niemals ausgelöscht werden, will nicht ruhmlos zugrunde gehen.«

110 Vgl. Kap. 1.5.

111 Vgl. Kap. 3.7.

Ad Guilelmum Nesenum
Hunc etiam calamum tibi, docte Nesene, Philippus
sincerae mittit pignus amicitiae.
non tamen hic sese confert cum munere Erasmi,
sed calamo longe cedit Erasmiaco.
frigida caenoso tulit hunc Saxonia stagno,
in Nili ripis editus ille fuit.
Lethaeum excussit mundo tamen ille veternum,
pingebat domini cum monumenta sui.
aurea Mercurii non tantum virga meretur,
illa sibi quantum laudis arundo feret.
hos tantum versus mea pinxit arundo, placere
quantum ipsos versus, hanc etiam opto tibi.[112]

Wie bei Erasmus ist der Adressat bei Melanchthon derselbe: Nesen. Und auch die Funktion des Schreibwerkzeugs als Pfand für eine Freundschaft ist dieselbe. Damit enden die Gemeinsamkeiten vorerst, zumindest betont Melanchthon in einer Bescheidenheitsgeste, weder Schreibrohr (verwendet wird *calamus* und *arundo*, also Schreibrohr und Binse) noch Verse mit denjenigen von Erasmus vergleichen zu wollen – und tut dies gerade in dieser Verneinung doch. Die Geste der Weitergabe von einem antikisierend anmutenden Schreibrohr ist vorerst dieselbe, die Verortung liegt aber deutlich in der Persiflage: Der edlen und exotischen Herkunft vom Nil steht der sächsische Sumpf gegenüber, und diese niedere Provenienz muss dann für eine minderwertige Qualität der Verse einstehen. Dass Dichtung maßgeblich davon geprägt ist, mit welchem Material sie verfasst wird, bleibt sogar im ironischen Epigramm Melanchthons eine gültige Aussage.

2.2.5 Mensch und Buchstabe im Quadrat: Geoffroy Tory

Während die von Erasmus verfassten Dialoge als Paradebeispiele der humanistischen Lehrgespräche gelten, gibt es zeitgleich andere Texte, die sich ebenfalls mit dem Schreiben befassen und die ungleich schwerer in Gattungskategorien einzuordnen sind. Ein solches Werk ist *Champfleury* (oder auch *Champ Fleury*) des Franzosen Geoffroy Tory (1480–1533). Es handelt sich dabei um ein Traktat aus dem Jahr 1529

112 Philipp Melanchthon in Schnur (2015), 283: »Die Rohrfeder. Diese Feder auch sendet, gelehrter Nesen, Philippus / als ein Unterpfand aufrechter Freundschaft dir zu. Aber sie will sich nicht mit Erasmus' Gabe vergleichen: / weit ja steht sie zurück hinter Erasmischem Kiel. / Schlammigem Sumpf im kalten Sachsen ist diese entsprungen, / während dem Schilfe entwuchs jene am Ufer des Nils. / Schläfrige Trägheit vertrieb aus der Welt der Kiel des Erasmus, / als seines Meisters Werk – ewig sein Denkmal – er schrieb. / Hermes' goldener Stab hat so viel Preis nicht geerntet, / wie in Erasmus' Hand Ruhm wird erwerben das Rohr. / Meine Feder hat nur diese Verse geschrieben; gefallen / möge so wie dieser Vers auch diese Rohrfeder dir.«

mit lehrbuchartigen Zügen, geschrieben aus einer Ich-Perspektive. Einen wichtigen Bestandteil bilden die 127 Stiche und 14 komplette Alphabete, die von der klassischen bis zu einer fantastischen Version der konventionellen Buchstabenreihe führen.[113] Tory kombinierte in dem Werk sein Interesse an Geometrie, Mensch und Buchstaben in Buchstabenbildern, die vom vitruvianischen Menschen Leonardo da Vincis inspiriert wurden. Der Autor war gelehrter Humanist, Buchhändler und -drucker von französischsprachigen (dies immer in Abgrenzung zur lateinischsprachigen Tradition) Werken, etwa von Stundenbüchern, und er wurde schließlich von François I. mit dem Titel *imprimeur du roi* ausgezeichnet. Tory gilt für Frankreich als Verbindungsmann zur italienischen Renaissance. Daraus entwickelte sich auch die zuletzt eigenständige französische Buchdruckerkunst. Seine Interessen umfassten die Grafik,[114] aber auch Grammatik und jene Wissenschaft, die später einmal Linguistik genannt werden sollte. So kam es, dass sein Werk an der Normierung von Orthografie und Grammatik teilhatte – Sprache und Technik beeinflussten sich damit gegenseitig.[115] Torys Hauptaugenmerk galt aber dem Buchstaben – vor allem den lateinischen Buchstaben. Deren Konstruktion betrieb er mit Zirkel und Lineal (*compas* und *règle*). Die Buchstaben wurden in ein Quadrat aus hundert kleinen Quadraten gesetzt. Diese Aufteilung im Verhältnis des einzelnen Teiles zu zehn begründete Tory auch mit den neun Musen und Apollo; der Buchstabe O wurde mit acht Linien gefüllt, worauf Apollo und die *septem artes liberales*[116] Platz fanden – die Form eines Buchstabens stand dabei nie alleine zur Diskussion, sondern wurde vom Humanisten mit allegorischer Bedeutung angereichert. So wurde auch der Buchstabe A über eine menschliche Figur im Quadrat gelegt und dabei betont, dass die horizontale Linie das Geschlecht des Mannes bedecke, um Scham und Keuschheit über alles zu stellen, wie der Buchstabe A schließlich der Anfang aller ABC sei.[117] So einzigartig Torys Werk auch sein mag, so stellte der Autor doch immer wieder Verbindungen zur antiken Tradition wie auch zu Zeitgenossen her – letztere kritisierte er mehrfach.

113 Vgl. die Ausführungen von Halévy in Deprouw u. a. (2011). Ob die Illustrationen alle von Tory stammen, wird in der Forschung bezweifelt, da sich Tory selbst als schlechter Zeichner bezeichnet hat.

114 Deprouw u. a. (2011) nennen ihn deshalb auch im Untertitel ihres Buches einen »Graphiste avant la lettre«.

115 Dazu Grimm u. a. (2006), 126: »Unter den Befürwortern der Volkssprache sind namhafte Buchdrucker, die vielfach der Reformation nahestehen, wie Geoffroy Tory, Henry Estienne und Étienne Dolet. Sie sind an der Verbreitung französischer Druckschriften auch aus kommerziellen Gründen interessiert und tragen maßgeblich zu jener Normierung und Vereinheitlichung von Orthographie und Grammatik des Französischen bei, die eine wesentliche Voraussetzung für die Verbreitung der Volkssprache bilden. Ohne den Buchdruck hätte es keinen Humanismus und keine Reformation gegeben.«

116 Gemeint sind damit: Musica, Astronomia, Arithmetica, Geometria, Rhetorica, Dialectica, Grammatica. Tory (1529), XVIIv.

117 Im Original lautet die Passage: »Celluy trauercant trai et couure precisement le membre genital de lhomme, pour denoter q Pudicite & Chastete auat toutes choses, sont requises en ceulx qui demandent acces & entree aux bonnes lettres, desquelles le A, est lentree & la premiere de toutes les abecedaires.« Tory (1529), XVIIIv.

Auf die Werke von Luca Pacioli bezog er sich zwar, schrieb aber auch, er habe gehört, Pacioli habe seine Buchstaben von Leonardo gestohlen – auch die Werke von Sigismondo Fanti, Vicentino degli Arrighi und Dürer werden erwähnt, aber alle seien sie nicht vernünftig oder zumindest fehlerhaft.[118] Mit diesen Erwähnungen zeigt Tory, dass er die Werke der Zeitgenossen wohl kennt, er setzt sich aber von ihnen ab, indem er seine Buchstaben mit moralischen Inhalten unterfüttert (dem Y werden etwa drei Tiere beigestellt: »Inuidia, Superbia, Libido«)[119] und indem er sich für das Französische entscheidet. Dass er sein Werk mit Alphabeten beendet, die denjenigen der italienischen Meister gleichen, unterläuft hingegen diese Absetzungsgeste von Tory und bildet eher einen Anschluss an die kritisierten Vorgänger und Zeitgenossen.

In Analogie gesetzt zu Leonardos Menschen im Quadrat respektive im Kreis zeigt Tory den *homo ad quadratum*, ergänzt ihn aber mit einer Buchstabenkonstruktion, die man analog dazu *lettera ad quadratum* nennen könnte.[120] Die Länge des Kopfs beträgt dabei (wie bei Vitruv) ein Zehntel der gesamten Länge. Der menschliche Körper hat in diesem Quadrat die Höhe des Buchstabens I. Bei Tory wird der gezeichnete Mensch von dem schwarzen Buchstaben überdeckt, nur die seitlichen Ränder des Körpers und die Arme sind frei.[121] (Abb. 2.10)

Beim A verdeckt der horizontale Strich die Genitalien, der Buchstabe O wird gemeinsam mit einem I über ein menschliches ovales Gesicht in dasselbe Quadrat gelegt und in einer besonderen Variante sind dann auf einem Würfel Gesichter und Buchstaben auf den Seiten angeordnet.[122] Das zeitgenössische Interesse an Proportionen zeigt sich in Torys Werk: Die Frage nach den Verhältnissen der Körperteile

118 Eine der Stellen lautet: »Frere Lucas Paciol du Bourg […] ne baille raison; & ie ne men esbahis point, car iay entendu par aulcuns Italiens quil a desrobe sesdictes lettres, & princes de seu Messire Leonard Vince […]. Sigismude Fante noble Ferrarien, qui enseigne escripre maintes sortes de lettres, ne baille aussi point de raison. Pareillement ne faict Messere Ludouico Vincetino. Je ne scay si Albert Durer en baille bonne raison, mais touteffois si a il erre en la deue proportio des figures de beaucoup de lettres de son liure de Perspeciue.« Tory (1529), XIIIr. Ähnliche Vorwürfe wie im zweiten Buch finden sich auch im dritten, siehe ebd., XXXVr. Auf Fanti kommt Tory noch besonders zu sprechen, wenn es um die Konzeption der »Lettres Françoises« geht. Ebd., LXXIIvf. Es ist zu beachten, dass der *Dictionnaire du Moyen Français (1330–1500)* für ›bailler‹ die folgende im heutigen Französisch unübliche Bedeutung angibt: »donne pour bailler (< lat. bajulare), dans [sens général de ›donner‹] [Une chose abstraite], le sens ›transmettre (un savoir, une information)‹, décliné en ›exposer, expliquer, enseigner‹, ›révéler‹, et ›formuler, exprimer‹«. Ich danke François Spangenberg und Maxime Cario für sprachliche Erklärungen.

119 Tory (1529), LXIIIv.

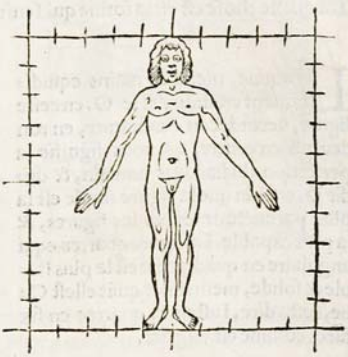
120 In Torys Werk wird ersichtlich, wie die Schreibmeister aufeinander Bezug nahmen. Tory (1529), beispielsweise: D.i und später wieder: Fevil XXXV.

121 Tory (1529), Le Second Livre, Fevil. XVIIIr.

122 Ebd., Fevil. XVIIIv; Eiii; Fevil.XIIIIv. Das Alphabet wird von Tory gegen Ende des zweiten Buches als Ast mit Blättern dargestellt und in einen Gegensatz zur »BRANCHE DIGNORANCE« gestellt. Ebd., Fiiii. Den Bezug zwischen Pflanzen und (englischen) Büchern beschreibt Leah Knight in *Of Books and Botany in Early Modern England*. In der Einleitung weist sie auch auf eine Darstellung aus Torys Blumenfeld hin, die ein A und eine Hyazinthe zeigt. Knight (2009), xv.

minuendis neruis, noz membres & nerfz ſe diminuent par grant exercite qui y eſt requis.

OVltre plus le ſuſdit hõme ayãt les pieds ioints touche de la teſte iuſques a la haulte & extreme ligne de ſon quarre, pour nous ſignifier que les Muſes & Sciences, comme iay dit, ſont choſes celeſtes quon ne peut attaindre ſans haulte contẽplation. Lhomme racourcy par ſon equidiſtante eſtãdue a la teſte beaucop plus baſſe que la ſuſdite ligne extreme en ſummite du quarre, pour nous monſtrer que les ſept Ars liberaulx ne ſont de ſi haulte contemplation que les Muſes & Sciẽces, mais de moyẽne, & plus facile apprehenſion.

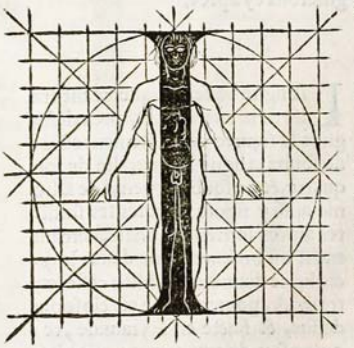


Lhõme en contẽplation a le Chef auciel, & les pieds a terre.

IE ne me puis tenir de repeter encores noſtre ſuſdite voix de triũphe, qui eſt IO.IO. pour pluſamplement ſolider mes dits & raiſons ia ſuſeſcriptes, & pour monſtrer que noz lettres Attiques, leſquelles, comme iay dit, ſont toutes faictes de le I. & de le O. ſont ſi bien proportionees au naturel, quelles accordẽt en meſure & proportion au corps humain, & pour ce myeulx entẽdre, Ie mets deuant les yeulx des beniuoles amateurs de Science la figure qui ſenſuyt, & ſera de le I. premierement, puis de le O.

Lettres Attiques accordẽt en proportiõ au corps humain.

ON peut voir en ceſte figure comant ce que iay cy deſſus appelle & dit le coprs, pour ſignifier leſpeſſeur de la iambe de le I. eſt accordant a la groſſeur de la teſte du corps humain, La quelle eſt la dixieſme ꝓportion & partie dicelluy, Iay dit pareillement cy deuãt que le I. a trois corps de largeur en teſte qui eſt a dire, vng corps pour ſa largeur principalle, & deux pour ſes deux oreilles, qui ſont trois corps. Au pied en ya trois & deux demyz pour enſuyure nature, qui dit que lhomme eſtant ſus pieds droit plante, comprent plus deſpace des ſes pieds que de ſa teſte. On peut aſſez entendre que vng homme ſe tenant droit ſus ſes pieds, les veult auoir vng peu eſpacez & eſlargis, ou autremẽt il ne porroit areſter ſeurement. Vne Pyramide par raiſõ euidẽte ſe tient plus ferme quãt elleſt aſſize ſus le bout large dẽbas, que ſi elle eſtoit plantee au contraire. Auſſi pareillement noſtre dit I. veult eſtre plus large par ẽbas que par hault & ce, cõme iay dit, de leſpace dun corps qui eſt party en deux, en mettant de chacun coſte dudit pied vng demy corps.



Notez de cõbiẽ de corps eſt la largeur de le I.

Cõparaiſõ de lhõme & de le I. a vne Pyramide.

Abb. 2.10: Geoffroy Tory: Buchstabe I in: Champ Fleury, *1529*

zueinander gründet in anthropologischen Fragestellungen, diejenige nach einer idealen Schrift in den Möglichkeiten einer adäquaten Verschriftlichung von Inhalt mittels Handschrift wie auch mittels der beweglichen Lettern in der Volkssprache. Beide zusammen zielen auf die Analyse und Visualisierung des Ganzen: Wie der ideale Mensch in seinen Möglichkeiten und seinen Verhältnissen etwa zu den Extremitäten, der einzelne Buchstabe in seinen Elementen und der Ausdruck der Schrift als Ganzem steht. Ihre Materialisierung finden diese Fragen in Torys »extraordinaire laboratoire graphique.«[123]

2.2.6 Federlehre, Federökonomie: ein Zwischenstand

Unter den Stichworten Federlehre und Federökonomie lassen sich unterschiedliche Aspekte beobachten: Erstens arbeiten die humanistischen Gelehrten in einem Netzwerk auf mehreren Ebenen zusammen. Zum einen tun sie dies personell – sie kennen sich und ihre Werke, sie zitieren oder kritisieren sich. Ihr Arbeitsnetzwerk besteht zum anderen zu einem großen Teil aus Dingen. Auf dieses Zusammenspiel der Dinge sind sie angewiesen und sie beschreiben es. Zweitens gibt es inhaltlich in Bezug auf den Schnittpunkt von Geometrie und Kalligrafie ein großes Interesse an Proportionen. Damit sind auch Proportionen von Buchstaben gemeint (wie bei Pacioli, Fanti oder Dürer gezeigt wurde), teilweise wird die Konstruktion von Buchstaben auch mit der Reflexion menschlicher Proportionen verknüpft (Tory). Drittens sind Federn Thema der Schule, die sich in der Frühen Neuzeit in einem Umbruch befindet. Schreiben ist im pädagogischen Diskurs verortet, gleichwohl ist es historisch nicht immer Gegenstand der Schullehre, zu der außerdem nicht alle Zutritt haben und die von klassisch ausgebildeten Lehrkräften vermittelt wird. So schreibt Bosse in seinem Aufsatz über die Schiefertafel, »daß auch die Arbeit der Schreiber, Kopisten, Sekretäre letztlich zur Handarbeit zählt. Da das Schreiben Handfertigkeit, mithin Kunst ist, wird es am besten von denen gelehrt, die diese Kunst beherrschen.«[124] Dies kann und muss teilweise also außerhalb der Schule gelernt werden. Schreiben verbindet die Schulen mit dem Handwerk der Schreibmeister. Die praktischen Alltagssorgen des richtigen Zuspitzens, des stumpfen Messers oder zu flüssiger Tinte zeigen sich in fingierten Schülerdialogen (Erasmus), also in einem literarisierten Metadiskurs *über* die Schule und das Schreibenlernen. Viertens und mit dem letztgenannten Punkt verbunden sind Federn Bestandteile ökonomischer Diskurse, wenn sie gekauft oder getauscht werden (Dürer) oder wenn als Ziel einer Schreibökonomie ein möglichst störungsfreies, schnelles Schreiben erlangt werden soll (Erasmus). Die genannten vier Punkte bedingen oder überlagern sich teilweise. Sie bilden in erster Linie eine Grundlage für die folgende Betrachtung einiger Schreibmeisterbücher.

123 Halévy in Deprouw u. a. (2011), 71. Entgegen der Absicht des humanistischen Autors wurde Tory weniger von Künstlern als von Linguisten und Historikern gelesen. Ebd., 104.

124 Bosse zitiert nach Zanetti (2012), 73.

2.3 Kopiervorlagen und Ästhetisierungsprozesse: Briefsteller und Schreibmeisterbücher

An der Schnittstelle von Rhetorik, Pädagogik, Kalligrafie und verwaltungstechnischem Schreiben befinden sich die Briefsteller, welche in Bezug auf die antiken Vorbilder im Spätmittelalter, im 12. Jahrhundert in Italien und vor allem in Bologna, eine Aktualisierung erfahren.[125] Als *ars dictaminis* (also die Kunst der Prosakomposition) und als *ars dictandi* (die Kunst, in Prosa zu schreiben) nehmen sie in der alltäglichen Schriftkultur einen wichtigen Stellenwert ein. In ihrem Bestreben, »Praktiken des Briefeschreibens auf ein System zu reduzieren«,[126] arbeiten die Verfasser von Briefstellern gleichzeitig an einer inhaltlichen Normierung der Briefe in Bezug auf ihren Aufbau und die darin verwendeten Formeln und Floskeln sowie auch – und das zeigen die Briefsteller optisch – an der grafischen Festlegung von dem, was als Brief gelten soll. Diese Beobachtung gilt sowohl für den amtlich-öffentlichen als auch für den (später wichtiger werdenden) privateren Anteil der Briefkommunikation. Damit wird eine Textgattung bedeutend, die als eigentliche Federgattung im mehrfachen Sinne bezeichnet werden kann: Die praktische Nachfrage nach Briefen und das gesteigerte Bedürfnis, in Briefen bestimmte Inhalte festzuhalten, erhöhen, erstens, den Verbrauch an Beschreibstoffen und Federn. Dies ist die praxeologische oder materielle Seite der Briefkultur als einer Feder-Schrift-Kultur. Briefmaler als Akteure verkörpern den handschriftlichen Teil eines Buchhandels mit gedruckten Werken, in dieser Praxis gehen Handschrift, Handmalerei und Druck miteinander einher, bis sie örtlich getrennt werden und der Buchhandel in Messen und Buchhandlungen seinen Ort findet.[127]

125 Camargo (1992), 1040, nennt eine Adaption von Ciceros Rede auf fünf Briefteile: *salutatio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* und *conclusio*. Ausführlich zum Schreiben im Spätmittelalter siehe Bischoff (1979), 280–294.

126 Camargo (1992), 1040. Camargo und W. M. halten an genannter Stelle auch fest, dass die Ausdrücke *ars dictaminis* und *ars dictandi* seit dem 12. Jahrhundert »mehr oder weniger austauschbar« verwendet wurden.

127 Über Georg Glockendon d. Ä., Illuminist und Briefmaler, schreibt Neudörffer in seinen *Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547*: »In der Zeit des Glockendons Annehmen und Aufrichten illuminirte man auch die Gesangs- und Messbücher, dess war er mit flossirenden Buchstaben und dem Goldgrund wol geübt. Er illuminirt auch die Wappenbrief und trieb einen grossen Handel mit gemalten Briefen.« Neudörffer (1547), 140. Zum aufkommenden Buchhandel in Deutschland schreibt Faulmann (1880/1989), 579: »Die Anfänge des deutschen Buchhandels fallen mit der Entstehung der Briefmaler zusammen, welche die Messen und Jahrmärkte mit ihren Producten besuchten; im 16. Jahrhundert fing aber die Frankfurter Messe an, dem Buchhandel einen ständigen Wohnsitz zu bieten, wo die Buchhändler ihre neu erschienenen Werke zum Verkaufte anboten, und wo zuerst die Kataloge entstanden, welche Titel und Preis aller neu erschienenen Bücher enthielten. Dank dieser Messkataloge, welche von Dr. Gustav Schwetschke vom Jahre 1564 bis zum Jahre 1846 gesammelt und deren statistischer Inhalt von ihm in seinem Werke *Codex Nundinarum* übersichtlich zusammengestellt ist, sind wir in der Lage den Aufschwung des deutschen Bücherwesens zu verfolgen.« Faulmann hält für den deutschen Buchhandel fest, dass beispielsweise im Jahre 1564 256 Werke erschienen, 1618 dann 1757, im Jahr 1771 waren es über 2000. Ebd.

Im Weiteren inszenieren die Briefsteller nicht nur den Aufbau eines Briefes, sondern, zweitens, auch die Möglichkeiten einer Feder, die ebendiesen Modellbrief verfasst hat und Vorlage für weitere epistolare Texte ist – damit wird eine kalligrafische Seite der Briefe deutlich. Und schließlich bietet, drittens, die private Briefkommunikation, die ab der Frühen Neuzeit, aber vor allem im 17. und im 18. Jahrhundert große Beliebtheit und Verbreitung erfährt, einen Rahmen, in dem Federn selbst zum Thema und Motiv werden: dann nämlich, wenn sie den Briefluss stören und es zu einem Ab- oder zumindest Unterbrechen des Schreibprozesses kommt. Die spezifische »thingness«[128] der Feder kommt also in Briefen, in denen die von den materiellen Federn hervorgerufenen Störungen ihren thematischen und/oder sichtbaren Niederschlag in Tintenklecksen und Beschwerden der Schreibenden finden, besonders stark zur Geltung.

Briefe und mit ihnen die Federn werden auch sichtbar in der niederländischen Genremalerei. So sind von Gerard ter Borch (1617–1681) verschiedene Gemälde erhalten, die Briefeschreibende, Lesende oder Diktierende zeigen. Als Beispiele dafür können die Bilder mit den Titeln *Die Briefschreiberin*, *Brieflesender Mann*, *Ein Offizier diktiert einen Brief* oder *Die Briefleserin* angeführt werden.[129] Damit findet auch eine mediale Übertragung der Briefszenen in die bildende Kunst, vom Geschriebenen zum Gemalten statt. Als Genremalerei wird das Briefeschreiben gleichzeitig als Alltag inszeniert wie auch ästhetisiert, indem es überhaupt als Motiv gewählt wird.

Das Briefeschreiben – oder allgemeiner gesagt: offizielle Texte schreiben – lernte man in der Frühen Neuzeit mittels Vorlagen, die aus dem Umfeld der Kanzleien stammten. Der daraus folgende Schreibstil trägt in seiner Bezeichnung *stylus curiae* das Schreibwerkzeug, den *stilus*, mit sich. Die Vorlagen waren vielgestaltiger Natur und deckten gleichzeitig pragmatische und ästhetische Bedürfnisse ab. Das Ziel eines Formbuches oder eines Briefstellers ist es, den Aufbau eines Briefes zu vermitteln, das heißt, klassische, rhetorische Elemente wie Anrede, Einleitung, Hauptteil und Grußformel zur Nachahmung bereit zu stellen. Schreibmeisterbücher hingegen zeigen nicht in erster Linie Inhalt, sondern Form – obwohl diese Dichotomie den Werken nicht gerecht wird und hier nur heuristisch verwendet wird. Wenn man das, was Schreibmeister in der Frühen Neuzeit produzieren, unter dem Obergriff

Messerli (2015a), 17, hingegen übernimmt von Michael Claphams *A History of Technology* für die gesamte (nicht nur deutsche) Buchproduktion in der Inkunabelzeit die Zahl von 8 Millionen (!) gedruckten Büchern. Die Zahl scheint extrem hoch zu sein, kann hier aber nicht überprüft werden. Für die (Brief-)Malerei geben zeitgenössische, separate Werke Auskunft, etwa über Farben, Firnisse oder Leime. Siehe bspw. Valentin Boltz' *Iluminierbuch künstlich alle Farben zu machen und zu bereiten. Allen Brieffmalern/ sampt anderen solcher Künsten liebhabern nützlich und gut zu wissen* von 1562.

128 Brown (2001), 4, schreibt: »We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us.«

129 *Die Briefschreiberin* von 1655 befindet sich im Mauritshuis in Den Haag, *Brieflesender Mann* von 1680 in der Gemäldegalerie Detroit, *Ein Offizier diktiert einen Brief* von 1657/58 in der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden und *Die Briefleserin* von ca. 1660/62 in London als Teil der Royal Collection.

Kalligrafie subsumieren möchte, dann muss betont werden, dass Kalligrafie nie ausschließlich reine ästhetisch-materielle Form im Sinne von Saussures *signifiant* zum Ziel hatte, sondern immer auch Inhalt als eine Kombination von *signifiant* und *signifié* war. Im Gegensatz zur Feder hat die Kalligrafie eine Geschichte, die weit über Europa hinausgeht, man könnte sogar so weit gehen zu sagen, Europa habe die Kalligrafie importiert. Aus dem arabischen Raum etwa sind Quellen überliefert, die Kalligrafie mit moralischer Wertung verbinden. So wird Oubaïd Allah Al Anbari im 10. Jahrhundert unserer Zeitrechnung folgende Aussage zugeschrieben: »Jamais une belle calligraphie ne s'offrit à mes yeux sans les inonder de bonheur«.[130] Der Bezug zwischen Schrift und Körper, der durch das Auge repräsentiert wird, ist einer der Flüssigkeit: *inonder*, übersetzt mit ›durchströmen‹ oder ›überschwemmen‹, bezieht sowohl die Tinten- als auch die Augen- oder Tränenflüssigkeit mit ein und umfasst Vorgänge von innen und außen: Die äußerlich wahrgenommene Kalligrafie bewirkt ein Durchströmen der Augen (von innen) mit Güte. Eine weitere arabische Äußerung zur Kalligrafie, die von Kalif Al Mamoun aus dem 9. Jahrhundert stammen soll, bezeichnet sie als Garten des Wissens: »La calligraphie est le jardin du savoir.«[131] Über die sprichwörtlich blumige Metaphorik hinaus verbindet dieses Zitat die Kunst des schönen Schreibens mit Kategorien des Wissens. Diese Zuschreibung bleibt – produktionsästhetisch aus Sicht der Schreibenden betrachtet – inhaltlich bis ins 18. Jahrhundert gültig. So veröffentlicht Michael Baurenfeind (1680–1753) ein beachtliches kalligrafisches Werk in zwei Bänden mit dem programmatischen Titel *Vollkommene Wiederherstellung der bißher sehr in Verfall gekom[m]enen gründlich & zierlichen Schreibkunst, worinnen der Jugend ein sicherer & angenehmer Wege, wie sie* […] *sich gar leicht belehren* […] *kann, gezeiget wird* (1716/1736).

Geht es den Schreibmeistern zwar in der didaktischen Zuspitzung und auch in der Methode der eigenen Arbeit um etwas anderes als den geometrisch geschulten Verfassern der bereits besprochenen Traktate (wie etwa Pacioli, Dürer, Fanti),[132] so ist ihnen doch das Verständnis der eigenen Arbeit als wissenschaftliche gemein. Kalligrafie hat eine ihr eigene Zeitlichkeit, sie ist immer stark präsentisch ausgerichtet, gleichwohl lehnt sie sich an eine Tradition des alten, schönen Schreibens an, die sie auch reflektiert. In aktuelleren Auseinandersetzungen mit Schrift, wie man sie etwa in dem Werk *Manual. Geschriebene Interpretationen poetischer Texte* von Martin Andersch aus dem Jahre 1991 findet, wird vom ›Schönen‹ der Kalligrafie Abstand genommen und auch die Hässlichkeit möglicher Buchstaben als Ausdrucksmittel in Kauf genommen oder gar ausgestellt. Andersch versteht unter dem Ausdruck ›interpretatives Schreiben‹ »das mit Hilfe des Alphabets geschriebene, individuelle Texterlebnis.«[133] Eine solche Formulierung ist bei vormodernen Schreibmeistern selbst-

130 Zitiert nach Massoudy (2002), 7.
131 Zitiert nach Massoudy (2002), 14.
132 Vgl. Kap. 2.2.
133 Andersch (1991), 13. Ein weiterer bekannter heutiger Kalligraf ist der Italiener Luca Barcellona, der nicht nur, aber auch für Restaurationen (wie oben erwähnt etwa des St. Galler Globus) mit Gänsefedern schreibt. Vgl.: http://www.lucabarcellona.com/, abgerufen im November 2020.

verständlich nicht zu erwarten. Subjektiv geprägt sind allenfalls einzelne Schriftzüge als Resultate einer meisterhaften und hervorragenden Handwerkskunst. Schreibmeisterbücher als Vorlagen zeichnen sich hingegen durch scheinbar gegensätzliche Eigenschaften aus: Sie beruhen auf Tradition, geben sich aber gleichzeitig als völlig neu aus; sie implizieren künstlerische Freiheit und Individualität des Schreibmeisters und sind doch an Normen gebunden. Zudem wirken sie in ihrer zeitgenössischen Rezeption normierend.

2.3.1 Feder-Hand-Schriften

Die Bezeichnungen für den Gegenstand gehen innerhalb Europas von unterschiedlichen Wurzeln aus, das deutsche Formbuch betont die Schrift als Vorlage, das Schreibmeisterbuch den Produzenten. Die englischen *manuals* und die italienischen *manuale di grafia* gehen etymologisch auf den schreibenden Körperteil, die Hand (lat. *manus*), zurück. Diese Hand steht in unterschiedlichen Sprachen auch metonymisch für die (Hand-)Schrift. Im Italienischen etwa wird neben *scrittura* figürlich gesprochen auch der Ausdruck *mano* verwendet. Und im Englischen hebt sich *hand*, verstanden als ›Handschrift‹, von der gedruckten *font* als ›Schriftart‹ ab.[134] Der schreibende Körper wird damit in der Benennung des Produktes Schrift in diesen Sprachen aufgerufen.[135]

Der englische Ausdruck *penmanship* wiederum entspricht ungefähr dem deutschen Schreibmeister(tum), hier werden das Schreibinstrument *pen* und das Schreiben sowie die Meister(schaft) betont. Die Hand findet dabei keine Erwähnung. Diese englische Bezeichnung bleibt noch im 18. Jahrhundert geläufig, George Bickhams 1733 erschienener *The Universal Penman* zeigt unterschiedliche Text- und Schriftbeispiele sowie Verzierungen und Illustrationen, etwa durch einen einzigen Federzug als Zugwerkumrahmung entstandene.[136]

Die Blütezeit der Kalligrafie bringt es mit sich, dass die Anzahl der Schreibmeisterbücher der Zeit kaum zu überblicken ist. Neben regionalen Entwicklungen sind auch individuelle Ausführungen zu berücksichtigen und nicht immer lassen

134 Der Ausdruck ›Hand‹ kam über das Germanische ins Altenglische. Wie auch die Feder hat die Hand sowohl eine Geschichte der wörtlichen Zuschreibung als auch eine der figurativen Rede. Das *Oxford Dictionary* weist viele unterschiedliche Bedeutungen nach, unter anderem die Übertragung des schreibenden Körperteiles auf die von ihm geschriebene Schrift: »The action of the hand in writing; style, or a style, of handwriting, esp. as belonging to a particular person, country, period, profession, etc. book, chancery, charter, Roman, script hand: see first element. See also Court-Hand n., Round Hand n., Shorthand n., Text-Hand n.« *Oxford Dictionary*, Abschnitt IV, 16a. Diese Begriffe haben auch in einer Zeit Verwendung gefunden, in der nur noch selten tatsächlich mit der Hand geschrieben wurde. Die bezeichneten Schriften behalten gleichwohl noch den Handschriftnamen.

135 Michael Stolz hat gezeigt, dass »mentale, körperliche und materielle Komponenten an der Stilform eines Textes beteiligt« sind. Siehe Stolz (2015), 40. Zudem verweist Stolz auf den Ausdruck der ›Manier‹ (im Sinne von Schreibstil) und dessen etymologische Wurzel in *manus*.

136 Zum Beispiel finden sich auf Seite 11 bei Bickham (1733/2012) ein Vogel und ein Fisch, die den traditionellen kalligrafischen Federzügen entsprungen sind.

sich diese beiden Bestandteile trennscharf auseinanderhalten.[137] Damit existieren Schrift und Schreiben streng genommen nicht im Singular und sind dadurch schwer zu überschauen. Für die Rezeption kommt erschwerend die Tatsache hinzu, dass gewisse historische Schreibmeisterbücher meist keine stabilen, zusammenhängenden Werke sind. Im Gegensatz zu den logisch aufgebauten und argumentierenden Traktaten italienischer Provenienz sind die Schreibmeisterbücher etwa von Johann Neudörffer d. Ä. einer Werkstatt und damit vielmehr einem praktischen Umfeld entsprungen: Es sind einzelne, künstlerisch oft hochstehende Blätter, die zu didaktischen Zwecken angefertigt worden sind. Sie waren als Einzelblätter für den Unterricht besser zu transportieren, man konnte sie flach auflegen (im Gegensatz zu Büchern) und im Kreis darum herumstehend betrachten. Die vermutete Betrachtung im Kreis stützt sich, wie etwa auf Neudörffers Faltblättern ersichtlich,[138] auf Kommentare, die nicht nur in horizontaler Ausrichtung verfasst sind, sondern auch vertikal oder auf dem Kopf stehen. In den Druckfassungen konnten diese Einzelblätter unterschiedlich kombiniert werden, sodass es verschiedene Überlieferungsvarianten gibt. Neudörffers hinterlassene Schreibmeisterblätter bilden innerhalb des Quellenkorpus eine Ausnahme und werden hier in dem folgenden Überblick nicht ausführlich diskutiert, sondern später, nämlich in Bezug auf ihre Objektivierung respektive in Zusammenhang mit den zusammen abgebildeten Körperteilen.[139]

Zuerst wird jedoch der Versuch unternommen, einen Überblick über Namen und Titel der Zeit aus unterschiedlichen europäischen Regionen zu bieten. Diese Ordnung orientiert sich dabei an zeitlichen und geografisch-sprachlichen Aspekten. Eine Auflistung ist deshalb sinnvoll und zielführend, weil sich die meisten Werke bisher nur für einzelne Richtungen interessiert haben, eine Zusammenschau aber erst deutlich machen kann, welche Rolle die Feder in der Renaissance und im Barock einnimmt. Das Wissen von der technisch-bildästhetischen Schreibfeder ist Grundlage für die metaphorisch-literarische Darstellung des Schreibwerkzeugs.

2.3.2 Feder-Hand-Schrift-Region A: Italien

Von großer Bedeutung sind die frühen italienischen Kalligrafie-Werke, wie diejenigen des bereits erwähnten Sigismondo Fanti mit seinem *Trattato di Scrittura. Theorica et Pratica de Modo Scribendi* (1514) oder von Giovannantonio Tagliente (ca. 1465–1528) *La vera arte delo Excellente scrivere de diverse varie sorti di Litere* aus dem Jahre 1524. 1532 erschien von Sigismondo Fanti zudem der *Thesauro de Scrittori* mit Holzschnitten von

137 »Die Schreibmeister waren bestrebt, nicht nur zeitgenössische Lokalformen wiederzugeben, sondern meist auch eine größtmögliche Zahl von Schriften verschiedener Epochen und Regionen Europas zu reproduzieren und eigene Varianten hinzuzufügen.« Mazal (1995), 1556.

138 Vgl. Kap. 2.4.2 und 2.4.3.

139 Vgl. Kap. 2.4.

Ugo da Carpi.[140] Auf dem Titelblatt zeigen zwei Hände, worum es geht respektive womit hier gearbeitet wird, nämlich mit Zirkel und Gänsefeder. Das Werk will in die Geheimnisse des Schreibens einführen, gibt Anweisung, wie Federn geschnitten und geführt werden sollen.

Fanti richtet sich ausdrücklich an Personen jeglicher Nationalität, was bei den Schreibmeistern bemerkenswert ist, schließlich differieren die Schriften nach ihrer regionalen Herkunft und werden häufig in nationale Zusammenhänge gestellt. Wenn Fanti schreibt, sein Werk sei »ad ultima de ciascuna persona di qual natione«,[141] nimmt er diesen Nationalitätendiskurs auf und versucht ihn programmatisch zu überschreiten. Es folgen nach dieser Stelle Abbildungen von Alphabeten unterschiedlicher Schriften (bis zu Hebräisch und Persisch) und Einzelbuchstaben vergrößert dargestellt in ihren geometrischen Verhältnissen und Konstruktionsweisen. Fanti bietet aber auch zehn »Raggioni«, die es beim Schreiben zu berücksichtigen gelte. Inhaltlich finden sich teilweise Überschneidungen mit dem *Trattato di Scrittura*, bezüglich etwa der materiellen Beschaffenheit der Federn. Mit Blick auf ihre Herkunft ist das spätere Werk genauer, werden doch die Federn der Hausgans denjenigen der Wildgans vorgezogen.[142] Fantis Werk enthält zudem auch ein Tintenrezept, es legt damit auf unterschiedlichen Ebenen eine materielle Basis für Schreibprozesse und hebt sich von den geometrisch-wissenschaftlich orientierten Traktaten ab.[143] Das Buch wird schließlich beendet mit einer Einteilung von Zahlen, die auf Hände gezeichnet sind (wobei in der ersten Darstellung jeweils einem Glied eines Fingers eine Zahl zugeschrieben wird). Danach folgen noch Multiplikationstabellen. In dieser Kombination von bildlich dargestellten Alphabeten und Einzelbuchstaben zum einen, mit Ausführungen zu Feder und Tinte zum anderen sowie mit Auflistungen von Rechnungen wird das Selbstverständnis und die Breite der Tätigkeit der Schreib- und Rechenmeister deutlich: Sie bieten umfassende Nachschlagewerke, praktische Anleitungen, theoretische Abhandlungen und Rechenhilfe zugleich.

Ludovico Vicentino degli Arrighi zeigte in *La Operina* von 1522,[144] wie die ›Kursive‹ respektive die ›Cancellarescha‹ zu schreiben sei – das war in Italien die Modeschrift der Zeit, aber nicht die einzige Schrift, was bereits der Titel von Eustachio Celebrinos *Il modo di Imparare scrivere lettera Merchantesca* von 1525 verdeutlicht. Im Jahr 1523 veröffentlichte Vicentino *Il modo de temperare le Penne Con le varie Sorti de littere ordinate per Ludovico Vicentino, in Roma nel anno MDXXIII*. Sein zweites Buch, so

140 Osley (1980), 72f., gibt ein paar knappe Angaben zu da Carpis Leben und verweist darauf, das dieser sowohl für Fanti als auch für Vicentino degli Arrighi Druckblöcke herstellte. Siehe zudem Morison (1990), 67; 193–199.

141 Fanti (1532), A2r.

142 Fanti (1532), A37r.

143 Fanti (1532), A42v.

144 Am Rande bemerkt sei hier, dass Vicentino in seinen Schriften auch einen Ausschnitt eines Sonetts von Petrarca anführt – wie weiter unten (Kap. 2.5.2) ausgeführt wird, ist ein Motiv von Petrarcas Sonetten auch die Feder. Hier zeigt sich eine Bezugnahme des Schreibmeisters auf den Dichter der Feder. Der Ausschnitt stammt aus Petrarcas *Triumphus Temporis*.

schreibt dieser, sei eine Anleitung dafür, eine Feder zu schneiden. Die besten Federn stammten von der Gans und zur materiellen Beschaffenheit führt Vicentino aus: »Adonque la penna si elegera, che sia rotunda, lucida, e dura, e che non sia molto grossa, e communemente di occa sono le migliori.«[145] Mit gleicher Sorgfalt sei das Federmesser auszuwählen. (Abb. 2.11)

In der Folge beschreibt Vicentino die verschiedenen notwendigen Schnitte und bildet fünf Federn ab, auf denen sowohl die Schnitte als auch die Benennung der Einzelteile zu erkennen sind. (Abb. 2.12)

Der Längsschnitt der Feder scheint gemäß dieser Beschreibung optional zu sein.[146] Auf die Beschreibung des Federschnittes folgen viele Schriftbeispiele, die die bereits in der *Operina* beschriebene ›Cancellaresca‹ ergänzen.[147] Besonders eindrücklich sind dabei mehrere als Negativ gedruckte Schriften, das heißt weiße Auslassungen auf schwarzem Grund, oder etwa ein Alphabet aus Bändern.

Giovambattista Palatinos Werk *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne di tutte nationi, con nuove regole misure et essempi* erschien 1540. Auch er betont darin, wie wichtig die Haltung der Feder sei. Der erste Teil handelt von den fünfteiligen Proportionen der Feder, die einen fünfteiligen Schnitt erfordert. In einem weiteren Teil stellt Palatino später unterschiedliche Alphabete vor. Eine Besonderheit dieses Werkes ist, dass es auch noch Rebus-Gedichte enthält. In diesen werden Bestandteile von Wörtern als Bild dargestellt abgedruckt – es entsteht dadurch ein Rätseltext, das Wort ›*dove*‹ (wo) wird also etwa in der Kombination des Buchstabens ›D‹ mit zwei gezeichneten Eiern (*uova*) dargestellt. Auf diesen Seiten kommen auf diese Weise Federzüge, Holzschnitte, Buchstaben und Druckplatten zusammen und bilden Gedichte.

Taglientes *Lo presente libro* wurde 1544 publiziert. Auch darin gibt es einen längeren Abschnitt mit dem Titel *Il modo di temperare la penna*. Die Feder muss gemäß Tagliente fünf (materielle) Eigenschaften besitzen: Sie sollte erstens groß, zweitens hart, drittens rund, viertens mager sein. Mit »magra« ist vermutlich das Gegenteil von fettig gemeint, die Voraussetzung also, damit die Tinte gut fließt. Und fünftens sollte sie (erstaunlicherweise) vom rechten Flügel des Vogels stammen, damit man sie nicht falsch in der Hand hält (»esser de l'ala destra, accio non la tenghi torta in mano«).[148]

145 Vicentino, unpag. Auf Deutsch: »Also wird man eine Feder auswählen, die rund, blank [oder: glänzend, poliert, durchsichtig], hart und nicht zu dick ist. Gewöhnlich sind diejenigen der Gans die besten.«

146 Die Stelle beschließt auch die Ausführungen zur Feder und lautet: »Poi se qualch'uno, che havesse la mano leggiera, volesse che la tinta piu facilmente scorresse, potra con la punta del temperatoio fendere la punta del vomero de la penna in due parti equali, cominciando la fessura poco poco di sopra dal sguinzo, et hara quello che cerca.« Vicentino, unpag.

147 Morison (1990), 55, vermutet, dass auch ökonomische Gründe für die Erweiterung der Schriftarten verantwortlich seien: »Arrighi's interest in writing or in publishing books about writing had broadened; he had probably, like Fanti, seen the possibility of a wider market for alphabets for metal-workers, illuminators and other craftsmen.«

148 Tagliente (1544), unpag. Eine längere ins Englische übersetzte Passage findet sich bei Osley (1980), 60–69. Morison (1990) unternimmt in seinem Buch eine Typisierung der italienischen

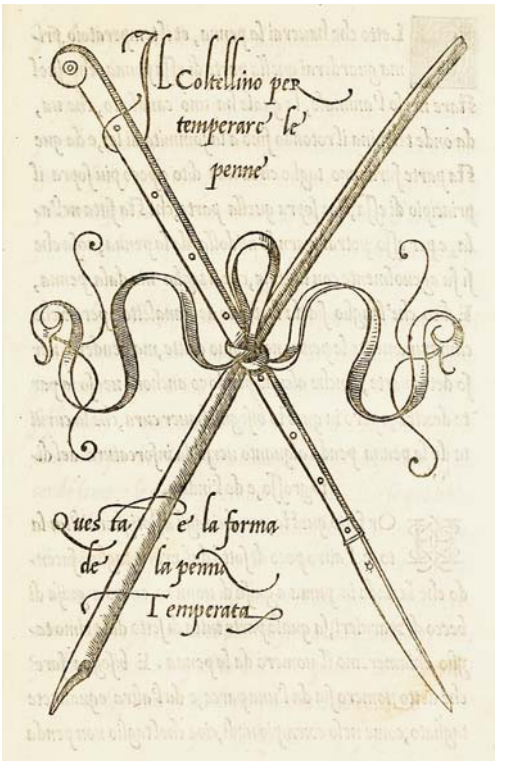


Abb. 2.11: Vicentino degli Arrighi: La Operina *von 1522, Feder und Federmesser*

Abb. 2.12: Vicentino degli Arrighi: La Operina *von 1522, Federnzuschnitt*

Taglientes Werk zeichnet sich durch elaborierte und verschnörkelte Schriftzüge aus. Aufgrund dieser Kunstfertigkeit der Schrift stellt sich die Frage, inwiefern die Nachahmung der Züge ein Ziel des Werkes sein konnte oder anders gefragt, wie stark es hier um die Inszenierung des Könnens geht – Morison zumindest betont das Konkurrenzverhältnis, in dem sich Tagliente in erster Linie im Vergleich mit anderen Schreibmeistern habe positionieren und behaupten wollen.[149]

Insgesamt kann bei den italienischen Schreibmeistern eine Ähnlichkeit im Aufbau der Werke beobachtet werden. Zu Beginn finden sich oft Abbildungen von Werkzeugen, mit denen die Schreibmeister arbeiteten. Zudem gleichen sich die meisten Bücher in der Annahme von drei Hauptfederstrichen, nämlich von ›Taglio‹, ›Traverso‹ und ›Corpo‹, aus denen die Buchstaben konstruiert wurden. Die einzelnen Schriften

Schreibmeister, er nennt Fanti einen Pionier, Arrighi einen Erfinder, Tagliente den Entwickler und Palatino einen Theoretiker – diese Zuordnungen sind die Titel seiner Kapitel. Die meisten anderen Quellenangaben zur Flügelseite sprechen von den linken Flügeln, dass hier der rechte Flügel genannt wird, ist eine Ausnahme.

149 Morison (1990), 64.

erfuhren von den Autoren eine unterschiedliche Gewichtung, was zeigt, dass auch die Schreibmeister ihre persönlichen Vorlieben hatten. Die meisten stellten im Weiteren Alphabete in anderen Sprachen dar, um ihr Können und Wissen zu präsentieren und weiterzugeben. Das Material, mit dem geschrieben wurde – allen voran die Feder – ist in diesen Büchern immer Thema, auch über die bloße Zurichtung hinaus.

2.3.3 Feder-Hand-Schrift-Region B: Spanien

Um den Umfang dieses Kapitels nicht zu sprengen, wird hier nur stellvertretend auf die spanischen Schreibmeister Juan de Yciar (ca. 1523–1572) und knapp auf den Jesuiten Lorenzo Ortiz (1632–1698) verwiesen.[150] Yciars *Arte Subtilissima* von 1548/1550 ist stark beeinflusst von den italienischen Vorbildern und wird auf Grund des jungen Alters des Autors beim Verfassen des Werkes auch als weniger ausgereift eingeschätzt.[151] Nichtsdestotrotz beeindrucken seine Arbeiten heute noch, vor allem jene mit weißem Muster auf schwarzem Grund wegen ihrer klaren Formen. Dass diese Art Holzschnitt auch zeitgenössisch durchaus als künstlerische Leistung betrachtet wurde, verdeutlicht die Tatsache, dass Yciar auf viele Druckstöcke seinen Namen setzte, was bei Formenschneidern eine eher unübliche Praxis war. Yciar zeigte sich damit als Künstler. Wie bei den italienischen Werken finden sich auch bei Yciar Ausführungen über die »Letra Cancilleresca« (ebd., Br–BVIv) sowie das hebräische und griechische Alphabet, sind Buchstaben in Quadrate gesetzt, und es werden Schreibwerkzeuge aufgelistet sowie Tintenrezepte erklärt. In Absetzung von den Italienern erwähnt Yciar Federn aus Metall und solche von Geiern zum Schreiben: »Por al mayor parte se escrive esta letra con peño la de açofar, o de hierro, o azero: todo es bueno para quien lo acostumbra: pero muy mejor es la peñola de buytre, hasta el grandor dela letra que ella pue de alcáncar, por ser de menos peso y mas suave.«[152] Auch bei Yciar finden sich Ausführungen zur Qualität der Federn (*Del conoscimiento y qualidades delas buenas plumas*),[153] in denen er sich auf Tagliente (Schwanenfedern) und Palatino (Gänsefedern) bezieht. Zudem präsentiert er einen Abschnitt zum Schneiden der Federn (*Como se ha de cartar la pluma*).[154]

Zwei Aspekte zeichnen Yciars Werk aus: Er gibt zum einen auch Ratschläge zur Aufbewahrung der Federn. So schreibt er, die Spitzen sollten im Sommer in einem

150 Die französischen Schreibmeister werden hier aus Platzgründen ganz weggelassen. Osley (1980), 213–226, widmet ihnen ein Kapitel und übersetzt Ausschnitte aus Christophe Plantins Lehrdialog, der sich unter anderem auch mit der Feder und ihrer Zurichtung auseinandersetzt.

151 Siehe Reynolds Stones *Einleitung* in: Yciar (1960), v–x. Vgl. zu Yciar und Juan de Vingles und dem Werk *Recopilación subtilissima: intitulada orthographia pratica* auch Osley (1980), 127–148.

152 Yciar (1960), HVIIIr. Die Schreibweise ist modernisiert wiedergegeben. In der englischen Übersetzung von Stone: »This lettering is usually written with a pen of brass or iron or steel. These are all right for those who are used to them; but best of all, for any letters for which it is big enough, is a vulture quill since it weighs less and is smoother.« Ebd., 30.

153 Yciar (1960), Kv und Kij.

154 Yciar (1960), Kijr und Kijv.

Glas Wasser gelagert werden, damit sie nicht austrocknen. Der Schreibmeister präsentiert damit auch ein spezifisch materiell-praxeologisches Feder-Wissen.[155] Zum anderen bringt er ein Problem aller Schreibmeisterbücher auf den Punkt, wenn er zum Schneiden der Federn bemerkt, er wolle sich nicht lange damit aufhalten, weil es in der Praxis einfach zu zeigen, aber sehr schwer zu beschreiben sei.[156] Dabei wird die mehrfach paradoxe Ausgangslage der Schreibmeisterbücher deutlich: Was sie zeigen, sind die Schriftzüge einzelner Meister, deren Handschriften medialisiert wurden: Was im gedruckten Buch sichtbar wird, ist eine Übertragung der Handschrift, vorerst in eine seitenverkehrte Vorlage. Damit vollzieht sich auch ein Wechsel des Mediums vom Einzelblatt in ein Druckverfahren wie Holzschnitt oder Stich. Diese Problematik der medialen Verschiebungen reflektiert Yciar.

Ortiz wiederum zeichnet sich zum einen durch eine didaktische Ausrichtung der Werke und zum anderen durch eine starke Metonymisierung aus. Sein Werk *El maestro de escrivir, la theorica, y la practica* von 1696 wurde, wie der Titel anthropomorphisiert besagt, zum Lehrer. Im Zurschaustellen von künstlerischem Können fordern sich diese Bücher stetig gegenseitig heraus: Was ein Einzelner mit seinem besonderen Talent schaffte, das soll ein Lernender zumindest in Teilen nachahmen können. Umgekehrt sollte einem, der gerade Lesen und Schreiben lernt, mit dem Buch gezeigt werden, was theoretisch möglich wäre, wie andernorts geschrieben wird sowie was Schönschreiben bedeuten kann. Dies betraf die Alphabete, die in den Schreibmeisterbüchern gleichzeitig Bild und Text, Kunst und Schrift sind. Daneben enthalten die Werke, wie bereits mehrfach gezeigt, auch Traktat-ähnliche Textelemente, in denen Wissen tradiert und verbreitet wird. Schreibmeisterbücher bewegen sich damit immer sowohl in einem Möglichkeitsraum als auch im Feld mimetischer Abbildung und Anleitung. Das Beispiel von Yciar macht klar, dass dieser Spagat nicht immer gelang und dass diese Texte und ihre Autoren damit kämpften, ein praktisches Wissen über Materialien, Gesten, Werkzeugführung, Hand- und Körperhaltung in eine schriftliche Form zu bringen. Während einige Autoren sich mit Abbildungen behalfen, um deutlich zu machen, wie etwa die Hand geführt werden sollte oder wie die Spitze der Feder zugeschnitten werden

155 Die Stelle lautet: »Enel verano conviene tener las de contino en un vaso de agua que cubra solamente el corte dela pendola, la qual en ningunmodo quiere estar seca, que haze la letra sarnosa y mortezina, y se escrive ocn grande trabajo.« Yciar (1960), Kijr. »In the summer they should be kept permanently in a glass of water, covering only the nib of the pen which should in no circumstances be allowed to get dry. For this makes the letter scrabby and pale and is very laborious to write with.« Ebd., 39. Mit demselben Ziel, nämlich das Austrocknen der Federn zu verhindern, wird Bertuch 1795 einen neuen Federträger präsentieren – allerdings konzipiert für den Winter. Vgl. Kap. 5.2.2.

156 Yciar schreibt: »A cerca del cortar, o templar delas peñolas no me quiero detener, porque el enseñar lo por obra es muy facil, y pore scriptura quasi impossible, aunque toda via passare por ello como han hecho otros, declarando me lo major que pudiere.« Yciar (1960), Kijv. »I do not mean to spend much time on the cutting and trimming of the pen because it is very easy to teach this by practical demonstration and almost impossible by writing about it. But I shall run through it nonetheless as others have done and shall explain it to the best of my ability.« Ebd., 39.

musste, geht es Yciar gerade nicht darum: Er zeigt die Grenzen der Möglichkeiten auf, praxeologisches Wissen in theoretisches und damit stabileres und tradierbareres Wissen zu überführen.

Dieser Problematik begegnet Ortiz' *El Maestro*, indem er auf die Dialogform zwischen Lehrer und Schüler zurückgreift. Das ergibt die Möglichkeit, Unklarheiten durch den ungeübten, fiktiven Schüler nachfragen zu lassen und Antworten in ausführlicher Form zu präsentieren – Ortiz' Werk ist dementsprechend auch umfangreich. Wenn dann aber eher fest umrissene Wissensbereiche vermittelt werden, löst sich die Dialogform auf. Es ist in dieser Situation der Lehrer, der über Herstellung oder Verwendung von Bimsstein, Federmesser, Tinte, Goldbuchstaben, Zinnoberfarbe oder über das Papier referiert. In den Schriftbeispielen zeigt Ortiz wunderbare Fantasiefiguren aus einem Schriftzug gefertigt (Abb. 2.13) – eine verbreitete Verzierungsform, die aber bei ihm besonders schön zur Geltung kommt.

Zehn Merkmale müsse eine Schreibfeder besitzen, notiert der *Maestro*:

1. De la ala.
2. Derecho.
3. Blanco.
4. Redondo.
5. Duro.
6. Seco.
7. Terso.
8. Gruesso de lomo.
9. Macho.
10. Entre fino.[157]

Neben der Liste, deren Inhalt mit Abzählen an den Fingern memoriert worden sein dürfte, führt der Maestro auch im Dialog die zehn Punkte zusätzlich im Fließtext aus und erklärt, warum die Feder die eine Eigenschaft besitzen sollte und eine andere nicht. Ortiz stützt sich dabei auf Palatino, Yciar und Ignaz Perez. Ein Zitatausschnitt von Perez macht deutlich, dass die bildliche Sprechweise von Schreibwerkzeugen auch im Spanischen vorkommt. So findet sich dort eine Beschreibung: »El cañon sea derecho«[158] – das Rohr müsse, wörtlich übersetzt, ›rechts sein‹. Mit dem Ausdruck ›cañon‹ ist also eine Vogelfeder gemeint, die vom rechten Flügel stammen kann, ein pflanzliches Rohr hingegen mag höchstens gerade gewachsen, nicht aber ›rechts‹ sein. Die Überlagerung von Materialitäten, Funktionen eines Schreibwerkzeugs, seiner Geschichte und Bezeichnungen kann also auf eine weitere Nationalsprache ausgedehnt werden.

Das Werk von Ortiz endet in einem über mehr als zehn Seiten ausgedehnten *El Examen*, einer dialogisch inszenierten Prüfung. Der Prüfling gibt darin an, er wolle Schreibmeister werden (»Maestro del Arte de escrivir«) und antwortet auf die Frage, wie denn ein Schreibmeister Theorie und Praxis zusammenbringe, mit: »Theorica, es saber la razon del Arte; y practica, es poner en execucion con la pluma

157 Ortiz (1696), 37. »1. vom Vogel, 2. rechts, 3. weiß, 4. rund, 5. hart, 6. trocken, 7. transparent/glänzend, 8. mit dickem Rücken, 9. stark/kräftig, 10. dazwischen fein.« Siehe auch ebd. 50, wo erklärt wird, wie die Feder in die Hand zu nehmen sei.

158 Ignaz Perez zitiert nach Ortiz (1696), 38.

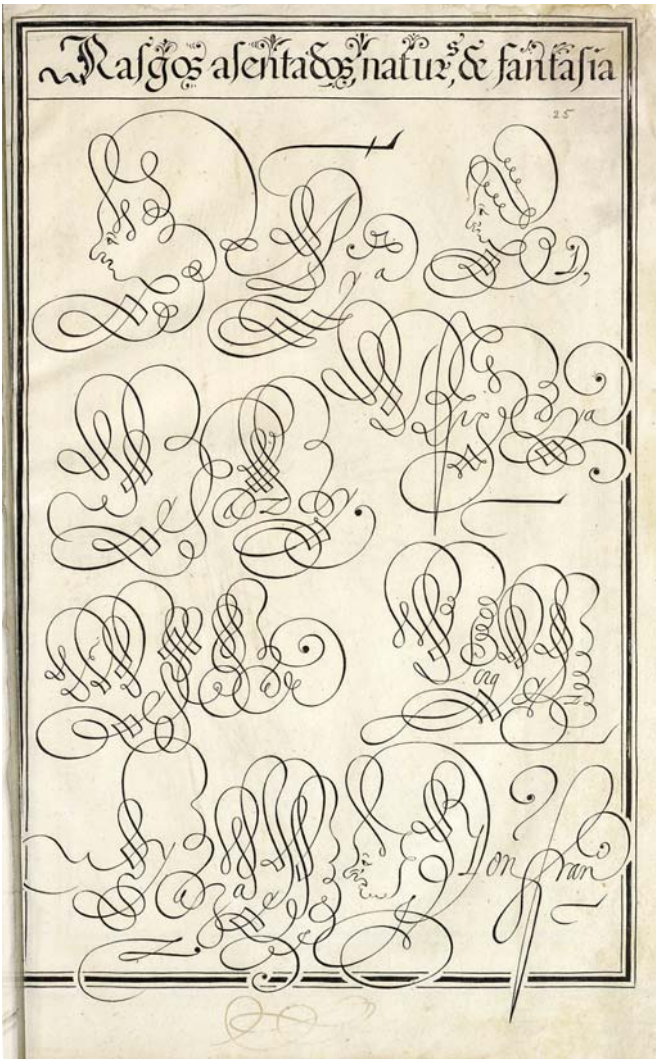


Abb. 2.13: Ortiz: El Maestro*, 1696, Federzüge*

essa razon.«[159] Die Federpraxis wird wie die Theorie selbst als gleichermaßen mit der Vernunft verbunden beschrieben, sie ist die Bedingung dafür, dass die Vernunft überhaupt zur ›Ausführung‹ kommen kann.

Bevor detaillierte Fragen und Antworten im Dialog von Ortiz deutlich machen, wie viel ein frühneuzeitlicher Schreiber überhaupt können musste, wird noch einmal auf die unabdingbare Verknüpfung von Material, Instrument und Schreibenden

159 Ortiz (1696), Examen, 1.

respektive Beruf hingewiesen. Der Meister fragt nämlich: »Sin estos requisitos, podrà uno ser buen Maestro?« Und der Schüler antwortet: »Por ningun caso.«[160] Das heißt zusammengefasst: Ohne Dinge gibt es keine Schreibmeister.

2.3.4 Feder-Hand-Schrift-Region C: aus dem deutschsprachigen Gebiet

Da es in der Entwicklung der Kalligrafie zuerst hauptsächlich eine einzelne geografische Trennlinie innerhalb Europas gab, nämlich die Alpen, kommt nach der Betrachtung der südlichen Entwicklung nun also die nördliche zu Sprache. Dort ist es jedoch wenig sinnvoll, die Schreibmeister zu stark nach nationaler Zugehörigkeit aufzuteilen, weswegen das ›deutschsprachige Gebiet‹ als Oberbegriff verwendet wird.[161]

Im Folgenden steht der Schreibmeister Johann Neudörffer d. Ä. im Zentrum, danach hauptsächlich Urban Wyss. Neudörffer lebte von 1497 bis 1563 in Nürnberg und machte die Stadt zu einem Zentrum der Schreibkunst (Abb. 2.14). Durch Dürer als Verbindungsfigur nach Italien konnte sich die Kalligrafie auch nördlich der Alpen relativ früh entwickeln.[162] Neudörffer wurde oben schon erwähnt in Bezug auf die Brille und deren Darstellung in *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547* und sein Schreiben über den Formenschneider Hieronymus Andreä. Das Werk Neudörffers liegt in Einzelblättern, Collagierungen und einzelnen Werkeinheiten vor. Neben seiner Zusammenarbeit mit Dürer ist Neudörffer Fachleuten auch bekannt durch seine kalligrafischen Neuschaffungen wie etwa die Flechtwerkinitialen.[163] Seine Arbeiten sind in unterschiedlichen Versionen überliefert, dies ist etwa sichtbar am sogenannten *Fundament*. Es kann Neudörffer also nicht in erster Linie darum gegangen sein, ›vollständige‹ oder abgeschlossene Werke zu kreieren. Diese Einsicht erklärt auch die Schaublätter, die mittels Holzdrucken beispielsweise farbige Tinten, goldene Buchstaben und Alphabete zeigen, die sich von unterschiedlichen Seiten betrachten und lesen lassen und die keiner Werkkohärenz unterliegen. Im Zentrum von Neudörffers Schaffen steht die *Gute Ordnung* (1538),[164] die sich unter anderem in ihrer Form von den bisher erwähnten

160 Ortiz (1696), Conferencia XIII, Examen, 1. »Könnte einer ohne diese Requisiten ein guter Schreibmeister sein?« – »Auf keinen Fall.«

161 Die Forschung hingegen ging diesen Weg und war regional ausgerichtet, als Beispiel dafür sei Walter M. Brods *Fränkische Schreibmeister und Schriftkünstler* von 1968 erwähnt, der detailliert Auskunft gibt über einzelne Schreibmeister der Region. Brod setzt sein Werk selbst in den Kontext der »mainfränkischen Heimatforschung«. Brod (1968), 12.

162 Wegweisend zu Neudörffer siehe Linke/Sauer (2007), siehe etwa auch den Forschungsüberblick, ebd., 9–11.

163 Zu den Flechtwerkinitialen und insbesondere auch zur Unterscheidung der südlichen und nördlichen Variationen siehe Linke/Sauer (2007), 46–54.

164 Linke/Sauer (2007), 69–81, zur unsicheren Datierung des Werkes vgl. ebd., 77.

Abb. 2.14: Nicolas Neufchâtel: Bildnis des Nürnberger Schreibmeisters Johann Neudörffer d. Ä. und eines Schülers, *1561*

Werken unterscheidet. Linke und Sauer vergleichen die *Gute Ordnung* mit »einem schriftkünstlerischen Mappenwerk«,[165] es ist also kein stabiles Werk, sondern eher als eine Blättersammlung zu verstehen. Die einzelnen Blätter nehmen dadurch einen mobilen Status ein und sind verstärkt im pädagogischen Diskurs zu situieren: Einzelne Blätter konnten Schülern geschenkt oder ausgeliehen und damit verbreitet werden. Neben der didaktischen Raffinesse zeichnet sich Neudörffers Schaffen

165 Linke/Sauer (2007), 69. Sechzehn Ausgaben sind überliefert, die Autoren nehmen aber an, dass es sich bei der *Gute[n] Ordnung* »nicht um ein zur Veröffentlichung gedachtes und herkömmliches Lehrbuch« handelte. Vgl. ebd.

durch außergewöhnliches handwerkliches Talent wie auch durch technischen Erfindungsreichtum aus. Um den drucktechnischen Einschränkungen des Holzdrucks zu entkommen, arbeitete er mit Radierungen und Abklatschversionen, dadurch lässt sich eine gewisse Verschwommenheit bei einzelnen Blättern erklären. Teilweise radierte er seitenverkehrt – was besonders anspruchsvoll ist – und machte dies sichtbar.[166] Auch mit diesen unterschiedlichen Drucktechniken ging es immer darum, auszuloten, was die Möglichkeiten von Handschrift und damit was die Möglichkeiten der Feder waren. Geradezu als Arbeitsmotto kann eine Inschrift in der *Guten Ordnung* betrachtet werden, sie umfasst schlicht alles, was »mit dem braiten thail oder Flech der federn zu machen sey«.[167]

Als Neudörffers Vorbild gilt Fabian Frangks *Schreibe Kunst* aus dem Jahr 1525, das viel Text und wenig Schriftbeispiele enthält. Darin ist ihr Neudörffers *Gesprechbůchlein* ähnlich.[168]Als frühes Beispiel ist auch Leonhard Wagners *Proba centum scripturarum* (vermutlich zwischen 1510 und 1518 entstanden) beeindruckend. Wagners Werk unterscheidet sich aber zum einen von Neudörffers, weil Wagner Mönch war und handschriftliches Schreiben innerhalb eines Klosters eine andere Rolle spielte als das Schreiben der Schulmeister. Andererseits schuf er im Gegensatz zu weiteren Schreibmeistern eine einzige, aufwändige Handschrift, also ein singuläres Werk, das nicht in Druck ging, mit dem er also keine Verbreitung anstrebte und dessen genaue Bestimmung der Forschung heute noch Rätsel aufgibt.[169]

Frühe kalligrafische Werke aus der Schweiz stammen vom Schulmeister Urban Wyss, der bis zum Jahr 1561 lebte.[170] Sein Werk *Libellus Valde Doctus* von 1549 (Abb. 2.15) kombiniert Briefsteller mit Ansichten aus der Schulstube (Abb. 2.16) und einer Schreibstube mit ausgelegten Schreibutensilien (Abb. 2.17). Auch Wyss zeigt Federn (Abb. 2.18) und die richtige respektive falsche Handhaltung (Abb. 2.19) – man könnte vermuten, dass er sich damit auf Mercators Werk bezieht.[171]

Die Widmung an den Schulmeister Johann Fries verweist auf den direkten Zusammenhang mit dem praktischen Schulwesen. Im Weiteren hat Wyss 1553 *Ein schön cantzleysch Tittelbuch inn Reden Vnd Schreybenn nach rettorischer Ardt* publiziert. Wie schon die Titel deutlich machen, ist das *libellus* auf Latein, das *cantzleysch Tittelbuch* auf Deutsch verfasst. Beide Werken bestehen aus Holzschnitten.

166 Linke/Sauer (2007), 70f. Und später schreiben die Autoren: »Neudörffer ist ohne Zweifel der erste, der die gerade entwickelte Radierung als Drucktechnik für ein Schreibbuch anwendet.« Ebd., 79.

167 Neudörffer (1538), *Gute Ordnung*, zitiert nach Linke/Sauer (2007), 73.

168 Linke/Sauer (2007), 79f.

169 Die Handschrift verblieb bis 1802 im Augsburger Ulrichsstift, danach war sie über ein Jahrhundert verschollen. Wehmer (1963), 5; 18.

170 Siehe zur Kalligrafie mit spezifischem Blick auf die Situation in der Schweiz auch die Publikation von 1981: *Schreibkunst: Schulkunst und Volkskunst in der deutschsprachigen Schweiz 1548 bis 1980.*

171 Vgl. Kap. 2.4.1.

Abb. 2.15: Urban Wyss: Libellus valde doctus. *Titelblatt (1549)*

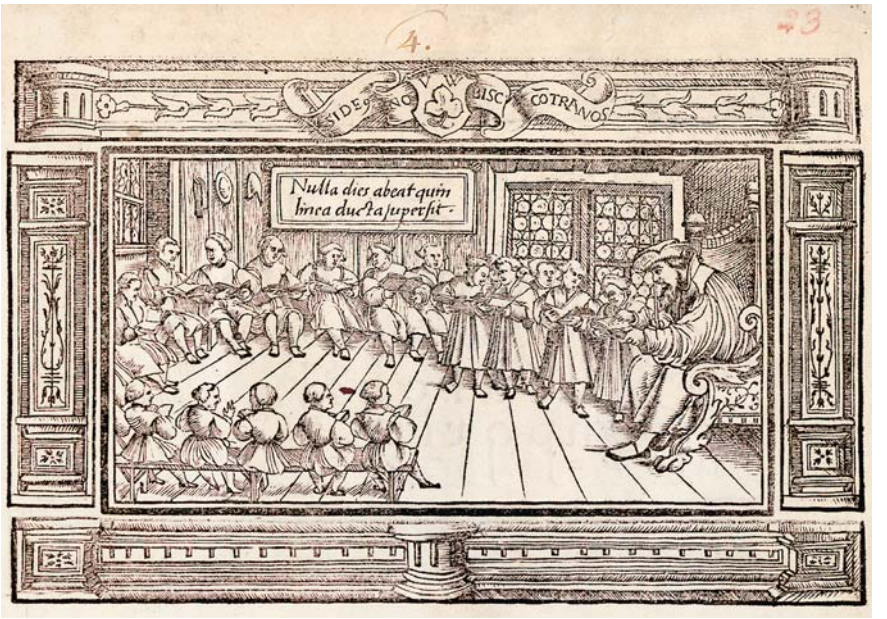


Abb. 2.16: Urban Wyss: Libellus valde doctus. *Schulstube (1549)*

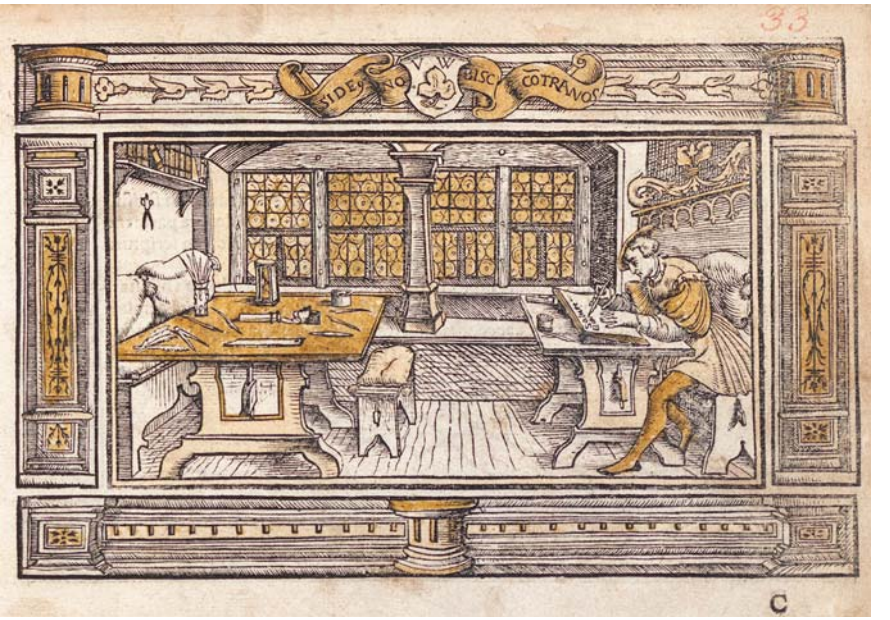


Abb. 2.17: Urban Wyss: Libellus valde doctus. *Schreibuntensilien (1549)*

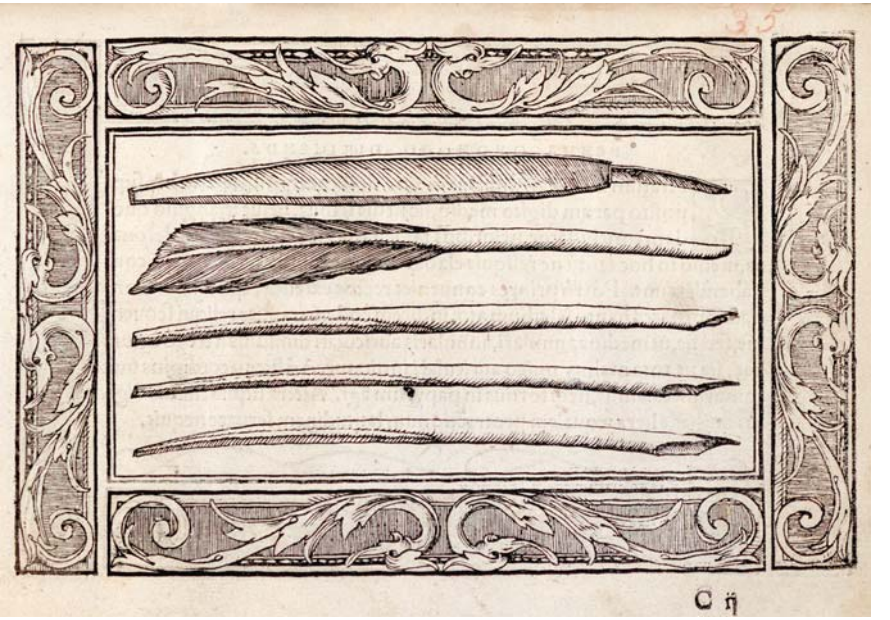


Abb. 2.18: Urban Wyss: Libellus valde doctus. *Federn (1549)*

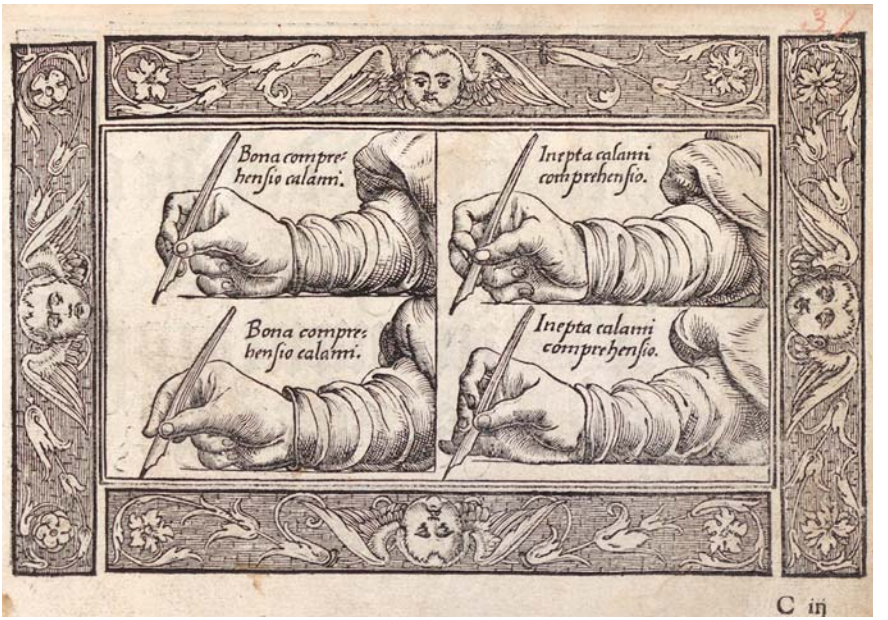


Abb. 2.19: Urban Wyss: Libellus valde doctus. *Handhaltung (1549)*

Wyss führt die Rechte und Pflichten eines Notars aus und bietet einen Überblick über rhetorische Formen (*salutatio*, *exordium*, *narratio*, *petitio*, *conclusio*), gefolgt von Beispieltexten mit den entsprechenden Anreden für Briefe an Kardinäle, Bischöfe, Herzöge und andere Würdenträger. Die Schreibmeisterbücher zeichnen sich damit durch eine Verbindung von Ästhetik, didaktischer Unterweisung und in den Brieflehren durch eine Kommunikationssteuerung aus. Wenn das Leben in der Frühen Neuzeit immer stärker verschriftlicht wird, dann arbeiten die Schreibmeisterbücher und die Briefsteller an der Ordnung dieser Kommunikation mit: Sie verbreiten das epistolare Wissen der Antike, adaptieren es gemäß den aktuellen und regionalen Machtverhältnissen und kanalisieren diese Kommunikation gleichzeitig in einer Weise, die die bestehenden Machtverhältnisse festigt.

Anders als die oben besprochenen eher grafischen oder zumindest monologisch-belehrenden Werke orientiert sich Neudörffers *Gesprechbůchlein* von 1549 an den humanistischen Lehrdialogen, wird aber (etwa im Unterschied zu den oben erwähnten Dialogen von Erasmus oder Ortiz) ergänzt durch Abbildungen. Hier sprechen zwei Figuren, Stephan und Johannes, miteinander. Beide sind Schüler, Johannes, der denselben Vornamen trägt wie der Autor, ist der erfahrenere, Stephan befragt ihn. Ein Lehrer kommt nicht vor und die Ausführungen sind dementsprechend kürzer als etwa diejenigen bei Ortiz. Die Schüler unterscheiden zuerst

grundlegend zwischen dem »zierlich« und dem »wol«[172] Schreiben. Letzteres beherrschten Autoren, die zwar gut dichten, nicht aber unbedingt schön schreiben können. In der ersten Betrachtung von Stephans Handschrift rät Johannes dazu, für das Latein und das Deutsche zwei unterschiedliche Schriften zu lernen und zu verwenden. Zu den dafür benötigten Schreibwerkzeugen gehören »Ausserlesene genßkil«,[173] daneben Zirkel und Lineal. Ferner teilt Johannes dem Handwerkersohn Stephan mit, dass zuallererst verstanden werden müsse, wozu ein Schreibgerät fähig sei:

> […] unnd will dir gleich / dieweil du von einem Handtwerkßmann sagst / damit ein Exempel fürstellen / Zu gleicherweiß wie ein handwerckßman vor allen dingen wissen soll und mus / was sein Werckzeug damit er täglich arbeit /außzurichten und zumachen vermög / Also mus ein yeder der schreiben lernen will / vor allen dingen versteen unnd wissen / was er mit einer federn ziehen oder schreiben kann unnd mög. Und solt wissen / das mit einer wolzubereiten federn / drey ding zuziehen und zumachen sein / Nemlich Punckt / Lini unnd Superficies oder flech.[174]

Es folgt ein Abschnitt mit dem Titel *Wie ein Federn sol abgetheylt unn proportzioniert werden*, der mit einer Abbildung versehen den unterschiedlichen Teilen einer Feder Ausdrücke zuordnet. Stephan sieht keinen Spalt in der Feder und Johannes erklärt ihm, dass und weshalb eine Schreibfeder gespalten sein soll: »Jnn alweg muß sie ein spalt haben / dann derselb gibt den flus der dinten / und hat auch ein feine mas und theylung / dann wann der spalt zulang ist / gibt er zuvil dinten / ist er aber zukurz so lest er kein dinten.«[175] Im nächsten Abschnitt erklärt Johannes dann die Länge des Spaltes. Daraufhin antwortet Stephan – und das ist interessant, weil im Text an dieser Stelle Neudörffer selbst und zugleich seine Faltblätter erwähnt werden: »Diß ist ein kurtzer schöner bericht / und yetzt verstee ich / was Johann Newdorffer auff den zweyen bögen / den ersten von zubereitung und theylung der federn / den andern von fassung unnd fürung der federn / gemacht hat.«[176] (Abb. 2.20) Hier zeigt sich, dass Neudörffer sein eigenes Werk vor allem in der Ausbildung von Schülern situiert.

Weit entfernt davon, nur ideales Meister-Wissen zu präsentieren, zeigt das *Gesprechbüchlein* – und das macht es besonders – auch fehlerhaftes Material und Können auf: Stephan präsentiert nämlich im zweiten Gespräch seine frisch geschnittenen Federn und Johannes kritisiert sie über fast eine ganze Seite hinweg (Abb. 21): »Thu her / ich sihe von verne schon mangel / wie hengt noch sovil abgeschabts gefrens dran / dazu hat der kil viel mackel / möchstu doch ein schönen durchglentzenden reinen kil genomen haben […].«[177]

172 Neudörffer (1549), aiiiv.
173 Neudörffer (1549), aiiiir.
174 Neudörffer (1549), aiiiiv.
175 Neudörffer (1549), avr.
176 Neudörffer (1549), aVv.
177 Neudörffer (1549), aVIr, aVIv.

Stephan zeigt sich einsichtig. Es geht dann weiter mit der Thematik Punkt und Linien, woraus das »flech zůg« entsteht.[178] Das Spiel beginnt von vorne, Stephan übt, Johannes kritisiert das Ergebnis. Schon diese wenigen und kleinen Figuren, die Stephan lernt, sind nur möglich »mit einer woltemperierten federn«[179] – damit ist Schreiben erst möglich, wenn die Feder richtig geschnitten ist, umgekehrt prägt genau dieser Schnitt wieder die Buchstaben, oder in den Worten von Johannes: »[…] was die federn selbst in irer natur der schneiden und breiten gibt / das las bleiben«.[180]

Die Figur Johannes (und mit ihm der Schreibmeister Neudörffer) lehrt Schreiben nicht nach Alphabet, sondern nach der Form der Buchstaben. Er präsentiert deshalb unterschiedliche, sogenannte ›Zerstreuungen‹.[181] Für die ersten Buchstaben führt der erfahrene Schüler dem Neuling die Hand. Während man die meisten Buchstaben in einem Zug schreibe, gebe es auch solche, die in zwei Zügen zu schreiben seien, erklärt Johannes weiter. In der Folge werden die Ausführungen detaillierter und komplizierter, es geht um das gerade Schreiben, um Verbindungen unter einzelnen Buchstaben, darum, dass die Feder auf keinen Fall in der Hand gedreht werden dürfe. Schließlich entsteht ein Schriftbeispiel – ein kurzer Brief Neudörffers an seinen Bruder[182] – und das sechste Kapitel endet mit einer Verteidigung der »Teutschen schreiber oder Schulmeister«.[183] Diese müssten nämlich auch unterrichten können, was viel schwieriger sei, als nur selbst die Schrift zu beherrschen. Damit bietet sich ein eleganter Übergang an, mit dem sich Neudörffer schließlich auch noch in einem siebten Gespräch an die Lehrer wenden kann – auf der Figurenebene liest Johannes Stephan unter dem Titel *hernach volgen die punct / so ein fleissiger Schreiber soll wissen / dar durch er dann ein yede handtschrifft urteilen und den fehl und mangel daran weisen kan* Merksätze für die Lehrerbildung vor. An erster Stelle stehen auch hier die Federn und ihre Zurichtung. Der zweite Punkt widmet sich der Federführung und Armposition, bevor dann in weiteren von insgesamt 17 Abschnitten viele Bestandteile des Schreibens ausgeführt werden, auf die es zu achten gilt. Schreiben als Kulturtechnik zeichnet sich, wie man diesem Schriftstück entnehmen kann, durch ein gekonntes und zu erlernendes Zusammenspiel zwischen Material (Feder, Papier, Tinte), Körper, planendem Schreiber, didaktischen Vorlagen sowie praktischen Anweisungen aus und festigt sich nur mit viel Übung. Die Figuren Stephan und Johannes und die Textform des Dialoges, der unterteilt in unterschiedliche Gespräche auch verdeutlicht, dass Schreibenlernen Zeit braucht, geben Einblick in die Art und Weise, wie Schreibmeister der Zeit gearbeitet haben könnten – und zumindest auch, wie Neudörffer selbst die eigene pädagogische Arbeit dokumentiert haben wollte.

178 Neudörffer (1549), bir.
179 Neudörffer (1549), biv.
180 Neudörffer (1549), biiiv.
181 Neudörffer (1549), bijv. Vgl. auch die Ausführungen zum sogenannten *Fundament* bei Linke/Sauer (2007), 55–61.
182 Neudörffer (1549), diiiv.
183 Neudörffer (1549), divr.

Ein gantze volkomne federn.

Netzt will ich das vorig widerholen/vnd alſo ſagen/die zwu ſpitzen A B/ ſollen ſo weit von den zweyen ſeiten ecken C D ſteen/ als weit die holaußnemung E von den zweyen ſeiten ecken ſteet/ alſo das C D ein recht mittel zwiſchen A B vnd E ſey/ deßgleichen ſoll das ſpeltlein H (welchs in mitte der zweyer ſpitzlein A B herab ſteen ſoll) mit ſeinem end/ zwiſchen A B vnd C D ein recht mittel ſein/ ſolichs wirdt dir allemal recht thun/ vnd nymmer felen. **Stephan.** Diß iſt ein kurtzer ſchöner bericht/vnd yetzt verſtee ich/was Johann Newdorffer auff den zweyen bögen/den erſten von zubereitung vnd theylung der federn/ den andern von faſſung vnnd fürung der federn gemacht hat.

Wie man einen kil erwölen vnd zubereiten ſoll.

Johannes. Ich ſolt dir gleichwol noch etliche ding zeigē/ wie du der federn mit des meſſerleins rucken die haut abſchaben oder ſeuberlich abſtreiffen/ vnd darnach mit einem wullen tüchlein fein ſauber wiſchen/ vnd das ſpeltlein nach der federn abnemung fleiſſig in die ruck linj trucken/vnd zu ſolichem allem einen

Abb. 2.20: Johann Neudörffer d.Ä.: Gesprechbůchlein *»Ein gantze volkomne federn«*

einen reinen glentzenden vnd vngemeilten kil erwölen solt / ist aber one not / dann du siehest es täglich von mir vnd andern vnsern Schülgesellen / so leret dich auch die natur / das man nicht wol mit einem vnfleissigen werckzeug / etwas wercklichs machen kan / versich mich du solt also zu zimlicher notturfft von der federn in gemein / vñ was sie zuziehē vermag bescheidts gnug haben. Steph. Ich bin vast wol damit zufriden / wils nun in die hand nemen / etlich federn temperieren / vnd dichs darnach sehen lassen / verhoff du werdest mir bald sagēn / wo gefehlt vnd besserung von nöten sey / hastu mehr zeit / so wil ich mehr hören / hat kein mangel / ob ich gleich mein essen versaum. Johannes. Yetzt ist es gnug / will dir darnach fürschreiben vnnd weisen / was mit diser vnserer gemachten federn gezogen werden kan.

Das ander Gesprech.

Stephan. Mein Johannes ich bit dich mit fleiß / du wöllest mir dise federn / so ich heut geschnitten hab / besehen / vnd den mangel oder fehl daran weisen.

Wie man ein wolgeschnitne federn erkennen / vnd den mangel daran zeigen soll.

Johannes. Thu her / ich sihe von verne schon mangel / wie hengt noch sonil abgeschabts gefrens dran / darzu hat der kil

Abb. 2.21: Johann Neudörffer d. Ä.: Gesprechbüchlein: *»Wie man ein wolgeschnitne federn erkennen / und den mangel daran zeigen soll«*

Andere Werke können kaum mit Neudörffers Schaffen verglichen werden. Die Qualität seiner Schriften und die Feinheit sowie die Lockerheit der Züge sind außerordentlich – gleichwohl steht sein Werk nicht ohne Kontext da. Zu seiner Zeit publizieren auch weitere deutschsprachige Schreibmeister, so etwa Johann Kleiner. Sein Werk *Ein new cantzleyisch Fundamentbůchlin von mancherley Geschrifften und Zůgen geschribenn Johannsen Kleiner, Burger und teutscher Schulmeister zu Zůrich im 1548 Jahr*[184] besteht aus Holzschnitten und ist unvollständig oder in unterschiedlichen Fassungen erhalten, was die Instabilität der Quellengattung zeigt: Schulmeisterbücher sind Kunstobjekte, zugleich aber auch Gebrauchsgegenstände, deren Überlieferung auf pragmatischen Aspekten wie etwa der Abnutzung und damit auf einer besonders augenscheinlichen Kontingenz beruht.

Wie Kleiners Titel zeigt, umspielen Schreibmeisterbücher häufig ähnliche Inhalte und auch Titel – das ›Fundament‹ kommt bei ihm und Neudörffer vor. In einer Ähnlichkeitsrelation mit Fantis *Thesauro de Scrittori* steht hingegen Caspar Neffs 1549 publiziertes Werk *Ein kőstliche Schatzkamer der schreibkunst und Cleinott der Cantzley unnd ander schreiber. Ein seer zierlich kunstreich Bůchlein von mancherhandt schonen artlichenn aus rechtem grund zusamen gesetzten schriften* […]. Auch Neffs Werk besteht aus Holzschnitten und kann im direkten Vergleich nicht mit den filigranen Zügen Neudörffers mithalten. Neff bietet Alphabete und Schriftbeispiele in unterschiedlichen Sprachen: »Teutsche Latinische Italianische Franzosische Engelische und Brabendische«.

Dass neben allen andern deutschsprachigen Schreiborten Nürnberg auch im 17. Jahrhundert noch ein Zentrum der Kalligrafie und Schreibmeister ist, die Anzahl der Berufsleute aber reguliert werden muss, zeigt eine Schulordnung aus dem Jahr 1665.[185] Diese schreibt vor, dass nicht mehr als »20 Rechenmeister und 8 Schulhalter« gleichzeitig in den Schulen der Stadt beschäftigt sein sollten.[186] Während die Schreibmeisterwerke Verbreitung erfahren und immer mehr Menschen neben dem Lesen auch das Schreiben lernen wollen, scheint es in der Stadt doch ein Interesse zu geben, die Berufsrichtung zu kontrollieren und restringieren – nicht jeder kann und soll als Schreibmeister tätig sein. Dieser Umstand wiederum dürfte die Konkurrenzsituation verstärkt haben.

184 Vgl. auch: VD 16 K 1264.

185 »Erst nach der Wende zum 17. Jahrhundert vermögen wir in anderen deutschen Landschaften Merkmale festzustellen, die erlauben, außer von dem Nürnberger bzw. fränkischen auch von einem sächsischen und einem schlesischen Stil der Handschrift, soweit die Schreibmusterbücher darüber Auskunft geben, zu sprechen.« Doede (1958), 18.

186 Zitiert nach Heisinger (1927), 5. Heisingers Schrift konzentriert sich auf das 17. und 18. Jahrhundert, auch weil für die Zeit davor kaum Dokumente überliefert sind.

2.3.5 Feder-Hand-Schrift-Region D: England

Die ersten von William Caxton in England gedruckten Bücher waren nicht biblische Texte, sondern *The Dictes or Sayings of the Philosophers* (1477) und ein Jahr später Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales*. Der Buchdruck hat damit auch inhaltlich im Vergleich zum Kontinent eine leicht verschobene Entwicklung durchgemacht.

Ein frühes englisches Schreibmeisterbuch trägt den Titel *A Newe Booke of Copies, containing divers sortes of sundry hands, as the English and French secretarie, and Bastard secretarie, Italian, Roman, Chancery, and Court hands. Set forth by the most Excellent Wryters of the sayd hands for the instruction of the vnskilfull* und stammt aus dem Jahr 1574. Es richtet sich an Kinder, denen durch in Paarreimen verfasste Regeln das Wichtigste zum Schreiben und den entsprechenden Geräten beigebracht werden soll.

In Bezug auf die Gänsefeder empfiehlt der Autor, der sich hinter den Initialen E. B. versteckt hält, Folgendes:

To chuse your quill.
Take quill of a goose that is some what rounde,
the thirde or fourth in wynge to be fownde:
And if at some tyme of those ye do want,
Take pinion[187] as next when Rauens quilie is skant,
And ryue[188] it iust in the backe, as may bee.
For ragged your flinte else shall ye see,
Amidde the slype[189] that ronnes vpp the quill:
Were it of gander yee do it not spill,
The fether shaue of the quill do not pare,
The stronger your penne in hande ye may beare.

To make your penne.
Make clyft without teeth your penne good, & hard:
Thinner, an shorter on right hand regarde:
The clyft somewhat long, the nebb not to shorte,
Then take it in hand in most comly sorte.[190]

Reim und Rhythmus sind eine Hilfe, die Anleitungen zu memorieren. Es folgen darauf Abschnitte zum Halten der Feder, zum Federmesser und zur Sitzposition. Außerdem werden Rezepte zur Tintenherstellung geboten – für Eilige (»To make yncke in haste«, nämlich mit verbrannter Wolle und Essig), für lang haltbare Tinte (mit Meersalz) oder speziell schwarze (mit Lampenruß). Als Tintenbehälter werden

187 Der Herausgeber des Werkes fügt an, dass es sich dabei um die äußerste Schwungfeder handelt.
188 Gemeint ist: ›tear‹, also ziehen.
189 Gemeint ist der Hohlraum.
190 Anonym (1574), unpag.

solche aus Horn und Blei erwähnt. Danach wird die gerade Körperhaltung als eine Notwendigkeit zum Thema gemacht.

Auch dieses Werk arbeitet mit Abbildungen von schreibenden Händen – die Kommentare zu den vier Beispielen sind aber denkbar verkürzt, sie beschränken sich nämlich auf »Good« und »Naught«. Unter beinahe identischem Titel und mit nur leicht adaptiertem Inhalt publizierten John de Beauchesne, ein französischer Hugenotte, der nach England geflohen war, und John Baildon 1602 das *Booke* – sodass man von einem didaktischen Erfolg des Werkes ausgehen darf. Nicht die darin gezeigten Abbildungen machen das Werk unter dem hier vorliegenden Fokus interessant, sondern die schriftlichen Ausführungen, aus denen sich eine örtliche Organisation der Schreibwerkzeuge, konkrete Handlungsabläufe und Erarbeitungsschritte entnehmen lassen. Dies lässt sich an zwei Stellen zeigen: Der Abschnitt mit dem Titel *How to sit writing* beschreibt zuerst die Körperhaltung und danach die Anordnung auf dem Schreibtisch: »Incke allways good store on right hand to stand, / Browne paper for great hast, or elles box with sand«.[191] Zur Schreibausrüstung gehört also auch braunes Papier, das wohl, weil es im Zusammenhang mit Sand erwähnt wird, als Löschpapier verwendet wurde. Dass der Tintenbehälter rechts stehen soll, weist auf eine Normierung der rechten Schreiberhand hin. Was diese zu tun hat, wird in den unmittelbar folgenden Sätzen deutlich: »Dip Penne, and shake penne, and touch Pennes for heare: / Wax, quilles and penneknife see alwayes ye beare«.[192] Die Feder wird also eingetaucht, das Zuviel an Tinte abgeschüttelt und dann kann geschrieben werden. Als weitere Vorbereitungen werden auf einem Blatt zwei Linien gezogen, sie dienen der Eingrenzung der Schriftzüge:

> Those two lynes betweene to write very iust.
> Not aboue or belowe write that he must:
> The same to be done is best with blacke leade,
> Which written betweene, is clensed with bread.[193]

Geschrieben wird mit Bleistift, einem Grafitstift, lässt sich annehmen. Damit handelt es sich um einen komplett neuen und verglichen mit der Feder jüngeren Schreibgegenstand: Erst um 1550 wurde in England Grafit gefunden und aufgrund von dessen äußerlicher Erscheinung Blei genannt.[194] Dass eine Schreibanleitung Bleistift und das Radieren mit Brot (!) erwähnt, ist in Bezug auf die Objektgeschichte des Bleistifts eine frühe Nennung. Der Text führt also ein relativ neues Objekt in den

191 Anonym (1574), unpag.
192 Anonym (1574), unpag.
193 Anonym (1574), unpag.
194 Reith (2005), 300. Bleistifte sind ebenfalls selten erhalten. Schlichting (2002), 3, bildet einen Grafitstift des 17. Jahrhunderts aus Süddeutschland ab und schreibt dazu: »Bei Renovierungsarbeiten entdeckte man im Dachgebälk eines Hauses diesen Zimmermannsstift. Er ist das weltweit älteste noch vorhandene Exemplar eines holzgefaßten Graphitstiftes.« Die Geschichte des Bleistiftes beschreibt Petroski (1995). Vgl. auch das entsprechende Kapitel bei Jensen (2004).

didaktischen Diskurs ein und dieser Umstand verändert die Rolle der Feder: Wenn an dieser Stelle Bleistift und Brot zum Schreibenlernen verwendet werden, wird der Schreibprozess aufgeteilt in eine Übungsphase, in der sich Bleistiftversuche mit Brot ausradieren lassen, und in eine spätere, definitive Schrift, die mit Tinte und Feder ausgeführt wird. Damit eine neue Schrift richtig gelernt werden kann, rät das Werk vorab zu Trockenübungen im wörtlichen Sinne: »To followe, strange hand with drie penne first prove.«[195] Mit Tinte gezogene Federzüge stehen fortan fortgeschrittenen Schreibern zu, die zum einen ihr Objekt und dessen Spuren beherrschen, deren Körper sich zum anderen aber auch der von der Feder verlangten und im sozialen Gefüge von den Lehrkräften eingeforderten Haltung unterworfen haben und immer wieder von Neuem zu unterwerfen bereit sind.

Am Rande erwähnt werden können noch einige wenige weitere englische Schreibmeister, deren Werke aber etwas später erscheinen, so etwa Martin Billingsleys *The Pen's Excellencie or the Secretaries Delighte* (1618), Richard Gething mit seinem Werk *Calligraphotechnia* von 1619, John Davies mit *The Writing Schoolemaster or The Anatomie of Faire Writing* von 1636 und Edward Cockers *Accomplish'd School-Master* von 1696. In diesem Umfeld kommt das werkbegleitende Schreibmeisterporträt in Mode, die Autoren werden mit der Feder in der Hand, in inszenierten Schreibposen oder umrandet mit Federzügen gezeigt.[196] In ihnen inszenieren sich die Stars, die hinter den Handschriften und gedruckten Adaptionen stehen. Sie positionieren sich in Zeiten des allgegenwärtigen Buchdruckes als Männer der Handschrift, nobilitieren diese aber mit dem Einsatz der eigenen Person. In Gethings Frontispiz zeigt sich der Autor im Medaillon abgebildet, über ihm sind in einem Lorbeerkranz diagonal gekreuzt zwei Gänsekiele sichtbar und darüber steht: »Nil Penna sed Arte«. Darunter finden sich ein transportierbares Feder-Etui und ein Tintenbehälter. Diese verdeutlichen erstens die potenzielle Mobilität von Schreiber und dem Schreiben sowie auch von Objekten, die man am Gürtel tragen und sich durch sie in der Rolle des Schreibenden sichtbar machen kann. Rechts vom Medaillon sieht man eine (unkommentierte) schreibende Hand, deren Ärmel auf einen adeligen Kontext deutet. Die für diese Art Bücher typische Abbildung der schreibenden Hand stilisiert sich nach ihrem Verfasser, der nicht als einfacher Handwerker, sondern als eleganter Schriftkünstler daherkommt. Sowohl Gethings als auch Davies' Werk bieten fertige Alphabete und Schriftbeispiele – sie leiten weder zur Konstruktion der Buchstaben an, noch führen sie in Prosa aus, was beim Schreiben zu beachten wäre – sie sind daher hauptsächlich als kalligrafische Bild-Schriftbeispiele zu betrachten, auch wenn Davies' Titel mit *The Writing Schoolemaster* andere, nämlich didaktisch orientierte Erwartungen weckt. Edward Cockers Werk hingegen beinhaltet trotz ähnlichen Titels – *Accomplish'd School-Master* – ein komplettes Schulbuch, mit dem Schüler etwa Lesen lernen können, es umfasst auch Listen von

195 Anonym (1574), unpag.

196 In Ambrose Heals *The English Writing-Masters and their Copy-Books 1570–1800* von 1931 und in Jonathan Goldbergs *Writing Matter* werden einige dieser Schreibmeisterbilder gezeigt.

Wörtern mit nur einer Silbe für die Anfänger, eine Liste mit zwei Silben und Ähnliches mehr. Erst spät in diesem Werk geht es um das Schreiben, die *Directions for True Writing* enthalten Angaben zum notwendigen Umfeld: Ein Schreiber brauche Licht, einen Tisch, eine gute Körperhaltung, ein Federmesser – und dann erst folgt die Anleitung zur Zurichtung und Haltung der Feder.[197]

In den Schreibmeisterbüchern wird zudem durch die Unterscheidung in den Unterschriften mit *›scripsit‹* und *›sculpsit‹* eine Zusammenarbeit im Kollektiv und gleichzeitig eine Arbeitsteilung auch auf Grund von Ausdifferenzierung der Berufsbilder deutlich.[198] Kalligrafie wird dadurch auch als eine personal geprägte, sozial konnotierte Wissenschaft sichtbar.

Dass schon allein die englischen Schreibmeisterbücher der Renaissance genug Stoff geben, um ihnen ein Buch zu widmen, hat Jonathan Goldberg gezeigt. Sein Buch *Writing Matter. From the Hands of the English Renaissance* von 1990 liefert eine wegweisende Analyse englischer Werke in Bezug auf die darin und mit ihnen produzierten Machtverhältnisse. Goldberg macht an der aus Italien importierten und darum »italic« genannten Schrift eine Wende fest, mit der sich nicht nur die Schrift, sondern auch das schreibende Subjekt neu bildet.[199] Für andere Sprachregionen – auch die deutschsprachige – bedürfte es ebenfalls größerer Untersuchungen, die noch ausstehen. Der Hand und Feder schreibt Goldberg eine »secondary instrumentality«[200] zu, gemeinsam würden sie entlang von sozialen Vorschriften schreiben. Seine Analyse zeigt Derridas Werk folgend eine Möglichkeit auf, wie die paläografisch gemeinhin deskriptive Beschreibung mit einer fruchtbaren dekonstruktivistisch orientierten Analyse ergänzt werden kann.

Ein anderer Aspekt des englischen Buchdrucks ist die Verknüpfung von Technik und ›Nationalität‹, was sich etwa bei Caxtons Schaffen beobachten lässt.[201] Überhaupt ist der Buchdruck eine Erfindung, die schon von den Zeitgenossen in Bezug zu

197 Cocker (1696), 91 f.

198 Zu dieser Veränderung schreibt Jessen: »Während der Holzschneider sich nur selten durch sein Monogramm zu erkennen gab, legte jetzt der Stecher Wert darauf, auf den Blättern oder auf dem Titel des Buches genannt zu werden. Darunter begegnen uns Namen von gutem Klang; nach und nach traten auch besondere Schriftenstecher, Virtuosen ihres Faches, ein. Überdies konnte man auf der geräumigeren Kupferplatte über die bescheidenen Abmessungen der Holzschnittbüchlein hinausgehen und sich der Schrift- und Blattgröße der handschriftlichen Originale nähern. Dabei wurden besonders Querformate beliebt. So hat der Kupferstich seit dem 16. Jahrhundert durch Europa hin den Schreibbüchern ihr Gesicht gegeben […].« Jessen (1923), 7 f.

199 Goldberg (1990), 2.

200 Goldberg (1990), 59. Seine starke These, dass die bildliche Anordnung der Schreibwerkzeuge und zugehörenden Instrumente etwa bei Arrighi oder Tagliente immer Szenen der Gewalt seien, kann meiner Meinung nach skeptisch betrachtet werden, da die Abbildungen häufig eher Tableaus mit wenig Handlungspotenzial gleichen und vielmehr Material und Symmetrien inszenieren. Ebd., 75.

201 Mazal schreibt: »Die stärkere Nationalisierung des englischen Buchdrucks hat ihre Wurzeln schon in der Tatsache, daß ein Engländer und nicht ein Deutscher die Kunst ins Land brachte: William Caxton hat in Köln gelernt und in Brügge gearbeitet, bis er 1476 in Westminster bei London die erste einheimische Druckerei eröffnete. Daneben fand der Druck im 15. Jahr-

Nationen und Nationalität gesetzt wird – dabei wird eine Tradition, die sich bereits in der Verwendung unterschiedlicher Handschriften etwa in Italien und Deutschland zeigt, weitergeführt.[202] Schrift respektive Buchdruck und das Lob einer Nationalität, die sich von anderen abzugrenzen versucht, werden um 1500 zu einem Topos. Von Konrad Celtis (1459–1508) ist ein *carmen,* im Sinne eines Lobliedes, auf den deutschen Erfinder des Buchdrucks überliefert:

> Nicht geringer als Dädalus, glaubt mir, oder als Kekrops, der die Buchstaben fand, ist der, der von Mainzer Bürgern herstammt, der Ruhm unseres Namens. Er goß in kurzer Zeit feste Typen aus Erz und lehrte, mit beweglichen Lettern zu drucken. Nichts Nützlicheres, glaubt mir, konnte in allen Jahrhunderten erfunden werden! Nunmehr werden endlich die Italiener die Deutschen nicht mehr stumpfer Trägheit zeihen können, da sie sehen, daß durch unsere Kunstfertigkeit der römischen Literatur vieler Jahrhunderte Dauer zuwächst.[203]

Und der Priester und Dichter Jacob Wimpfeling schreibt 1507: »Auf keine Erfindung oder Geistesfrucht können wir Deutsche so stolz sein wie auf die des Bücherdrucks, die uns zu neuen, geistigen Trägern der Lehren des Christentums, aller göttlichen und irdischen Wissenschaft und dadurch zu Wohltätern der ganzen Menschheit gemacht hat.«[204] Auch der Humanist Joachim Vadian (1484–1551) erwähnt nach der Nennung der ägyptischen, griechischen und lateinischen Leistungen in der Entwicklung der Kulturtechnik Schreiben auch die Deutschen: »Verum / Germanus is qui litteras fudit Stanno / Docuitque tantum comprimi semel praelo / Quantum celerrimae manus die longo / Scribunt: beatus et perenniter foelix / Praecellit Hercle cuncta priscorum inventa«.[205] Bei einem nächsten Umbruch im Schreiben, dem Wechsel zur Stahlfeder, wurde diese Verbindung von Kulturtechnik und Nation noch verstärkt.[206]

Neben den konstruierten Nationalitätengrenzen und der diese überschreitenden Werkproduktion wurden mit kalligrafischen Arbeiten der Frühen Neuzeit die Geschlechterrollen auf eine neue Weise zum Thema. Es stellte sich nämlich die Frage, wer welche Art Kalligrafie für welches Publikum schuf und wie die Resonanz auf

hundert nur noch in Oxford (1478), St. Albans (1479) und London (1480) Eingang.« Mazal (1975), 127. Umgekehrt widmet sich auch die Forschungsliteratur oft Werken oder Schriften aus einem Land oder einer Sprache, was etwa Buchtitel wie *English Handwriting 1400–1650* deutlich machen. Preston/Yeandle (1992). (Feder-)Kalligrafie wird bisher selten als europäisches Phänomen beschrieben.

202 Die Forschung setzt aber die Nationalisierungsbewegungen teilweise erst mit dem Buchdruck an, so etwa Dotzler (2013), 190f. mit Bezug auf Texte von Innis und McLuhan.

203 Celtis zitiert in der Herausgabe und Übersetzung von Kühlmann, Seidel, Wiegand (1997), 57–59.

204 Wimpheling zitiert nach Presser (1967), 126.

205 Vadian zitiert nach der Transkription von Stephan Füssel (1996), 12. Die Passage lautet in der Übersetzung von Füssel: »Der Deutsche jedoch, der Buchstaben aus Metall goß und den Beweis antrat, daß durch einen einzigen Druckvorgang in der Presse durchaus die Tageshöchstleistung flinker Schreiberhände wettgemacht wird, überstrahlt sämtliche Erfindungen der Alten; gepriesen und unendlich glücklich sei er!« Ebd., 13.

206 Vgl. Kap. 5, worin es um die Einführung und Etablierung der Stahlfeder geht.

die Werke sowie auf die Tätigkeit überhaupt ausfiel. Dies war mithin auch eine Frage der Werkzeuge, nämlich konkret, ob (männlich codierte) Federn oder (weiblich codierte) Nadeln verwendet wurden. Wenn Frauen zeitgenössisch Schreibfedern nutzten, konnte dies ernsthaft oder wie bei Anne Finch (1661–1720) mit ironischem Unterton als ein Angriff auf die Männlichkeit verstanden werden: »Alas! A woman that attempts the pen, / Such an intruder on the rights of men.«[207] Dabei wurden Feder und Nadel oft auch gleichzeitig verwendet, wie es etwa Susan Frye in ihrem Werk *Pens and Needles. Women's Textualities in Early Modern England* (2010) aufzeigt.[208] Kalligrafie fokussiert zwar auf Schreibprozesse, bietet sich aber durchaus für unterschiedliche Werkzeuge an. So gibt es viele, äußerst wertvolle Stickereien, die Schriften aufzeigen und zur Kunst des Schönschreibens gezählt werden können.[209]

Als Kalligrafin, wenn auch nicht unbedingt als Schreibmeisterin bezeichnen mag man Esther Inglis (1571–1624), deren Werk aus knapp 60 Manuskriptbüchern besteht.[210] Die hugenottische Familie von Inglis, deren Name ursprünglich Langlois war, war aus Frankreich nach Schottland geflohen, Inglis schrieb in Latein, Französisch und Englisch.[211] Sie bewegte sich in einem anderen Umfeld als die hier bisher erwähnten Kalligrafen und ihr Werk hat eine andere inhaltlich-formale Ausrichtung und andere Adressaten.[212] Ihr wohl berühmteste Werk heißt *Octonaries*

207 Anne Finch, zitiert nach Crawford (1985), 215.

208 Allgemein sind die Texte von Frauen noch relativ wenig erforscht, Hinderungsgrund sind beispielsweise die damals erforderliche Publikation der Texte unter Pseudonym, mit entsprechenden Zuordnungsproblemen, die Kanonbildung, die viele Frauen und ihre Werke ausschloss, die fragile Manuskriptkultur oder Publikationsmedien, die nicht überliefert wurden. Die englischsprachige Forschung hat hier aber schon sehr viel geleistet, erwähnt werden soll beispielsweise das britische ›Perdita Project‹, das sich genau diesen Problemen stellt. Siehe zum Forschungsstand Lunger Knoppers (2009), 5–7. Zu weiblichen Handschriften siehe im selben Band Wolfe (2009). Zu Miniaturen und Manuskripten, auch von Inglis, siehe Frye (2010), 75–115. Zu publizierten englischen Werken von Frauen aus dem Zeitraum 1600–1700 siehe Crawford (1985). Vgl. auch die Anthologie von Trill, Chedgzoy und Osborne (Hg.) (1997) mit dem Titel *Lay by Your Needles Ladies, Take the Pen. Writing Women in England, 1500–1700.*

209 Mit Fokus auf die Zeit von 1750–1950 werden Stickereien in neueren Forschungsarbeiten, etwa von Goggin und Tobin (2009), analysiert.

210 Lunger Knoppers (2009), 1. Zu Inglis und ihrem Werk entstanden in den letzten Jahren einige Forschungsarbeiten, siehe dazu allgemein einführend Ziegler (2000), mit Fokus auf die Blumenornamente Tjan-Bakker (2000), Dabbs (2000), Frye (2010), detailliert zu Inglis vgl. Ross (2009) und äußerst kenntnisreich Barker (2012). Alle Arbeiten beschreiben auch den familiären Hintergrund – dies mag dem Umstand geschuldet sein, dass es von Interesse ist, zu fragen, woher Inglis ihre Fähigkeiten hatte (die Eltern waren Kalligrafen respektive Schulmeister, der Ehemann Schreiber am Hof), es fällt aber auf, dass Forschungen zu männlichen Schreibmeistern die Familie eher weglassen.

211 Das Titelblatt der *Proverbes* zeichnet Inglis mit »de la main d'Esther Anglois Françoise.« Inglis (1601/2012), unpag. Ross nennt den ins Englische übertragenen Namen Inglis einen »*nom de plume*«, Ross (2009), 167, wobei es sich ja nicht um ein Pseudonym, sondern vielmehr um eine Übersetzung handelt.

212 Ross (2009), 259, beschreibt die Probleme bei der Einordnung von Inglis' Werk wie folgt: »[…] her corpus of over 50 manuscript copybooks resists classification since they incorporate

upon the Vanitie and Inconstancie of the World (1601), von dem ein biografisches Wörterbuch von 1804 schreibt, es sei »very curious«.[213] Nur wenige der Werke sind noch – oder wieder – greifbar, so etwa ein Faksimile von *Les Proverbes de Salomon*.[214] Neben Bibelversen kopierte Inglis religiöse Gedichte – es handelt sich also eher um Abschriften – und sie übersetzte. Inglis' Arbeiten sind in der Tradition der Stundenbücher anzusiedeln, es handelt sich um Miniaturwerke und es sind wie erwähnt Manuskripte, also Unikate – sie stellen sich damit nicht in einen pädagodisch-didaktischen Diskurs, der Verbreitung anstrebt, um möglichst sichtbar zu sein, und der belehren will, und sie adressieren keine Masse, sondern einzelne öffentliche Personen, nämlich potenzielle Mäzene und Geldgeber wie Elizabeth I. oder James VI. Widmungen sind darum sehr wichtige paratextuelle Elemente von Inglis' Werk, die Schriftstücke buhlen um die Wertschätzung durch mächtige Personen und sie enthalten auch öfter den Namen der Schreibenden, so etwa »Writin and limd be me, Esther Inglis« auf der Titelseite der *Octonaries*.[215] Mit der Namensnennung geht eine mehrfache Anspruchshaltung einher: Die Forderung der Wahrnehmung von Autorschaft, im Speziellen der Wahrnehmung einer weiblichen Autorschaft, und die Platzierung eines Hinweises darauf, an wen potenzielle Geldgeber sich wenden könnten, wenn ihnen das Werk gefällt: nämlich an »me, Esther Inglis«.[216]

Miniaturbücher unterscheiden sich auch in ihrer Materialität von Schreibmeisterwerken, letztere sind häufig einzelne Blätter, die je nach Gebrauchssituation zusammengebunden werden, erstere sind als eine Einheit konzipiert, sie sind mit einem Umschlag eingefasst, der in seiner dekorativen Ausgestaltung, oft mit Stickereien, auch Teil des Werkes ist.[217] Stickerei und Schrift werden von Inglis optisch verbunden, wenn sie in den *Proverbes* in Kapitel XII mit der Feder einen Zickzackstich imitiert, der die Buchstaben bildet und sie auch umrahmt.[218] Und in ihrem Werk *Argumenta in Librum Psalmorum* findet sich der Zweizeiler: »Cum penna sed certat

elements of illuminated manuscripts, emblem books, and humanist *collecteana*.« Frye (2010), 113, stellt die These auf, dass Inglis ihr Werk eingeordnet wissen wollte »with miniature portraits and emblematic jewels, as tiny treasures to be kept in the possessor's inner sanctum.«

213 Betham (1804), 350. Die *Octonaires* stammen von Antoine de la Roche Chandieu, siehe dazu Ziegler (2000), 22. Die Übersetzung ins Englische vermutlich von Inglis' Gatte Bartholomew Kello, schreibt Barker (2012), 46f.

214 Inglis (1601/2012). Teile der *Cinquante Octonaires* von 1607 sind digitalisiert einsehbar auf der Seite des britischen Royal Collection Trusts.

215 Abgebildet in Lunger Knoppers (2009), 3.

216 Frye (2010), 75, verweist darauf, dass die Miniaturenmalerin Levina Teelinc (1510/20–1576) ihre Werke nicht signiert hat – es kann also zeitgenössisch nicht als üblich gegolten haben.

217 Siehe als prunkvolles Beispiel das Miniaturbuch *Argumenta Psalmorum Davidis* von 1608, abgebildet in Abrahams u.a. (online), S. 22. Ziegler (2000), 28, nennt die Schenkung eine ›Publikation‹: »There is no question that Inglis' manuscripts are ›published‹ by her as gift objects. Not only are they showpieces of her technical skills with the pen, but many are beautifully bound, either in gold-tooled leather or in embroidered cloth bindings of velvet or silk, which she herself may have created.« Zur Materialität der Umschläge siehe Barker (2012), 28f.

218 Inglis (1601/2012), unpag., Kap. XII.

acus: at vincit utramque / Estherae probitas: praemia nulla tamen.«[219] Mit beiden Werkzeugen, Feder und Nadel, gehe sie gleich gekonnt um.

Inglis hat wohl auch deshalb in der Forschung Aufmerksamkeit erhalten, weil sie sich häufig in Porträts schreibend inszenierte und dies eine für eine weibliche Autorin und Künstlerin relativ früh eingenommene Rolle war.[220] Den Bezug zwischen Schreiben und Geschlecht stellte die Autorin aber bereits selbst her (zumindest wenn man davon ausgeht, dass die Initialen G. D. unter dem folgenden Sonett nur eine von Inglis inszenierte fiktive Autorschaft sind):

SONNET,
TO THE ONLY PARAGON AND
matchles Mistresse of the golden Pen
ESTHER INGLIS

Some when with conqring armie and vaillant interpryse
They daunted have the pryd of high and gallant harts
With mightie Monuments rays'd up in many parts
The all consuming force of wasting Tyme defise
Some other men againe, a serer manner tryse
To free their dieing fame, from Tymes most deadlie darts
These do by divin writts, by Sciences, and Arts
Give wings unto their names, to flie abroad the sky'se
And many men of olde, by charitable works
Did climbe the Temple of Fame, among the greatest Clerks
Desyring nothing but to eternize their name
But the glore of thy sexe, and mirakill to men
Dost purches to thy self immortill preyse and fame
By draughts inemitable, of thy unmatched Pen.
G. D.[221]

Die Form des Sonetts, die später noch ausführlicher behandelt wird,[222] eignet sich, um auf die Gemachtheit des Gedichts und des daran anschließenden Werks zu verweisen. Hier wird stellvertretend für die Autorin die Feder überhöht: »golden« muss die Feder sein und »unmatched«, wobei der Schluss des Sonetts auf den Anfang verweist, »thy unmatched Pen« wird analog gesetzt zur »matchles Mistresse of the golden Pen«. Es stechen an dieser Stelle aber auch noch Hinweise auf das Geschlecht der Schreibenden hervor – davon finden sich in Inglis' Werk viele.[223] Eine Autorin

219 Zitiert nach Barker (2012), 28: »Her needle vies with her pen: Esther's skill beats both – no prize for a winner.« (Ebd.).
220 Lunger Knopper (2009), 1, erwähnt zwei Dutzend Porträts von Inglis.
221 Zitiert nach der Transkription bei Abrahams u. a. (online), 9.
222 Vgl. Kap. 2.5.
223 Auf die Verwendung von »gendered humility trope[s]« hat Ross (2009), 170 verwiesen.

inszeniert also nicht nur Federzüge, sondern auch Autorschaft, ein spezifisch weibliches Schreiben, das an ein Wunder grenze (»But the glore of thy sexe, and mirakill to men«). Wie im nächsten Abschnitt mit dem Werk von Maria Strick gezeigt wird, nehmen Frauen in der Frühen Neuzeit durchaus die Rolle als Kalligrafinnen ein.

Mit der Schenkung von Büchern wurde die Manuskriptkultur zu einem Zeitpunkt gefeiert, als der moderne Buchdruck sich längst durchgesetzt hatte.[224] Das signierte und mit Autorinnenporträt versehene Buch als Gabe bemüht sich darum, als das wahrgenommen zu werden, was die sprechende Feder im Epigramm bei Erasmus auch war:[225] ein materielles Objekt als Zeichen einer Freundschaft zwischen wichtigen Personen – im Falle von Inglis ein Verbindungsglied zwischen ihr als Kalligrafin und Künstlerin sowie einem Vertreter der Monarchie.

2.3.6 Feder-Hand-Schrift-Region E: Niederlande

An der Schwelle und zu Beginn des niederländisch später ›goldenes Zeitalter‹ (*Gouden Eeuw*) genannten 17. Jahrhunderts finden sich in anderen Regionen Europas auch Schreibmeisterbücher, die ebenfalls Kunst, Schrift und grafische Techniken vereint zeigen. Erwähnt werden in der Folge nur drei, nämlich Jodocus Hondius d. Ä., Maria Strick und Jan van de Velde.

1594 erschien von Jodocus Hondius d. Ä. (1563–1612) das Werk *Theatrum Artis Scribendi*. Wie der Titel schon sagt, ist das Buch in lateinischer Sprache verfasst und zeigt Beispiele aus unterschiedlichen Händen und aus unterschiedlichen Sprachen. Dies macht der Untertitel deutlich: […] *varia summorum nostri seculi, artificiam exemplaria complectens, novem diversis linguis exarata*. Das Frontispiz verweist denn auch auf eine europäische Schreibgeschichte, die auf vier Schildern in den Ecken mit der Erwähnung von Anaxagoras, Palamedes, Mercurius und Cadmus abgesteckt wird. Philosophie, Legende und Mythologie kommen in der Abbildung von Schriftkundigen und Schreiblehrern zusammen. Daneben werden oben in der Mitte die Gesetzestafeln Moses', rechts davon das trojanische Pferd, links der schreibende Merkur und unten in der Mitte der Schriftzug »Mene mene tekel upharsin« (»gezählt gewogen zerteilt«) gezeigt. Was geschrieben wurde, ist wie für die biblischen Weisen des Königs Belsazar in seiner Deutung also teilweise offen – für Daniel nur mit der Hilfe Gottes erklärbar. Mythologische und christliche Motive sind ebenso nebeneinander zu sehen, wie auch mit der Chronologie des Schreibwerkzeuggebrauchs locker umgegangen wird: Obwohl die meisten hier (auch viele dekorative Putten) mit Federkiel schreiben, ist offensichtlich, dass die zehn Gebote nicht damit auf Stein geschrieben werden konnten. Das Frontispiz zeigt somit ein umfassendes Bild

224 Oder in den Worten von Frye (2010), 103, die den Sachverhalt noch zuspitzt: »In the late sixteenth and early seventeenth centuries in England, such texts continued to circulate in manuscript precisely because print became the more available technology. So valued were elegant manuscript books at the turn of the seventeenth century that scribes were sometimes employed to copy printed books to re-create the look of less widely marketed volumes.«

225 Zu Erasmus vgl. Kap. 3.

der Kulturtechnik Schreiben. Alle Abbildungen in diesem Werk sind Kupferstiche, deren Ästhetik deutlich von den Holzschnittbüchern abweicht, weil viel filigranere Züge möglich sind und das Gewicht verstärkt auf parallele Striche gesetzt wird. In der Folge sind auch die Rahmenwerke um die Schreibtafeln herum deutlich technischer, wenn man will, ›metallischer‹, als es ein Holzschnitt könnte, ausgerichtet.

Auf das Titelkupfer folgen acht *regulae,* die die Schriften und einzelne Buchstaben beschreiben. Dabei fällt auf, dass Bezug auf die lateinischen Vorbilder, die »Atticis litteris, quas vulgò Latinas vocamus«, genommen und gezeigt wird, dass diese für »Flandricis, Gallicis & Anglicanis litteris«[226] zentral sind. Nicht genannt oder verwendet wird hier also die deutsche Fraktur, die aber in einem Kupfer, signiert mit »Velde« (gemeint ist Jan van de Velde, auf den weiter unten noch eingegangen wird), an einem Ausschnitt von Psalm 66 dargestellt wird und später werden auch die *Germanica Litera*, also die deutschen Buchstaben, vorgestellt. Weitere Beispiele aus dem französischen, italienischen oder englischen Sprachraum verdeutlichen die europäische Perspektive dieses Schreibmeisterbuches. Eine scharfe Trennung der Schreibmeister und ihrer Werke in ein ›südlich und nördlich der Alpen‹ wird dadurch obsolet. Als eine Art Anthologie unterschiedlicher Werke kommt auch dem Hinweis auf die Urheberschaft mehr Gewicht zu – in der Folge sind viele der Kupferstiche signiert, etwa mit »Salomon Henrix scri« oder »Hondius scrip.« Es wird darum deutlich, dass nicht nur eine Schrift präsentiert wird, sondern mit ihr auch ein Schreiber, der diese Schrift beherrscht. Im zweiten Teil des Werkes wird ein Rahmenzug mit Vögeln, schreibenden Putten und Schreibwerkzeug beibehalten, darauf zu erkennen ist in zwei seitlichen Medaillons das Motto des Werkes: »Nil usu penna sed arte« – allein für die Kunst also soll die Feder eingesetzt werden.

Von Maria Strick (1577–1625) erschien im Jahr 1607 das Werk *Tooneel der loflijcke Schrijfpen ten Dienste van de constbeminnende Jeucht*. Strick wurde im selben Jahrzehnt geboren wie Esther Inglis.[227] Stricks Werk ist auf Niederländisch und Französisch verfasst (die Familie stammte aus Frankreich), daneben gibt es auch wenige Tafeln auf Italienisch oder Deutsch. Auch Strick unterschrieb ihre Schriften mit »Ma. Strick Scripsit«, sie zeigt sich also als eine selbstbewusste Kalligrafin. Stricks Vater Caspar Becq, einem Schulmeister, widmete sie ihre Schrifttafeln. Sie erwähnt »ma plume obscure« in einem Bescheidenheitstopos und nennt als Ziel ihres Schreibens, mit ihrer Feder ›feiern‹ zu wollen (»célébrer par ma plume«).[228] Diese Art eines Schreibmeisterbuches macht unterschiedliche Ebenen von Kalligrafie deutlich: Erstens zeigt sich eine selbstbewusste weibliche Schreiberin, die mit ihrer Unterschrift auf sich selbst verweist. Zweitens wird eine saubere Schrift mit Federzügen um die Initiale sowie zur Dekoration der Ränder ausgestellt. Drittens enthält das Werk neben Alphabeten und Schriftbeispielen auch einen Brief als Ego-Dokument, das aber gleichzeitig eine Vorlage dafür bietet, wie ein Brief verfasst werden soll.

226 Hondius (1594), unpag.: regula secunda.
227 Vgl. siehe Kap. 2.3.5.
228 Strick (1607), unpag., aber datiert mit 10. September 1606.

Und viertens schließlich wird das Können einer Autorin sichtbar, die alle diese Punkte beherrscht und grafisch inszenieren kann.

Jan van de Velde (1568–1623) veröffentlichte um das Jahr 1610 den *Spieghel Der Schijfkonste*.[229] Er beginnt seine – niederländische – Anleitung zum Schreiben mit einem *Grondlich bericht om een goede Penne te maken*. Dem Text folgen Abbildungen, die unterschiedliche Zuschnitte des Schreibwerkzeuges darstellen. Eine Seite im *Spieghel* enthält lediglich einen Federzug, der auf den ersten Blick wie ein bedeutungsleeres Ornament wirkt. Beim genaueren Hinschauen lassen sich einzelne Buchstaben erkennen, die zusammen den Schriftzug »Vive la plume« (Abb. 2.22) ergeben. Der Ausruf ist als Motto zeitgenössisch durchaus üblich.[230]

In praktisch einem einzigen Strich verwirklicht (wenn von der Unterschrift abgesehen wird), zeigt sich an diesem Blatt noch einmal deutlich, was Kalligrafie in der Schreibmeisterzeit leistet: Die Grenze zwischen Kunst und Schrift ist hier vollständig aufgelöst, es wird gleichzeitig geschrieben, Zeichen und Bedeutungen werden geschaffen, und dieses Geschriebene wird versteckt in ornamentalen Zügen, die Geschriebenes nur andeuten und so wiederum zur Entzifferung herausfordern. Schreiben und Zeichnen, Wort-Zeichen und Kunst-Zeich(n)en, Offenbaren und Verstecken gehen miteinander einher. Anfangs- und Endpunkt der Linie sind in der Mitte und am rechten Rande des Werkes, die lineare Schreibrichtung wird dabei unterlaufen. Damit bewegen sich die Richtungen von Produktionsablauf und Rezeptionsästhetik auseinander: Was von der Mitte aus geschrieben – oder vielleicht besser gezeichnet – wird, wird von links nach rechts gelesen. Die Federbewegung wird auch vom geübten Auge erst auf den zweiten Blick gesehen. Die Schreibgestik umspielt die Lesebewegung, läuft ihr teilweise sogar entgegen. Wer »Vive la plume« lesen kann, hat das gelesen, was die Feder hier performativ vorführt – das technische Können einer Feder und die Ästhetisierung und Ausstellung ihres Könnens unter Referenz auf sich selbst. Im Schreiben wie auch im Lesen wird die Feder emphatisch gefeiert.

Ohne explizite Nennung wird das Feder-Lob auch in der Darstellung eines Alphabets von de Velde sichtbar. (Abb. 2.23)

229 Es existieren unterschiedliche (digitalisierte) Ausgaben, teilw. mit 1605 datiert (vgl. etwa https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9400957p.r=Spieghel%20Der%20Schijfkonste?rk=21459;2, zuletzt abgerufen im November 2020).

230 Eine ganz andere Version davon präsentiert Esther Inglis in ihrem Manuskript *Cinquante Octonaires sur la vanite et inconstance du monde* aus dem Jahr 1607, abgedruckt bei Frye (2010), 111. Dort werden zwei gekreuzte Federn gezeigt, deren Spitzen in Griffeln zu stecken scheinen. An den Enden finden sich Federn, im Kreuzungspunkt der Federn ein Lorbeerkranz und darüber ist eine Krone gezeichnet. Der Schriftzug befindet sich links und rechts der Federn, es handelt sich dabei um Großbuchstaben in Antiqua. Die Abbildung ist in ihrer Statik wie auch in ihrem Bezug zur Monarchie und dichtenden Lorbeerträgern das pure Gegenteil von de Veldes Federzügen. Ziegler (2000), 33 f., verweist darauf, dass Inglis das Motiv der gekreuzten goldenen Federn, die auf einen Dichterpreis verweisen, in mindestens acht Werken abbildet. Eine Vorlage dafür dürfte laut Ziegler dem Werk von Jacobus Houthusius entstammen, das den Titel trägt: *Exemplaria sive formulae scripturae ornatoris xxxvi* (1591). Eine ähnliche Darstellung mit dem Text »Nil penna sed usus« findet sich in Inglis' *New Yeere's Guift* für Lady Erskine of Dirleton von 1606, abgebildet in Ross (2009), 175.

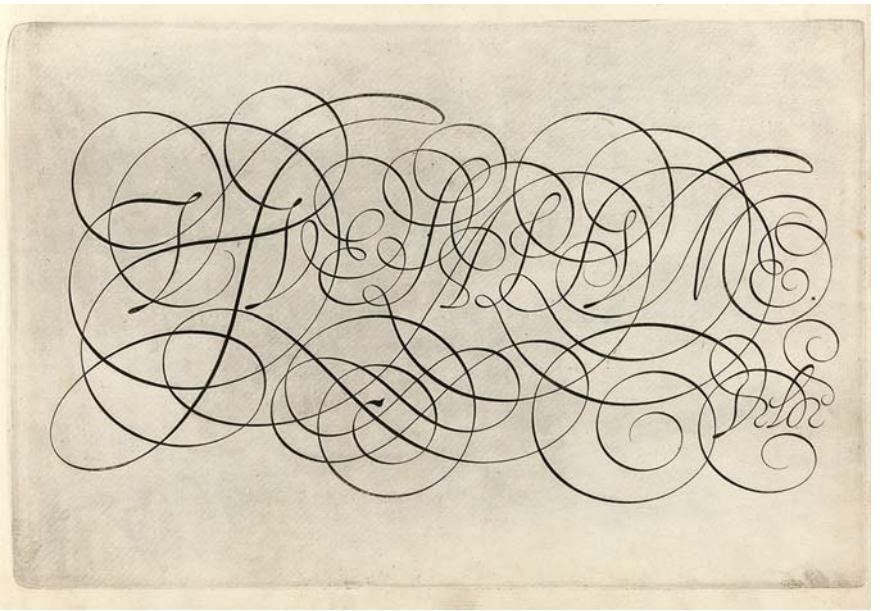


Abb. 2.22: Jan van de Velde: Vive la plume, *1610*

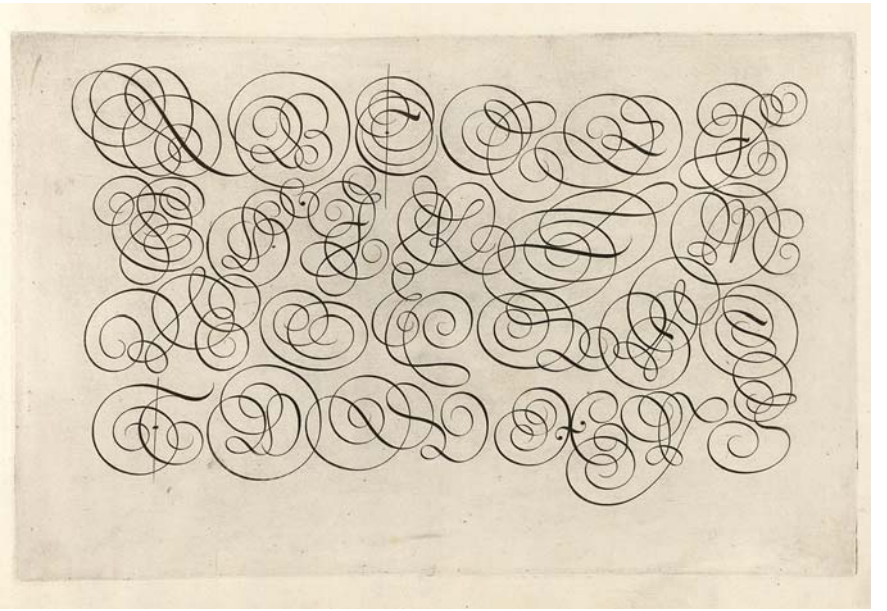


Abb. 2.23: Jan van de Velde: Alphabet, *1610*

Wie der Name anhand der Nennung der ersten griechischen Buchstaben schon sagt, bietet das Alphabet eine Ordnung, es schafft eine konventionalisierte Reihenfolge des Materials, aus dem Wörter zusammengesetzt werden können. Ungleich dem Setzerkasten eines Druckers, in welchem Buchstaben in festen Formen aus Blei in bestimmten Abteilen liegen, zeigt de Velde an dieser Stelle Buchstaben, deren Form beinahe aufgelöst ist. Die einzelnen Buchstaben scheinen schwerelos. Runde und konzentrische Formen herrschen vor, während im Gegensatz dazu die Horizontale, die sonst etwa für Serifen zentral ist, nicht verwendet wird. Auch die Vertikale spielt eine untergeordnete Rolle. Schrift als Informationsträger und Kommunikationsmittel wird hier zum Bild, die Grenze zwischen geordneten Buchstaben und flächendeckendem Ornament ist fließend. Dieses Blatt zeigt den Künstler und es animiert eher zum Nachfahren der Linien mit der Feder oder dem Finger als zum lauten Vorlesen, als Vorgang, wie die Abc-Bücher in der Schule verwendet wurden. Gewissermaßen zeitlich davor, aber auch parallel zum Trend, dass in Schule und Arbeitsleben die Schrift ökonomisiert wird, und gleichzeitig zur Ökonomisierung der Schreibenden (durch eine schnelle Handschrift) und des Geschriebenen (durch den Buchdruck) gibt es Schreibmeisterblätter, die sich dieser Bewegung widersetzen, indem sie das Alphabet, das »ursprünglich ein Symbol der Ganzheit und Fülle«[231] war, in einem gänzlich nicht-rationalisierbaren Überschuss zeigen.

2.4 Feder und Körper, Norm und Abweichung

Mit der Frühen Neuzeit rückt der Körper vermehrt in das Zentrum der Darstellung von Schreibenden, wie oben bereits am Beispiel von Fanti gezeigt wurde: Schreiben kann nun deshalb als eine der Techniken des Körpers beschrieben werden, weil es sich selbst mit einer bestimmten Handhaltung oder einer Positionierung des Ellenbogens beschreibt, diese abbildet und lehrt. Bleibt es im Mittelalter, wie gesehen, meist bei der topischen Erwähnung der drei schreibenden Finger, sind es nun die Hände und Arme, die abgebildet werden oder deren Position beschrieben wird. Hingegen wird der ganze menschliche Körper etwa mit der Stellung der Beine und Füße dann später thematisiert, zum Beispiel mit Denis Diderots *Encyclopédie* im 18. Jahrhundert auch in Bezug auf geschlechterspezifische Schreib- und Sitzweisen.[232] Es lässt sich also eine allmähliche Bemächtigung des Körpers im Schreiben *über* das Schreiben beobachten: Nach den einzelnen Fingern über die Hand und die Arme findet später der ganze Körper Aufnahme in die Darstellung des Schreibprozesses.

Auf der Ebene der Medialisierung zeigen im Mittelalter die Schreiberbilder mögliche Körperpositionen beim Schreiben, diese haben aber eine illustrierende, nicht

231 Ernst (2012), 31. Im Weiteren verweist Ernst auf barocke Einblattdrucke, die Alphabete präsentieren, so etwa das *Golden A. B. C. für Jedermann* von 1605 (ebd., 36). Alphabet-Blätter sind im 17. Jahrhundert also zu unterschiedlichen Zwecken im Einsatz – in Ernsts Beispiel im religiös-didaktischen Diskurs, der bei de Veldes Blatt nicht im Vordergrund steht.

232 Vgl. Kap. 3.5.

instruierende Funktion und sind außerdem nicht als mimetische Abbildungen zu verstehen. In der sprachlichen Darstellung findet eine Übertragung der Arbeit der drei Finger auf den sinnbildlichen, gesamten Körper statt. Entgegen dieser holistischen Tendenz werden Arme und Hände im 16. Jahrhundert oft isoliert dargestellt, so als ob sie vom restlichen Körper unabhängig und abtrennbar wären. Wie bei Fanti oder Neudörffer und vielen anderen deutlich wird, liegt der Fokus dort auf einzelnen Körperteilen: Sichtbar sind entweder die Hand, Hand und Arm oder Oberkörper und schreibende Hand – aber keine Köpfe und keine Unterkörper. Köpfe und Büste hingegen finden in Schreiberporträts, einer eigenen und neuen Bildgattung, den Ort ihrer Inszenierung. Diese andere Gewichtung hat nicht nur Verschiebungen in der Darstellungsweise zur Folge, sondern es zeigt sich auch eine normierende Zielgerichtetheit, wenn meist in dichotomischer Ordnung die richtige Haltung im Bild als solche benannt und daneben mancherorts auch die schlechte Haltung gezeigt wird.

Für die Feder bedeutet dies, dass ihr sowohl in Bild als auch in Texten mehr Aufmerksamkeit zukommt. Aus der topischen Erwähnung in einem Satz oder den knappen Merksätzen der *Regulae* werden seitenlange Beschreibungen. Auf das Schreiberbild wird gewissermaßen hingezoomt und ein Ausschnitt davon vergrößert dargestellt: die Feder alleine, mit Hand, Arm oder Oberkörper. Wie die einzelnen Körperteile unter der Vergrößerung isoliert dargestellt werden können, so werden sie auch von (literarischen) Texten abgetrennt gezeigt, auf Lerntafeln und losen Blättern im Unterricht. Mit gedruckten Bildern oder Anleitungen zum richtigen Schreiben sind schließlich auch quantitativ viel mehr Feder-Quellen im Umlauf und teilweise heute noch überliefert. Federn, Hände und Füße in ihrem jeweilig spezifischen Kontext zeigen die nächsten Beispiele. Nach einigen Vorüberlegungen zu Schrift und Körper bei Gerhard Mercator geht es hier zu zwei radierten Faltblättern Neudörffers, die zu seinem Werk *Anweysung unnd eygentlicher bericht, wie man eynen yeden kil zum schreiben* […] von 1544 gehören (weiter unten, Abb. 2.24 sowie Abb. 2.25).[233] Schließlich wird anhand von Fußschreibern den normierten Vorstellungen der Hand-Schrift nachgegangen.

Marcel Mauss beschreibt in seinem in Bezug auf Fanti bereits erwähnten Aufsatz *Die Techniken des Körpers* von 1935 »die Weisen, in der sich die Menschen in der einen wie der anderen Gesellschaft traditionsgemäß ihres Körpers bedienen.«[234] Sein Ansatz entstammt der deskriptiven Ethnologie und bedarf deswegen einer Adaption, um auf die Feder und den (historischen) Körper angewendet werden zu können. Nichtsdestotrotz sind seine Ausführungen zur Technik des Schwimmunterrichts, zum Gang oder zum Schaufeln weiterführend, weil sich seine Aussage aus einer persönlichen Zusammenfassung verallgemeinern lässt: »[…] ich kann mich

233 Von der *Anweysung* sind drei Exemplare überliefert, alle jedoch ohne die Faltblätter, die nur in einer Druckfassung von Neudörffers Enkel Anton in *Schreibkunst* (1601) überliefert sind. Siehe Linke/Sauer (2007), 82–85.

234 Mauss (1934/1975), 199.

nicht von meiner Technik trennen.«[235] In Bezug auf die europäische Geschichte der Feder lohnt es sich, unterschiedliche Anleitungen zur Körperhaltung zu vergleichen, denn der Verdacht drängt sich auf, dass sich daran zeigt, wie untrennbar verbunden das schreibende Individuum mit seiner Technik ist. Dass diese Techniken erst in einem sozialen Gefüge erlernt werden müssen und dieses von regionalen und zeitspezifischen Besonderheiten geprägt ist, dürften die bisherigen Ausführungen gezeigt haben. Die mittelalterliche Regel, dass (nur) drei Finger schreiben würden, hat in der Frühen Neuzeit also an Geltung verloren. Die Körpertechniken, die von der Feder ausgehen, sind in unterschiedlichen Zeiten verschiedene.

2.4.1 Die Feder-Arm-Urszene: Mercators Literarum latinarum [...] *(1541)*

Gerhard Mercator (1512–1594) wurde bekannt für seine Karten und Globen, deren neuartige Darstellungsweise nach ihm Mercator-Projektion genannt wird, obwohl auch diese Errungenschaft Resultat einer Arbeit im Kollektiv von unterschiedlichen Akteuren wie Instrumentenbauern, Mathematikern oder Kupferstechern ist.[236] Der Kosmologe konnte einer aufgrund von Navigationsproblemen in der Schifffahrt erhöhten Nachfrage nach besseren Karten entsprechen: Seine Karten sowie die Erd- und Himmelsgloben fanden eine große Verbreitung.[237] Weniger bekannt ist ein Werk von ihm, dessen voller Titel *Literarum latinarum, quas Italicas, cursoriasque vocat, scribendarum ratio* (1540) lautet und, wie der Name sagt, eine Anleitung zum Schreiben der italienischen Kursive bietet.[238] Aufgrund seiner Herkunft aus Flandern und seines späteren Lebens in Duisburg, wo seine religiöse Gesinnung weniger Anstoß erregte, ist die Hinwendung zur italienischen Kursive auffallend und dürfte dem spanischen Einfluss in Flandern, vielleicht aber auch Mercators Ausbildung in der Schule der Brüder vom gemeinsamen Leben geschuldet gewesen sein. Während das Umfeld von Dürer oder Neudörffer mit der Entwicklung und Etablierung der Fraktur beschäftigt war und im Alltag eher eine Kurrentschrift verwendete, verfolgte Mercator andere kalligrafische Ziele und publizierte diese einerseits im genannten Werk, machte sie aber auch zur Schrift der Kartografie der Zeit. Da geografische Artefakte wie Karten und Globen Wissensträger und -populisatoren sind, die in einer sich im 17. und 18. ausbildenden Öffentlichkeit eine zentrale Rolle einnehmen,[239] ist mit Blick auf die Feder zu fragen, wie sie das gerade auch durch ihre Schriftlichkeit und in der Schriftwahl tun. Geografisches Wissen ist in

235 Mauss (1934/1975), 201.

236 Vgl. Horst (2012).

237 Allerdings handelt es dabei nicht um eine ungetrübte Erfolgsgeschichte: Die Karten wurden von unterschiedlichen Seefahrnationen in unterschiedlicher Art aufgenommen – zum Fall Spanien siehe Brendecke (2015)

238 Vgl. Horst (2012), 60f. Teile aus Mercators Werk ins Englische übertragen finden sich bei Osley (1980), 185–203.

239 Siehe Wilson (2015).

der Nachfolge von Mercator ein handschriftlich geprägtes Wissen und eines, das neben der Räumlichkeit und geografischen Anordnung auch die Handschrift und Federzüge inszeniert: In der Duisburger Europa-Karte von 1554 gibt es dort, wo auch Schiffe und Seeungeheuer im Mittelmeer abgebildet sind, die dreiteilige Benennung von »MARE« »MEDI« »TERRA« in Großbuchstaben, die durch Federzüge gewissermaßen unterstrichen und ausgeschmückt werden.[240] Die Karte illustriert ihr eigenes Wissen über unterschiedliche Bereiche, nämlich über Vermessung, Reiseberichte, Legenden (in künstlerischer Rahmung), mathematische Projektion und Kalligrafie. Der ›leere‹ Raum des Mittelmeers bietet eine Projektionsfläche für Schiffe, fantastisches Ungetier und eben: an- und abschwellende Federzüge. Ab dem 16. Jahrhundert erfährt die Federschrift also neben den Schreibmeisterbüchern auch eine andere Materialisierung im Objekt: nach dem medialen Wechsel in den Stich und in gedruckter Ware hängen Karten in öffentlichen Räumen und inszenieren die Welt, die Relationen im Raum, nicht zuletzt aber auch in der kunstvollen Schriftgestaltung die Möglichkeiten der Feder.

Auf den Globen werden mit und nach Mercator Federzüge auf neue Weise materialisiert: Betrachtet man etwa das Globenpaar, das Jodocus Hondius d. J. (1593–1629) und Adriaen Veen 1613 in Amsterdam geschaffen hatten und das heute in der ETH Zürich steht, findet man die Oberfläche der hohlen Holzkugel mit Kupferstichen überkleistert (Abb. 2.26, Erdglobus).[241]

Die Globen sind aus zwei Sätzen von je 12 schnitzartigen sphärischen Zweiecken zwischen Äquator und dem 70. Breitengrad und zwei Polarkalotten konstruiert.[242] Was sich also auf einem Globus lesen lässt, ist keine Handschrift, sondern flächig gedruckte Landschaft, Schrift und Abbildungen, appliziert auf die Kugelform. Nichtsdestotrotz zeigt gerade der Erdglobus medialisierte, handschriftliche Federzüge. Sind etwa »Mare Arabicum« oder »Golfo Bengala« darauf in schmuckloser Antiqua zu sehen, wurde im Gegensatz dazu »Mare Lantchido« mit ausschweifendem Federzug geschmückt. Diese Verzierung kann nicht nur als Platzfüller betrachtet werden, vielmehr wird an diesem Beispiel deutlich, wie Kalligrafie und naturkundliches Wissen der Zeit sich den neuen Raum aufteilen. Zwischen den fantastischen Fischen zeigt sich der Federzug – er verbindet so Teile des präsentierten Bestiariums. Schrift ist hier auf derselben Ebene angelegt wie der Fisch: Beide repräsentieren Wissen (die Schrift, indem sie benennt, der Fisch, indem eine besondere Art etwa mit einer bestimmten Flosse gezeigt wird) und beide sind ästhetisiert und zeigen zugleich Ästhetisierungsmöglichkeiten und ein Können auf (die Schrift im in den Kupferstich übertragenen Federzug und der Fisch in der Kolorierung und im

240 Die Karte wurde in Breslau im 2. Weltkrieg bei einem Brand zerstört und ist jetzt nur in der Faksimile-Ausgabe von 1891 überliefert. Dieselben Schriftzüge sieht man auch auf Mercators Wandkarte *Descriptio emendata* von 1572, abgebildet bei Horst (2012), 74 f.

241 Jodocus Hondius d. Ä. hatte auch ein Schreibmeisterbuch mit dem Titel *Theatrum Artis Scribendi* (1594) verfasst. Siehe dazu Osley (1980), 205–211.

242 Diese Information stammt aus einem im Lesesaal der e-rara.ch an der ETH Zürich ausliegenden Blatt.

Abb. 2.24: Jodocus Hondius d. J., Adriaen Veen: Erdglobus

dramatischen Auftauchen aus dem Nichts). Während man selbstverständlich auch die mittelalterlichen Karten als kalligrafisch durchformte Kunstwerke betrachten kann,[243] ist an den frühneuzeitlichen Karten und Globen interessant, wie stark sie doch trotz und mit dem fortschrittsorientierten Einsatz der Drucktechnik weiterhin auf Handschrift basieren und diese transportieren.

Mercators Schaffen ist also deswegen von Interesse, weil darin erstens Kosmologie und Kartografie mit Kalligrafie verknüpft werden, zweitens finden sich in *Literarum latinarum* Abbildungen von Schreibfedern und vor allem auch von Federn haltenden Händen respektive Armen, die mit etwas Pathos als kalligrafische Feder-Arm-Urszene benannt werden dürfen – Mercators »Bona comprehensio calami« und die »Inepta calami comprehensio«[244] sind beispielhaft für die Art und Weise, wie Federn und Körper bildlich und didaktisch verschränkt gezeigt werden und wie einmal mehr mit *calamus* durchaus auch eine Tierfeder bezeichnet werden kann. Mercator beschreibt in Text und Bild, wie die Feder zugeschnitten und gehalten werden soll. Er nennt minutiös die Winkel, in denen die Feder gehalten und die Striche gezogen werden müssen, und teilt die einzelnen Buchstaben in verschiedene Striche, die nacheinander gezogen werden sollen. Die Anleitung ist auf über 50 Seiten ausgedehnt und auf die Praxis ausgerichtet, gleichwohl ist sie mit Federzügen geschmückt und zeigt so auch das Können des Verfassers auf. Das kalligrafische Werk untermauert das, was die Karten und Globen in ihrer Materialisierung durchsetzen: den frühneuzeitlichen Siegeszug der italienischen Kursive im Bereich der Kosmo- und Kartografie auch des deutschsprachigen Raums gegenüber der Vorherrschaft der Fraktur im deutschsprachigen Buchdruck.[245]

2.4.2 Die Feder-Arm-Szene radiert: das eine Faltblatt Johann Neudörffers von 1544

Das eine von zwei hier vorzustellenden Faltblättern besteht aus drei Teilen, nämlich den zwei abgebildeten Armen und einem Textblock dazwischen. Oben finden sich ein Obertitel: *Wie man ein yede federn recht fassen und furen sol* und zwei schriftlich kommentierte Illustrationen von schreibenden Händen, die bis in die Mitte des Oberarms gezeigt werden. Es folgt ein Untertitel samt zugehörigem Text in der Mitte. Bei Neudörffer ist der größte Teil des Texts horizontal organisiert, jeweils bei den Fingerspitzen und den Ellbogen finden sich diagonal ausgerichtete Bemerkungen. (Abb. 2.25)

243 Und hier widerspreche ich Oswalt (2015), 144, der schreibt, dass die Karten (erst) mit dem Kupferstich »zum ästhetischen Produkt« wurden.

244 Mercator (1540), unpag.

245 Horst (2012), 63 bemerkt dazu eher nebenbei: »Außerdem führte Mercator nun eine kalligraphische Konvention ein: Er benutzte auf seinem Globus Majuskeln für größere Gebietsbezeichnungen, die Antiquaschrift für Ortsnamen und schließlich die italienische Kursivschrift für Sternnamen und geographische Breitenbestimmungen.« Mit Mercator haben sich dadurch neue Schrifträume geöffnet.

Abb. 2.25: Johann Neudörffer d. Ä.: Wie man ein yede federn recht fassen und furen sol

Um die im oberen Drittel des Blattes schreibende Hand, die das gute Beispiel abbilden soll, stehen folgende, über das Blatt verteilte Kommentare:

Ein gutte fassung und fuerung der Federn
Dise Federn stet mit der Schneiden [?] eben auf.
Ein gutte austreckung der fodersten finger.
Der arm sol von den zweyen ligenden fingern an bis zum elnbogen frey sein, also das man dadurch sehen mag.
Der arm sol mit seiner schweren gleich an der achsel hangen.
Eine gutte regierung des arms und der handt.
Das Centrum der Handt [gemeint ist der Ellenbogen].
Rechte Zusammenhaltung und ordnung der finger.
Durch diese linien sol man die flech der taffeln oder des tisch versten.[246]

Auch der Text um diesen Arm herum ist deutlich an Mercator orientiert. Neudörffer verändert dreierlei: Auf der technischen Ebene nimmt er einen Medienwechsel vom gröberen Holzschnitt zur filigraneren Radierung vor, auf der sprachlichen Ebene wählt er nicht Latein, sondern das Deutsche und in der Menge der Beschriftung ergänzt er Mercators Kommentare.

Der Text zwischen den beiden Illustrationen lautet (mit ein paar transkriptorischen Unsicherheiten):

Ein nutzlicher bericht von rechter
fassung und furung der Federn

Wie nun ein yeder thail an einer Schreibfedern genant, und gegen einander proportionirt sollen werden ist vorhin genugsam angetzaigt. Darumb so du ein Federn recht angreiffen oder fassen wilt so setz den daumen auf die Link seitten hin und den Zayger zwischen die Ruck und recht seitten hin und halt also die Federn unt disen zweyen Fingern darnach leg den mittel Finger fein seuberlich darunter. Also das die Federn auf dem Nagel und Flaisch ruhe: und mit disen dreyen Fingern gleich als mit einem triangel beschlossen werd. Doch das die vodersten allein zum halten verordnet sein und der mitler allein das sie den andern so offt sie zum schreiben zu sich selbst gezogen werden nit empfal. Ferner vourt sich auch gezimen das man die fodersten finger oben ausstrecke damit sie somit dester [?] grosserer zusamen ziehung, wie eines weitleuffigen Zirrkels. Sintemal man der selbigen in mancherley weys bedorffen wirdt, vorsten mugen. Es sollen auch dem mittlerm und dem Zaiger die andern finger in gleichem Strich nachvolgen. Doch also das der mittelst auf dem goldtfinger [gemeint ist der Ringfinger] und der goltfinger auf dem kleinsten halber zu Ruck lig also das die ganz handt auf dem

246 Neudörffer (1544), Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Signatur: Amb.4.768, e1. Die Transkription gibt hier gesammelt und verdichtet wieder, was auf dem Blatt lose um den Arm verteilt ist.

> golt und kleinen finger doch am maisten auf dem kleinsten ruhe, und das selbig auf das allerleissest damit sie auf alle ort dester leichter mug bewegt werden. Desgleichen sol der arm auch ganz bis zum elbogen frey sein, umb welchen als umb ein Centrum sich die ganz handt sol bewegen. Ja es will sich auch nit leiden, das man sich zu hart auf den elbogen wolt steuern sunder der gantz arm sol seiner schweren nach zum thail auf der taffeln ligen und zum thail an der achsel hangen. Und gleich also schweben wie die hieoben aufgerissen handt antzaigt und unterricht gibt.[247]

Detailliert wird hier die korrekte Haltung beschrieben, wichtig scheint eine lockere Haltung in Schulter und Hand zu sein, das Gewicht wird hauptsächlich auf den Ellenbogen und zum Teil auf den kleinen Finger gelegt. Damit wird eine bewegliche Flexibilität im Schreiben angestrebt.

Die Kommentierung von Neudörffers schlechtem Beispiel indes lautet:

> Ein ungeschickte Fassung und Fuerung der Federn
> Diese Federn stet mit der Schneiden uneben.
> Die vordern Finger sind zu hart zu sich gebogen.
> Ein böse auflegung des arms die einen langsamen Schreyber macht.
> Es sol nicht sein das man Kopf mit seiner Schweren auf die Achseln begeben wolt.
> Ein böse regierung des arms und der handt.
> Der elbogen ligt schwerligklich[?] auf
> Ein böse ordnung der finger.
> Die Flech der taffel oder des tisch.[248]

Verweist das gute Beispiel über den abgebildeten Arm hinaus auf die Achsel, wird im schlechteren Falle sogar der auf dem Blatt abwesende Kopf zum Thema: dessen Gewicht soll nicht auf die Schulter aufgelegt werden. In der hier als »böse« oder »gutte« gewerteten »regierung« wird die lateinische Wurzel von *regere* mit ihrer politischen Semantik weitergetragen: Was an dieser Stelle präsentiert wird, ist nicht einfach eine Anleitung zum Schreiben, sondern eine Körperpolitik. Schnelle und damit erfolgreiche Schreiber werden nur dann möglich, wenn sich ihre Körper an die Feder anpassen – und das gilt wörtlich vom Kopf bis zum kleinsten Finger.[249]

Neudörffers bereits erwähnter Schüler Wolfgang Fugger nimmt die Arbeiten seines Lehrers in *Ein nutzlich und wolgegrundt Formular* von 1553 auf. Technisch transferiert er die abgebildeten Federn und Arme zurück in das Medium Holzschnitt, der an Mercator erinnert, inhaltlich führt er die knappen Bemerkungen auf Neudörffers Faltblatt aus, überführt die einzelnen Sätze in zusammenhängende Prosa:

247 Neudörffer, *Wie man ein yede federn recht fass und furen sol*, Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Signatur: Amb.4.768, e1. Bei Doede (1957), 14, ist dieser Textteil aus der Abbildung herausgeschnitten.

248 Ebd. Die Transkription gibt hier verdichtet wieder, was auf dem Blatt lose um den Arm verteilt ist.

249 Zum Schreiben als Disziplinierungsprozess vgl. Kap. 3.4.

Die schlechte Haltung mit dem auf der Tischplatte abgelegten Arm erlaubt erstens zu wenig Mobilität, wie Fugger noch einmal ausführt: »Dann er über zwey oder drey Buchstaben nit machen kann / so muß er den arm unnd die hand rucken / darzu ligt er im selbst im liecht […]«.[250] Und zweitens ist diese Haltung unökonomisch, sie ergibt nämlich, wovor schon Neudörffer warnte, »einen langsamen Schreyber«.[251]

Arnold Gehlens philosophische Anthropologie der Moderne betrachtet ein Werkzeug als Verlängerung oder Ergänzung des menschlichen Körpers. Dieser Ansatz unterliegt einer sozialdeterministischen Grundannahme: Der Mensch wird ins Zentrum gesetzt, sein Umgang mit Dingen als bewusst vorausgesetzt. Aus dieser Perspektive betrachtet ist der Schreiber das Subjekt und die Feder das Objekt, es besteht damit eine binäre Machthierarchie. Betrachtet man die hier vorgestellten Feder-Arm-Szenen von Mercator und Neudörffer unter diesem Aspekt, zeigt sich eher eine Umkehrung: Der Körper – vom kleinen Finger über Ellenbogen und Schulter bis hin zum Kopf – muss sich einer Federführung unterwerfen, die aufgrund ihrer natürlichen Biegung und ihres künstlichen Zuschnitts gegeben ist. Nicht das handelnde Subjekt sagt, was eine bequeme Haltung ist, und sucht sich ein entsprechendes Schreibwerkzeug, das Schreiben in dieser Haltung möglich macht, vielmehr prägt das Objekt gemeinsam mit ästhetischen und ökonomischen Idealvorstellungen den schreibenden Körper.

In einem Kontrast zu Neudörffers Faltblatt mit Armen und Händen steht ein zweites, das ausschließlich das Schreibwerkzeug zeigt und um das es im nächsten Abschnitt gehen soll.

2.4.3 Das geometrisierte Objekt: das andere Faltblatt Neudörffers von 1544

Die Betrachtung des zweiten Faltblatts aus Neudörffers *Anweysung* (Abb. 2.26) ist, wie die darauf platzierten Schriften zeigen, von allen vier Seiten möglich. Als Titel mag folgender Zweizeiler gelten: *Allerley handgrif und maswerck. So zu einer wolzuberaitten und scharpffen schreibfedern gehörn. Durch Johann Neudörffer Rechenmaister seinen schulern gemacht und geben*. Auf der einen Längskante des Blattes sind vier zugespitzte Federkiele in ihrer natürlichen Biegung und mit einem angedeuteten Fahnenansatz zu sehen. Neudörffer gibt auch den Grund dieser Darstellung an: »Dise viererley art unnd ansehen der federn hab ich darum aufgerissen, damit die fassung und fürung derselben dester bas verstanden unnd erkent mag werden.« Zwei Kiele werden von der Seite gezeigt, dort steht: »Das ansehen der rechten seitten zum angrief des zaiger finger gehorig mit A betzaichnet«[252] und »Das ansehen der lincken seitten zu des daumen grief gehorig mit B betzaichnet.« Die anderen beiden Federn werden mit

250 Fugger (1553), Bijv.
251 Fugger (1553), BiVr.
252 Alle Zitate von Neudörffers Faltblatt *Allerley handgrif,* Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Signatur: Amb.4.768, d1.

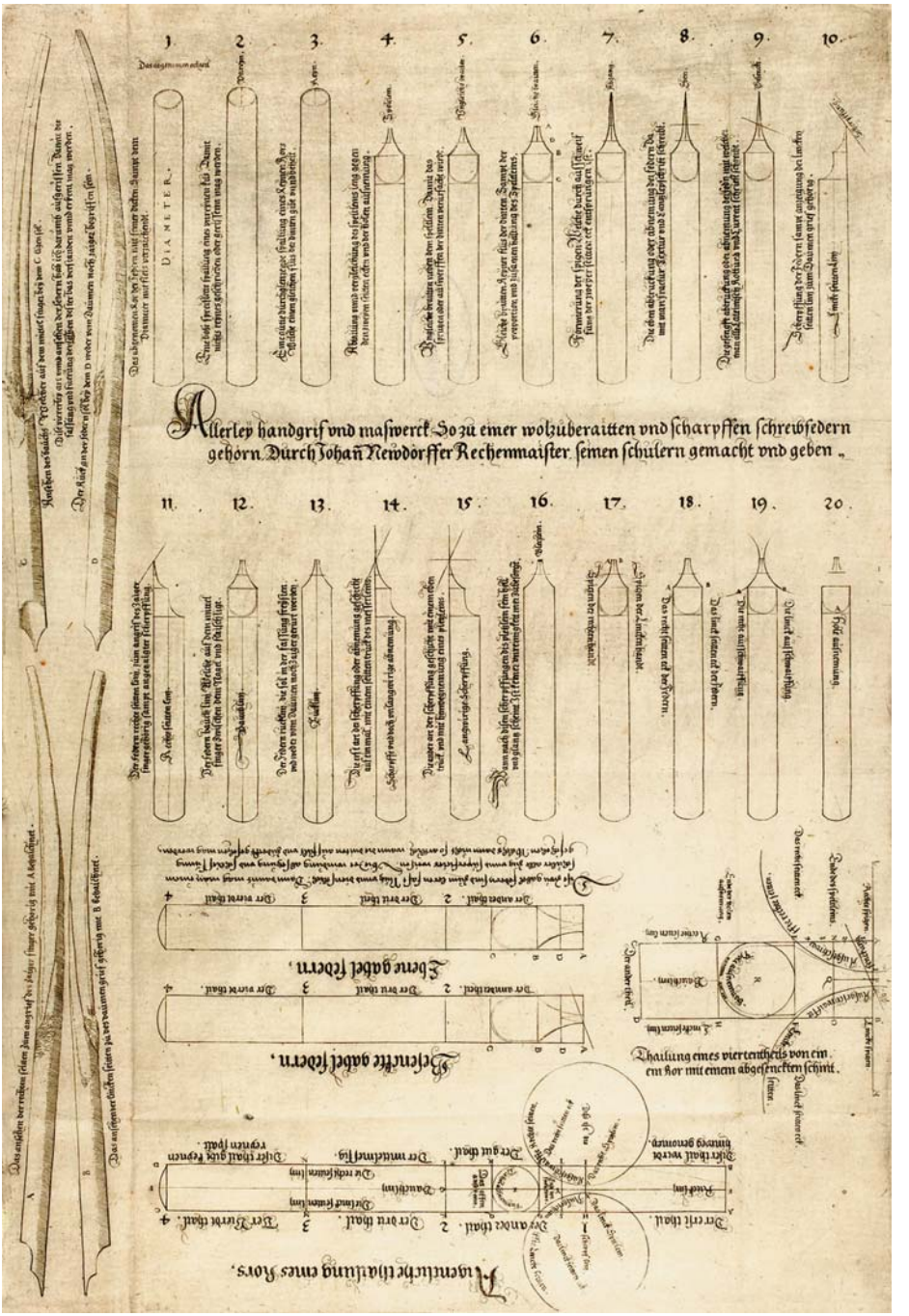


Abb. 2.26: Johann Neudörffer d.Ä.: Allerley handgrif

einer Aufsicht respektive Untersicht gezeigt. Bei der einen liest man: »Ansehen des bauchs Welcher auf dem mittelfinger bey dem C ligen sol.« Bei der Untersicht steht: »Der Ruck an der federn sol bey dem D weder vom Daumen noch zaiger begriffen sein.« Damit werden Körperpolitik und Objektkontrolle noch einmal verschränkt: Ausgewählte Finger sollen das Schreibinstrument an den gekennzeichneten Orten in den Griff bekommen und halten.

Die restlichen auf dem Blatt abgebildeten Federn sind stilisiert, sie sind als Zylinder dargestellt und von der Biegung der Vogelfedern abstrahiert.

2.4.4 Hand und Handschrift, Fuß und Fußschrift

Wie stark das Schreiben ein Hand-Werk ist, zeigen zwei früh dokumentierte Ausnahmefälle: Thomas Schweicker (1540–1602) und ein gewisser Bartholomäus (*1594) kamen beide ohne Arme auf die Welt und lernten doch Schreiben, und zwar mit den Füßen. Schweickers Leben und Wirken ist hauptsächlich durch Text und Bild auf Flugblättern belegt, denen die Forschung bisher allerdings wenig Aufmerksamkeit schenkte – dies mag auch an der dürftigen Quellenlage liegen.[253] Beide hier abgebildeten Flugblätter sind zu Lebzeiten Schweickers entstanden. Die Abbildung mit dem Titel *Zwei Schulmeister mit je nur einer Hand und der Kunstschreiber Thomas Schweicker* (Abb. 2.27) stammt aus dem Jahr 1582, Schweicker war zu diesem Zeitpunkt 42 Jahre alt. Die zweite mit dem Titel *Der armlose Thomas Schweicher [Schweicker] im Alter von 53 Jahren* (Abb. 2.28) entstand 1593.

Beide Blätter zeigen damit eine lebende ›Kuriosität‹, eine Persönlichkeit, über deren außergewöhnliche Fähigkeiten man sich nicht nur über die mediale Vermittlung, sondern auch mittels eines Besuchs mit eigenen Augen überzeugen konnte. Der Schulmeister Wilhelm Boss arbeitet mit einem Holzschnitt, die Schablonen-

253 Knapp erwähnt wird Schweicker bei Brod (1968), 26. In einem kurzen Essay (ohne Quellenangabe) beschreibt Eduard Krüger 1952 die historische Situation und ein paar biografische Umstände. Zudem sind dort eine Schweicker gewidmete Medaille, sein Wappen und das Petschaft abgebildet. Krüger (1952). Wie identitätsbildend (fehlende) Körperteile für Schweicker waren, wird auch in seinem Wappen und im Petschaft deutlich. Das Wappen zeigt ein Bein mit einer Schreibfeder zwischen den Zehen, eine Brezel (für den Sohn eines Bäckers) und seine Initialen. Auf dem Petschaft sind neben Initialen und Brezel zwei gekreuzte Arme mit Händen abgebildet – als Abwesende. Dieses Petschaft verknüpft die abwesenden Arme und Hände mit dem es auf ein Siegel drückenden Fuß. Erwähnt wird Schweicker auch von Acker (1726), D5v, 58; zu Ackers Werk siehe Kap. 3.3. Im Gewande einer geschichtlichen Erzählung erscheint der Fuß-Schreiber dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder in Martin Ulbrichs *Thomas Schweicker, der Krüppel von Schwäbisch-Hall* (1909). Bei Krünitz lässt sich 1791 im Eintrag zu ›Kunst‹ nachlesen: »Künstliche Sachen, welche von elenden und gebrechlichen Menschen verfertigt sind. Z. B. ein gewisser Schwabe, Tho. Schweickert, der ohne Arme geboren war, hat mit den Füßen die sauberste Schrift gemacht. Eine Probe von ihm, ist im Münz=Hause zu Worms, nähmlich ein Stück Pergament, worauf zwölferley Schreib=Arten, mit vielen kleinen Gemählden, sehr sauber gemacht, zu sehen sind. Oben darüber sind folgende Verse: ›Mira fides, pedibus Juvenis facit omnia recte, / Cui pariens mater brachia nulla dedit.‹« Krünitz (1791), Bd. 55, 405 f.

Abb. 2.27: Zwei Schulmeister mit je nur einer Hand und der Kunstschreiber Thomas Schweicker. Flugblatt 1582

Abb. 2.28: Der armlose Thomas Schweicher *(Schweicker)*

koloration verstärkt die Attraktivität des Blattes. Das Flugblatt von Camerarius bietet zwar keine Farbe, die gestochene Darstellung ist jedoch viel detailreicher als der Holzdruck. Boss nimmt auf dem erstgenannten Flugblatt drei ›Fälle‹ zusammen – zwei Schreiber besitzen aufgrund von Schwertgefechten nur mehr je eine Hand, der dritte, Schweicker, gar keine, was der Autor summarisch und nicht ohne eine makabre Note erwähnt: »Die haben all drey nur zwo Hånd / Schreiben doch fertig und behend.« Schweicker wird auf einem Tisch sitzend und schreibend dargestellt – die perspektivische Darstellung des schreibenden Fußes scheint für den Hersteller des Holzdruckes eine große Herausforderung gewesen zu sein. Der Fuß wurde in die Ebene gelegt, der Körper darüber ist nach vorne gekrümmt und beinahe scheint die Figur das Gleichgewicht zu verlieren. Darüber ist neben Vorhängen auch Schweickers Wappen mit den beiden Armen und der Brezel sichtbar. Der Holzschnitt ergänzt damit im Wappen scheinbar die fehlenden Arme, sie sind auf der Ebene der Zeichen vorhanden, müssen aber in der mimetischen Abbildung

des Schreibers als Körperteile fehlen. Vor dem Tisch stehen mehrere Männer, die Zeugen dieses ungewöhnlichen Schreibens werden. Zu jedem der drei Schreiber hat Boss einen Text auf Latein und Deutsch gesetzt. Bei Schweicker steht in ungelenken Versen:

Der dritt ein mercklich wunder [ist]
Und doch darbey ein frommer Christ.
Der ist ohn Arm von Mutter leib
Geboren: mit den Fůssen schreib.
Wie solches Kayserlich Maiestat /
Und mancher Fůrst gesehen hat.[254]

Das Blatt weist damit dreifach auf Schweickers besondere Weise zu schreiben hin: erstens im Bild, worauf der Schreiber sichtbar wird, zweitens im Text als Beschreibung dieses Schreibens und drittens sowohl im Text als auch im Bild durch eine Referenz auf die Augenzeugen dieses Schreibens als einem Vorgang, der einer Attraktion gleichkommt.

Das Blatt von Philipp Camerarius positioniert sich um zwei Stiche herum, die zusammen mit einem Text aus der Ich-Perspektive einen diptychon-artigen Kern ergeben. Auf dem einen Stich erkennt man den schreibenden Schweicker (»Deus est mirabilis in operibus suis«) und Schreibwerkzeug, das andere zeigt den ganzen, stehenden Menschen, gekleidet in einen Mantel, der Schweickers Statur mit einem Buckel sichtbar macht, aber die fehlenden Arme versteckt. Die Füße sind in Stiefel gekleidet, die für den Schreiber so wichtigen Zehen werden darauf nicht erkennbar.

Darunter steht ein lateinischer Text, links und rechts findet sich ein Schreiben »An den gůnstigen Leser«, eine Übertragung des Textes von Philipp Camerarius, der auch namentlich erwähnt wird. Dieser Teil gibt eine knappe Lebensgeschichte wieder – und auch einen Grund, weshalb Schweicker angeblich ohne Arme zur Welt kam: »Ohn Arm kam er von mutterleib, / Dieselb als ein blőd zaghafte weib / Do sie schwanger erschrocken ist«. Da die Mutter während der Schwangerschaft wegen eines Bettlers erschrocken sei, habe sich das Unglück am Sohn ereignet. Im Weiteren wird beschrieben, wie der Sohn mit sieben Jahren zur Schule ging und trotz seiner Behinderung Schreiben und Rechnen lernte. Zudem wird aufgezählt, was Schweicker konnte, unter anderem nämlich Bücher binden, mit Gold schreiben und »Schneidt Federn«.

Diese besondere Fähigkeit, dass Schweicker nicht nur schreiben, sondern mit seinen Füßen auch Federn schneiden kann, zählt er auf dem Blatt selbst auch mit anderen besonderen Fähigkeiten zusammen auf:

254 Boss: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inventar-Nr. HB 14055 (vgl. Abbildungsverzeichnis).

> Dieweil ich das es gott erbarm, Hab weder finger hende noch arm, und mich also behelfen mus. Schreib ich doch dis mit meinem fus. Drumb frommer Christ dein lebenlang, Sag Gott für dise Wolthat danck. Das du hast ein geraden leib, wie meinst das ich mein zeit vertreib. Das zeigt dir die contrafactrur, weil mich nun Gott und die natur. Also erschuf hatzs mir doch geben. Alles zu thon mit fuessen eben. Essen und trincken uber tisch, Mit meinem fus ich bhend erwisch. Schreib, mahl, schnitz, binde bůcher ein. Das armbrust kann ich brauchen fein, zeel gelt und auf freundlichs begeren. Im bretspil meins mans mich tue wehren. Schenck ein trinck aus, die kleider mein Anleg selbs, schneid ein feder fein. Thomas Schweicker Halensis. […][255]

Die beiden Flugblätter vermitteln unterschiedliche Botschaften: Bei Wilhelm Boss ist Schweicker eines von mehreren zeitgenössischen Ausnahmetalenten, die unter widrigen Umständen schreiben. Bei Camerarius kommt alle Aufmerksamkeit einem einzelnen Schreiber, nämlich Schweicker, zu, dessen Lebensgeschichte erzählt wird und der nicht nur doppelt abgebildet wird, sondern selbst noch zu Wort kommt. Die eigene Schilderung des Lebens ohne Arme in der Ich-Form wird auf dem Blatt gerahmt vom lateinischen Text und dessen deutscher Übersetzung. Beide Blätter kommen nicht um eine Anreicherung des Textes mit Bildern herum: Das Schreiben mit den Füßen ist derart ungewöhnlich, dass es durch eine Abbildung beglaubigt werden muss. Nach Schweickers Tod wurde er in Johann Georg Schencks Werk *Monstrorum historia memorabilis*[256] von 1609 und der ein Jahr später folgenden deutschen Übersetzung mit dem Titel *Wunder-Buch. Von Menschlichen unerhörten Wunder- und Mißgebuhrten*[257] aufgenommen. Schencks Interesse gilt in erster Linie medizinischen Beobachtungen. Dabei sind realistische Beschreibungen durchaus vermischt mit der Tradierung von Wundergeburten – in Bild und Text erkennbar werden dort etwa auch gehörnte Häupter oder ein Kind mit Hasenohren beschrieben.[258] In diesem Werk sind nun die beiden Schweicker-Stiche noch einmal abgebildet, der stehende Schweicker im Mantel wird seitenverkehrt abgedruckt, der Druck mit dem sitzenden Schreiber konnte wohl auf Grund der darauf sichtbaren Schrift nicht gedreht

255 Camerarius: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inventar-Nr. HB 856 (vgl. Abbildungsverzeichnis).

256 Der vollständige Titel von Schenck (1609) lautet: *Monstrorum historia memorabilis: monstrosa humanorum partum miracula, stupendis conformationum formulis ab vtero materno enata, viuis exemplis, obseruationibus, & picturis, referens: accessit analogicum argumentum de monstris brutis: supplementi loco ad obseruationes medicas Schenckianas.*

257 Der vollständige Titel von Schenck (1610) lautet: *Wunder-Buch. Von Menschlichen / unerhörten Wunder- und Mißgebuhrten / so wider den gemeinen Lauff der Natur erschröcklich / frembd / unnd seltzam gebildet: doch glaubwürdig in diese Welt gebohren worden. Wie nicht minder von Mißgebuhrten der unvernünftigen Gethier,* 36–41.

258 Die Aufnahme Schweickers in eine Monografie über frühneuzeitliche Flugblätter mit dem Titel *De monstris* ist natürlich nicht ganz unproblematisch. Schweicker wird dort in den Kontext des zeitgenössischen »lebendigen wissenschaftlichen Anschauungsmaterials« und in den Zusammenhang mit den »Wundergeburten« gestellt. Damit besteht die Gefahr, die historische Einordnung Schweickers in der Forschung zu reproduzieren. Vgl. Ewinkel (1995), 125 f.

werden.[259] Im Text wird wiederum Schweickers Rede aufgenommen (»Jeweil ich/ daß es GOtt erbarm […]«), daneben aber ein Kommentar von Schenck gesetzt. Der Autor blickt zurück auf eine Begegnung mit Schweicker, den er angesichts seines Besuches bei Erasmus Neustetter (1523–1594) in Comburg gesehen habe. Neustetter habe Schweicker aus Schwäbisch Hall »beruffen lassen«.[260] Schenck berichtet:

> Dann dieweil er etwas hochs gesessen / auff einer Dafel / so dem Tisch in der Hőhe gleich gewesen / name er mit den Fůssen das Messer / schnitte Brodt und andere Speisen / solche er dann nicht weniger mit den Fůssen / so auch das tranck / zu dem Mund geleitet gleichsam als mit Hånden. Nach verrichter Maltzeit schriebe er mit den Fůssen und liesse uns alle zusehen / ja auch so zierliche Lateinische und Teutsche Buchstaben / das wir dergleichen geschrifften als für ein seltzam ungebreuchliches Werck mit uns zu Hauß heim trugen. Er bereitete und schniedte uns auch auff unser begeren die allerbesten Schreibfederen / die er uns dann verehret hat.[261]

Dieser Erlebnisbericht zeigt einerseits, dass Neustetter Schweicker als *›curiosum‹* seinen Gästen vorführt, diese sich die Inszenierung des außergewöhnlichen Schreibens ansehen, dass aber dieses Sehen allein nicht auszureichen scheint – so nehmen sie auch noch Zeugnisse des Schreibens mit: Schriftstücke sowie zugeschnittene Federn und außerdem schreibt Schenck über diese Begegnung. Unkonventionelles Schreiben, das sich um Gleichrangigkeit mit dem normierten Schreiben von Hand bemüht, wird also von zeitgenössischen Gelehrten einerseits im Entstehungsprozess beobachtet und andererseits in seiner Materialisation als Schrift und in den gespitzten Federn verbürgt. Von den drei Bestandteilen des Schreibvorganges, nämlich erstens der Herstellung des Schreibinstruments, zweitens der Niederschrift und drittens der sicht- und haltbaren Schrift zeigt sich in Schweickers Beispiel eine Verschiebung in der Niederschrift. Die Produkte aus den anderen Bestandteilen, also die gespitzten Federn und das Endprodukt, ein geschriebener Text, sind nicht zu unterscheiden von traditionellen Schreibbedingungen beim Schreiben mit der Hand. Insofern bildet Schweicker den Ausnahmefall (im Schreiben mit dem Fuß), der aber die normierten Produkte (Feder und Text) herstellen kann. In der Darstellung der Abweichung in seinem Schreibprozess spiegelt sich die zeitgenössisch schon stark normierte Schreibweise.

Einen weniger gut dokumentierten, vermutlich aber ähnlichen ›Fall‹ bildet ein ebenfalls auf einem Flugblatt als »Wahrhafftiger Contrafactur« gezeigter und beschriebener Bartholomäus, im Jahr 1594 in Livland geboren (Abb. 2.29).

259 In beiden Stichen sind Abweichungen von den Flugblattstichen im Detailbereich zu beobachten, im Hintergrund der sitzenden Darstellung (1610, Abb. 27, 40) ist etwa das Fenster geteilt. Es wurden also nicht noch einmal dieselben Platten verwendet, sondern es handelt sich um Kopien mit leichten Verschiebungen. In Bezug auf die Schreibwerkzeuge sind aber keine Verschiebungen zu beobachten.

260 Schenck (1610), 38.

261 Schenck (1610), 38.

DEVS est mirabilis in operibus suis.

Warhafftige Contrafactur.

Eines lebendigen Knaben/ so in Lyff-land/ Anno 1594. Geboren ist/ Nunmehr seines Alters zehen Jahr/ Vnd ist also ohn Arme vnnd Hände auff diese Welt geboren/ kan auch weder stehen noch gehen/ hat in seinen Beinen keine Knie noch Kniescheiben/ an dem einen Fuß vier/ an dem anderen fünff Zehen. Vnd was jhm der Getrewe GOTT an Armen vnd Händen entzogen/ jhme reichlichen an den Füssen widerkehret/ daß er sich an Statt der Hände mit seinen Füßlein kan nehren/ als sich selber speiset/ deßgleichen ein Kanne nimbt/ vnd schencket jhm selber ein/ vnnd Trincket. Item/ fädnet ein Nähnadel ein/ vnd nähet/ machet einen Knotten an ein Seidenschnür/ vnd thut jhn wider auff. Drehet einen Teller vmb/ vnnd schicket sich sehr wol zum schreiben: Bindet sein Hembde selbst auff: Hebet auff allerley Müntz/ sie seyen groß oder klein. Spielet zur Kurtzweyl im Brett/ da etliche Herren sein die es begeren/ vnd treibet sonst mancherley Kurtzweyl mehr: nicht allein mit seinen Füssen/ sonder auch mit seinem kurtzweiligē vnd scharpffsinnigen Gespräch/ dann er ist gantz Redsprächig/ vnd lieblich von Angesicht anzuschawen Also/ daß es mit grosser Verwunderung mag angesehen werden. Wer nun solches wunderliches Geschöpff GOTTES lebendig beschawen will/ kans allhie vmb ein gebür zusehen bekommen an verzeichnetem Ohrt.

Bartholome ist mein Nam/

O Jewol ich dz GOTT erbarm/
Hab weder Finger noch Arm/
Vnnd mich also behaffen müß/
Thü ich doch alles mit meim Füß.
Drumb frommer Christ dein Lebenlang/
Sag GOTT für diese Wolthat danck.
Daß du hast ein geraden Leib/
Wie maynst/ daß ich mein Zeit vertreib?
Das zeigt dise Contrafactur/
Weil mich nur GOTT vnnd die Natur:
Also erschüff/ hats mir doch gebn/
Alles zuthun mit mein Füssn ebn.
Geb GOTT vnnd der Natur Vnschuld/
Hab meines Standts kein vngedult.
Weil mich GOTT höchlich hat begabt/
Mit Vernunfft vnd Witze manigfalt:
Sovil mit Füssen vnd Verstand/
Verricht als ein gerade Hand.
Erkenn GOTTES Wunder/
O frommer Christ/
Daß solches von jm kein Fabel ist.

Also auß Mütterleib ich kam.

Offt klagen wir vnd sein entsetzt/
Wann vns nur ist ein Hand verletzt.
Als wer der gantze Leichnam kranck/ (danck.
Vnd wissens GOTT gar wenig
Wenn wir gerad sein vnd gesund/
An Augen/ Ohren/ Hand vnnd Mund.
Drumb wölln wir allzeit danckbar sein/ (mein.
Gegen vnserm Schöpffer inn gemein/
Vnnd mit der Büß ja saumen nicht/ (richt:
Auff daß vns das Gestreng Gericht/
Ergreiff vnd in verderben bring/
Dafür GOTT wölle gnädig sein.
HERR GOTT/ es steht vbel auff Erden/ (werden.
Bleib bey vns/ es will Abendt
Von allem Vbel vns erlöß/
Es seind diz zeit vnd Tage böß.
Bescher vns ein Seligs end/
Nim vnser Seel in deine Händ/
Sterck vnsern Glauben jsterdar.
GOTT helffe daß es werde war.
AMEN.

BARTOLOMEVS NVMERAT: ANNO 1603.

Abb. 2.29: Der armlose Knabe Bartholome aus Livland, um 1604

Dieses Flugblatt ist unterteilt in fünf Bereiche: Oben findet sich eine Beschreibung des zehnjährigen Jungen, aufgeteilt in die körperliche Erscheinung (»Und ist also ohn Arme unnd Hånde auff dise Welt geboren / kan auch weder stehen noch gehen / hat in seinen Beinen keine Knie noch Kniescheiben / an dem einen Fuß vier / an dem anderen fünff Zehen.«) und die Fähigkeiten (es wird aufgelistet, was er alles kann, etwa nähen, Münzen aufheben, aber eben auch schreiben). Dabei scheint wichtig zu betonen, dass man sich den Jungen gleich der *mirabilia* und gegen ein Entgelt anschauen kann: »Wer nun solches wunderliches Geschöpf GOTTES lebendig beschawen will/ kans allhie umb ein gebůr zusehen bekommen an verzeichnetem Ohrt.« Im unteren Teil findet sich eine Eigenbeschreibung, die beginnt mit »Dieweil ich das GOTT erbarm / hab weder Finger noch Arm / Unnd mich also behelffen můß / Thu ich doch alles mit meim Fůß.« In der Mitte zeigt ein Holzschnitt, wie Bartholomäus (der ziemlich erwachsen dargestellt ist) auf einem Kissen vor einem Fenster sitzend mit den Füßen schreibt (allerdings nur als Punkte dargestellt) – Beine und Oberkörper sind von einem Mantel verdeckt, neben den Füßen ist nur das Gesicht erkennbar. Rechts davon findet sich unter dem Titel »Also auß Mutterleib ich kam« einen Aufruf zur Dankbarkeit gegenüber dem Schöpfer. Auffällig ist nun zuunterst vor der Rahmung eine handschriftliche Bezeichnung, die ein Autograf sein könnte, dort steht nämlich »Bartolomeus numerat: Anno 1603«. Wer sich also nicht direkt den Jungen in seiner Außergewöhnlichkeit anschauen kann, dem bezeugt zumindest das Autograf, dass hier einer unter sehr besonderen Bedingungen schreibt, und diese Bezeugung wiederum macht das Flugblatt als Massenware zum besonderen Einzelstück.[262]

2.5 Schreibszenen, Feder-Ordnung und Feder-Störung in Sonetten von Cavalcanti über Petrarca, Sidney, Shakespeare und Cervantes bis zu von Greiffenberg

Schreibende Hände, die Bändigung von Federn und die Kontrolle ihrer Spuren sind aber nicht nur Bestandteile von Geometrie, Kalligrafie, von einem Normierungs- und Disziplinierungsdiskurs, sondern auch Elemente der Literatur. In literarischen Texten weisen Federn auf zentrale poetologische Fragestellungen hin. Schreibmaterialien kommen auch in der Frühen Neuzeit in unterschiedlichen Textsorten vor – so widmet sich etwa der Humanist Johannes Lorichius (gestorben 1569) den hier bereits beschriebenen Rätseltexten. Bei ihm liest man in einer Frage- und Antwort-Abfolge:

262 Siehe auch Schilling (2015), 35. Schilling verweist auch (ebd., 36, Fußnote 42) auf Einträge in zeitgenössischen Stammbüchern, die von Menschen stammen, die mit den Füßen schrieben.

Anser ovem maculat, potum sibi vacca ministrat.
RESPONSIO:
Calamus, membrana, atramentarium corneum.

Gans beschmieret ein Schaf, die Kuh besorgt das Getränke.
ANTWORT:
Feder, Pergament und Tintenhorn.[263]

Humanistisches Schreiben geschieht in Fortsetzung der antiken und mittelalterlichen *aenigma*-Tradition und verweist auf die tierliche Materialität – dass *calamus* in der thematischen Verbindung zur Gans nur eine Gänsefeder und kein Schreibrohr meinen kann, ist offensichtlich. Die Vermengung von Material und Metonymie wird einmal mehr deutlich. Gleichwohl scheint es (wie oben am Beispiel Erasmus' gezeigt) auch nicht zufällig, dass ein humanistischer Gelehrter in Anlehnung an die Antike eher von *calamus* als von *penna* spricht.

Dass Schreibmeister eine Vorliebe für Handschriften hatten und den Buchdruck hauptsächlich als Medium der Popularisierung von Handschriften sahen, dürfte inzwischen deutlich geworden sein. Die Reflexion der Technik und der Handschrift als dem eigenen Tun findet aber auch Eingang in die Poesie, so etwa in einem Gedicht von John Donne (1572–1631):

Parturiunt madido quae nixu praela, recepta,
Sed quae scripta manu, sunt veneranda magis.
Qui liber in pluteos, blattis cinerique relictos,
Si modo sit praeli sanguine tinctus, abit;
Accedat calamo scriptus, reverenter habetur,
Involat et veterum scrinia summa Patrum.
Dicat Apollo modum; Pueros infundere libro
Nempe vetustatem canitiemque novo.
Nil mirum, medico pueros de semine natos,
Haec nova fata libro posse dedisse novo.
Si veterem faciunt pueri, qui nuperus, Annon
Ipse Pater Iuvenem me dabit arte senem?
Hei miseris senibus! nos vertit dura senectus
Omnes in pueros, neminem at in Iuvenem.
Hoc tibi servasti praestandum, Antique Dierum,
Quo viso, et vivit, et juvenescit Adam.
Interea, infirmae fallamus taedia vitae,
Libris, et Coelorum aemulâ amicitiâ.
Hos inter, qui a te mihi redditus iste libellus,
Non mihi tam charus, tam meus, ante fuit.[264]

What Printing-presses yield we think good store,
But what is writ by hand we reverence more:
A book that with this printing-blood is dyed
On shelves for dust and moth is set aside,
But if't be penned it wins a sacred grace
And with the ancient Fathers takes its place.
Tell how, Apollo! children have supplied
To this new book old age, how sanctified.
No; that the sons of a physician thus
Could change its life is not miraculous.
If these can make young old, their father's art
Might agéd me into a youth convert.
But old age turns us ancient men (hard truth)
All back to children, not one to a youth.
Ancient of Days, that's Thy prerogative,
Whom seeing, Adam young again doth live.
Meantime we'll cheat our slow and weaker hours
With books and friendship's heaven-attempting powers;
Among which this small book restored by thee
Till now so dear, so mine, could never be.[265]

263 Johannes Lorichius in: Schnur (2015), 250f.
264 Donne (1912), Appendix A, unpag.
265 Donnes Sonett in der Übersetzung von Blunden (1955), 11.

Donne poetisiert ein emphatisches Plädoyer für die Handschrift, die eine »sacred grace« erreiche, während das gedruckte Buch verstaube und dem Mottenfraß zum Opfer falle. Damit das Buch diesen beschriebenen ehrwürdigen Status erreicht, muss es mit der Feder geschrieben werden, im Lateinischen steht »calamo scriptus«, in der englischen Übersetzung »be penned«. Das Objekt ›pen‹ wird in der zweitgenannten Version zur Tätigkeit (›to pen‹), Geste und Schreibwerkzeug sind damit zumindest auf der sprachlichen Ebene im Englischen miteinander verschmolzen. Zur Verbreitung der Texte sorgten dann bei Donne zwei Techniken; das war zum einen der Buchdruck für gewisse Werke, zum anderen zirkulierten auch viele seiner Texte als Manuskripte. Die Handschrift hatte damit nicht nur in der poetisierten Form, sondern im alltäglichen Austausch eine zentrale Bedeutung. Handschrift und Buchdruck sind damit für Autoren der Zeit als additive Einheiten und nicht als Ausschlussverfahren zu denken.

Für die Wahl der hier in der Folge zu besprechenden literarischen Beispiele standen neben inhaltlichen auch formale Eigenheiten im Vordergrund: Die Rede ist von Sonetten, in denen, wie schon bei Donne, die Feder thematisiert wird.[266] Im Spätmittelalter, an der Schwelle zur Renaissance und dem Humanismus, entstanden Sonette, die in Verbindung mit Francesco Petrarca (1304–1374) stehen. Im 16. Jahrhundert wurden sie über Frankreich in die deutsche Literatur transferiert, im Barock waren sie *die* neue Gattung. Die Sonette in ihrer klassischen, italienischen Form von zwei Quartetten und zwei Terzetten zeichnen sich inhaltlich durch häufige autoreferenzielle Bezüge aus.[267] In diesem autoreferenziellen Bezug und der Thematisierung der poetischen Möglichkeiten werden – nicht erstaunlich – auch oft Federn, das Schreiben und die Schrift thematisiert. Die Texte stammen von vier Autoren und einer Autorin und sind in vier Sprachen (Italienisch, Englisch, Deutsch und Spanisch) verfasst.[268] In dieser Auswahl wird einmal mehr deutlich, dass und wie die Literaturgeschichte der Feder eine europäische ist. Mögen die Kontexte der einzelnen Autoren auch sehr unter-

266 Weitere Textgattungen, die Federn thematisieren, sind etwa die Fabeln. Als Beispiel kann Burkard Waldis' *Esopus* von 1548 dienen, dort wehrt sich etwa in der Fabel *Von einer Frawen /die jren sterbenden Mann beweynet* der Erzähler gegen die Feder: »Wiewol die Feder jetzt gern wolt/ Das ich von jn mehr schreiben solt/ Das sie gut sein zu boesen sachen […] Das will ich jetzundt alles sparn/ Mir ist schier all zuuiel entfahrn.« Waldis (2011), II 45, die xlv. Fabel, Vers 71 ff., 191. Die Feder ist hier am entscheidenden Punkt angesetzt, wenn es darum geht, zu erzählen oder zu verschweigen. Zu Federn im Schelmenroman vgl. Kapitel 3.2.

267 Die englische Variante Shakespeares besteht aus drei Quartetten und einem Reimpaar.

268 Weitere, hier nicht besprochene Federn finden sich etwa bei Torquato Tasso, siehe die Liste bei Besomi u. a. (1994b), 896; zu Tinte (teilweise in Kombination mit Federn) siehe Besomi u. a. (1994), 594. Oder dann finden sich Federn bei Michelangelo (1475–1564) in einem von Benjamin Britten vertonten Sonett, dessen erste Strophe lautet: »Sì come nella penna e nell'inchiostro / è l'alto e 'l mediocre stile, / e ne‹ marmi l'immagin ricca e vile, / secondo che 'l sa trar l'ingegno nostro;«, in der deutschen Übertragung von Michael Engelhard: »Wie in der Tinte und im Federkiel / Der hohe und der niedere Stil enthalten, / So kann im Stein sich manch ein Bild gestalten, / Reich oder ärmlich, wie's dem Geist gefiel;«. Engelhard (1992), 118 f. Michelangelo verbindet damit Schreib- und Bildhauerkunst. Die exemplarische Auflistung zeigt, dass das Motiv der Federn sich durch sehr viele Texte der Zeit zieht.

schiedlich, die Texte weltlich oder geistlich sein und die Lebensdaten der Dichter fast dreihundert Jahre umfassen – im Umgang mit der Feder, in der Thematisierung des Schreibwerkzeugs in den lyrischen Texten, die durch die Feder erst hervorgebracht und damit möglich gemacht wurden, lassen sich durchaus Vergleiche anstellen. Es finden sich darin literarische Klagen über die Untauglichkeit der Feder, aber auch Versuche, die Herrschaft über eine eigenwillige Feder zu erlangen. Es sind Topoi, die sich noch direkt an die materielle Feder als zeitgenössisches Schreibwerkzeug anbinden lassen, die aber auch die Literatur der darauffolgenden Jahrhunderte prägen, die sich schließlich immer weiter vom materiellen Gegenstand entfernen und in Zeiten von Stahlfeder, Schreibmaschine oder auch Computer ein zwar mittlerweile entsubstanzialisiertes, aber doch gegenwärtiges Leben führen.

2.5.1 »Le triste penne«: Guido Cavalcanti

Verbindungsfigur zu den obigen Ausführungen zur Feder im Mittelalter ist Guido Cavalcanti (ca. 1271–1316) und sein Sonett 18, das mit den Worten »Noi siàn le triste penne isbigotite« beginnt, kann als Verbindungselement betrachtet werden:

Noi siàn le triste penne isbigotite, le cesoiuzze e 'l coltellin dolente ch'avemo scritte dolorosamente quelle parole che vo' avete udite.	Wir sind die traurigen und bekümmerten Federn, Wir sind die kleinen Scheren und das leidende Messerlein, Welche mit Schmerz die Worte schrieben, die ihr hörtet.
Or vi diciàn perché noi siàn partite e siàn venute a voi qui di presente: la man che ci movea dice che sente cose dubbiose nel core apparite,	Nun sagen wir euch, warum wir weggingen, hierher kamen und jetzt vor euch stehen: Die Hand, die uns bewegte, sagt, dass sie spürte, wie furchterregende Sachen im Herzen erschienen.
le quali hanno destrutto sì costui ed hanno 'l posto sì presso la morte, ch'altro non n'è rimaso, che sospiri.	Diese haben den da [den Poeten] so kaputt gemacht, und haben ihn dem Tod so nahe gebracht, dass von ihm nichts anderes übrig geblieben ist als Seufzen.
Or vi preghiàn quanto possiàn più forte che non sdegniate di tenerci noi, tanto ch'un poco di pietà vi miri.[269]	Nun bitten wir euch mit allen unseren Kräften, ohne euch zu entrüsten, uns zu behalten, solange ein bisschen Erbarmen mit euch ist.[270]

269 Salinari (1968), 445 f. Zu Cavalcanti siehe auch Pirovano (2014), 281–311. Gabor/ Dreyer (1991), 47, bieten eine Übersetzung im selben Sonettreim, setzen also vor allem auf eine formale Analogie. Weil sich Vers 13 dort auf »hätten« reimen muss, lautet die Übersetzung »Verschmäht nicht, uns so lang bei Euch zu betten«, was inhaltlich doch ziemlich weit von »tenerci« weg ist. Die entsprechende englische Übersetzung von Nelson (1986), 25, lautet »That you not scorn to keep us«.

270 Unpubl. Übersetzung von Doris Lucini.

Es ergreift an dieser Stelle (wie schon bei Thomasîn)[271] das Schreibwerkzeug das Wort – allerdings sind es gleich mehrere Federn, die sich in der ersten Person Plural vorstellen (»Noi siàn«). Adressiert wird, wie im *Welschen Gast,* ein Gegenüber, das »voi«. Vermutlich ist damit nicht die Höflichkeitsform der dritten Person Singular, also etwa eine geliebte Person als »Ihr«, sondern die zweite Person Plural (»ihr«) gemeint.[272] Mit dieser Einschränkung verbleiben aber immer noch zwei Lesarten – mit »voi« kann eine unbestimmte Gruppe als Gegenüber oder dann die Leserschaft gemeint sein. Im Gegensatz zum *Welschen Gast* bleibt es hier bei einem Monolog, der zudem in die bereits erwähnte Form des Sonetts (Reimschema: abba, abba, cde, dce) gegossen ist. Die personifizierten, sprechenden Federn setzen sich mit den kleinen Scheren und dem Federmesser (Letzteres ist im Singular gehalten) gleich, der Plural der Federn umfasst damit verschiedene Schreibwerkzeuge in einem Ding-Verbund – Cassata spricht darum von der rhetorischen Figur des Zeugmas.[273] Die Federn sprechen als diejenigen, die geschrieben haben (»ch'avemo scritte«), für diese Gruppe von Instrumenten. Der Schreibprozess wird als schmerzhafter (»dolorosamente«) und in der Vergangenheit liegender, also abgeschlossener, präsentiert. Die sprechenden Federn berichten damit aus einem Zustand heraus, in dem angeblich nicht mehr geschrieben wird. Das Sonett zeigt darum einen performativen Widerspruch auf, weil in ihm geschrieben und erzählt wird, was nicht mehr geschrieben, sondern nur noch gesprochen wird. Vers drei und vier vereinen mit der Erwähnung des Schreibens und Hörens sowohl Schriftlichkeit und Mündlichkeit als auch literarische Produktion und Rezeption: Was die Federn schrieben, hat das Gegenüber gehört. Damit ergibt sich eine interne Kommunikationssituation – das »voi« weiß, welche Worte bisher gesprochen wurden, das Gegenüber hat sie gehört. Neben den konkreten »parole« wird damit aber auch die Gattung Sonett reflektiert, deren Klingen (*sonare*) gehört wird.

Calvacanti wird neben Autoren wie Guido Guinizzelli, Dante Alighieri und Lapo Gianni zu den Vertretern des *Dolce stil novo*[274] im italienischen *Duecento* gezählt. Im 24. Gesang des *Purgatorio* von Dante Alighieris *Commedia* lässt sich Dante als Autor der »nove rime«[275] ansprechen und dort erwähnt auch sein Gegenüber den »dolce stil novo«.[276] Dantes Erzähler spricht von einer idealen, mediumslosen Notation dessen, was Amor ihm ›einhauche‹: »I' mi son un, che quando / Amor mi spira, noto, e a

271 Vgl. Kap. 1.5.

272 Stierle (2012, 98, FN 84) geht allerdings von der dritten Person Singular aus und sieht als Adressatin die Geliebte.

273 Cavalcanti (1993), 102. Die Schreibweise des Gedichts weicht von der hier gewählten Version leicht ab, dies ist der Überlieferungsgeschichte von Cavalcantis Texten geschuldet – es sind etwa keine Handschriften erhalten, vgl. die Anmerkungen von Geraldine Gabor in Cavalcanti (1991), 197–263, hier: 200.

274 Siehe dazu Rosa (2013), 30–33 und Pirovano (2014).

275 Erwähnt wird die Kanzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, die Dante Cavalcanti widmete. Dante (2015), Bd. II, 472 f.

276 Dante (2015), Bd. II, 476.

qual modo / ch'e' ditta dentro vo significando.«[277] Der Gesprächspartner erwähnt erklärend das Schreibwerkzeug, welches das Diktierte, also das wörtlich Eingehauchte, das hier an der Schwelle von der antiken, physisch verstandenen Inspiration hin zur späteren Metapher steht, aufschreibt: »Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette«.[278]

Materielle Schreibwerkzeuge (*stilus* und *penna*) sind metonymische Mittel in der Etablierung und der Reflexion neuer Schreibmodi wie auch der Sprachkritik. Um nur zwei weitere Beispiele aus dem *Paradiso* der *Commedia* zu nennen: Die Feder wird metonymisch für die Unsagbarkeit gesetzt (die wie ein Oxymoron in der Setzung bereits unterlaufen wird, da die Feder schreibt und nicht schweigt), wenn man ebenfalls im 24. Gesang liest: »Però salta la penna e non lo scrivo; / chè l'imagine nostra a cotai pieghe, / non che 'l parlare, è troppo color vivo.«[279] Kurz darauf wird der Ausdruck »stilo« verwendet, den der Übersetzer aber mit Feder gleichsetzt.[280]

Entgegen der ›Süße‹ des neuen toskanischen Schreibstils zieht sich die Trauer durch Cavalcantis oben zitiertes Gedicht – sie prägt die Federn, das Herz, den Schreiber und führt schließlich zur Bitte um Erbarmen. Der Schreibprozess in der (vermeintlichen) Vergangenheit wird damit abgelöst von einem Sprechakt der Bitte: »Or vi preghiàn«. Gebeten wird hier nicht nur um Erbarmen, sondern auch um ein Bewahren (»tenerci noi«): die Federn bitten um Aufnahme und vielleicht – und so würde der vermeintlich abgebrochene Schreibprozess wieder in Gang kommen – um Verwendung. *Tenere* kann nämlich nicht nur mit ›behalten‹ im Sinne von ›bewahren‹, sondern auch mit ›halten‹ übersetzt werden. Und dieses Halten wäre dann eines in der Hand. Damit suchten sich die Federn einen neuen Poeten oder Schreiber respektive eine neue Hand, die mit ihnen schreiben würde. In dieser Interpretationslinie sind es dann die Schreib-Dinge als handelnde Akteure, die notgedrungen den Schreiber verlassen (»noi sián partite«), um Aufnahme und Verwendung bitten und sich damit einen neuen Schreibenden suchen.[281] Dieser neue Schreibende ist

277 Dante (2015), Bd. II, 474f. Dies lautet in der Übersetzung von Hartmut Köhler: »Ich bin einer, dem geht es so: Wenn Amor mir Atem gibt, dann stelle ich mich darauf ein, und wie er es mir innerlich vorsagt, so möchte ich es ausdrücken.« (ebd.)

278 Dante (2015), Bd. II, 476f. »Jetzt sehe ich es gut: Eure Federn halten sich eng an den Vorsager […].«

279 »So springt mir auch die Feder weiter, ich versuche es nicht einmal, hat doch unsere Phantasie für derart feines Gefältel viel zu grelle Farben, von der Sprache ganz zu schreiben.« Dante (2015), Bd. III, 518f.

280 Erzählt wird hier von Paulus als Mitbruder Gottes: »E seguitai: ‚Come 'l verace stilo / ne scrisse, padre, del tuo caro frate / che mise teco Roma nel buon filo, fede è sutanza di cose sperate. / ed argomento delle non parventi; / e questa pare a me sua quiditate.« Übersetzt: »Dann fuhr ich fort: ‚Vater, die Feder deines geliebten Mitbruders, der Rom gemeinsam mit dir auf den rechten Weg brachte, hat die Wahrheit für uns aufgeschrieben: Glaube ist Substanz erhoffter und Argument ungesehener Dinge; darin liegt, so scheint mir, sein Wesen.« Dante (2015), Bd. III, 524f.

281 Damit ist die Schreibszene in diesem Gedicht auch gewichtiger, als dies Stierle (2012, 98, Fn 84) im Vergleich mit Texten Petrarcas abtut. Referenzielle Bezüge auf das Schreiben kämen in der Zeit vor Petrarca nur selten vor, etwa bei Cavalcanto, schreibt Stierle. Und seien

einer, der nicht nur schreibt, was er diktiert bekommt oder nur denkt, ohne zu schreiben, sondern einer, der beides tut. Als solchen beschreibt Karlheinz Stierle Francesco Petrarca und mit ihm die Schwelle vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit.[282]

2.5.2 »La penna et la mano«: Petrarca

Petrarca lebte in der Zeit des handgeschriebenen Buches und las also auch handgeschriebene Bücher. Außerdem schrieb er Gedichte und viele Briefe. Und er schrieb darüber, dass er schrieb. Schreiben zieht sich damit als ein zentrales Motiv durch sein Werk.[283] In den Briefen schildert Petrarca auch, wie das eigene Schreiben mit der Feder das Lesetempo verlangsamte:

dann bloß ein Spiel, worin sich die Schrift selbst noch verstecke. In den Worten Stierles: »Ma qui [also bei Cavalcanto] il gioco con la materialità della scrittura non è altro che un argomento spiritoso presupponendo una normalità ove la scrittura stessa si nasconde.« Ebd. Überzeugend hingegen ist Stierles Analyse von Petrarcas *Canzone CXXIX* aus *Rerum Vulgarium Fragmenta*, wo die Schrift Ort einer imaginierten Präsenz werde: »La scrittura, luogo dell'assenza, diviene il luogo della presenza immaginaria.« Ebd., 101. Allgemein scheint Stierle Petrarca geradezu zum Erfinder der literarischen Schreibszene machen zu wollen, wenn er schreibt: »Petrarca bedenkt nicht nur den Akt des Schreibens und die Schreibsituation, der er entspringt, er macht ihn immer wieder zum dramatischen Moment des Textes selbst. Die Einwanderung der Schreibsituation in den Text selbst ist eine Petrarcasche Erfindung, die ein Verständnis der nicht nur funktionalen oder auxiliären Natur des Schreibakts voraussetzt.« Ebd., 180. Die Schreibszenenforschung setzt aber natürlich früher an, vgl. dazu etwa die Ausführungen von Stolz (2004) zu Wolframs *Parzival*.

282 Stierle schreibt: »Vor Petrarca beruht die mittelalterliche Schreibkultur auf der Arbeitsteilung von Schreiben als dem physischen Akt, der dem amanuense, dem Berufsschreiber überlassen ist und Schreiben als intellektueller Tätigkeit, zumeist in lateinischer Sprache und im Rahmen fester Institutionen der Kirche, des Staates, des Rechts, der Verwaltung und der Universität. Autographen, deren Wert in der Einzigartigkeit der eigenen Handschrift läge, sind dem Mittelalter unbekannt. Noch von Dante ist kein einziges handschriftliches Zeugnis überliefert.« Stierle (2012), 173.

283 Stierle schreibt darüber in den Aufsätzen *In giusa d'uom che pensi e pianga e scriva. Poesia e scrittura in Petrarca* und in *Calamus in manu. Petrarcas Philographie*, die er in den *Petrarca-Studien* (2012) zu Buchkapiteln machte. Petrarcas Studiolo und der Geschichte des Studierzimmers in Bildern widmet sich Stierle in *Francesco Petrarca* (2003), 141–155. Stierle macht an Petrarca auch einen Umbruch des Dichterbildes aus, indem die Feder eine gewichtige Rolle bekommt. In Bezug auf die Kanzone 23, die »Metamorphosenkanzone«, schreibt Stierle: »Die Beschwörung der Schreibsituation durchzieht Petrarcas Lauradichtung und macht sie allgegenwärtig. Nicht nur ist der Akt des Schreibens der ausdrückliche oder unausdrückliche Fluchtpunkt des Gedichts, alle Aspekte des Schreibakts in seiner Materialität werden zu Momenten des Gedichts: das Papier, das Pergament, die Tinte und die Feder, penna, die in der volkssprachlichen Dichtung den calamus, das Rohr, ersetzt. Apoll mit der Leier, Dichter der unerreichbar gewordenen Daphne, die er kraft seiner Dichtung sich auf neue Weise gewinnt, wird zum Apoll mit der Feder, der von der unerreichbaren Laura schreibend den Lorbeer des Ruhms erlangt, dem sein Medium, Papier oder Pergament, Dauer verleiht.« Stierle (2012), 192.

> Daher macht Petrarca es sich zur Regel, seinen Wissensdurst zu zügeln und nur das zu lesen, was er im Begriff ist abzuschreiben. Dabei dient die Feder als Zügel der Leselust, die Leselust als Antrieb der Feder: »Sic igitur calamo frenante oculum atque oculo calamum urgente provehebar.«[284]

Das Zitat macht einmal mehr deutlich, dass mit der historischen Rede vom Schreibrohr *calamus* metaphorisch auch die Feder gemeint sein kann. Das Schreibwerkzeug reguliert hier den Leseprozess, indem die Feder bei der Lektüre bremst. Umgekehrt lässt sich die Feder von einer spannenden Lektüre, die es abzuschreiben gilt, stimulieren. Kognitiv und materiell gesteuerte Vorgänge können damit in dieser Situation nicht auseinanderdividiert werden.

Petrarcas *Buch der Lieder*, die *Rerum vulgarium fragmenta* oder der *Canzoniere*, wie sie dann im 16. Jahrhundert genannt wurden, besteht aus 366 Gedichten, wovon 317 Sonette sind.[285] In fünf dieser Sonette kommen Federn vor, sie werden mit dem Schreibprozess als Bestandteile einer Schreibszene (Nr. 20, 120, 297), metaphorisch mit dem (nicht mehr) ›fliegenden‹ Geist in Verbindung gebracht (Nr. 307) oder der Verzicht auf sie wird in einem performativen Widerspruch bestätigt – denn mit ihnen wird schließlich trotzdem geschrieben.[286] Eine fingierte Gleichzeitigkeit von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, von dem bildlich singenden Dichter zum schreibenden Autor ist in vielen Texten Petrarcas auszumachen.[287]

Im Sonett mit der Nummer 20 beklagt das lyrische Ich in der ersten Strophe wortreich, dass seine Reime noch von der Schönheit der verehrten »donna« schweigen würden:

Vergognando talor ch'ancor si taccia,	Voll Scham, daß immer neu mein Dichten stockt
donna, per me vostra bellezza in rima,	Und eure Schönheit meinen Reim besiegt,
ricorro al tempo ch'i vi vidi prima,	mein Geist zu jenem ersten Anblick fliegt,
tal che null'altra fia mai che mi piaccia.	seit dem kein anderer mich mehr verlockt.

284 Stierle (2012), 178. Das integrierte Zitat Petrarcas stammt aus *Le Familiari*.

285 Petrarcas eigener Titel lautete *Francisci Petrarche laureati poetae rerum vulgarium fragmenta*, den Stierle übersetzt mit »Franciscus Petrarcas, des lorbeerverliebten Dichters, Bruchstücke seines weltlichen Trachtens«. Petrarca (2011), 255. Verwendet werden teilweise auch die Titel *Rime* oder *Rime sparse* – das erste Sonett beginnt mit den Zeilen »Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nudriva 'l core«. Ebd., 8. Siehe auch das Nachwort zu den Übertragungen Karlheinz Stierles, ebd., 255–268, und den Kommentar von Peter Brockmeier in Petrarca (2006), 179–350.

286 So lautet die erste Strophe von Sonett Nr. 313: »Passato è 'l tempo omai, lasso, che tanto / con refrigerio in mezzo 'l foco vissi; / passato è quella di ch'io piansi et scrissi, / ma lasciato m'à ben la penna e 'l pianto.« Petrarca (2002), 450. Die Übersetzung von Förster und Grote anzugeben, lohnt sich nicht, da die beiden die Erwähnung der Feder im vierten Vers schlicht unterschlagen.

287 Dazu Stierle: »Während sich in der Vorstellung eines Canzoniere noch immer der Primat der Singbarkeit behauptet, ist das liber von vornherein auf die kognitive Rezeption eines meditativ disponierten Lesers eingestellt. Das Gedicht an der Schwelle blickt zurück und blickt voraus.« Stierle (2003), 538.

Ma trovo peso non da le mie braccia,
né ovra da polir colla mia lima:
peró l'ingegno che sua forza extima
ne l'operation tutto s'agghiaccia.

Più volte già per dir le labbra apersi,
poi rimase la voce in mezzo 'l pecto:
ma qual sòn poria mai salir tant'alto?

Più volte incominciai di scriver versi:
ma la penna et la mano et l'intellecto
rimaser vinti nel primier assalto.

Vor solcher Last mein schwacher Arm verzagt,
die Feile sinkt, eh ihr das Werk gelingt,
so daß mein Geist, der fragend in sich dringt,
Mutlos und starr wie Eis sich mir versagt.

Wie oft war schon mein Lippenpaar entzweit,
indes die Stimme keinen Ausgang fand –
wie könnt ein Laut so hoch nach oben steigen?

Wie oft war ich zum Schreiben schon bereit,
doch Hand und Feder, Sinn und mein Verstand,
sie sanken schon beim ersten Sprung und
schweigen.[288]

Die ersten acht Verse verhandeln einen Zustand, der das Ich beschämt, denn seit die Verehrte gesichtet wurde, findet das Ich an nichts anderem mehr Gefallen. Die Eintönigkeit dieses Zustands, in dem das Ich weder denken noch mit den Händen arbeiten kann, wird klanglich dadurch verstärkt, dass alle acht Verse auf den Vokal a enden. Das Reimmuster ist regelmäßig (abba, abba, cdd, cdd). Beide Terzette beginnen mit einer Betonung und Wiederholung von »Più volte« (wie oft schon), die das Ankämpfen beschreiben. Damit wird dem Thema des (literarischen) Beginnens Raum gegeben.[289] In der Wiederholung in den Versen 9 und 12 wird aber nicht nur die Bedeutung des Anfangs ersichtlich, sondern auch deutlich, dass dieses Unterfangen immer zum Scheitern verurteilt war. Wer schreiben oder sprechen will wie das lyrische Ich, hat gegen Widerstände anzukämpfen. Vers 9–11 beschreiben die körperlichen Hindernisse – die Lippen müssten geöffnet werden, aber die Stimme bleibt in der Brust und der Ton erreicht nicht die richtige Höhe. Vers 12–14 berichten von den Schreibversuchen: In einem autoreferenziellen Bezug wird *in* den und

288 Petrarca (2011), 23. Von den anderen hier zitierten Petrarca-Sonetten finden sich im genannten Werk Stierles leider keine Übertragungen. Vergleiche dazu die deutsche Übertragung von Karl Förster und Hans Grote, die sehr frei gehalten ist, sowohl in Bezug auf lexikalische als auch syntaktische Elemente oder in der Verwendung von Metaphern respektive wörtlicher Rede. Petrarca (2002) 26 f. Während bei Petrarca vom Ding über die Hand zum Geist vom Materiellen bis zum Intellekt ›aufgestiegen‹ wird, verwenden Förster und Grote eine traditionelle abendländische Hierarchie: »Doch wie auch Geist und Hand und Feder rangen / Beim ersten Anlauf waren sie bezwungen« (ebd.) – zuerst kommt der Geist, danach die Hand und erst zum Schluss die Feder. Auf eine Parallelstelle zu Sonett 20 in Sonett 309 hat Stierle (2012, 105) hingewiesen. Dort beginnt die Aufzählung mit dem Geist, erwähnt dann Zeit, Federn, Papier und Tinten – weggelassen wird an dieser Stelle die Hand. Petrarcas Verse 6–8 lauten dort: »Amor, ch 'n prima la mia lingua sciolse, / poi mille volte indarno a l'opra volse / ingegno, tempo, penne, carte e 'inchiostri.« Zitiert nach ebd. Ohne die vermittelnde Handlung und die Gestik der Hand werden hier Geist und Zeit mit dem Materiellen, nämlich der Feder, Papier und Tinten verknüpft.

289 Stierle bezeichnet Petrarca als »Genie der Anfänge« (2003, 9). Dies betrifft sein gesamtes Schaffen wie auch Teile davon: »Keines seiner Werke hat er je zum Abschluß gebracht, ja, die Unabschließbarkeit ist ihre wesentliche Signatur. Früh schon beginnt Petrarca mit seinen literarischen Projekten, an denen er gleichzeitig immer weiter arbeitet und feilt. Sein Gesamtwerk ist ebenso bis zum letzten Augenblick ein work in progress wie jedes einzelne seiner Werke.« Ebd., 12.

mit den Versen ausgedrückt, dass Verse angestrebt werden. Das literarische Unterfangen scheitert allerdings, denn schon beim ersten Angriff verweigern sich Feder, Hand und Geist (im Sinne von Intellekt).[290] Dieses Trio von Schreibwerkzeug, Körper und Geist macht die Grundlage des versuchten Schreibprozesses aus: Nach dem Körper, dessen Widerstände nicht überwunden werden konnten, wird alles, was es zum Schreiben braucht, als Ensemble mittels Konjunktionen (»et«, »et«) aufgezählt.

Auch das Sonett mit dem Anfangsvers *Quelle pietose rime in ch'io m'accorsi* enthält eine Schreibszene, darin wird die Feder in der Hand kombiniert mit dem allegorischen Bild des Buches, in dem das Leben geschrieben steht:

Quelle pietose rime in ch'io m'accorsi di vostro ingegno et del cortese affecto, ebben tanto vigor nel mio conspetto che ratto a questa penna la man porsi	Das mitleidvolle Lied, in dessen Zeilen Ich eure Kunst und Güte wahrgenommen, Ergriff mich so, daß, wie es angekommen, Die Feder ich zu Hand nahm sonder Weilen,
per far voi certo che gli extremi morsi di quella ch'io con tutto 'l mondo aspetto mai non sentí', ma pur senza sospetto infin a l'uscio del suo albergo corsi;	Um schnell euch die Gewißheit zu erteilen, Daß dessen Zahn, der aller Welt muß kommen, Mich noch verschont, obwohl ich unbeklommen Mich seiner Wohnung sah entgegeneilen.
poi tornai indietro, perch'io vidi scripto di sopra 'l limitar che 'l tempo anchora non era giunto al mio viver prescritto,	Doch kehrt ich um, dieweil ich fand geschrieben Über der Schwelle, daß noch nicht so nahe Die Zeit, die meinem Leben vorgeschrieben;
bench'io non vi legessi il dì né l'ora. Dunque s'acqueti omai 'l cor vostro afflitto, et cerchi huom degno, quando sì l'onora.	Nur Tag und Stund ich nicht verzeichnet sahe. Drum soll ich euer Herz nicht mehr betrüben Und Würdgern suchen, der den Kranz empfahe.[291]

Auslöser für die Schreibszene sind die »pietose rime« – Geschriebenes animiert hier zum (Weiter-)Schreiben. Aber sogar in der Eile (»ratto«) unterlässt es das lyrische Ich nicht, zu betonen, dass zuerst die Feder in die Hand genommen werden muss, bevor geschrieben werden kann. Die Szene erfährt dadurch eine Verlangsamung oder eine Dramatisierung des Vorgangs, paradoxerweise ist es gerade die Erwähnung des schnellen Tempos, welche den Fortgang des Erzählten verlangsamt.

Eine rätselhaft müde Feder findet sich in Sonett 297, rätselhaft deshalb, weil sie erst im letzten Vers genannt wird und davor Schreiben gar kein Thema ist:

290 Ich würde »assalto« eher mit dem stärkeren Ausdruck Angriff als mit Anlauf übersetzen. In Sonett Nr. 2 wird das kriegerische Vokabular für die Beschreibung des Kampfs von Tugend respektive Herz und Amor verwendet. Das erste Terzett lautet dort: »Peró, turbata nel primiero assalto, / non ebbe tanto né vigor né spazio / che potesse al bisogno prender l'arme«. Petrarca (2006), 14. In der Übersetzung von Peter Brockmeier: »Aber verwirrt vom ersten Ansturm / fand sie [die Tugend] weder Kraft noch Zeit, / dass sie in der Not zur Waffe hätte greifen können«. Ebd., 15.

291 Petrarca (2002), 196f. Auch hier ist die Übertragung sehr frei gehalten.

Due gran nemiche inseme erano agiunte,
Bellezza et Honestà, con pace tanta,
che mai rebellion l'anima santa
non sentì poi ch'a star seco fur giunte

et or per Morte son sparse et disgiunte:
l'una è nel ciel, che se ne gloria et vanta;
l'altra sotterra, che' begli occhi amanta,
onde uscir già tant'amorose punte.

L'atto soave, e 'l parlar saggio humile
che movea d'alto loco, e 'l dolce sguardo
che piagava il mio core (anchor l'acenna),

sono spariti; et s'al seguir son tardo,
forse averrà che 'l bel nome gentile
consecrerò con questa stanca penna.

Zwei große Feindinnen sah ich verbunden,
Tugend und Reiz, in Eintracht so verwoben,
Daß nie sich in der frommen Seel erhoben
Aufruhr, seit sie zusammen sich gefunden.

Nun sind durch Tod zerstreut sie und entbunden;
Der einen rühmt der Himmel sich dort oben,
Den hat die Erd und deckt der Augen Globen,
Draus kommen sind so viel der Liebeswunden.

Holde Gebärd und, hohem Ort entstiegen,
Demütig-kluge Red und süße Blicke,
Die mir das Herz verletzt und noch bedräuen,

Sie sind dahin, und bleib ich noch zurück,
Werd ich mit diesem Stift in schwachen Zügen
Vielleicht den schönen, holden Namen weihen.[292]

Das lyrische Ich erinnert sich an eine Vereinigung der allegorisch beschriebenen »Bellezza« und »Honestà«, die das Herz des Sprechenden verletzt haben. Obwohl die zweite Strophe mit »et or«, also mit einem vermeintlichen Wechsel zum Jetzt anfängt, und obwohl der Tod der beiden Kontrahentinnen konstatiert wird (V 5), bleibt die Perspektive größtenteils auf die Vergangenheit ausgerichtet. In Vers 12 wird der Versuch eines Abschlusses unternommen: »sono spariti« heißt es dort. Dann wagt das lyrische Ich einen vorsichtigen Blick in die Zukunft und kündigt an – begleitet und fast schon wieder zurückgenommen von einem »forse«, also »vielleicht« –, es werde mit dieser müden Feder den lieblichen Namen weihen. Die in diesem Sonett präsentierten Erinnerungen blicken zwar zurück auf vergangene Schreibprozesse, die zu einer Ermüdung der Feder geführt haben, aber sie eröffnen auch eine Zukunftsperspektive mit einer imaginären Schreibszene.

Schreiben über das Schreiben (mit der Feder) ist für Petrarca nicht nur die Vorbedingung, sondern auch Ziel und Zweck des Dichtens – dies begründet Karlheinz Stierle in der Figur von Laura, dem besungenen und beschriebenen Gegenüber von Petrarcas lyrischem Ich, das nur in und durch Federschrift überhaupt existiert.[293] Diese Ausgangslage seiner Dichtung weist der Schrift und der Feder eine zentrale Rolle zu – hier noch einmal in den Worten Stierles:

292 Petrarca (2002), 434 f.

293 »Si pone allora la questione perché Petrarca dava allo scrivere una tale importanza. La risposta ci rimanda a Laura, al suo nome e alla sua identità. Laura e la sua manifestazione nella scrittura coesistono in modo particolare. Si potrebbe dire che Laura sia nata dalla scrittura come Afrodite dalla schiuma.« Stierle (2012), 109. Mit dem Hinweis auf Derridas Konzept der différance spricht Stierle im Falle von Laura von einer gleichzeitigen An- und Abwesenheit, die prägend sei für eine neue Traditionslinie der Lyrik: »Laura nata dalla scrittura è assente, irraggiungibile. L'assenza è la sua essenza. Ma questa assenza deve farsi presenza poetica per fondare una nuova tradizione lirica.« Ebd. Wie Laura wörtlich mit dem Lorbeer (*lauro*) und dem *poeta laureatus* zusammenhängt (auch in Petrarcas Biografie), führt Stierle auf den Seiten 109 f. aus.

> Für diese Dichtung der aufgehobenen oder aufgeschobenen Präsenz gewinnt aber die Schrift, über ihre kommunikative Dimension hinaus, eine essentielle poetische Funktion. Die Feder wird zur Gefährtin des pensare, das Denken des in sich selbst befangenen Ich teilt sich der Feder mit. Der Leser ist nun nicht mehr Zuhörer und imaginärer Teilhaber der poetischen Kommunikation, er wird ins Innere des Verwandlungsprozesses gezogen, der das pensare in dichterische Gestalt, die Stimme in Schrift verwandelt.[294]

Die Feder wird bei Petrarca zum Knotenpunkt, der schreibendes Ich, lesendes Gegenüber, Stimme und Schrift, Denken und Benennen verbindet.

2.5.3 »My trewand pen«: Philip Sidney

Eine Schreibszene, die gleichzeitig eine Leseszene ist, präsentiert Philip Sidney im ersten Sonett seiner Reihe, die später *From Astrophil and Stella* genannt wurde. Entstanden waren die Gedichte in den 1580er-Jahren, publiziert wurden sie 1591. Gleich zu Beginn wird hier deutlich, dass Schreiben Arbeit ist. Zum Ziel des lyrischen Ichs, nämlich mit seinen Versen die Angebetete zu erreichen, gelangt es nur, wenn es schreiben würde. Dies ist noch nicht der Fall und dieses Nicht-Schreiben kommt im Sonett wortreich zum Ausdruck:

> Loving in truth, and fain in verse my love to show,
> That the dear she might take some pleasure of my pain,
> Pleasure might cause her read, reading might make her know,
> Knowledge might pity win, and pity grace obtain,
> I sought fit words to paint the blackest face of woe:
> Studying inventions fine, her wits to entertain,
> Of turning others' leaves, to see if thence would flow
> Some fresh and fruitful showers upon my sunburned brain.
> But words came halting forth, wanting Invention's stay;
> Invention, Nature's child, fled step-dame Study's blows,
> And other's feet still seemed but strangers in my way.
> Thus great with child to speak, and helpless in my throes,
> Biting my trewand[295] pen, beating myself for spite,
> »Fool,« said my Muse to me, »look in thy heart and write.«[296]

Im Nachdenken darüber, wie denn die Geliebte erreicht werden könnte, zählt das lyrische Ich einzelne Ideen auf und verknüpft sie kettenartig miteinander. »[P]leasure« (V 2) soll bezwecken, dass die Geliebte lesen würde, und dieses hypothetische Lesen wird wiederum verbunden mit Lesen und Wissen. Doch um jemanden zum

294 Stierle (2012), 190.
295 Der Herausgeber fügt hier erklärend »truant« an.
296 Sidney (1993), 460.

Lesen zu bringen, müsste erst geschrieben werden, und genau diese Inspiration fehlt dem lyrischen Ich. In einer Metapher des »turning others' leaves« wird Lesen oder besser gesagt der Akt des Blätterns als (erfolglose) Suche nach Inspiration für das »sunburned brain« beschrieben. Aber eine ganze Metaphernfamilie scheint sich gegen das Schreibvorhaben des Ichs verbündet zu haben: Das Kind »Invention«, die Mutter Natur und als Stief-Dame die Lehre. Das wohl männliche Ich hat gegen fliehende Kinder und Frauen anzukämpfen und sogar fremde (Vers-)Füße (V 11) stellen sich seinem Vorhaben in den Weg. Doch in einer Trotzsituation, in der das Ich auf seiner angeblich betrügerischen Feder herumkaut, spricht die Muse ein Machtwort. Sie ist es auch, die das letzte Wort im Gedicht behält, das Ich, so könnte man es sich vorstellen, hört zu und schreibt. Während beim trotzigen Kauen das Ding Feder eine Rolle spielt, wird es im Aufruf der Muse übergangen: Der Blick ins Innere reiche aus, danach soll direkt geschrieben werden. Nur ein Wesen wie eine Muse kann den materiellen Bedingungen des Schreibens entsagen. Dieser letzte Vers imaginiert eine Schreibszene ohne Material, ohne Medium, ohne Transferleistung, und vor allem: ohne Feder. Damit stellt das Sonett nicht nur eine unglückliche Liebe dar, sondern es erzählt auch von den Mühen des Schreibens und von Federn, die zerbissen statt in den Dienst genommen werden.

Spricht die Muse in Sidneys Sonett ein Machtwort und bringt sie das Ich (so kann zumindest angenommen werden) zum Schreiben, so wird sie in einem Gedicht von William Shakespeare (vermutlich 1564–1616) zwar wortreich um ein Sprechen gebeten, bleibt jedoch stumm:

Where art thou, muse, that thou forget'st so long
To speak of that which gives thee all thy might?
Spend'st thou thy fury on some worthless song,
Dark'ning thy power to lend base subjects light?

Return, forgetful muse, and straight redeem
In gentle numbers time so idly spent;
Sing to the ear that doth thy lays esteem
And gives thy pen both skill and argument.

Rise, resty muse; my love's sweet face survey
If Time have any wrinkle graven there;
If any, be a satire to decay
And make Time's spoils despised everywhere.

Give my love fame faster than Time wastes life;
So thou prevent'st his scythe and crooked knife.[297]

297 Sonett 100 in: Shakespeare (1987), 206.

Seit Langem, so beklagt hier das lyrische Ich, habe die Muse nicht mehr gesprochen – nur mit »some worthless song« (V 3) befasste sie sich. Das Gedicht sieht sich selbst in einem Wettlauf mit der Zeit – viermal wird »time« erwähnt (V 6; 10; 12; 13), gegen Ende also immer häufiger, sodass das Drängen um das Sprechen und Singen der Muse immer deutlicher wird. Zweimal (V 9; 13) wird »my love« als dritte, jedoch abwesende Person erwähnt, sie ist es, die berühmt werden soll, bevor sich mit »scythe and crooked knife« (V 14) das Herannahen des Todes anmeldet. Diese Gefahr bezieht sich mit der symbolischen Sense auf die menschliche Lebensdauer, mit dem Messer geht aber neben der bildlichen auch eine auf die Feder bezogene wörtlich-materielle Bedeutung einher: Ruhm soll niedergeschrieben werden, bevor die Feder nachgeschnitten werden muss, die Zeit einer spitzen und gut schreibenden Feder damit also um ist.[298] Während sich die angesprochene Muse mündlich äußern soll (also sprechen oder singen) und sich an ein Ohr richtet, das dieses mündlich Geäußerte schätzt, ist dieses Ohr nicht nur Rezipient, sondern auch Urheber, schließlich soll es einer Feder der Muse sowohl eine technische Fähigkeit als auch Inhalt geben (V 8). Die Voraussetzungen zum Schreiben wären damit eine Oralität (»song«, »sing«), ein Adressat und Rezipient (»ear«), der wiederum Fähigkeiten und Inhalte für eine – und hier findet eine Medialisierung und Materialisierung mittels »pen« statt – Schriftlichkeit bietet. Die Muse verbindet also die mündliche Tradition mit dem Transfer über das Ohr hin zur Feder und dem Geschriebenen. Der angestrebte Ruhm für »my love« ist ein schriftlich festgemachter. Dass Schriftlichkeit eine mit der Feder materialisierte ist, zeigt auch Shakespeares Sonett 81, das einen Gegensatz aufbaut zwischen dem Meißeln in Stein und der Federschrift, die vorgezogen wird, wenn die letzten zwei Verse emphatisch ankündigen: »You still shall live (such virtue hath my pen) / Where breath most breathes, even in the mouths of men.«[299] Der mittels Possessivpronomen an den Autor gebundenen Feder wird hier die Fähigkeit zugeschrieben, Leben einzuhauchen und Leben zu schreiben, das von Bestand ist.

2.5.4 »Para mí sola nacío don Quijote«: Cervantes

Federn und Sonette als Objekte und Motive (erstere) sowie als Gattungen (letztere) stehen nicht nur für sich allein, sie werden auch an literarischen Rändern angetroffen und sind dort in unterschiedlichen Versionen der Paratexte vertreten. Ein bekanntes Beispiel stammt aus Miguel de Cervantes Saavedras Langgedicht *Viaje del Parnaso* (*Die Reise zum Parnaß*), das 1614 erschienen ist. Es enthält in 8 Kapiteln 3300 in Terzette gebundene Verse und beschäftigt sich mit der prekären Lage der

298 Die neuere Shakespeare-Forschung hat sich schon ausführlich mit Fragen nach der Materialität befasst, siehe etwa Rippl (2007), die auch auf weitere Forschung (ebd., 418) verweist. Rippl analysiert ausgewählte Sonette Shakespeares mit Blick auf ihre Materialität und postuliert Shakespeares Willen zur Publikation im Gegensatz zur Manuskriptkultur (ebd., 428 f.). Diese Konstruktion einer Autorintention wird hier nicht verfolgt.

299 Burrow (2002), 543.

Poeten und ihrer Dichtung.[300] Cervantes ist darin zugleich erzählender Autor, der in der von ihm gezeichneten Zueignung schreibt, er selbst habe die Reise zum Parnaß unternommen als die in der Diegese auftretende Figur, deren ärmliche Kleider Merkur bemängelt und auf deren (biografisch verbürgte) kriegsverletzte Hand verwiesen wird.[301] Neben dieser Figur treten in den Versen Apollo, Neptun, die Musen oder die Poesie auf – zudem aber auch Cervantes' eigene Figuren wie Sancho Panza[302] oder Tiere wie Rocinante.[303] *Viaje del Parnaso* ist einerseits eine allgemeine Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Literatur und andererseits eine konkrete mit den Schriftstellern von Cervantes' Zeit. Schon die Widmung an den Leser macht deutlich, dass der Text mit Ironie versetzt ist – sollte der Leser nämlich, liest man dort, zufällig Dichter sein, dann möge er Apollo danken; wenn er kein Dichter sei, solle er ebenfalls danken. Dieser Text nun implementiert ein Sonett an die Feder, in dem sich nach der genannten Widmung an Don Rodrigo de Tapia und an den Leser und vor das erste Kapitel ein Monolog des Autors gesetzt findet. Der ›Autor‹ schreibt dort:

El autor a su pluma	*Der Autor an seine Feder*
Soneto	
Pues veis que no me han dado algún soneto, que ilustre deste libro la portada, venid vos, pluma mia mal cortada y hacedle, aunque carezca de discreteo.	Du siehst, daß man mir kein Sonett gegeben, damit es lobend hier den Zugang ziere, und wenn ich auch, nicht klug, dabei verliere, Sollst du, zwar schwach, den Mangel mir beheben.
Haréis que escuse el temerario aprieto de andar de una en otra encrucijada, mendigando alabanzas, escusada fatiga e impertinente, yo os prometo.	Du sollst verhindern, daß mit Widerstreben ich jeden Kreuzweg geh' und fast erfriere, indes ich hier wie dort um Lobspruch giere, ja, solchen Loses sollst du mich entheben.
Todo soneto y rima allá se avenga, y adorne los umbrales de los buenos, aunque la adulación es de ruin casta.	Sonett und Reim soll als der Freunde Gabe den Zugang schmücken nur der besten Werke, denn Schmeichelei allein ist Kind der Lüge.
Y dadme vos que este *Viaje* tenga de sal un panecillo por lo menos, que yo os le marco por vendible, y basta.[304]	Hilf, Feder, mir, daß diese »Reise« habe ihr bißchen Salz, soviel, daß man es merke und sie dann gerne kaufe. Dies genüge.[305]

300 Vgl. Strosetzki (1991), 20–27. Zu Cesare Caporalis *Viaggio in Parnasso* (1582) als möglichem Vorbild und zum Motiv und biografischen Hintergrund eines hungernden Poeten ohne Mäzen siehe ebd., 24. Vgl. auch Mancing (2004), 763–766: »This is MC's most autobiographical work, one of his most sharply satiric, and also one of his least read works.« (ebd., 764).

301 Vergleiche im ersten Kapitel von Cervantes Saavedra (1968), 509.

302 Cervantes Saavedra (1968), 524.

303 Cervantes Saavedra (1968), 509.

304 Cervantes (2016), 269. Die spanische Fassung setzt die 14 Verse in ein Stück.

305 Deutsche Übersetzung von Anton M. Rothbauer in: Cervantes Saavedra (1968), 502. Die Gattungsbezeichnung ›Sonett‹ wurde von Rothbauer weggelassen.

Dieses Sonett findet sich in späteren Drucken des Werkes nicht mehr.[306] Das Erscheinen der Feder im Paratext zeigt in diesem Beispiel auch dessen prekären Zustand: Widmungstexte können bei Neuauflagen weggelassen werden, ohne dass der Haupttext verändert und ohne dass ihr Fehlen bemerkt würde. In der Erstausgabe nun aber sind die Federn in mehrfacher Weise vorangestellt, als den Text schaffende Schreibwerkzeuge und als »pluma mia mal cortada«, die als materieller Gegenstand in der literarischen Darstellung schlecht schreibt, wenn sie nicht ordentlich geschnitten ist, und die metonymisch für die Kunst einsteht. Wenn man es auf eine kurze Formel bringen möchte: schlecht geschnitten ist kunstlos geschrieben.

Hier wird das Sonett innerhalb des Sonetts erwähnt, es soll gemeinsam mit dem Reim den Zugang zum Gedicht schmücken. Und die Feder wird mit durchaus ökonomischen Hintergedanken um Hilfe gebeten, schließlich soll diese »Reise« auch verkauft werden können.

Da aber die Federn auch innerhalb der Verse Thema sind – im zweiten Kapitel werden zeitgenössische Schriftsteller aufgezählt und mit ihnen als Metonymie ihrer Arbeit und ihrer Werke die Feder –, bleiben auch die späteren Ausgaben der *Viaje* nicht federlos.[307]

Im 2. Band von *Don Quijote* hat die Feder sogar das Schlusswort. Der sinnreiche Junker ist gerade gestorben, als der Erzähler, der muslimische Historiker Sidi Hamét,[308] sich an die Feder wendet:

> Und der hochweise Sidi Hamét sprach zu seiner Feder: Hier an diesem Schlüsselbrett sollst du von diesem Kupferdraht herabhängen, meine liebe Feder, ob du nun gut geschnitten oder schlecht gespitzt warst, und da sollst du lange Jahrhunderte ruhen, falls anmaßliche und räuberische Geschichtsschreiber dich nicht herabnehmen, dich zu entweihen. Aber ehe sie dir nahe kommen, kannst du sie warnen und ihnen so nachdrücklich, als du vermagst, zurufen:
>
> Weg da, weg da, schlecht Gesindel!
> Wage keiner, dran zu rühren!
> Denn dies Werk war mir, mein König,
> Vorbehalten zu vollführen.

306 Mancing (2004), 764. Der Grund dafür ist unklar, zumal die zweite Ausgabe des Werkes 1624 post mortem erschien – es wurden von Cervantes' Werken viele unautorisierte Kopien und Ausgaben angefertigt, der Weglassung des Sonetts kann also auch eine gewisse Zufälligkeit anhaften.

307 Z. B. Cervantes Saavedra (1968), 515.

308 Zur Ironie, dass Cervantes zur Zeit der Inquisition und Vertreibung der Muslime aus Spanien gerade einen muslimischen Historiker zum Erzähler macht, vgl. López-Baralt (2006), hier: 581. López-Baralt bringt Cervantes' *pluma* in Verbindung mit der im Koran beschriebenen sogenannten ›wohlverwahrten Tafel‹, in die das Schicksal der Menschen eingeschrieben steht. Dort ist jedoch von *al-Qalam*, dem Schreibrohr die Rede, das von Allah als erstes geschaffen und mit dem Auftrag versehen wurde, aufzuschreiben, was sein werde. López-Baralt subsumiert nun das Schreibrohr des Korans mit Cervantes' *pluma* unter ›pen‹. Der Fokus seines Textes liegt (ähnlich schon im Aufsatz von 2000) auf dem erzählenden und erzählten Schreibwerkzeug, die materielle Differenz ist dabei nebensächlich.

> Für mich allein ist Don Quijote geboren und ich für ihn; er wußte Taten zu vollbringen und ich sie zu schreiben; wir beide allein sind bestimmt, zusammen ein Ganzes zu bilden, zum Trutz und Ärger des sogenannten Schriftstellers aus Tordesíllas, der sich vermaß oder sich künftig noch vermessen wird, mit einer groben, ungeschlachten Straußenfeder die Taten meines mannhaften Ritters niederzuschreiben; denn das ist keine Last für seine Schultern, kein Gegenstand für seinen matten Geist.[309]

Die Feder überlebt hier den Helden der Erzählung und wird vom Erzähler als Objekt ans Schlüsselbrett gehängt, wo es sich selbst gegen eine weitere Verwendung wehren soll: Niemand dürfe die Geschichte von Don Quijote je weiterführen. Was schließlich die Feder sagt oder wer mit ihr oder durch sie spricht, wird zunehmend undeutlich und diese Unklarheit wird auch ausgestellt, mit ihrer poetologischen Implikation, aber bereits auf der sprachlichen Ebene: Die auch im spanischen grammatisch weibliche Feder (*pluma*) spricht anfänglich in weiblichen Formen (»mí sola nacío«) und wechselt dann zu maskulinen, wodurch plötzlich unklar wird, ob Sidi Hamét nun doch wieder mitspricht.[310] Man könnte so weit gehen, zu sagen, dass das Schreibobjekt Feder in diesem Textende die Vorstellung von Erzählinstanzen grundlegend verunsichert – oder in den Worten von Klaus Müller-Wille formuliert: »[…] dass der fiktive Autor mit dem Hinweis auf die Stumpfheit der Feder indirekt auf die Grenzen seiner Souveränität bei der Texterstellung verweist.«[311]

2.5.5 *»Wollst dein' Unendlichkeit mit meinem Kiel umzaunen«: Catharina Regina von Greiffenberg*

Einer ganz anderen Feder-Rhetorik bedient sich Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694). In praxeologischer Einfachheit beginnen ihre *Morgen-Gedanken* mit dem Aufruf: »Auf/ auf! Heb dich aus den Pflaumen: Nimm die Feder in die

309 Übertragung von Ludwig Braunfels. Cervantes Saavedra (1997), 1102 f. Im Original: »Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: »Aquí quedarás colgada desta espetera y deste hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mía, adonde vivirás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte. Pero ante que a ti lleguen, les puedes advertir y decirles en el mejor modo que pudieres:

> –¡Tate, tate, folloncicos!
> De ninguno sea tocada,
> porque esta empresa, buen rey,
> para mí estaba guardada.

Para mí sola nacío don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio […].« Cervantes (2015), 1336.

310 Mancing (2004), 553.

311 Müller-Wille (2017), 239. Müller-Wille hat darauf hingewiesen, dass eine Gegenüberstellung von Handschrift und Buchdruck als Deutung dieser Passage zu kurz greift. (Ebd.).

Hand«.[312] Das erste Gedicht der Sammlung spricht in den beiden Quartetten Gott als »Allheit« (V 1) an, dessen Lob das Programm der Dichtung ist:

Christlicher Vorhabens-Zweck
Ach Allheit / der ich mich in allem hab ergeben /
mit allem was ich bin / beginne / denk und dicht!
zu deiner hohen Ehr mein Spiel und Ziel ich richt.
ach laß den Engel-Zweck / dein Lob laß mich erstreben.

laß nichts / als was dich liebt und lobet / an mir leben.
Ach gib mir Hitz' und Witz / zu richten meine Pflicht.
versag / den Geistes-Strom / die Flůgelflamm / mir nicht.
ja mach den Muht zu Glut: dich brůnstig zu erheben!

Ich such kein eigne Ehr / verdiene sie auch nie.
Siht aber jemand was Geist-nutzliches allhie:
so bitt' ich ihn durch GOtt / er woll mir nicht zuschreiben

das Gut' in meiner Schrifft. der Ewig' ists allein /
der mir das Gute flőst in Geist und Feder ein.
Nur sein soll alles Lob / von mir und allen / bleiben.[313]

Greiffenbergs Sonette bleiben dem Ursprung des Wortes *sonare* (klingen) treu, sie klingen nicht nur durch ihr Reimmuster (hier: abba, abba, ccd, eed), sondern auch aufgrund der Binnenreime (hier: »Muht« und »Glut«; V 8) oder Alliterationen (hier: »Flůgelflamm«; V 7). Weil die Mündlichkeit und der Klang durch diese rhetorischen Formen so stark betont werden, ist besonders interessant, wie in diesen Gedichten Schriftlichkeit als Präsenz und Distanz verhandelt wird. In diesem programmatischen Sonett werden Schreiben und Schrift in den Terzetten zum Thema. Dort wird im Gegensatz zu den Quartetten von Gott nicht mehr in der zweiten, sondern in der dritten Person gesprochen. Dabei findet sich einerseits »meine[] Schrifft« (V 12) konstativ erwähnt, andererseits wird die inhaltliche Zuschreibung des »Gut[en]« (V 12 und 13) zum schreibenden Subjekt dieser Schrift negiert: Allein Gott ist Urheber des Geschriebenen, das lyrische Ich nur Medium, durch dessen »Geist und Feder« (V 13) dieses Gute fließt.[314] Hier wird Cassiodors Diktum, dass die drei

312 Zu finden ist die Passage im Sonett mit dem Titel *Christlicher Vorhabens-Zweck*. Greiffenberg (1983a), 380.

313 Greiffenberg (1983a), 1.

314 Dem entgegen steht das Titelkupfer und seine Erklärung (1983a), bei dem Gottes Geist als Taube mittels eines Bandes mit einer Leier in Dichterhand verbunden ist – hier wird die antike Lied-Bildlichkeit des Dichtens aufgenommen, die bar jeden Schreibwerkzeugs funktionieren kann.

Finger das schreiben würden, was der Heilige Geist diktiert habe, aufgenommen. Im Gegensatz zu Amor, der im *Dolce stil novo* die diktierende Kraft sein soll, steht hinter dem Schreiben bei Greiffenberg allein Gott. Mit dem bildlich gesprochenen ›Einflößen‹ wird zudem nicht die Metapher des Diktats und auch nicht die antike Vorstellung des Einhauchens bemüht, sondern ein anderer Vorgang beschrieben, dessen Stofflichkeit bereits ins Bildliche übertragen ist: Der zu schreibende Gehalt wird in einer materialisierten Form als Flüssigkeit übermittelt, die Assoziation der Tinte als Medium liegt nahe. Die Schreibende wird damit zum »Editor von Gottes Werk«.[315]

Intellekt und das Schreibwerkzeug Feder werden erwähnt, nur um sie gleichzeitig in ihrer Wichtigkeit einzuschränken. Sie sind nur Mittel zum Zweck des Lobens. Mireille Schnyder spricht von einem »grenzsprengenden Vorstellungsraum[]«, den Greiffenbergs Texte schaffen würden:

> Literarisches Schreiben wird so zum Ort einer Überwindung materieller Bedingungen: Klang, Bild, Tinte, Schreib-Rohr und Feder werden in einer spezifischen Zubereitung und Komposition zu Medien eines grenzsprengenden Vorstellungsraums, in dem sich Objekt und Subjekt genauso vermengen wie Mikro- und Makrokosmos, die Logik der Differenz im Materiellen sich zu einer Logik der Analogie und Annäherung, wenn nicht Ähnlichkeit im Sprachlichen wandelt.[316]

Die vierte und fünfte Strophe des Gedichts *Auf die blühenten Bäume* zeigen diese Vermischung von Materie (Papier, Feder, Tinte) in Greiffenbergs Bildlichkeit mit dem Singen, Schreiben, dem Loben und dem Lied:

> Kreiden-weisses Blůh-Papier!
> auf dich wird / des Schöpffers Zier /
> sich / durch schwarze Kirschen / schreiben /
> und die Sůssheit einverleiben.
> Jedes Blåtlein / ob schon stumm /
> laut bekennet seinen Ruhm.
>
> Meine Feder schwinget sich /
> setzte dieses Lied in dich.
> Gottes Ruhm soll / durch mein schreiben /
> ewiglich in dir verbleiben /

315 Schnyder (2015), 98. Schnyder (ebd., 99) verweist auch auf Greiffenbergs Verteidigung weiblichen Schreibens: »Zwar ist es nicht gemein /daß Weibes-Bilder schreiben / Doch / wann der Hoechste selbst die Feder kommt zu treiben / wer kan sie halten still? […] so wenig diß Gedicht / ich auch aus eignen Sinn und koennen hab verricht. / GOtt trieb' und schrieb durch mich.« Greiffenberg (1983b), 240f.

316 Schnyder (2015), Vorwort, 9.

in dir in die Frucht verkehrt:
daß der Hőchste werd geehrt.[317]

Nachdem sich die vorherigen Strophen bereits dem semantischen Feld der Farbe Weiß gewidmet hatten (unter Aufrufung von »weisses Feld«; »Perlen«; »Zucker«, »Schnee«, »Schwanen-Schaar«),[318] wirken die zitierten Strophen konkretisierend auf den Schreibprozess hin und damit einher geht eine gleichzeitige Materialisierung der Dichtung wie auch eine Verbildlichung: Mit dem »Blůh-Papier« wird der Beschreibstoff gleichzeitig belebt als auch naturalisiert sowie biologisiert. Und die »schwarze[n] Kirschen« stehen in einem Ähnlichkeitsverhältnis zur Tinte, die zur Frucht (wenn man will, ›befruchtet‹) wird. Die Feder, hier lebendig dargestellt, »schwinget sich« – damit wird der Federzug als schwungvolle Bewegung der sie führenden Hand anzitiert, gleichzeitig aber an die Vogelschwingen und Flügel des lebendigen Tieres als Herkunft des Schreibmaterials erinnert. Ist die Feder belebt, pocht doch das Ich auf »mein schreiben« und damit auf die Herrschaft über all diese Materialisierungs- und Metamorphisierungsbewegungen. Aber auch diese Dichterfiktion wirkt schließlich nur daraufhin, »biß dich Gott mit früchten mahlt.«[319] Mit Früchten wahre Bilder zu malen und mit Kirschen zu schreiben sind die göttlichen Vorgänge, auf die eine sich schwingende Feder und ein Dichter-Ich im eigenen Tun hinschreiben.

Durchwegs an ein göttliches Gegenüber ist das Sonett mit dem Titel *Glaubige Dienst-Aufopfferung GOtt dem H. Geist* adressiert:

Glaubige Dienst-Aufopfferung GOtt dem H. Geist
Du Herzenherrscher du! gebrauche dieses Jahr!
mein Herz zum Saitenspiel / den Mund zur Lob-Posaunen /
die Zung zum Cimbelwerk; auf daß man mit erstaunen
dein Lob erschallen hőr / daß ich es offenbar.
Mach deine Herrlichkeit in meiner Finstre klar.
wollst dein' Unendlichkeit mit meinem Kiel umzaunen.
bekehr das harte Herz mit deiner Wort-Carthaunen /
daß deines sůssen Triebs ich frőlich werd gewar.
Laß / nach dem Splitterstrauß / ein Labe-Lůfftlein wehn.
Erhalt aus Gnaden / die sich dir zu Fůssen legt /
aus Demut / Lieb und Furcht / laß mich im Glauben stehn
gerüst mit Geist und Krafft / wann schon die Sach' ausschlågt
zum Knall und Fall / gib mir mit Lust hinein zu gehn /
zu seh'n was deine Gnad vor neue Wunder hegt.[320]

317 Greiffenberg (1983a), 365.
318 Greiffenberg (1983b), 364.
319 Greiffenberg (1983b), 366.
320 Greiffenberg (1983a), 194. Die Schreibweise der Umlaute wurde angepasst.

Das Gedicht ist durchzogen von Aufforderungen (»gebrauche«, »Mach«, »bekehr«, »Laß«, »Erhalt« u. a.). Die Klangmuster darin sind ähnlich angelegt wie im oben genannten Gedicht, eine Alliteration findet sich mit »Labe-Lüfftlein« (V 9), und ein Binnenreim mit »Knall und Fall« (V 12). Das Schreibwerkzeug wird wiederum erwähnt, hier als erwünschtes göttliches Ordnungsmittel: »wollst dein' Unendlichkeit mit meinem Kiel umzaunen« (V 6) ist gleichzeitig eine Aufforderung und Bitte. Wiederum sind schreibendes Subjekt und Feder nur Transportmittel für die Verkündung der Weisheit Gottes. Von dessen Allmacht hat das vermeintlich zurückhaltende lyrische Subjekt aber klare Vorstellungen: Die Unendlichkeit soll schriftlich umzäunt, das Gotteslob durch Federspuren geordnet werden. Dies geschieht nicht mit irgendeiner Feder, sondern mit »meinem Kiel« – das schreibende Subjekt und das Schreibwerkzeug machen sich damit für die Darstellung der »Herrlichkeit« unentbehrlich.

Zudem sollen verhärtete Herzen mit »Wort-Carthaunen«, also schwerem Wort-Geschütz, in einer kriegerischen Metaphorik »bekehr[t]« (V 7) werden. Während in einigen Texten die materiellen Bedingungen des Schreibens scheinbar überwunden werden, treten sie hier innerhalb eines metaphorischen Sprechens von Zäunen und Kanonen, dessen Urheber nur die Feder sein kann, ganz deutlich in Erscheinung. Das schriftliche Gotteslob wie auch missionarische Bestrebungen und irdische Ordnungsversuche sind sehr wohl materiell bedingt und so zeugen Greiffenbergs Texte von einer ambivalenten Verortung im Diesseitig-Materiellen, die immer wieder inhaltlich mystisch und sprachlich metaphorisch zu überschreiten versucht wird.

Will man die hier versammelten Sonette unterschiedlicher Autoren und Zeiten vergleichen, so zeigen sich fünf Arten der Verwendung von literarisierten Federn: Erstens verweisen Federn in Gedichten auf die materielle Bedingung des Schreibens überhaupt (so etwa gesehen bei Petrarca in Nr. 120 oder Shakespeare in Nr. 100), zweitens manifestiert sich mit Federn ein Unsagbarkeits-Topos, dann etwa, wenn bei Petrarca (Nr. 20) das Ensemble von Feder, Hand und Geist scheitert. Drittens kann Schreiben in der Erwähnung des Schreibwerkzeugs als Möglichkeitsraum eröffnet werden, wenn etwa in Petrarcas Gedicht mit der Nummer 297 eine Feder schreibt, dass vielleicht in einer Zukunft mit einer müden Feder geschrieben werde. Viertens taucht die Feder als Objekt der Störung auf, so betrügt sie bei Sidney das sprechende Ich, und sie zeigt sich gleichzeitig in ihrer Materialität, auf der sich kauen lässt. Fünftens wird innerhalb einer mystisch-christlichen Lyrik das Vorhandensein einer Materialität im Schreibwerkzeug und in der Präsenz eines Subjektes negiert (paradoxerweise, indem beide Eingang in den Text finden). Im Vergleich zum Ort der Feder im Text im Mittelalter – siehe Thomasîn – wird in diesen Verwendungsweisen nicht die strenge, körperliche Arbeit bei der materiellen Herstellung von Texten beklagt. Auch das Kopieren von Texten und die Herstellung von Büchern treten als Themen in den Hintergrund. Vielmehr wird mit der Frühen Neuzeit die Feder zu einem Topos, mit dessen Hilfe die poetologischen Bedingungen von Literatur reflektiert werden können. Darin vereint sind unterschiedliche Sprechweisen,

etwa von der materiellen Bedingung oder einer Unsagbarkeit, die sich auch durch die darauffolgenden Jahrhunderte in literarischen Texten halten werden.

2.6 Rückblick: Schreibmeisterzeit

Die Rolle der Feder durchläuft in der Übergangszeit vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit einen bedeutenden Wandel. Die Entwicklung und Durchsetzung des Buchdruckes sind maßgeblich von Federzügen geprägt, weil sie die Vorlagen für die Gestaltung der Lettern liefern und in allen Entwürfen präsent sind. Gerade im Wettstreit um die Gestaltung der neuen technischen Möglichkeiten vervielfacht sich die Federkunst. Der Buchdruck fördert damit einen kunstvolleren Einsatz der Feder und nicht – wie man in einer Logik des Fortschritts annehmen könnte – die ersatzlose Streichung des Federzugs.

Kalligrafie (um hier aus pragmatischen Gründen einen Oberbegriff zu verwenden, der allerdings in den wenigsten Quellen der Zeit verwendet wird) zeigt sich als eine Tätigkeit, die im Kollektiv geschaffen wird und in der netzwerkartig unterschiedliche Akteure (Menschen und Objekte wie die Feder oder die Brille) unter Verwendung unterschiedlicher Techniken (Handschrift, Lettern, Kupferstich, Abklatschverfahren) arbeiten. Entsprechend vielseitig sind denn auch die Medialisierungen und Medienbrüche von der Handschrift zum Holzdruck oder zum Kupferstich, zur spiegelverkehrten Schrift und Bildzeichnung für unterschiedliche Produkte mit je eigenen Verwendungsweisen wie ein Traktat oder ein Lehrdialog in Buchform, ein Flugblatt oder eine Abbildung. In heute scheinbar weit auseinanderliegenden Disziplinen wie Geometrie, Kartografie, Grafik oder Pädagogik wird mit und an Federn und ihren Inszenierungen gearbeitet.

Neben diesem qualitativen Aufschwung ließ sich auch das quantitativ gesteigerte Auftreten der Feder beobachten: In vielen europäischen Ländern wird auf unterschiedliche Weise an den Möglichkeiten der Feder gearbeitet – Produkte wie Kopiervorlagen, Briefsteller und Schreibmeisterbücher zeugen von dieser Auseinandersetzung. Die schriftlichen Produkte beschreiben und zeigen, was grundsätzlich mit einer Schreibfeder möglich ist, die meisten legen aber zuerst dar, wie eine Feder ausgewählt und zugerichtet werden muss. Der Gegenstand beschreibt und regelt damit seine eigene Schaffung. Dies wird in Bild und Schrift getan, in einigen Werken wird der humanistische Lehrdialog dafür bevorzugt, in andern werden klassische Traktate verfasst. Nicht nur der Gegenstand zeigt sich dabei als gemachter, auch der schreibende Körper wird zugerichtet. Dies geschieht medialisiert, nämlich unter Zuhilfenahme von Abbildungen, auf denen die schreibende Hand mit Feder gezeigt wird und dabei die Verschränkung von Körper und Objekt sichtbar macht. Es sind nicht mehr nur die mittelalterlich topischen drei Finger, die schreiben, sondern es sind Hände und Oberkörper. Die Ziele dieser technischen und körperlichen Zurichtung sind zweierlei, einerseits wird damit Kalligrafie als Schönschreiben erst möglich und andererseits werden Körper und Schreibprozess einer Ökonomisierung

unterstellt: Nur wer den Arm beim Schreiben locker aufliegen lässt, versprechen die Schreibmeisterbücher warnend, kann auch schnell und lange schreiben. Die einsetzende Verbreitung und Normierung der dargestellten Schreibhände lässt sich an den Ausnahmen besonders gut zeigen: Wenn, wie erwähnt, Ausnahmeerscheinungen auch mit den Füßen schreiben können, wird dies zeitgenössisch einerseits als nicht ganz regelkonform, andererseits auch mit Respekt vor der Leistung (versehen mit einer Portion Schaulust) beschrieben.

Ökonomisierung und Ästhetisierung sind also die beiden Fernziele des Feder-Einsatzes, deren praktisches Auftreten oft verknüpft ist. Schreib- und Lehrstuben sind die Orte, in denen diese Ziele verfolgt werden, und so finden die Schreibmeisterbücher als Vorlagen, theoretische Nachschlagewerke oder praktische Anleitungen vor allem im Schulunterricht ihre Verwendung. Die Schule ist dabei als weit gefasster sozialer Schreibort zu verstehen. Mit Werken wie dem englischen *A Booke of Copies* können Kinder angesprochen werden, die sich die Anleitungen im Reimrhythmus aneignen sollen und denen die Federführung im wörtlichen Sinne als Trockenübung empfohlen wird. Mit den Faltblättern Neudörffers aber wird sichtbar, dass seine Schüler angehende Berufsschreiber sind, diese Anleitungen richten sich an zukünftige Schulmeister und Kalligrafen. Wenn man sich die Schreibweise auf den Blättern in vertikale und horizontale Richtungen ansieht, wird auch deutlich, dass diese grafisch hochstehende und geometrisch exakte Kunst vermutlich auch in der gemeinsamen Praxis, nämlich in der rund um das Blatt verteilten Betrachtung, ihre Verwendung fand. Die Überschneidung von Praxis und Theorie verdeutlichen die Schreibmeisterbücher auch dadurch, dass sie in Text und Bild einen Alltagsgegenstand mimetisch abbilden und dadurch technisches Wissen vermitteln, aber auf eine ästhetisierte Weise. So machen sie die Darstellung in Text und Bild selbst zu Kunst, wodurch das Schreibwerkzeug zum Kunstobjekt und der Möglichkeitsraum von diesem Schreibgerät umrissen wird. Kunst und Pragmatik zeigen sich in der Feder, werden aber durch sie auch geschaffen.

Die literarisierten Federn machen Spielarten des Zusammenwirkens von Hand und Feder deutlich (Petrarca), sie fingieren, wie Federn sprechen könnten (Cavalcanti), wie Autoren Federn um ihre Unterstützung bitten (Cervantes), wie Schreibende sich über betrügerische Schreibwerkzeuge ärgern (Sidney) oder wie ein religiös-moralisches Schreiben praktiziert werden kann (Greiffenberg). In allen diesen Texten zeigen sich poetologische Reflexionen gerade in der Literarisierung des Objekts, das diese Reflexionen schriftlich festhält – in seinen materiellen Eigenheiten, seiner technisch mehr oder weniger gut geratenen Zurichtung und einem möglichen Gehorsam oder einer Widerständigkeit in dem, was sie tun: schreiben.

3 Naturforscher, Gänsebraten, Frauen und ›It-Narratives‹. Erweiterte Federnwissensordnungen

Federn sind – um diese These noch einmal in Erinnerung zu rufen – nicht zu allen Zeiten bei allen Schreibenden und an sämtlichen Orten dieselben. Sie ändern sich durch unterschiedliche Techniken des Zuschnitts in ihrer materiellen Ausformung und sie bilden sowie durchwandern als Zeichen unterschiedliche Diskurse. Das vorliegende Kapitel präsentiert und analysiert Federtexte, die zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert verfasst worden sind. Nach einer Kontextualisierung von enzyklopädischen Projekten und Neuerungen im Literaturbetrieb am Beispiel von Hoffmann von Hoffmannswaldau beschäftigt sich ein Abschnitt mit dem Anfang des Erzählens und einem Picara-Roman. Danach folgt die Analyse von Texten von Naturforschenden (von Plinius bis Buffon) sowie Texten rund um die Martinsgans, die sich generell mit einer Hinwendung zu Tieren und insbesondere zur Gans beschäftigen. Später wird auch der pädagogische Diskurs als Ort der Feder-Lehre beleuchtet. Darauffolgend stehen die Federn in Diderots *Encyclopédie* im Zentrum, bevor das Schreiben der »Frauenzimmer« in Bezug auf ihr Ergreifen der Schreibfeder behandelt wird. Dabei wird die historische Gendercodierung des Schreibgeräts herausgearbeitet. Schließlich bekommen Federn wiederum eine eigene Stimme – im 18. Jahrhundert sind es die sogenannten ›It-Narratives‹, in denen neben anderen Objekten eben auch Schreibfedern ihre Geschichten erzählen.

In diesen Abschnitten zeigen sich sowohl wiederkehrende Elemente als auch solche, die als Neuigkeiten notiert werden. Konstante Erwähnung finden Schreibfedern etwa in enzyklopädisch angelegten Schreibprojekten, denn wenn Wissen möglichst breit gefasst gesammelt wird, wird oft auch das Objekt, mit dem dieses Wissen notiert wird, genannt – das haben die Ausführungen zu Isidors Werk gezeigt – und das wird später auch anhand einer Lektüre von Denis Diderots *Encyclopédie* deutlich gemacht.[1]

In der großen Zeitspanne zwischen Isidor und Diderot sind unterschiedliche enzyklopädische Projekte entstanden. Wie darin Schreiben und Federn verhandelt werden, kann an einem Beispiel erläutert werden: Nicht nur für das 16. Jahrhundert zentral ist der Polyhistor Tomaso Garzoni (1549–1589), welcher mit seinem Hauptwerk *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*[2] aus dem Jahr 1585 Bekanntheit

1 Zu Isidor vgl. Kap. 1.2, zu Diderot Kap. 3.5.

2 Die deutsche Übersetzung von 1641 lautet: *Piazza universale, das ist allgemeiner Schawplatz, Marckt und Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschäfften, Händeln und Handt-*

erlangte. Der »furiose[] Zitaten-Sammler«[3] unternahm dabei kein kleineres Vorhaben, als alle Berufe seiner Zeit auf beinahe tausend Seiten zu beschreiben. Das 28. Kapitel, von Garzoni *Discorso* genannt, beschäftigt sich auf rund zehn Seiten mit den *Scrittori, o Scrivani, e Cartari, e Temperatori di penne, e Cifranti, e professori di Hieroglifici, & Ortografi*, zu Deutsch mit den *Scribenten / Schreibern / Papierern / Federschneidern / Cifranten / Hieroglyphisten und Orthographisten*.[4] Garzoni wirft darin einen Blick zurück auf die Erfindung der Buchstaben und auf das Schreiben vor der Einführung des Papiers und leitet so durch die Geschichte des Schreibens.[5] Der Autor berichtet auch von den Zeiten, als auf Wachs geschrieben wurde, und zwar »mit scharpffen Eyselein / welche sie *stylos* genennet / gegraben / oder vielmehr gestochen / dahero noch das Wort geblieben/ daß man saget / von einem der wol schreibet und dichtet / er habe einen guten *stylum*.«[6] Garzoni gibt damit nicht nur einen Überblick über historische Schreibwerkzeuge, sondern er erklärt auch die Etymologie des zeitgenössischen und bis heute gültigen Sprachgebrauchs, bei dem sich der »buon stile«[7] im Italienischen (wie auch in anderen europäischen Sprachen) vom Schreibinstrument *stilus* herleiten lässt. Die deutsche Übersetzung enthält zudem Holzschnitte, welche die verschiedenen Tätigkeiten als Berufsbilder visuell darstellen, etwa die Papier- und Pergamentmacher.[8] Dass Berufe unterschiedlich medialisiert, also in Text und Bild auftreten, deckt das umfassende Vorhaben des Verfassers auf. Die verschiedenen Berufe und ihre spezifischen Realisationen sollen in einem Kompendium gesammelt zum Tragen kommen. Auch auf das jüdische Schreiben verweist Garzoni, allerdings ohne Referenz auf eine Quelle im jüdischen Kontext, sondern gestützt auf Augustins *De sermone Domini in monte*. Er schreibt, »daß bey den Juden niemand sey zugelassen gewesen / heylige Buchstaben / das ist / etwas auß der heyligen Schrifft zuschreiben / als ihren *Scribis* allein / als welche mit hôherer Weißheit umgiengen unnd begabet weren / als andere Leuthe.«[9] Es mag an dieser Stelle irritieren, dass Garzoni (auch im Italienischen) unkommentiert die grammatischen Vergangenheits-

werken … erstmaln durch Thomam Garzonum italianisch zusammengetragen, anjetzo […] *verdeutscht*, Frankfurt am Mayn, in W. Hoffmanns Buchdruckerei.

3 So die Zuschreibung von Battafarano (1991), 124. »Buch- und Schreib-Kultur war dabei vornehmlich Zitaten-Kunst, basierte auf Intertextualität, wie wir heute sagen würden, sie stellte gleichsam eine respektlose Collage verschiedenartiger Stellen aus Autoritäten dar, die sich gegenseitig ergänzten oder auch ausschlossen, sodaß am Ende nur die Art der Zusammenstellung – die Collage-Strategie also – d. h. ein relativierend potenziertes Wissens-Selbstverständnis, Wert beanspruchte.«. Ebd., 112.

4 In der italienischen Ausgabe von 1589 lauten die Berufsbezeichnungen: *De' Scrittori, o Scrivani, e Cartari, e Temperatori di penne, e Cifranti, e professori di Hieroglifici, & Ortografi*. Garzoni (1589), 238.

5 Dass Garzoni für Grimmelshausens Schaffen zentral war, hat die Forschung hinlänglich gezeigt. Breuer (2014) tut dies am Beispiel der Ciffranten und Hieroglyphisten, die im Titel des 28. Diskurses vorkommen.

6 Garzoni (1641), 278.

7 Garzoni (1589), 239.

8 Garzoni (1641), 278 respektive 279.

9 Garzoni (1641), 280.

formen verwendet, um von den Schreibgewohnheiten der Juden zu berichten, als gäbe es diese Praxis in seiner Gegenwart bereits nicht mehr. Von dieser Thematik wechselt er für den darauffolgenden Abschnitt ins Präsens, um das Ding-Ensemble zu beschreiben, das den Schreibenden umgibt: »Die *Instrumenta* der Schreiber seyndt: Papier / Federn / Pennal / Dintenfaß / Dinten / Strewsandt / das Federwischlein / Papier-Scheerlein / Lineal / Bley / und das Federmesserlein.«[10] Einmal mehr wird die Feder erwähnt im Verbund der Objekte und Materialien, durch deren Zusammenspiel Schreiben und Schrift erst möglich wird. Was Schreibende mit diesen Dingen machen, erklärt Garzoni in seinen Ausführungen zum Berufsbild der Schreiber:

> Der Schreiber Geschåffte seynd diese: Federschneiden / das Papier faltzen / oder mit Linien beziehen / dasselbige glåtten / darauff schreiben / durchstreichen / außkratzen / Verniß darauf strewen / wider anders schreiben / abschreiben / eines andern Hand nachmahlen / mit gleichen / ungleichen / grossen / kleinen / liechten oder dunckelen Buchstaben / fließ Papier darzwischen legen / oder Sandt auffstrewen. Zu dem Brieffschreiben můssen sie haben Papier / Siegel / Wachs / Dinten / Federn / BrieffGarn. Die Brieff aber / dictiren sie / beschliessen / machen das Datum / die Underschrifft / darnach můssen sie die falten / schliessen / siegeln / die Oberschrift machen / befreyen sie mit einem *Franco*, oder lassen es darvon / wann der / so sie empfångt / den Bottenlohn bezahlet / unnd geben sie endlich dem Botten oder dem Postmeister.[11]

Diese Aufzählung zeigt erstens, dass alles Schreiben mit dem Schneiden der Feder beginnt. Vor dieser und ohne diese Zurichtung kann schlichtweg nicht geschrieben werden. Zweitens wird kenntlich gemacht, dass das Schreiben einen Prozess darstellt, der nicht linear sein muss: Streichungen und »außkratzen« als Vorform des Löschens ermöglichen Neuanfänge und Änderungen. Wenn in kunsthistorischen Betrachtungen visuell dargestellte Federschneider (etwa in Gemälden von Gerrit Dou oder Adriaen van Ostade um die Mitte des 17. Jahrhunderts) als »komische Figur[en]«[12] bezeichnet werden und beim Federnschneiden von einer »banale[n] Tätigkeit«[13] ausgegangen wird, dann werden die technischen Ansprüche, die diese Arbeit voraussetzt, verkannt. Garzonis *Piazza Universale* steht – auch in seinen nach dieser Passage folgenden Ausführungen über Briefsteller, Alphabet-Arten, Hieroglyphen und Ähnliches, auf das hier nicht weiter eingegangen wird – für die Komplexität des Schreibens und die zentrale Position der Schreibfeder.

Während Garzonis Werk also die Tradition des enzyklopädischen Schreibens weiterführt, dokumentieren in der Frühen Neuzeit literarische Texte die Veränderungen, welche mit und durch die Feder geschehen. Inwiefern sich dabei aus der Perspektive einer weich gefassten Chronologie Kontinuitäten und Diskontinuitäten

10 Garzoni (1641), 280.
11 Garzoni (1641), 280f. Es folgen Buchangaben von italienischen und lateinischen Briefstellern.
12 Anja Ebert zählt die Federschneider (»eine männliche Figur, die ihre Schreibfeder anspitzt«), zu den komischen Figuren. Ebert (2013), 206–218, hier 207.
13 Ebert (2013), 214.

zu vorangegangenen Zeiten ergeben und welche Themen neu sind, lässt sich an Werkausschnitten Christian Hoffmann von Hoffmannswaldaus (1616–1679) zeigen, die im nächsten Abschnitt im Zentrum stehen. Hoffmann wird einleitend als Beispiel herangezogen, weil sich in seinen Texten die zeitgenössische poetische und poetologische Gemengelage in Bezug auf (Schreib-)Federn besonders gut erfassen lässt. Hier sind in der Erwähnung von Federn drei exemplarische Bereiche und ihre Darstellungsformen von Interesse, die bisher Gezeigtes weiterführen oder ergänzen: erstens der expandierende literarische Markt, zweitens literarische Gattungen (Sonett, Rätsel und Epigramm) und schließlich drittens die Gans als Tier (und damit der tierliche Ursprung der Feder).

3.1 Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau: *Rede der Schreibfeder* und *poetische Grabschriften*

In der Vorrede seiner *Deutschen Übersetzungen und Getichte* von 1679 bittet der Autor die Leser um Verständnis dafür, dass er – wie mittlerweile so viele andere auch – Bücher publiziere. Seine *captatio benevolentiae* ist aber mehr als eine rhetorische Floskel in Bezug auf sein eigenes Schreibverhalten, vielmehr situiert er sich damit im zeitgenössischen Publikationswesen: »[…] daß bey itziger Schreibesucht / niemals meine Meinung gewesen / der Welt mit meiner Feder beschwerlich zu seyn / dem Drucker einige Mühe zu machen / oder die Buchläden damit anzufüllen / indem dieses / was in hiesigem kurtzen Begriffe zufinden / alleine zu meiner eigenen Belustigung / von mir aufgesetzet worden ist.«[14] In diesem Ausschnitt werden zentrale Aspekte der Publikationspraxis genannt: Neben der Buchhandlung als Ort, wo sich die Akteure des Literaturmarkts (Autoren, Drucker, Publikum) treffen, erwähnt der Autor die angebliche »Schreibesucht« (die schon Anklänge an eine später monierte, vermeintlich beobachtete ›Lesesucht‹ oder ›Lesewut‹ aufweist).[15]

Hoffmanns Feder, die nicht zur Last fallen will, steht metonymisch für das Schreiben überhaupt – wo die Feder ist, sind Schrift und Publikation. Mit der Feder wird aber auch die Frage gestellt nach dem Grund des Schreibens, den Hoffmann, Kritik vorbeugend, mit »zu meiner eigenen Belustigung« angibt. Schreiben im 17. Jahrhundert – so könnte man es basierend auf dieser Passage verallgemeinernd ausdrücken – ist ein Schreiben, das sich immer bewusst ist, dass es neben anderen und anderem bestehen muss, und das eine Publikationssituation und ein unbekanntes Publikum im Blick hat. Diese Schreibsituation unterscheidet sich fundamental von einem mittelalterlichen Setting, in dem – wiederum verallgemeinert gesprochen – Schreiben eine Auftragsarbeit für eine bestimmte Person oder Bibliothek respektive religiöse Tätigkeit ist und als solche zumindest vordergründig für den Schreiber in seiner Reichweite überschaubarer. Das Schicksal des fabrizierten Buches hingegen

14 Hoffmann von Hoffmannswaldau (1984), Bd. 1, 9f.
15 Zur »Lesewut«, »Leserevolution« oder »Lesesucht« siehe Gretz (2013), 200.

ist zu jeder Zeit und unabhängig von seiner Entstehungssituation von Kontingenz geprägt, wobei das singuläre handgeschriebene Buch sich verglichen mit dem gedruckten in deutlich prekäreren Umständen befindet.

Auch beim zweiten angesprochenen Punkt, den literarischen Gattungen, werden Federn unterschiedlich thematisiert. Wie andere zuvor lässt auch Hoffmann von Hoffmannswaldau die Feder in der ersten Person sprechen. In der *Rede der schreibe-feder* kommen (im Gegensatz zur Feder im *Welschen Gast* oder in Erasmus' Epigramm) Sonett und Rätsel zusammen, nur der Titel verweist darauf, wer hier spricht. Der Titel bietet damit eine Lösung:

Rede der schreibe-feder
Mich hat ein schwaches thier zwar zu der welt gebracht /
Doch kan ich thron und kron durch meine kunst besiegen /
Es wird des scepters stab zu meinen fůssen liegen /
Wo ihn der kluge kiel durch sich nicht schåtzbar macht.
Rom war bey aller welt durch mich so groß geacht /
Daß / wenn sich kǒnige und fůrsten musten biegen /
So stieg ich ůber diß. Den lorbeer-krantz von kriegen
Hat eintzig und allein vermehret meine pracht.
Der himmlische Virgil saß in Augustus schooß /
Und Cicero hat offt durch reden Rom beweget.
Itzt wird Germanien noch tausendmahl so groß /
Weil es den helden-muth auff freye kůnste leget.
Manch hut / der mich zwar trågt / wird nur durch mich verstellt /
Weil sich nicht kunst und witz zu seinem strauß gesellt.[16]

Die Feder beginnt ihre Rede in einer ungerahmten Prosopopoiia mit der Feststellung ihrer niederen, tierlichen Herkunft, um gleich zu erläutern, dass ihre Wirkungsmacht nichtsdestotrotz groß sei. Während die dargestellte Niederkunft (»zu der welt gebracht«) alle Säugetiere verbindet, wird das Besiegen von »thron und kron« als Möglichkeit allein der Feder in Aussicht gestellt. Das Sonett besteht aus zwei umarmenden Quartetten, zwei Verspaaren im Kreuzreim und zwei Schlussversen im Paarreim. Es zeigt einerseits formale Kunst und andererseits kommt Kunst inhaltlich dreifach zur Sprache (V 2; V 12; V 14). Binnenreime wie die erwähnten »trohn und kron« und Alliterationen wie »kluge kiel« setzen akustische Akzente innerhalb der Verse – wobei in letzterem Fall die Feder in der dritten Person von sich redet, sich selbst also objektiviert. Das Gedicht strotzt von Ausdrücken aus dem Wortfeld von Kampf und Regieren (»durch meine kunst besiegen«, »scepter«, »lorbeer-krantz von kriegen«) und es setzt historisch bei den Römern und großen Männern an (die selbstverständlich nicht mit Feder schrieben). »Germanien« wird in diese ruhmvolle Tradition gestellt und in der zukünftigen Größe ein Überschreiten

16 Hoffmann von Hoffmannswaldau (1695), 288.

ebendieser Tradition beschworden. Damit stellt sich der sprechende Federkiel in einen politischen Diskurs der Herrschaft und genauer noch des liberalen Umgangs mit den freien Künsten. Der Gender-Kontext ist männlich geprägt.[17] Es wird die Kraft der Poesie (Vergil) und der politischen Rhetorik (Cicero) beschworen, die beide in ihrer schriftlichen Überlieferung materiell bedingt sind. Der Kiel ermöglicht Poesie sowie Rhetorik und stellt gleichzeitig als Objekt das Symbol zur Projektion ihrer Macht dar. Die Bedeutung der Poesie und die ihrer symbolischen Würdenträger (»lorbeer-krantz«) wird gestärkt, indem die anthropologische Differenz zum »schwache[n] thier« deutlich gemacht wird. Wenn hier das Tier in den Text aufgenommen wird, dann vordergründig, um durch seine Abwertung eine Erhöhung des Menschlichen und Geistigen zu bewirken. Dass der Kiel als tierliches Ding aber in Analogie zum Zepter gebracht wird, unterläuft diese inszenierte Dichotomie – zumindest als zugerichtetes Schreibobjekt verlässt die Feder scheinbar die niedere Sphäre des Tierlichen, ruft sie aber gleichzeitig als Thema wieder auf. Mit einem Concetto zum Schluss werden die schmückenden Federn auf einem Hut mit der Schreibfeder verglichen. Möglicherweise ist ein Soldatenhut gemeint, dessen Träger »kunst und witz« fehlen.

Als Epigramme – und damit wird eine zweite zeitgenössische Gattung zum Thema – kann man Hoffmann von Hoffmannswaldaus *Hundert Grabschriften* von 1662 bezeichnen. Die kurzen Texte wurden als Handschriften unter Freunden herumgereicht und waren nicht in erster Linie zum Druck bestimmt.[18] Epigramme sind auch Thema in Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* von 1624. Auf die Tragödie und Komödie folgen dort Erläuterungen zur Satire und daraufhin zum Epigramm; die beiden letzteren stehen nach Opitz in einem metonymischen Verhältnis, weil »das Epigramma eine kurtze Satyra ist: denn die kürtze ist seine eigenschafft / vnd die spitzfindigkeit gleichsam seine seele vnd gestallt; die sonderlich an dem ende erscheinet«.[19] Explizit als Beispiele erwähnt werden dann »vberschrifften der begråbniße und gebåwe«.[20]

Hoffmann teilte sein Werk in zwei Sparten, der Untertitel lautet: »Mit willen in zwey Theile (also daß das eine meist Historische / daß ander aber ergötzliche Materien vorstelle) getheilet / Vnd Der untadelhafften Welt zum Zeitvertreib zugeschicket«. Sie widmen sich so unterschiedlichen Figuren und Personen wie etwa Adam, Lot, König Ludwig XIII. oder Kolumbus. Der zeitgenössischen hierarchischen Manier folgend werden dann im hinteren Teil des Werkes auch Frauen be-

17 Vgl. zur Feder und Gender Kap. 3.6.

18 Vgl. Noack (1999), 139; 145. Aus »politischer Rücksichtnahme« mussten für die Drucklegung einige Epigramme weggelassen werden. Ebd., 465.

19 Opitz (1970), 30f. Epigramme, so führt Opitz im Weiteren aus, seien »aller sachen unnd wörter fähig«.

20 Opitz (1970), 31. Herbert Jaumann führt in der Studienausgabe zum Ausdruck ›Epigramm‹ an: »*Uberschrifften* war eine bis um 1700 begegnende deutsche Lehnübersetzung […], die sich nicht durchgesetzt hat; seit dem 18. Jh. war *Sinngedicht* üblich. Epigramme wurden seit der Antike auf Grabdenkmälern und über den Portalen von Gebäuden angebracht.« Ebd. 145.

sungen, danach ›Mohren‹, Sklaven und Juden. Zu den letzten Grabschriften, die der Unterhaltung dienen, gehören jene über Tiere – neben dem Papagei, der Fliege und dem Floh gelten vier Verse der Gans. Sie lauten:

Einer Ganß.
Der Flůgel beſtes theil fůhrt manches Fůrſten Handt /
Die Gurgel traget Zwirn/ die Federn ehrt das Land /
Wird dieſer ſchlechte Reim auff das Privat genommen /
So iſt die Grabeſchrifft zu ihrem Cůrper kommen.[21]

Die Zeilen stellen den Gänsekiel als Schwungfeder, wie es bereits das obige Sonett getan hat, in einen Zusammenhang mit Souveränität (»Fůrsten Handt«), also dem regierenden, fürstlichen Schreiben. Wer hier aber wen anführt, ist grammatikalisch offengehalten: Sowohl der Flügelteil als auch die Fürstenhand können als im Nominativ wie auch im Akkusativ stehend verstanden werden. Die untrennbare Verbundenheit von Schreibinstrument und es umfassender Hand wird durch die sprachliche Gestaltung des Epigramms greifbar. Nicht nur ist damit die Frage der Führung nicht zu klären, sondern Fürstenhand und Feder sind grammatisch gleichgestellt. In der Folge ist jede Rezeption auch eine Interpretation, eine Entscheidung für eine Lesart zugunsten entweder der zwei möglichen hierarchischen Führungen (der Feder oder der Fürstenhand) oder einer Betonung der grammatisch begründeten Ununterscheidbarkeit. Was Schreibmeisterbücher abbilden, nämlich das Ensemble von Hand und Feder, wird hier im Text sprachlich erfahrbar gemacht.

Daneben werden im Epigramm auch Federbestandteile beschrieben wie die Gurgel, die als Fadenspule verwendet wurde. Die alltägliche Verwertung von Gänseknochen wird auch in Texten zur Martinsgans erwähnt.[22] Damit kommt der dritte Aspekt zum Tragen, der für die Zeit maßgeblich ist: Die Gans erhält als (Nutz-) Tier vermehrt Aufmerksamkeit. Und wer über Gänse schreibt, erwähnt häufig auch deren Federn.[23]

Das Tier steht im genannten Epigramm im Titel, ist also gewissermaßen anwesend, das unbestimmte Pronomen »[e]iner« im Titel macht aber deutlich, dass keine bestimmte Gans gemeint sein kann. Dadurch unterscheidet sich dieses Epigramm auch von denjenigen für Adam oder König Ludwig XIII. – mag es Adam historisch niemals gegeben haben, ist er, mit einem Namen versehen, doch als Individuum gekennzeichnet – eine Zuschreibung, die dem Tier, welches hier mit seinem Gat-

21 Hoffmann (1662), unpag. In der Ausgabe von Heiduk lautet der dritte Vers: »Wird dieser kleine Raum auf das Privet genommen«. Hoffmann (1984), Bd. 2, 858, daneben sind andere Unterschiede zu finden.

22 Vgl. Kap. 3.3.2.

23 Das heißt selbstverständlich nicht, dass Tiere davor oder danach keine Aufmerksamkeit bekommen – innerhalb der Texte des 17. und 18. Jahrhunderts kann aber eine vergleichsweise starke Zuwendung zum Tier als Thema beobachtet werden – siehe etwa zu den Naturforschern und deren Klassifikationsbemühungen sowie die Texte über die Martinsgans in Kapitel 3.3.2.

tungsnamen genannt wird, nicht zukommt.[24] Innerhalb des Textes wird das im Titel noch ganze Tier gleichsam in Einzelteile seziert, indem einzelne Bestandteile wie Feder und Knorpelstücke in ihrer jeweiligen Anwendung beschrieben werden. Eine Gans ist damit auch eine tierliche Einheit, aus der unterschiedliche Gebrauchsgegenstände mit verschiedenen Funktionen entnommen werden können. Die Alltagspraxis des Ausnehmens von Tieren und der Verwendung von Einzelteilen wird vor- und weitergeführt, die Performanz der Sektion dann überschritten, wenn mit dem »schlechte[n] Reim« eine autopoetologische Wendung herbeigeführt wird. Damit wird sowohl das Epigramm als gereimte Barocklyrik aufgerufen als auch die Materialität des Textes, der als Papier auf der Toilette (»das Privat«) verwendet werden kann. Zu seinem »Cörper« zu kommen ist hier wiederum mehrdeutig – die Gattung bekommt durch das Material Papier eine Körperlichkeit, das Gedicht gerät aber als Toilettenpapier auch mit dem menschlichen Körper in Berührung. Die »Grabesschrift« ist dann auch eine, die das Epigramm als Material zu Grabe trägt. Hier lässt sich an die später erschienene, wohlbekannte Schermesser-Episode aus Grimmelshausens *Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi* (1669) denken, in der der Protagonist mit dem als Schermesser bezeichneten Toilettenpapier redet und dabei auch metaphorisch von einem »Begråbnuß«[25] spricht. Zu einem Körper zu kommen, heißt auch vergehen, und diesem Prozess unterliegen Papier, Text und Federkiel gleichermaßen.

Was hier exemplarisch an einer Vorrede, einem Sonett und einer Grabschrift Hoffmanns gezeigt wurde, sind Bestandteile einer Entwicklung, die zum einen das bis dahin eher marginal beschriebene Tier Gans neu beleuchtet und zum anderen auch einen Bezug zwischen Tier und Schreibprozessen herstellt.

3.2 Anfangen wollen oder: ein störendes Haar. Die Federposition im Picaro-Roman *Die Landstörtzerin Iustina Dietzin Picara genandt*

Federn kommen jedoch nicht nur in kleineren Textformen vor, sondern auch in Romanen und an prominenter Stelle, wenn es um die Möglichkeiten des Erzählens überhaupt geht. Diese Beobachtung wird nun am Beispiel der *Landstörtzerin Iustina Dietzin Picara genandt* von Andrea Perez belegt. Mit dem Schelmenroman

24 Ein Bezug zur ›Martinsgans‹ als individualisierender und doch auch verallgemeinernder Bezeichnung und Derridas Ausführungen zum ›animots‹ findet sich in Kapitel 3.3.2.

25 Grimmelshausen (1989), 612. Siehe zum Schermesser im Kontext von Hans Christian Andersens Werk die Ausführungen von Klaus Müller-Wille in seiner Studie *Sezierte Bücher* (2017), dort insbesondere 262–264. Müller-Wille bezeichnet »[…] die Allegorie des Baldanders wie diejenige des Schermessers als Allegorie der Allegorese selbst. Wie in der Allegorie ein Wort verwendet wird, um ein anderes zu bezeichnen, so ist auch das Leben von Baldanders und dem Schermesser durch fortdauernde[n] Verwandlungen und Verschiebungen geprägt.« Ebd., 264.

entstanden im literarischen Europa des 16. und 17. Jahrhunderts verkehrte Welten, in denen kleine Figuren und »Außenseiter«[26] zu großen Erzählern werden, so etwa in den musterbildenden spanischen Werken *Lazarillo de Tormes* (1554, dt. 1617) eines unbekannt gebliebenen Autors oder Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* (1599). Verstärkt rücken in dieser Gattung aber auch erzählte und erzählende Dinge in den Vordergrund. Dinge lösen Handlung aus, und sie werden in den Texten zum Sprechen gebracht. Unter diesen Dingen befinden sich auch Schreibwerkzeuge. Federn ermöglichen Texte und sie finden in ihnen oft eine Thematisierung am Rande, mit Genette gesprochen an Schwellen. Dass diese Federn als Teil eines Ensembles auftauchen und gemeinsam vor allem dort auffallen, wo sie stören (wie mit Verweis auf Bill Brown schon mehrfach gezeigt), wird in *Die Landstörtzerin Iustina Dietzin Picara genandt*[27] in zwei Bänden aus dem Jahr 1620 respektive 1626 besonders deutlich. Der Text zeichnet sich im Vergleich mit anderen Schelmenromanen insgesamt durch eine komplexe Hybridität sowie eine collageartige Kombination unterschiedlicher Textelemente und durch einen »exzeptionellen Status der Erzählerin«[28] aus. Mit Fokus auf die Feder wird nun der Anfang dieses Werks beleuchtet. Bevor sich die Protagonistin Iustina Dietzin nämlich an die Beschreibung ihres Lebens und damit an die Adressierung einer Leserschaft machen kann, bemerkt sie ein Haar an ihrer Schreibfeder.[29] Der Text beginnt folgendermaßen:

> Als ich mich jetzunder bereyt gemacht / und die Feder / mein gantzes thun und Leben zubeschreiben angesetzt / sihe da befinde ich ein hårlein an derselbigen hangen. Ach mein Feder / mein Feder / wie Feindselig erzeigstu dich gegen mir: in dem du das hårlein je lenger je mehr an dich zeugst / je mehr ich dich in der Hand regier unnd lencke / unnd alles daßjenige / so ich jetzund schreib und geschrieben hab / damit verlessest. Aber ich hab mich nie grosser Lieb unnd Freundschafft zu dir versehen / sintemal du von einer Ganß deinen ursprung hast / welches von Natur ein solcher Vogel ist / der sich itz und wie ein Fisch auff dem Wasser / bald wie ein irdisch Thier auff der trucknen Erden

26 Jürgen Jacobs verweist in seinem Artikel »Schelmenroman« in: *Reallexikon*, Bd. III, 371–374, darauf, dass der Ausdruck ›Schelmenroman‹ erst aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammt und dass die Herkunft des spanischen Wortes ›picaro‹ ungeklärt, vermutlich aber auf das Verb ›picar‹ (hacken, stechen) zurückzuführen sei (ebd., 371). Zur Vielfalt des Erzählens respektive der Schwierigkeit einer Gattungsdefinition siehe auch ders. (1983), 23; 25–27.

27 Der ganze Titel des ersten von zwei Bänden gibt auch die Text- und Übersetzungsgeschichte an, er lautet: *Die Landstörtzerin Iustina Dietzin Picara genandt In deren wunderbarlichen Leben und Wandel / alle List und Betrug / so in itzigen zeit verübt und getrieben werden / und wie denselbigen zubegegnen / artig beschrieben. Beneben allerley schönen Sprüchen / Politischen Regeln / Lehrhafften Erinnerungen / trewherzigen Warnungen / und kurzweiligen / anmuhtigen Fabeln. Erstlichen Durch Herrn Licentia Franciscum di Ubeda von Toledo in Spanischer Sprach beschrieben / unnd in zwey Bücher abgetheilt. Nachmals von Baretzo Baretzi in Jtalianisch transferiert / und nun zum letzten auch in unser hochteusche Spraach versetzt.* Wegweisend zu diesem Text ist die Analyse von Struwe (2016), 238–319. Zum Übersetzungsweg über Italien nach Deutschland siehe ebd., 246–251. Mit dem Roman wandert auch die literarische Feder durch die europäischen Sprachen.

28 Struwe (2016), 251.

29 Auf eine »Referenz auf ihren Körper« durch das Haar verweist Struwe (2016), 253.

> auffenthelt eher man sichs versihet / wie ein Vogel in der freyhe Lufft erhebt / unnd dannenhero je und allwegen für ein Zeichen einer unbestendigen Freundtschafft gehalten worden ist.[30]

Der Text stellt also die Thematisierung eines Schreibbeginns an den Anfang – alles, so erfahren wir, läge bereit, um eine autobiografische Schrift zu verfassen, und gerade in diesem Moment sieht nun die Erzählerin dieses Haar an der Feder hängen. Eine Schuldzuweisung für die potenzielle Störung findet nicht direkt an das Haar adressiert statt, vielmehr wird die Störung der Feder angelastet, denn diese – und in der Wiederholung von »mein Feder / mein Feder« wird zum einen die Adressierung und zum anderen die Klage noch verstärkt – ziehe das Haar immer mehr an sich. Zwei literarisierte Dinge, die ihre materielle Basis (Keratin) teilen, die einmal mit Zellteilung gewachsen und inzwischen abgestorben sind und die einem Menschen oder einem Tier ausfallen oder ausgerissen werden können, zwei Dinge also widersetzen sich hier einem Zugriff der Hand und in der Folge auch einem Schreibakt, von dem die Erzählerin scheinbar mündlich erzählt. An dieser Stelle schildert die Picara auch, dass die Störung des Haares sie beinahe zum Aufgeben des Schreibunterfangens gebracht hätte – Erzählen und Schreiben erweisen sich damit gerade in ihrer Initiierung als prekäre Prozesse. Erzählen und insbesondere das für viele pikareske Romane kennzeichnende autobiografische Erzählen bedarf eines Antriebs, einer Überwindung eines Hindernisses. Carolin Struwe-Rohr hat diese Anfangspassage als Verdoppelung von »Krisenmomenten« bezeichnet:

> Noch vor Beginn des Schreibens, gleichsam im (schriftlich inszenierten) Status der Oralität binden die Erzähleingänge die Auseinandersetzung mit den Schreibutensilien Feder, Tinte und Papier an autoreflexive Ausführungen. […] Vielmehr wird diese Schwelle [mit Referenz auf Genette] durch das Zusammenschalten des Krisenmoments des Eintritts in den Text mit dem erzählerisch inszenierten Krisenmoment des Schreibbeginns gleichsam verdoppelt.[31]

Während also der Verbund von Haar und Feder stört, wird, wie bereits erwähnt, die Schuld dafür hauptsächlich der Feder zugeschrieben. Die Erzählerin findet dafür eine naheliegende Erklärung, die auf die Feder passt, nicht aber für das Haar. Für den Roman ist diese Erklärung vielleicht nicht so bedeutsam, für die Stellung der Feder in der Frühen Neuzeit hingegen schon: Das Tier Gans und die ihr zugeschrie-

30 Perez (1975), 3 f. Das spanische Original von López de Úbeda beginnt nach den zusammenfassenden Reimen: »Un pelo tiene esta mi negra pluma. ¡Ay, pluma mía, pluma mía, cuán mala sois para amiga, pues mientras más os trato, más a pique estáis de prender en un pelo y borrarlo todo! Pero no se me hace Nuevo que me hagáis poca amistad, siendo, como los sois, pluma de pato; el cual, por se rave que yam oar en el agua como pez, ya en la tierra como animal terrestre, ya en el aire como ave, fue siempre símbolo y figura de Amistad inconstante, si ya no dicen los escribanos de el número, y aun los sin número, que con ellos han hecho treguas sus plumas. En fin, señor pelo, no me dejáis escribir.« López de Úbeda (2012), 198 f.

31 Struwe (2016), 252.

benen Eigenschaften (»von Natur aus«) werden als Argument dafür herangezogen, dass einer Feder nicht zu trauen sei: Die Gans kann auf dem Land, im Wasser und in der Luft leben und dieses Verhalten scheint ihrem Betrachter eine Einordnung zu erschweren und sie insgesamt (mit ihren Bestandteilen wie eben der Feder) nicht vertrauenswürdig zu machen. Probleme der Klassifizierung von Naturgegenständen als aktuelles Thema mit und ab der Zeit Conrad Gessners[32] bieten die Grundlage für eine Entscheidung zum Misstrauen. Die Argumentation läuft also vom Gegenstand der Feder und deren Anziehung des Haares zur Gans als tierlichem Ursprung der Feder, dann zu deren Verhalten und der Lebensweise in drei Elementen und schließlich auf eine allegorische Deutung hinaus: Die Lebensweise der Gans wird zum »Zeichen einer unbestendigen Freundtschafft« (im Spanischen wie oben zitiert gar zu »símbolo y figura«, also zum doppelten Zeichen). Während das Tier und die empirische Beobachtung verstärkt in den Vordergrund treten (auch und gerade in der Beschreibung einer imaginierten Szene), wird die traditionelle Deutung der Tiere und Objekte als Zeichen weitergeführt.

Was an der Feder hängt – das Haar –, fehlt der Picara am eigenen Körper, doch dies erfährt die Leserschaft erst nach ein paar Seiten Lektüre: Die Erzählerin adressiert wiederholt die Feder (»mein liebe Feder«),[33] spricht die vermeintlich Sprachlose an und imaginiert, was das sprachlose Haar der zum Sprechen gebrachten Feder wohl sagen könnte:

> Du wirst ohn zweiffel fürwenden unnd sagen / daß das hårlein so an deinem Spalt behangen blieben / unnd allein fornen gelichsam an der Thür beruhet / mich der sehr verhaßten und verfluchten Schwachheit erinnere / welche mir die Spanische Haar deß Leibs hinweg genommen und zu einer Französin gemacht […].[34]

Die sogenannte ›spanische‹ Krankheit als Umschreibung der Syphilis hat den Haarausfall der Protagonistin bewirkt. In der Trias von Erzählerin, Feder und Haar ist das Haar dort, wo es nicht sein sollte, und tut nicht das, was es tun sollte – statt einen weiblichen Kopf zu zieren, hängt es sich an die Schreibfeder und stört dort. Während aber das Haar den Schreibfluss stört, wird dadurch gleichzeitig das Geständnis der Erzählerin provoziert, die »ein wilde / unzüchtige Picara und Landstürtzerin voller Schand / Unflat und Laster«[35] sei. Das Haar verhindert und ermöglicht das Erzählen. Dabei ergibt sich ein indirektes Erzählen – wenn nämlich gesagt wird, die Picara sei »eine Französische verlauffene Hur«,[36] dann sagt dies keine reale Feder, weil sie stumm ist, es spricht aber auch keine literarisierte Feder, wie man sie sich diese im sprechenden Monolog, also in direkter Rede verfasst, vorstellen könnte.

32 Vgl. Kap. 3.3.1.
33 Perez (1975), 9.
34 Perez (1975), 9. Wenn Struwe (1916, 255) von »Angriffe[n] der Feder« schreibt, ist zu präzisieren, dass diese imaginiert sind und nicht in der Fiktion tatsächlich ausgesprochen.
35 Perez (1975), 9.
36 Perez (1975), 18.

Vielmehr handelt es sich um ein von einer Figur imaginiertes Erzählen eines Dings, eine imaginierte Prosopopoiia auf Figurenebene: Die Pikarin stellt sich vor, wie eine sprechende Feder sie beschimpfen würde. Dieses imaginierte Sprechen (»Du schiltst mich […]«)[37] wiederum ist der Auslöser dafür, dass die Picara erzählt und erklärt: dass nämlich Armut und »Landstůrzerey«[38] miteinander einhergehen würden. Deutlich seltener wird das Haar adressiert und auch dieses Ding hört die Pikarin sprechen, es bringt aber vor allem eine fulminante Verteidigungsrede der Figur hervor, wenn sie etwa beginnt: »Derowegen dein gegenwurff / und verweiß / liebes hårlein / hierinnen all vergeblich […]«.[39] Das vermeintliche Sprechen des Dings bringt das Sprechen der Figur hervor, das bemerkt diese selbst und an diesem Punkt ist eine Wende zu beobachten: Justina besinnt sich plötzlich darauf, dem Haar dafür zu danken, dass es sich an die Feder gehängt habe, denn so habe sie »ein Faß der Rhetoric / oder Wollredenheit auß meinem Keller«[40] holen müssen. Die Lebensbeschreibung der Justina zeigt sich dabei im wörtlichen Sinne verstanden als an den Haaren herbeigezogen. Während die erste von drei Eingangsszenen in den Text damit zu Ende geht, dass Justina ankündigt, das Haar von der Feder zu blasen, taucht anfangs der zweiten Szene ein weiterer Akteur aus dem Schreibensemble auf, nämlich die Tinte, die Hand und Zunge der Pikarin verschmutzt bei deren Versuch, das Haar zu entfernen. Auch die Tinte wird von der Erzählerin adressiert und sofort daraufhin befragt, ob Justina wohl Witwe bleiben oder noch einmal heiraten werde. Durch die Tinte wird Justina nun auch sichtbar ›befleckt‹, und es scheint der Erzählerin »anders nicht / als wenn sich mein eigene Feder wieder mich růste und zuverderben begehr.«[41] Der dritte Eingang in den Text bringt schließlich noch das Papier zur Sprache, auf dem die Picara eine Schlange gezeichnet sieht. Nach einem Hinweis darauf, dass hier ein Mann als Frau spricht,[42] wird das Schreiben, das natürlich längst begonnen hat, mit guten Vorsätzen erneut initiiert: »Nun wolan / ich sey wol oder ubel gerůst / so greiff ich das Papier mit einer unbefleckten Hand unnd haarlosen Feder unerschrocken an.«[43]

Eine materiell verortete Störung von Feder und Haar am Textanfang ermöglicht also erst die Erzählung der Pikarin. Mit der imaginierten Rede der Dinge kann das Sprechen der Erzählerin dann einsetzen. Die Federzüge für eine zu schreibende Autobiografie werden paradoxerweise erst in jenem Moment möglich, als die Feder von einem Haar eigentlich an diesem Prozess gehindert wird. Damit zeigt sich einmal mehr die poetologische Dimension des Schreibwerkzeugs. Hier führt die Widerständigkeit paradoxerweise zum Erzählen, die Poetisierung des Gegen-

37 Perez (1975), 18.
38 Perez (1975), 17.
39 Perez (1975), 20.
40 Perez (1975), 20.
41 Perez (1975), 28.
42 »Aber was rede ich hier als ein Mann? Ach ich hatte vergessen / daß ich ein Weibßbild were unnd mich *Iustinam* genennet.« Perez (1975), 47.
43 Perez (1975), 49.

standes Schreibfeder zur Initiierung der Narration, der Ermöglichung eines frühen Romans. Damit steht systematisch betrachtet die Feder im Vergleich zu ihrem Ort und ihrer Funktion im Brief an genau gegenteiliger Stelle: Während sie den Funken für die Zündung der Erzählung liefert, sind es im Brief allgemein gesprochen vor allem die Schlüsse, die mit einer Erwähnung der störenden (klecksenden, stumpfen, kratzenden) Feder einhergehen und die als Rechtfertigung des Kommunikationsendes (wenn nicht gerade eines Abbruchs) eingesetzt werden. Erzählanfang und -ende zeigen sich damit in besonderer Weise mit ihrer materiellen Grundlage verknüpft, auch wenn die Federerwähnung im Brief eine topische und damit tendenziell immaterielle Ebene erreicht. Für den Anfang, wie bei *Justina* gezeigt, ist mit der Feder die materielle Grundlage des Schreibens zentral. Die Feder ist der Ort der Überführung von Immateriell-Geistigem ins Materielle.

3.3 Gänse- und Schreibfederwissen: Naturforscher, Martinsganstexte und Enkomien

In den bisher behandelten Quellen war die konkrete Herkunft der Schreibfeder über die Zuschreibung mit dem Ausdruck ›tierlich‹ hinaus kein Thema. Das nächste Kapitel behandelt nun das ›Auftreten‹ der Gans in unterschiedlichen Textsorten und die daran gebundene Thematisierung und Reflexion der Rolle der Schreibfeder.

Ausgehend von der These, dass Gänse (im emphatischen Sinne als Tiere bezeichnet) und ihre Federn erst ab dem 16. Jahrhundert vermehrt explizite Erwähnungen in Texten finden, wird hier eine Lektüre von drei Textgruppen vorgenommen, die in sich wiederum heterogen sind: Analysiert werden zum einen Texte ausgewählter Naturforscher (von Plinius bis Buffon), die sich unter anderem auch mit Gänsen und ihren Federn beschäftigen, sowie weltliche Texte wie Kompendien oder Satiren und darüber hinaus historische Predigten (von de Fabris und Junghans), die sich dem Themenfeld ›Martinsgans‹ widmen und in diesem Zusammenhang ebenfalls über Federn schreiben. In den drei unterschiedlichen Textgruppen finden sich im selben Zeitraum umfassende Beschreibungen von Gänsen. Die epistemologischen, praxeologischen und narrativen Bestimmungen divergieren dabei: Über die Gans wird geschrieben als eine Tierart, als ›Nutztier‹[44] sowie als diegetisches Tier,[45] das in Legenden und Anekdoten auftritt – und oft überschneiden sich diese Erzählweisen.

Dass sich historische Überlagerungen und teilweise widersprüchliche Bedeutungen an die Gans binden lassen, zeigt ein Blick in Symbollexika. Lurker verweist auf die Verbindung der Gans mit »dem Weltei[,] ein wichtiges Motiv in ägyptischen Schöpfungsmythen«.[46] Sammer beschreibt die Gans dort als »Symbol der Wachsamkeit, Einfalt, Kontemplation und Voraussicht, aber auch der Dummheit,

44 Zum Ausdruck und zur Geschichte der ›Nutztiere‹ siehe Nieradzik (2016).

45 Zu diegetischen und semiotischen Tieren vgl. Borgards (2016), 226–228. Ich übernehme hier den Ausdruck ›diegetische Tiere‹, weil Texttieren immer schon eine Semiotik zugrunde liegt.

46 Lurker (1991), 226.

Geschwätzigkeit und des Teufels. – Relevant für die Symbolbildung sind die Eigenschaften der Gans als a) Herdentier und b) Wassertier, das c) in Einehe lebt, sowie d) ihr lautes Schnattern.«[47] Dass diese »Eigenschaften« der Gans immer auch solche sind, die zuerst beobachtet und dann für die Tradierung verschriftlicht werden müssen, wird hier nicht zum Thema.

Obwohl spätestens mit Isidors Erwähnung[48] klar geworden war, dass neben dem Schreibrohr auch Gänsefedern als Schreibgeräte dienten, wurde das Tierliche dieser materiellen Herkunft des Objekts zeitgenössisch erstaunlich lange nicht in den Vordergrund gestellt. Dieser Umstand ist bemerkenswert, da gerade an den Rändern der Feder-Zeit die Schreibfeder dadurch definiert wurde, dass sie sich abhob vom pflanzlichen Schreibrohr und von der auf sie folgenden Stahlfeder. Warum die Tierlichkeit innerhalb der Feder-Zeit lange eine Leerstelle blieb, ist eine offene Frage – eine hypothetische Erklärung lautet, dass Gänse als Nutztiere in vielen Haushalten vorhanden und durch diese Allgegenwart möglicherweise schlicht zu wenig interessant für eine Thematisierung waren. Die Ausführungen zu den Schreibmeistern[49] haben gezeigt, dass diese zwar die Herkunft ihres Schreibwerkzeuges mit Bezug zu einem Vogel erwähnen – meist stammen sie, so erfährt man dort, von Gänsen, teils auch von Raben oder Schwänen –, dass sie aber weder etwas zum Lebensraum noch zur Haltung der Gänse, zum Sammeln von ausgefallenen Federn oder über ein mögliches Rupfen preisgeben. Das Tierliche der Herkunft des Schreibwerkzeugs gehört als eine praxeologische Frage in den Bereich des impliziten Wissens. Dieser Umstand ändert sich in Texten aus dem Zeitraum vom 16. bis ins frühe 18. Jahrhundert, wie in der Folge dargelegt wird: (Auch) Gänse rücken in den Fokus der Beobachtung und Beschreibung, sie werden explizit benannt, vermessen und in allen Details beschrieben. Obwohl die Gänse in den unterschiedlichen Textsorten ganz unterschiedliche Rollen spielen – bei den Naturforschern bilden sie eine Art unter vielen Tierarten, bei den Martinsganstexten steht die Gans hingegen im Zentrum –, können Ähnlichkeiten in der Schreibweise, insbesondere auch über die Gänsefeder, beobachtet werden. Dabei finden sich sowohl anekdotische als auch systematisierend-klassifizierende Elemente.

Dieser Prozess der vermehrten Sichtbarmachung von so unscheinbaren und im ruralen Umfeld allgegenwärtigen Tieren wie den Gänsen in Bild und Text findet in unterschiedlichen Bereichen statt: Zum einen beschäftigen sich die frühneuzeitlichen Naturhistoriker verstärkt mit den antiken Naturphilosophen und mittelalterlichen Enzyklopädisten. Sie schreiben Adaptionen davon, übernehmen teilweise das traditionelle Wissen oder distanzieren sich von deren Klassifikationsbemühungen. Die Ausgangswerke dafür sind Aristoteles' *Historia animalium*[50] sowie die *Historia*

47 Sammer (2012), 141.
48 Vgl. Kap. 1.2.
49 Vgl. Kap. 2.3.
50 Aristoteles' Werk blieb wirkungsmächtig, seine Studien enthielten jedoch »lediglich morphologische, anatomische und physiologische Organisationsmerkmale für einzelne Tiergruppen«. Jahn (1998), 225.

naturalis von Plinius und die darin präsentierte ›natürliche‹ Stufenfolge der Dinge (*scala naturae*), die von späteren Gelehrten auf den Prüfstand gestellt wird. Zum anderen entsteht im Zusammenhang mit den ›Entdeckungen‹ von Ländern, Menschen und Tieren durch die Kolonisation eine verstärkte Nachfrage nach einer Ordnung des Bekannten und des Neuen.[51] Zudem wird zunehmend zwischen allegorisch ausgerichteten Werken und naturkundlichen Büchern unterschieden.[52] Mit der vordergründigen Schwächung der semiotischen Ebene und deren traditioneller Interpretation geht eine Materialisierung in der Wahrnehmung des Forschungsgegenstandes und damit ein Paradigmenwechsel einher. Nicht mehr der allegorische Wortsinn steht im Zentrum des Interesses, sondern die Beobachtung und Beschreibung eines realen Gegenstandes. In dieser Verschiebung der Aufmerksamkeit hin zum materiellen ›Objekt‹ (unter das hier heuristisch auch das Tier subsumiert wird) wird nun die Feder vermehrt zum Thema, und zwar als Bestandteil oder Überrest von Vögeln, genauer von Gänsen. Schreibfedern werden damit – so die These – in eine erzählte Genealogie gestellt.[53] Ohne eine Geschichte der Naturforscher und ihrer Werke im Detail nachzeichnen zu wollen, soll die exemplarische Analyse einer Wechselwirkung zwischen materiellem Ding (der Feder) und dem epistemischen Ding (das Tier, die Gans) aufzeigen, wie Forschungsgegenstände in naturkundlichen Werken in den Blick genommen werden.[54]

3.3.1 Gänse und Federn der Naturforscher (von Plinius bis Buffon)

Die Schreibweise von Naturforschern wie Conrad Gessner, Wolfgang Franz, Carl von Linné oder Georges-Louis Leclerc de Buffon lässt sich an dem Beispieltier ›Gans‹ beschreiben, obwohl alle ihre Projekte einen umfassenderen Anspruch ausweisen, aus dessen Perspektive ein einzelnes Tier, und noch viel stärker ein Bestandteil wie dessen Federn, als Detail anmuten muss. Da die Gans aber dasjenige Tier ist, das auch das naturkundliche Schreiben der Zeit durch die Federn ermöglicht, ist sie als wissenspoetologisch aufgeladenes Tier nicht beliebig austauschbar mit einem andern.

Naturkundliches Schreiben, so die Ausgangsthese, ist immer ein erzählendes und dies, obwohl und gerade weil keine scharfe Trennungslinie gezogen werden kann zwischen dem, was zeitgenössisch als ›wissenschaftlich‹ galt, und dem, was man aus

51 Der Kolonialismus führte auch zur Verbreitung dieser neuen Werke. Jahn (1998), 226, schreibt: »Die Werke von Aldrovandi, Gessner und Johnston waren die Grundlagen zoologischer Einzel- und Regionalforschung, die im 17. Jh. große Ausdehnung – nicht zuletzt durch die Westindische Kompanie – erfuhren.« Kapitälchen im Zitat umgewandelt.

52 Friedrich (1995), 23.

53 Dass genealogisches Erzählen von der Feder keine komplette Neuerfindung, sondern als graduelle Steigerung zu denken ist, zeigt sich im Rückverweis auf die mittelalterlichen Federrätsel (Kap. 1.3), bei denen eine Herkunft aus den Lüften angedeutet worden war.

54 Damit soll keine lineare Entwicklung beschrieben werden, zumal die Werke nur stark vereinfacht behandelt werden können. Harms (1989), 368, warnt überzeugend davor, aus den Werken von Gessner und Aldrovandi, die hier auch besprochen werden, eine »Entwicklungslinie exemplarischer oder epochentypisierender Art [zu] konstruieren«.

heutiger Perspektive als Anekdote oder Legende bezeichnen würde. Im Bestreben der Naturforscher, möglichst viele Informationen zu einem Tier zusammenzutragen und zu ordnen, gehörten eben auch Anekdoten und Legenden dazu. Foucault hat darauf hingewiesen, dass es in Bezug auf das Schreiben einer Geschichte eines Tieres nicht sinnvoll ist, generell zwischen Naturwissenschaft und Dichtung zu unterscheiden.[55] Für die methodische Herangehensweise hat dies zur Konsequenz, dass hier (weiterhin) Sach- und literarische Texte analysiert werden.

Wie bereits ausgeführt, beschreibt Isidor das besondere Geschnatter der Gänse und die Fähigkeit zur Nachtwache mit einem Verweis auf die Rettung des Kapitols, wie sie ursprünglich Titus Livius (ca. 59 v. Chr.–17 n. Chr.) in seiner *Römischen Geschichte* (*Ab urbe condita libri*) beschrieben hatte.[56] Sowohl bei Isidor als auch zuvor bei Plinius werden Schreibfedern aber nicht zum Gegenstand der Ausführungen gemacht. Anders werden es Nachfolger von ihnen handhaben, Federn finden etwa Erwähnung bei Gessner und Buffon, indirekt kommen sie auch bei Franz vor, wie noch ausgeführt wird. Plinius' Werke wirken in diesen Texten der Naturforschenden wie ein Anker und ständiger Bezugspunkt. Er schreibt im 10. Buch seiner *Historia naturalis* über die Gänse:

> Die Gans ist ein wacher Hüter, wie die Verteidigung des Kapitols in einem Augenblick beweist, da die Stadt durch das Schweigen der Hunde schon verraten war; die Zensoren vergaben deshalb das Futtergeld der Gänse an erster Stelle. Es geht sogar das Gerücht zu Aigion von der Liebe einer Gans zu einem Knaben[57] von erlesener Schönheit aus

55 Zu einem Buffon-Zitat, das eine wissenschaftliche Beschreibung von der Legende zu trennen versucht, schreibt Foucault: »Tatsächlich ist all das für Aldrovandi und seine Zeitgenossen *legenda* – Dinge, die zu lesen sind. Aber die Ursache dafür ist nicht darin zu sehen, daß man die Autorität der Menschen der Exaktheit eines nicht geschulten Blickes vorzieht, sondern daß die Natur in sich selbst ein ununterbrochenes Gewebe aus Wörtern und Zeichen, aus Berichten und Merkmalen, aus Reden und Formen ist. Wenn man die *Geschichte* eines Tieres zu schreiben hat, ist es nutzlos und unmöglich, zwischen dem Gewerbe eines Naturwissenschaftlers und eines Kompilatoren zu wählen: man muß in ein und derselben Form des Denkens all das zusammensuchen, was durch die Natur oder die Menschen, durch die Sprache der Welt, der Überlieferungen oder der Dichter *gesehen*, *gehört* und *erzählt* worden ist.« Foucault (1971), 72. Zu ergänzen wäre die etymologische Parallele der Legende zum Sammeln: Naturgeschichte besteht vorwiegend aus Sammeln und Lesen.

56 Bei Livius liest man aus der Retrospektive über die rettenden Gänse: »Während dies in Veji geschah, befand sich die Burg in Rom und das Kapitol in ungeheurer Gefahr. […] sie [die Gallier] kletterten jedenfalls in einer ziemlich hellen Nacht hinauf, nachdem sie einen Mann ohne Waffen vorausgeschickt hatten, der den Weg erkunden sollte. […] gelangten in solcher Stille bis zur Höhe, daß sie nicht nur von den Wachen nicht bemerkt wurden, sondern nicht einmal die Hunde aufweckten, obwohl doch dieses Tier bei nächtlichen Geräuschen leicht unruhig wird. Doch die Gänse vermochten sie nicht zu täuschen, die der Juno heilig waren und daher trotz größten Nahrungsmangels nicht angetastet wurden. Das war die Rettung; denn durch ihr Geschnatter und ihr lautes Flügelschlagen wurde M. Manlius geweckt, der drei Jahre zuvor Konsul gewesen war, ein im Krieg verdienter Mann. Er griff zu den Waffen, alarmierte zugleich die übrigen […].« Livius (2007), Buch 5, 263.

57 Nach Erläuterungen von König/Winkler in Plinius (2007), 161, ist damit gemeint: Amphilochos.

> Olenos, namens … und ⟨von einer anderen⟩ für Glauke,[58] der Kitharaspielerin des Königs Ptolemaios, die gleichzeitig auch ein Widder geliebt haben soll. Fast sieht es so aus, als ob ⟨diese Vögel⟩ einen Sinn für Weisheit hätten: so soll eine Gans dem Philosophen Lakydes beständig als Begleiterin angehangen haben und nirgends, weder auf der Straße noch in den Bädern, weder bei Nacht noch bei Tag, von ihm gewichen sein.[59]

Diese ontologisierende Beschreibung der Gans ist wirkmächtig, gerade die Wachsamkeit wird auch später in fast allen Texten über die Gans erwähnt. Plinius' Bezug auf Rom macht die Gansgeschichten gewissermaßen zu Romgeschichten.[60] Das folgenreiche (weil je nach Erzählperspektive rettende respektive verratende) historische Schnattern der Gänse funktioniert als Erzählmotor, der die Nachfolger von Plinius in vielfacher Wiederholung antreiben wird. Von Gänsen erzählt wird damit auf doppelte Weise: mit anekdotisch tradierendem Wissen und mittels empirischer Beobachtungen.

Die ›neueren‹ Tierbücher der Naturforscher präsentierten aktuelles Tierwissen, das sich neben empirischen Beobachtungen immer auch auf literarische und kulturgeschichtliche Quellen stützte.[61] Conrad Gessners (1516–1565) *Historia animalium* aus den 1550er-Jahren, in der späteren deutschen Version *Allgemeines Thier-Buch* genannt, »gilt denn auch in der Geschichte der beschreibenden Naturkunde gemeinhin als epochaler Einschnitt«.[62] Gessners Werk orientiert sich an den Klassifikationen von Aristoteles und Plinius, verbindet diese Einteilungen aber mit zeitgenössischem Wissen und ordnet es neu.[63] Der dritte Band der *Historia animalium* von 1555 ist den Vögeln gewidmet. Das neue an Gessners Ordnung betrifft seine thematischen Abschnitte, wie Udo Friedrich darlegte:

> Die zunehmende Datenfülle verlangt veränderte Verfahren der Darstellung: Neuartig ist denn auch die Ordnung nach *capita*, die den Stoff gliedert und mit deren Hilfe Gessner das Material zu jedem einzelnen Tier in acht Rubriken (A–H) abhandelt, in der Reihenfolge: Name (A), Ort und Gestalt (B), Lebensweise (C), Verhaltenslehre (D), Nutzen außerhalb der Medizin (E), als Nahrungsmittel (F), als Arzneimittel (G), Philologica (H). In dem Bemühen um Datenerfassung, Identifizierung, Benennung und empirische Beobachtung übertrifft er seine Vorläufer bei weitem.[64]

58 Nach Erläuterungen von König/Winkler in Plinius (2007), 161, ist damit Glauke aus Chios gemeint. Eine Wiederaufnahme dieser Erwähnung findet sich bei Gessner (1555), 150.

59 Plinius (2007), Bd. 10, 53/47. Es folgt darauf bei Plinius ein Abschnitt zum Stopfen der Gänse. Diesen zitiere ich in Kap. 5.4.

60 Zu Plinius' Werk und dem *orbis romanus* siehe Friedrich (1995), 18f.

61 Mittelalterliche Vogelkundebücher werden hier aus Platzgründen weggelassen, insbesondere auch deshalb, weil sie nicht Gänsen oder Gänsefedern gewidmet sind. Zu erwähnen wären die sogenannten ›Habichtslehren‹, siehe dazu etwa Maslo (2017).

62 Friedrich (1995), 2.

63 Zu früheren enzyklopädischen Tierbüchern siehe Jahn (1998), 185–188. Vgl. zum Aufbau von Gessners Werk Leu (2016), 194–204 sowie Friedrich (1995), 3.

64 Friedrich (1995), 3, und später: »Es wird sichtbar, daß Gessner nicht an einen fachspezifisch diskursiven Texttyp anknüpft – wie etwa an die ›Historia animalium‹ des Aristoteles –,

Wie bei Aristoteles und Plinius wird unterschieden zwischen wilden und zahmen Gänsen. Die entsprechenden Abschnitte in der deutschen Ausgabe von 1669 heißen: *Von der zahmen Ganß / und allen Gånsen insgemein. Anser domesticus* und *Von den wilden Gånsen insgemein / insonderheit aber von der Schnee-Ganß. Anser fera.*[65] (Abb. 3.1 und 3.2)

Gessner sammelte viel Wissen über die Haltung der Gans als Nutztier, über ihre Nahrung, die Mast oder etwa die natürlichen Feinde.[66] Das Fleisch, aber auch die Arzneimittel, die aus Gänsebestandteilen gemacht wurden, finden ausführliche Erwähnung. In Bezug auf die Aufnahme von (weiteren) literarischen Quellen sind bei Gessner die jeweils an achter Stelle geführten Abschnitte (H) zu den *philologica* weiterführend.[67] Darin verweist Gessner auch auf die Kapitol-Legende.[68] Sein Vogelbuch *Icones avium omnium* von 1555 kommt hingegen beinahe ohne Text aus, es listet die Namen in unterschiedlichen Sprachen und eine sehr knappe Beschreibung und zeigt vor allem die Holzschnitte – zu den Vögeln gerechnet wird dort etwa auch die »flådermuß/Speckmauß«.[69] Die Abbildungen der wilden und der zahmen Gans sind im späteren *Thierbuch* allerdings seitenverkehrt und weniger detailreich dargestellt – die Übertragungen gingen also mit deutlichen inhaltlichen und bildlichen Eingriffen einher.[70]

1557 druckte der Zürcher Buchdrucker Christoph Froschauer Gessners *Vogelbuoch* als eine deutsche Übersetzung von Rudolf Heußlin. Das Werk wendet sich an eine ausgewählte Leserschaft, wie der Untertitel kundtut: *Vogelbuoch, darin die art / natur und eigenschafft aller vǒglen / sampt irer waren Contrafactur angezeigt wird: allen Liebhaberen der kůnsten / Artzeten / Maleren / Goldschmiden / Bildschnitzeren / Seydenstickern / Weydleůten und Kǒchen / nit allein lustig zu erfaren / sunder gantz nutzlich und dienstlich zebrauchen*. Dieser Untertitel macht deutlich, dass eine ganze Rezipientenschar angesprochen wird und dass die vielen Abbildungen im Buch vor allem auch an künstlerisch Interessierte gerichtet sind. Im Gegensatz zur lateinischen Version wurde die Einteilung in mit Buchstaben versehene Abschnitte im *Vogelbuoch* aufgelöst. Auch

sondern an eine umfassender gültige, textorientierte Kompilations- und Kommentarpraxis.« Ebd., 9.

65 Gessner (1669), 128; 137.

66 In der Version des *Thierbuchs*: Gessner (1669), 130.

67 Zu einer Verteidigung, warum man sich auch aus philologischer Warte mit Gessner beschäftigen kann und soll, vgl. (immer noch aktuell) Harms (1989), 352 f., der auch vom »weiten Literaturbegriff« von Gessner und Aldrovandi spricht, »den wir theoretisch leicht, in der Praxis des Lesens und Urteilens nur mühsam – wenn überhaupt – nachvollziehen können.« Ebd., 352. Harms macht auch deutlich, dass Werke wie diejenigen von Gessner und Aldrovandi nicht teleologisch gelesen werden sollten: »Mit dem Begriff des ›Transitorischen‹, der für die Beschreibung ihrer Stellung im Übergang zur Neuzeit verwendet wurde, ist die Suggestion des Fortschritts, der Situation zwischen ›noch nicht‹ und ›schon‹, nicht vermieden. Die Position dieser Standardwerke müßte anders als nach den Kriterien linearer Entwicklung verstanden werden.« Ebd., 354.

68 Gessner (1555), 141 und in Abschnitt H, 148 und 150.

69 Gessner (1555b), 17.

70 Gessner (1555b), 72 f. Schon die Übersetzung von Georg Horst (1669) enthält nicht mehr alle Originalholzschnitte aus Gessners Originalwerk, wie Springer (2007) akribisch aufgezeigt hat.

im Verzicht auf diese Systematisierung wird deutlich, dass die deutsche Adaption nicht mehr hauptsächlich an Gelehrte adressiert ist.[71]

Insgesamt fällt es aus diachroner Perspektive betrachtet nicht leicht, Gessners gesamtes Werk einzuordnen, zumal es an unterschiedlichen *artes liberales* ausgerichtet ist. Sein »heterogenes Kompendium widersetzt sich einer homogenen wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung«,[72] bemerkte Udo Friedrich. Friedrichs feingliedrige Analyse von Gessners Schaffen zeigt »trotz vielfacher Analogien zugleich die Differenz der ›Historia animalium‹ zur mittelalterlichen wie zur antiken Form der Naturbetrachtung […].«[73] Im Vergleich mit der ›modernen‹ Biologie, die sich im 19. Jahrhundert etablierte, ist auffällig, dass Gessner sein Werk ganz unterschiedlichen Berufsgruppen empfiehlt. Das Titelblatt der Ausgabe von 1551 erwähnt Philosophen, Mediziner, Grammatiker und Poeten. Damit scheint sein Unterfangen einerseits einem Rechtfertigungsdruck zu unterliegen. Die breite Adressierung verteidigt das Werk und seinen Urheber – denn wenn ein Buch für so viele Gelehrte nützlich sein kann, spricht das zum einen wohl für die Qualität seines Inhalts. Zum andern präsentiert sich hier ein Autor selbstbewusst, denn wer sich in der Lage sieht, viele Gelehrte zu belehren, muss selbst von besonderer Gelehrtheit sein. Auf diesen und einen weiteren Unterschied von Gessners Unterfangen, verglichen mit der ›modernen‹ Biologie, hat Karl A. E. Enenkel verwiesen: In Gessners Werk steht die Tiernutzung im Vordergrund, die in späteren Arbeiten zugunsten der Beschreibung von besonders schützenswerten oder seltenen Tieren in den Hintergrund rückt.[74] Insofern ist der damalige zoologische Diskurs nicht beschränkt auf die Werke der Naturforscher, es finden sich vielmehr Parallelen zu Textstrategien der Homiletik, die am Beispiel der Martinsgans neben der Tierbeschreibung und theologischen Interpretationen vor allem die Nutzung der facettenreichen Tierbestandteile aufführt.[75] Wenn es um die mehr oder weniger wörtlich verstandene ›Ausschlachtung‹ des Tieres geht, sind Federn bei Gänsen ein Thema. Die Besonderheit der Federn zeigt sich etwa im Vergleich zu Knochen oder Organen in der Möglichkeit, dass mit ihnen auch die naturforschenden Werke überhaupt erst geschrieben werden.[76]

Mit Fokus auf die Vogelfeder ist der dritte Band von Gessners *Historia animalium* von Interesse, da er den Vögeln gewidmet ist. Diese werden vom Autor in acht Ordnungen

71 Dazu Harms: »Dem volkssprachlichen Leser wird also ein in den Akzenten völlig verwandeltes Werk angeboten, in dem zwar das Lob der Schöpfung Gottes als Ziel angegeben wird, aber die strikt faktenbezogene Deskription und die rezepthafte konkrete Verwendung ganz vorwiegend das Interesse auf sich ziehen; für diese Teile in ihrer Isolierung sind nicht mehr der Gelehrte, nicht der zoologische Experte, sondern der Jäger und der Koch als Vertreter des intendierten Publikums charakteristisch.« Harms (1989), 355.

72 Friedrich (1995), 4.

73 Friedrich (1995), 9.

74 Enenkel (2007), hier: 67. Enenkels Unterkapitel trägt dort den Titel »Zoologie als utilitaristische Wissenschaft: Die universale Ausschlachtung des Tieres«.

75 Vgl. Kap. 3.3.2.

76 Dies wird weiter unten besonders deutlich im Abschnitt zu Buffon.

DE ANSERE DOMESTICO: ET DE
Anseribus quædam in genere.

30

40

A.

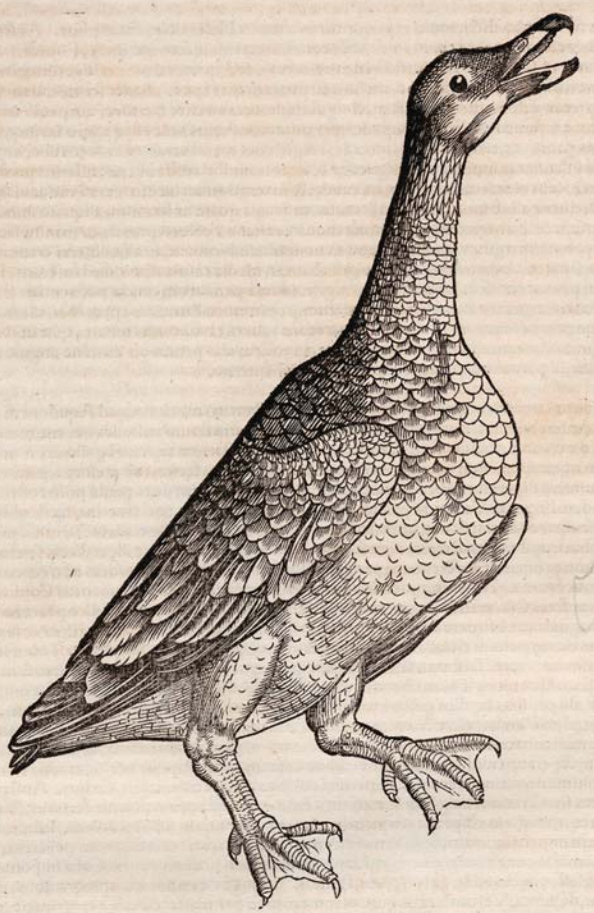
ANSER lingua Arabica aut finitimis dicitur אווז, auaz, si rectè scribitur, fortè legendum anaz, (nam alioqui anatem & anserem qui libros Arabicos superiore seculo Latinè reddi dêre, confundunt:) aut קקי, kaki, ut legimus apud Munsterũ in Lexico trilingui. in Hebraicis quidem Lexicis nihil tale inuenio. Græcè χὴν dicitur, hodie uulgò χίνα: quanquam & anas (ut quidã scribit) uulgo hodie χὴνα nominetur. Italicè la papara, ocho, ut Scoppa scribit, uulgò paparum uel paparus, Monachi Itali in Mesuen. Aliqui papero Italicam uocem, pullum anseris interpretantur. Recentiores Græci quidam anatẽ uocant pappon uel pappitzan. Euphronius Grammaticus in Auibus Aristoph. πάππαν genus auis interpretatur, alij negant, & Callimachum inter aues pappi non meminisse aiunt. Verbum quidem παπαπάζειν etiam ueteres Græci de anserum uoce dicunt, teste Polluce. Anseres & ocæ siue aucæ à Græcis χηνίσκοι appellantur, Hermolaus Barbarus Venetus. Rasis interpres & alij recentiores barbari Italicæ linguæ uulgaris imitatione aucam pro ansere scripserunt. Ocha nomẽ est à Græco deductum, ac à nostris compositum ex illorum masculino articulo, & χὴν, id est anser, ultima litera abiecta, aliqui o. in au. diphthongum commutantes dixerunt aucha, Io. Tortellius. Aut forte à Saracenis. scribit enim quidam anserem marem Saracenis ocke nominari, fœminam Vuoszhe. Hispanicè ansaron. Gallicè oye uel iars. oyard priuatim de mare. Oyon & oyson diminutiua sunt. Germanicè Ganß, Frisij Gũs proferunt, ut uulgus nostrum Gauß. Mas priuatim Ganser uel Ganserich. Plinius tradit à Morinis Belgicæ

60

Abb. 3.1: Gessner (1551, 136): De ansere domestico

gegliedert und auch dargestellt. Gessner besaß eine große Zeichensammlung und von diesen Zeichnungen unterscheiden sich die Abbildungen in den publizierten Werken durch einen Medienwechsel in den Holzschnitt. Besonders zur Geltung kommen diese in den drei Bänden mit dem Titel *Icones animalium*.[77] Bild und Text werden dort in ihrer doppelten Medialisierung und materiellen Präsenz analog eingesetzt: Auf der einen Seite sind Handschriften und (Feder-)Zeichnung als Einzelblätter und -stücke zu finden, deren materielle Überlieferung anspruchsvoll ist, auf der anderen sind es Holzschnitt und Typendruck, die eine Normierung und Verbreitung ermöglichen.

77 Zu »Zeichnung und Naturerkenntnis« vgl. Fischel (2009).



alios etiam feros primi & ſecundi generis niuis anſeres uocitãt, ut dixi.) ſunt autem hi quoq; paruí, & altè ac longè lateq; uolant. Sed minores ſunt quarti generis anſeres, quibus roſtrum anſerinum eſt, color capitis ut pauoni, abſq; criſta tamen. in dorſo cinerei ſunt, ad nigrum declinantes, in ſtruma (collo) nigri, & in uentre cinerei, anſeres arborum dicti, quòd uulgus eos ex arboribus naſci credat. (Hos alibi ſcribit maculas nigras in uultu habere, & cinereos eſſe. Sed de anſere arborum plura leges ſupra in Branta uel Bernicla inter anates feras.) Cygnus etiam uidetur generis anſerini eſſe tum roſtri figura, tum pedum, uictuq; : & ſibilo tempore pugnæ ſimili. ſed magnitudine excedit. Quidam denicq; anſerum generi addunt auem quæ poſt ſtruthionem maxima ſit, & in alpibus ac locis ad aquilonem deſertis degat: quam nos nunquam uidimus. niſi forte ſit auis illa quam uolinare uocamus, cygno maior, Hæc omnia Albertus. Eſt autem auis, quam uolinare nominat, onocrotalus, diuerſa ab illa quam Plinius tetraonis genus alterum facit, maximam auium poſt ſtruthocamelum. ¶ Anſerum ferorum genera dicta miſcentur inter ſe. apud nos enim anſer ferus, qui colore capitis pauonem refert dempta criſta, cum domeſtico coiuit: unde prognati pulli omnes patris celorem repreſentarunt, magnitudine uerò exceſſerunt, Albertus. Inter anſeres (domeſticos) genus uarium ferum uocatur, & cum albis nec libenter congregatur, nec æquè ſit manſuetum, Varro: nec tam fœcundum nec tam pretioſum eſt, eoq; non nutriendum, Columella.

Abb. 3.2: Gessner (1555a, 153): De anser feris

Gessner erwähnt die Schreibfeder am Rande: »Anserum pennae durae (hoc est maiores in alis) scriptoribus conveniunt & sagittis, crescentiensis.«[78] In der deutschen Version heißt es: »Die grossen und harten Flügelfedern braucht man zum Schreiben und zu Pfeilen.«[79] Schreiben und Kriegen oder Jagen sind in dieser Aussage durch ihre materielle Grundlage miteinander verbunden, beide Praktiken verwenden Gänsefedern. Das naturforschende Schreiben Gessners bringt die Darstellung von zwei Kulturtechniken zusammen, der wissenschaftliche Blick auf das Tier seziert dieses in Einzelteile, deren Funktionalität für das Schreiben und den Krieg je unterschiedliche sind. Neben den Schwungfedern zum Schreiben werden aber auch die Daunen erwähnt. Diese Passage ist deshalb von Interesse, weil mit der Erwähnung bei Gessner (wie auch bei anderen Naturforschern) Angaben darüber einhergehen, ob und wie oft Gänse gerupft werden, wobei diese inhaltlich auch auseinandergehen. Bei Gessner lauten sie: »Auß dem Pflaum macht man Better und Pfulwen. Man beropfft sie deßwegen etwan in einem Jahr 2. mahl nemlich im Frühling und Herbst: andere ropffen sie im Frühling / mitten im Sommer und Herbst / so anders der Winter nit zu schnell einfällt.«[80] Hier werden also nicht nur die Beobachtungen über ein Tier zusammengestellt, vielmehr zählt Gessner auch (mehrere) Verhaltensweisen gegenüber diesen Tieren als Nutztieren auf. Die Gans wird unter dem Blickpunkt dessen beschrieben, was sie für den Menschen hergeben kann: »Unter der Perspektive der Nutzbarkeit werden die Tiere auf den Menschen hin ausgerichtet; die Anthropozentrik der Natur, die in den Tieren zum Ausdruck kommt, besitzt jedoch ein metaphysisches Fundament«,[81] wie Friedrich festhält. Stärker als bei den Naturforschern kommt dieses »metaphysische Fundament« dann bei den noch zu betrachtenden Predigttexten zur Geltung. Dabei geraten, wie am Beispiel der Gans deutlich wird, nicht nur die domestizierten Tiere unter einen ökonomisch geprägten Blick, über ihre ausgefallenen Federn werden auch Wildgänse in ein Narrativ der Nutzbarkeit eingeschleust.

Als Beispiel dafür, dass und wie Gessner neue Tiere in bestehende Wissensordnungen einfügt, lässt sich die Erwähnung des Truthahns in der *Historia animalium* anführen. Gessner nennt den Vogel, der in Europa zu Beginn des 16. Jahrhunderts eingeführt worden war, »[e]in Indianisch oder Kalekuttisch hun«, in der lateinischen Version »Gallus Indicus«. Der Name rührt von der südindischen Insel ›Calicut‹ her, wo Vasco da Gama gelandet war. (Abb. 3.3).[82]

Andernorts wird das Tier auch ein »Welsch Huhn« genannt. Die Fremdheit des Truthahns wird dort in seinem Namen mitgeführt.[83] In Gessners ornithologischem

78 Gessner (1555a), 141.
79 Gessner (1669), 131.
80 Gessner (1669), 131. Zum wörtlichen und metaphorischen Rupfen vgl. Kap. 4.3.2.
81 Friedrich (1995), 40.
82 Gessner (1555a), 464.
83 Siehe etwa die *Taxenordnung* von Christian Wilhelm (1622), unpag., Abschnitt 3, *Feder Viehe*. Abgebildet in der Verkaufssituation zu finden bei Herrliberger (1748/2007), unpag., Nr. 123. Für einen Einblick in die historische Gänsezucht siehe von Eckharts *Experimental-Oekono-*

Panorama sind also sowohl die heimische, unscheinbare Gans als auch der noch exotische Truthahn zu finden. In Bezug auf die Schreibwerkzeuge sind dies die beiden Vögel, deren Federn bis in heutige Zeiten Verwendung finden.[84]

Mit seiner Erneuerung der Ornithologie bleibt Gessner ein wichtiger Bezugspunkt für weitere Naturforschende.[85] Eine andere Perspektive als Gessner nimmt der protestantische Theologe Wolfgang Franz (1564–1628) ein. Er beschreibt in seiner *Historia animalium sacra* (ab 1612 in verschiedenen Ausgaben erschienen) Tiere, die in der Bibel vorkommen, und versieht sie mit den Deutungen der Kirchenväter als eine Fortsetzung auch nach der Reformation. Franz' Werk wurde im 17. Jahrhundert mehrfach ediert und auch ins Englische übersetzt, die Forschung hat sich aber erst spärlich mit dem Werk auseinandergesetzt.[86] Sein Tiersystem enthält keine Abbildungen. Der zweite Teil darin ist den Vögeln gewidmet, dort erscheint in Kapitel 9 die Gans (*De Ansere vel Ganza*). Hinsichtlich alltäglicher Nutzung der Gans erwähnt Franz unter anderem das Fleisch, die Eier und mit Bezug auf Albert Magnus weist Franz auf den Umstand hin, dass Gänse über 60 Jahre alt werden könnten.[87] Ebenso wird die notwendige Platzbegrenzung in der häuslichen Haltung und das Rupfen der Daunen erwähnt. Franz schreibt: »Manche sperren sie [die Gänse] (richtigerweise) in dunkle und finstere Orte ein, indem sie ihnen die Möglichkeit zum Umherlaufen wegnehmen, gewisse Leute reißen ihnen zwei Mal jedes Jahr die Flaumfedern aus.«[88] Über Schreibfedern lässt sich Franz nur indirekt

mie über das animalische, vegetabilische, und mineralische Reich Oder Anleitung zur Haushaltungs-Kunst (1754 bis 1810 in vielfachen Auflagen erschienen) und darin insbesondere den Abschnitt *Vom Federvieh, und zwar von Truten- oder Welschen Hühnern, Hofhühnern, Gänsen, Enten, jungen Hühnern und Tauben, und insbesondere von der Poularderie*. Der Autor stellt akribisch dar, wie die Tiere zu füttern und zu halten sind, und er rechnet aus, dass ein gezüchteter Truthahn inklusive der Arbeit einer Bettlerin rund einen Groschen koste und sich die Zucht deswegen lohne. Ebd., 306. Tiere und Tierhaltung werden von Eckhart ausschließlich unter ökonomischem Blickwinkel betrachtet. In Bezug auf die Putenfedern als Schreibwerkzeuge wird häufig vergessen, wie spät sie in Europa überhaupt greifbar waren. Georg Lang schreibt in seiner *Technik der Feder*: »Solche [Schilfrohre] sind noch heutzutage in ausgedehntem Maße bei den *Orientalen* im Gebrauche, während die abendländischen Kulturvölker sich etwa seit dem 7. oder 8. Jahrhundert nach und nach den *Kielen* der Gänse, Schwäne, Pfauen und Trappen, welschen Hühnern und Raben zuwendeten. Die *Gänsekiele* erwiesen sich schließlich als am brauchbarsten und bequemsten.« Lang (1905), 50.

84 Vgl. das jüdische rituelle Schreiben, hier Kap. 1.

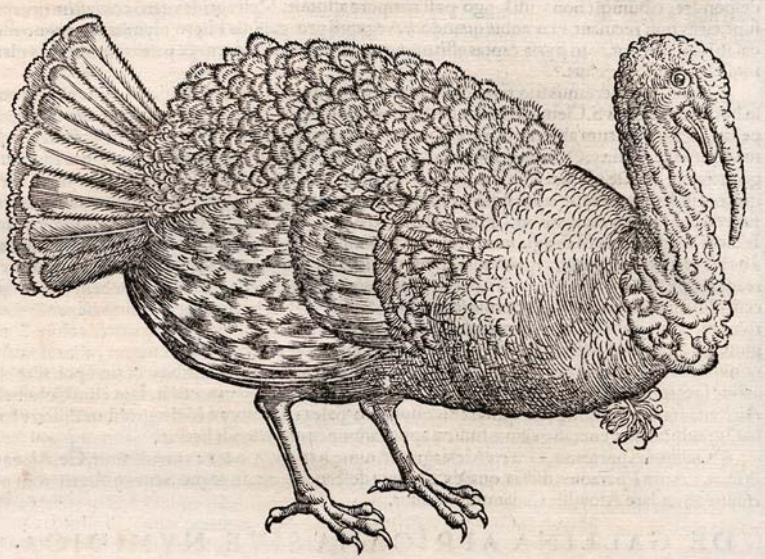
85 Nicht weiter eingehen werde ich aus Platzgründen auf Aldrovandi (1522–1605), der in Bologna Naturgeschichte und Botanik lehrte. Den Vögeln widmete er mehrere Bände, die ab 1599 erschienen und den Titel *Ornithologia* oder *Ornithologiae hoc est De avibus historiae* tragen. Vgl. zu einer neueren Sammlung von Texten zu Aldrovandi mit Farbabdruck vieler seiner botanischen und ornithologischen Abbildungen (allerdings ohne Gans) Alessandrini/Ceregato (Hg.) (2007). Zur kritischen Einordnung und Gewichtung von Foucaults Darstellung von Aldrovandi in *Die Ordnung der Dinge* vgl. Fischel (2009), 74 f.

86 Siehe als eine Ausnahme Roggen (2007).

87 Franz (1613), 399.

88 Franz (1613), 399. Im Original: »Alij includunt (rectius) calidis & tenebrosis locis, praecepta vagandi potestare, aliqui bis evellunt quotannis eis pulmas.«

DE GALLOPAVO.



HANC auem cum aliqui gallinam Indicam, alij pauonem Indicum uocitent, nobis compo
sito ex utriſq; nomine gallopauum appellare libuit, ut & eruditos quoſdam ante nos ap=
pellaſſe audio. Etſi enim gallinacei generis eam potius eſſe quàm pauonini conſtet, habet
tamen cum pauonibus communem caudæ explicationem, hoc ut in uno nomine appa=
reret, & ſimul Indici differentiam adijcere non eſſet neceſſe, gallopauum diximus. Itali appellant
gallina d' India. Hiſpani pauòn de las Indias. Galli poulle d' Inde. Germani ein Jndianiſch oder
Kalekuttiſch / oder Welſch hün. Angli a kok of Inde. Turnerus & Bellonius gallopauum no=
ſtrum Meleagridem eſſe conſciunt: qua de re ſententiam meam in Meleagride ſupra expoſui. Iis
qui erythropaonem eſſe putant, de quo in Vrogalli hiſtoria inferius ſcribam, non aſſentior. ¶ Qui
uulgò pauo Indicus appellatur, nihil pauonis habet præter expanſam pauonis in morem caudam:
quam tum cum iraſcitur, ſubitò extendit, Gyb. Longolius.

¶ In India gallinacei naſcuntur maximi: non rubram habent criſtam ut noſtri, ſed ita uariam &
floridam, quemadmodum coronam ex floribus cõtextam. Pennas poſteriores (caudæ, πτέρα τὰ ὀπι=
γάϊα) non inflexas habent, neq; in orbem reuolutas, ſed latas, quas cum non erigunt, ut pauones tra
hunt: eorum pennæ ſmaragdi colorẽ gerunt, (χρόαν δ' ἔχει τὰ πτέρα αὐτῶν χρυσοπάς τε καὶ κυανογῆς [forte,
χρυσοπλώ τε καὶ κυανογῆ] καὶ τὰ τῶν σμαράγδων λίθων.) Aelianus 16. 2. in trãslatione P. Gillij. & ſanè gallus
hic Indicus non alius quàm noſter pauogallus uidetur, uel certe omnino congener. Rurſus in Gillij
acceſſionibus, gallopauum noſtrum his uerbis deſcriptum inuenio: De gallo peregrino: Is quem
ex nouo orbe deportatum uidi, eadem eſt qua pauo colli proceritate, quod ipſum ſimul cum capite
à plumis omnino nudum eſt: tantum purpuraſcente pelle obducitur: & tam ualde craſſum eſt, ut
pellem quæ antea laxa & uacua ſpectabatur, cum uocem mittit, ſic contendat & inflet, ut ad brachij
craſſitudinem accedat. Vox cum fragore per collum longe lateq; uagans redditur, ut liquorem in
dolium infuſum diceres ſtrepere: in ſua tamen uoce quiddam gallinaceum recinit. Eius capitis uer=
tex colore partim albo, partim cæruleo, partim purpureo diſtinctus, criſta caret: quædam rubra ap=
pendicula carnea ex eius ſummo roſtro per ſuperiorem roſtri accliuitatem, tantopere eminet, ut di=
giti longitudine inferius depẽdeat quàm roſtrum ipſum, quod quidem ipſum ea ſuperintegitur, ut
hoc

Abb. 3.3: Gessner (1555a, 464): Gallus Indicus (Truthahn)

aus, wenn es nämlich – immer noch in der Passage zur Gans – um den Buchdruck geht. Franz erwähnt dort, dass Johannes Gutenberg 1440 den Buchdruck erfunden habe,[89] und zitiert daraufhin ein Gedicht von Antonius Campanus, in dem es um Ulrich Han, latinisiert Ulricus Gallus, geht.[90] Dieser hatte wohl die Buchdruckerkunst nach Rom gebracht – im Text ›rächt‹ er sich so gewissermaßen für seine Namensvetter, die Gallier (lateinisch Galli), an den Gänsen, die den Galliereinfall durch ihr Geschrei abgewendet hatten. Das Epigramm lautet übersetzt:

> Gans, Wächterin des tarpeiischen Jupiters, von woher, weil du ja mit den Flügeln
> Getöse machtest, der Gallier [Gallus] hinunterfiel: Der Rächer ist da.
> Ulrich Han [Ulricus Gallus] hat gezeigt, dass man deine Federn, auf dass sie nicht zu
> irgendeinem Gebrauch herangezogen werden, überhaupt nicht braucht.[91]

Tierliche Schreibfedern kommen in der Sammlung von Franz dort vor, wo sie vermeintlich unbedeutend werden, nämlich im medialen Umbruch zum Buchdruck. Über die Aufnahme dieser Anekdote wird die Schreibfeder als Leerstelle erwähnt, man brauche sie dank des Buchdrucks nicht mehr.

In Bezug auf die Nicht-Erwähnung verhält es sich recht ähnlich mit einem der frühesten vogelkundlichen Werke, nämlich Francis Willughbys (1635–1672) *Ornithologiae libri III*, postum herausgegeben 1676. Die *libri* folgen in der Benennung in großen Teilen Gessners und Aldrovandis Vorlagen, viele Abbildungen als Stiche im Anhang illustrieren die Ausführungen zu den einzelnen Vögeln. Willughby schreibt zu Beginn der englischen Übersetzung von 1678, *Ornithology*: »Birds in general may be divided into *Terrestrial* and *Aquatic*, or *Land* and *Water-fowl*.«[92] In der Folge weist er die Gänse in die Gruppe der Wasservögel, die er wie folgt definiert: »*Aquatic* are such as are much conversant in or about waters, and for the most part seek their food in watery places«.[93] Dass diese einschränkende Festschreibung als reine Wassertiere bei Gänsen nur teilweise zutrifft, werden andere Autoren später monieren. Die Überschreitung der gängigen Kategorisierung macht einen Teil des Erzählpotenzials aus: Von der Gans wird gerade etwa bei Spangenberg[94] auch deshalb erzählt, weil sich ihre Lebensweise dieser Einteilung widersetzt und sie in verschiedenen Elementen zuhause ist. Bei Willughby ist die Zuschreibung innerhalb des ornithologischen Diskurses aber noch gesetzt.

89 Franz (1613), 400.
90 Sammer (2012), 141, schreibt über die Symbolik: »In der konfessionellen Polemik ist J. Hus seit dem 16. Jh. die gebratene Gans (Hus wurde hingerichtet), die das Kommen des Schwans (Luther) voraussagte.«
91 Franz (1613), 401. Im Original: »Anser Taerpeij custos Iovis unde quod alis / Constrepes, Gallius decidis: ultor adest / Ulricus Gallus, ne quem poscantur in usum, Edocuit pennis nil opus esse tuis.«
92 Willughby (1678), Buch I, 20.
93 Willughby (1678), Buch I, 20.
94 Vgl. Kap. 3.3.

Im dritten Buch beschreibt er auch unterschiedliche Gänse. Der Eintrag mit dem Titel *Of the tame Goose* ist viel knapper gehalten als etwa bei Gessner. Willughby schließt den Abschnitt mit dem hier bereits in der Einleitung zitierten Satz: »But of the Goose, a Bird so well known in all Nations, more than enough.«[95] Wiederum erweist sich die Gans als zeitgenössisch allzu bekannt, sodass ihr wenig Aufmerksamkeit zukommt. Willughby beschreibt gerade einmal Gewicht und Größe, Schnabel und Schwanz, um dann die Federn zwar zu zählen, ihnen aber in Bezug auf den Menschen keine Funktion zuzuweisen: »Each Wing hath twenty seven quils or feathers in the first row.«[96] Hier bildet also ein deskriptiver Ansatz einen Gegensatz zu einer funktionalisierend-erklärenden Schreibweise. Danach geht der Autor bereits zu Verhaltensformen über und erwähnt darauf eine Anekdote zum potenziellen Alter der Gans. Im Vergleich mit Gessner oder Aldrovandi werden dabei nicht Mythen oder die Werke der historischen Enzyklopädisten angefügt, sondern lediglich das Zitat eines Zeitgenossen: »A certain friend of ours of undoubted fidelity told us that his Father had once a *Goose* that was known to be eighty years old, which for ought he knew might have lived the other eighty years, had he not been constrained to kill it for its mischievousness in beating and destroying the younger *Geese*.«[97] Die Vorstellung der zahmen Gans fällt also erstens durch ihre vergleichsweise Kürze auf und zweitens inhaltlich dadurch, dass neben Detailbeobachtungen und -beschreibungen auch Funktionalisierungen der Bestandteile der Gans fehlen – das Tier wird in der Beschreibung von außen als Ganzes gesehen und nicht in seine Einzelteile und ihre Funktionen zergliedert. Für die Schreibfeder als Element und gleichzeitig als zugerichtetes Produkt dieses Ganzen bedeutet dies, dass sie schlicht nicht weiter der Rede wert ist.

Für die Entwicklung der Systematisierung in der Botanik und Zoologie wirkmächtig war Carl von Linnés (1707–1778) *Systema naturae* (1735 ff., die Übersetzung ins Deutsche erschien 1740). An seinem Werk, das in der ersten Ausgabe nur wenige Seiten umfasste, wird gemeinhin ein wissenschaftlicher Umbruch festgemacht.[98] Linnés Einführung der binären Nomenklatur war hauptsächlich auf die Botanik ausgerichtet, aber nicht darauf beschränkt, weil das *Systema naturae* alle drei Naturreiche behandelte. Inwiefern seine Einteilung ›natürliche‹ oder ›künstliche‹ Kriterien befolgte, wurde zeitgenössisch diskutiert und etwa von Georges-Louis Leclerc de

95 Willughby (1678), Buch III, 358.
96 Willughby (1678), Buch III, 358.
97 Willughby (1678), Buch III, 358.
98 »Gemeinhin leitete er mit seiner Reform der regelhaften Klassifizierung der Organismen in einem enkaptisch-hierarchischen System mit festen Benennungen und regelhaften Charakteristiken der Klassen, Ordnungen, Gattungen und Arten eine neue Epoche der empirischen Naturforschung ein […], die aus dem Geist der Aufklärung geboren […] war.« Jahn (1998), 236. Zum Artbegriff siehe ebd., 237. Die jüngere Forschung zu Linné untersucht beispielsweise seine kollaborative Arbeitsweise (Dietz 2017), die Rolle von wissenschaftlichen Netzwerken und materiellen Praxen wie den sogenannten ›paper tools‹ bei seinem Forschen (Müller-Wille 2017) oder mit den Fabeltieren auch die Poetik in der Naturgeschichte (vgl. Schönbeck, 2020, dort insbesondere Kapitel 3).

Buffon (1707–1788) kritisiert. Konkret ordnete Linné ›natürliche‹ Gruppen von Lebewesen in höhere, ›künstliche‹ Gruppen ein.[99] Diesem Ansatz entgegengesetzt ist die traditionsreiche, aber umstrittene Vorstellung einer *scala naturae*, etwa abgebildet in Charles Bonnets *Contemplation de la nature* von 1676, worin die oberste Position dem Menschen zugesprochen wird. Nach ihm kommen die Affen, danach allgemein die Vierbeiner und schließlich die Vögel, noch vor den Fischen. Die elf Ausgaben der *Systema naturae*, die Linné bis zu seinem Tod herausgab, nahmen im Vergleich zur ersten Version an Umfang zu. Mit der programmatischen Ausrichtung von Linnés Taxonomie wird, mit Foucault[100] und Latour[101] gesprochen, eine für die Moderne als typisch angesehene Reinigungsarbeit vorgenommen. Auf erzählende und illustrative Elemente soll eine ›wissenschaftliche‹ Darstellung verzichten. Damit wird auch alles, was mit der Schreibfeder zu tun haben könnte, aus dem wissenschaftlichen Kontext getilgt und ausgegliedert. Anekdotisches oder praxeologisches Wissen haben keinen Platz mehr in seiner Darstellung – inwiefern Rhetorik und Poetik jedoch gerade in der Absetzungsgeste davon immer noch Bestandteil des *Systema* sind, hat Sebastian Schönbeck deutlich gemacht.[102] Auf Linné wird hier nun nicht weiter eingegangen, sein Werk dient nur als Kontrastfolie.

Neue Akzente in der Vogelkunde setzten Mathurin-Jacques Brisson (1723–1806) und der bereits erwähnte Buffon. Brisson versammelte in seinem sechsbändigen Werk *Ornithologie* viele Elemente, die von René-Antoine Ferchault de Réaumur (1683–1757) stammten. Brissons Werk wurde deshalb auch schon als katalogartig bezeichnet.[103] Buffon verfasste die *Histoire naturelle générale et particulière*, von der über 30 Bände mit Nachträgen zwischen 1749 und 1789 erschienen. Neun Bände sind Vögeln gewidmet (*Histoire naturelle des oiseaux*), sie wurden zwischen 1770 und 1783 publiziert.[104] In seiner Naturgeschichte der Tiere »lehnte er [die] Artbeschreibungen Linnés ab, da er nur Individuen als naturgegeben betrachtete und sie durch *einen* (französischen) Namen als Individuum kennzeichnete. Auch er bekannte sich zur Stufenleiteridee.«[105] Die Gans wird im 17. Band direkt nach dem Schwan wie die anderen Tiere mit einem Stich vorgestellt.[106] (Abb. 3.4 und 3.5)

99 Jahn (1998), 242–245.

100 Foucault (1971), 165–210.

101 Latour (1997), 21, nennt neben der Übersetzung die Reinigung (»le travail de purification«) als eine Praxis der Moderne. Vgl. auch in Bezug auf Fabeln Schönbeck (2020), Kapitel 3.

102 Schönbeck (2020), 79–120. »[…] fabelhafte Tiere fehlen keineswegs im *Systema*. Sie verschieben und formieren sich, bilden die Rubrik der Paradoxa, werden an den Rand des Tableaus gedrängt, dennoch bleiben sie weiterhin wirksam.« Ebd., 174.

103 Farber (1982), 10–15.

104 Grundlegend zu Buffons Projekt aus philosophie- und wissenschaftsgeschichtlicher Warte ist Hoquet (2005). Zur Entstehungsgeschichte der *Histoire* und ihrem Kontext siehe Roger (1989). Zur Poetik in der Naturgeschichte Buffons vgl. Schönbeck (2020), 173–228. Vgl. dort auch Schönbecks Ausführungen zur Vignette, auf der neben unterschiedlichen Tieren auch eine lesende Frau an einem Schreibtisch mit bereitstehender Schreibfeder erkennbar ist.

105 Jahn (1998), 247. Kapitälchen und gesperrte Buchstaben umgewandelt.

106 Es folgen bei Buffon noch Abbildungen der *L'Oie de Guinée* (ebd., 111), der *L'Oie d'Égypte* (ebd., 117) und der Wildgans, *La Bernache* (ebd.).

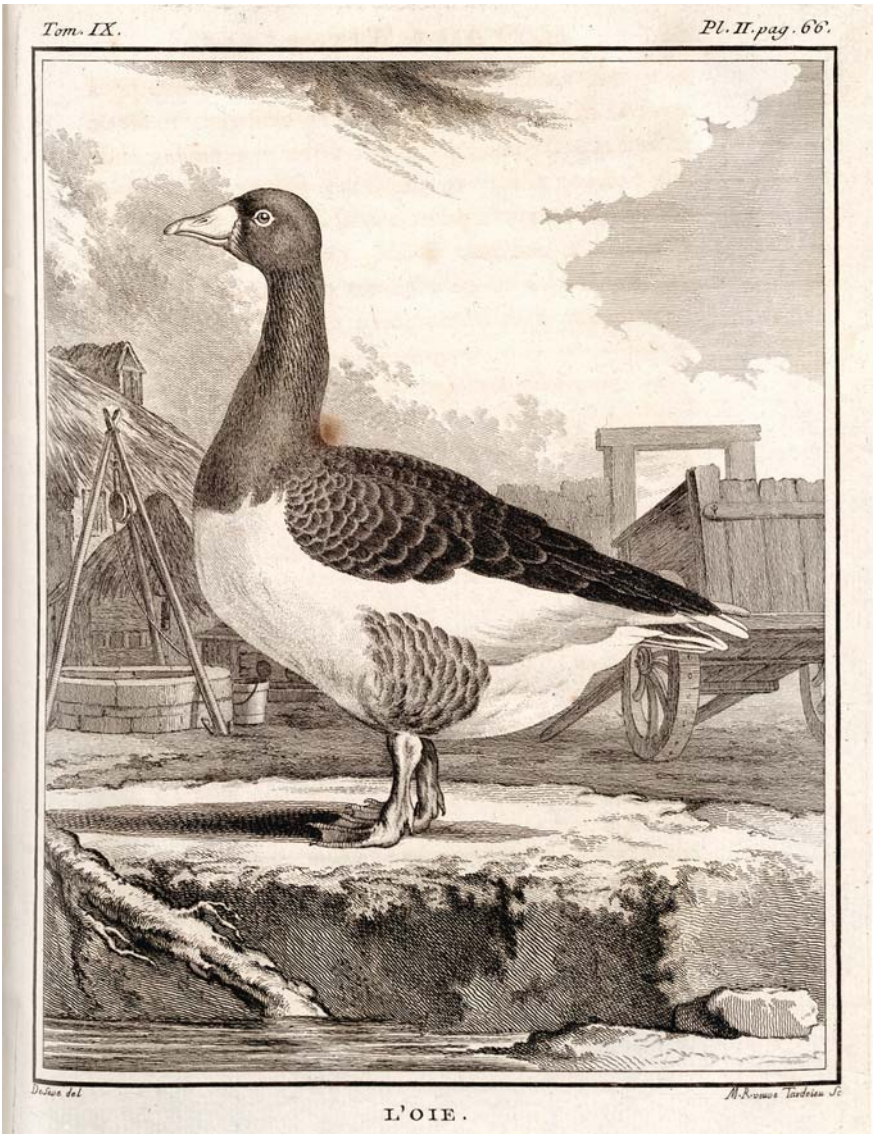


Abb. 3.4: Buffon (1785, 98): L'Oie

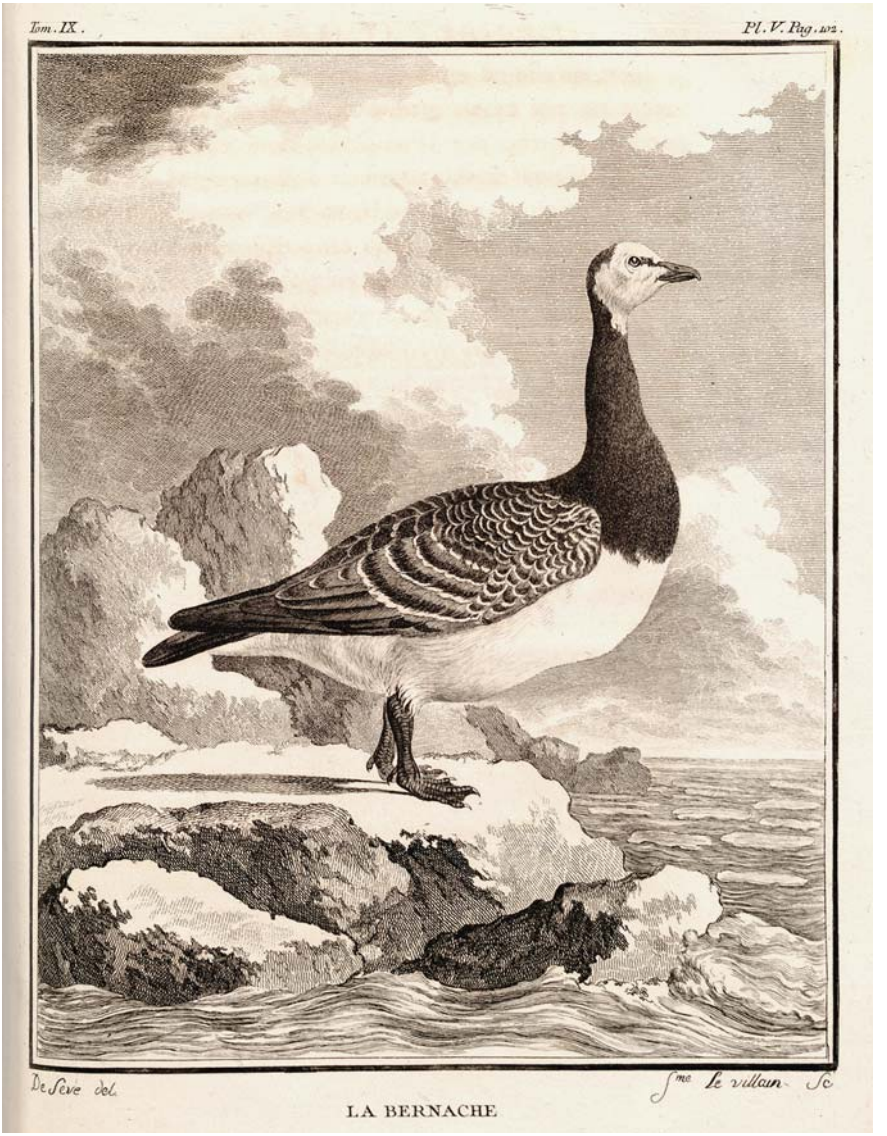


Abb. 3.5: Buffon (1785, 150): La Bernache

Auf diesen Stichen werden die Tiere in ihrer Umwelt dargestellt, die gezähmte Gans steht auf einem Hof vor Brunnen und Wagen, im Vordergrund ist ein Gewässer sichtbar. Die Wildgans (*La Bernache*) hingegen wird mit dem Gesicht in die Gegenrichtung gezeigt, sie scheint abflugbereit auf einem Felsen am Meer zu stehen.

Im Text beginnt Buffon nach einem Vergleich von Gans und Schwan (in Analogie zu Esel und Pferd) die Vorteile der domestizierten Gans darzustellen:

> […] sa corpulence, son port droit, sa démarche grave, son plumage net et lustré, et son naturel social qui la rend susceptible d'un fort attachement et d'une longue reconnoissance, enfin sa vigilance très-anciennement célébrée, tout concourt à nous présenter l'oie comme l'un des plus intéressans et même des plus utiles de nos oiseaux domestiques; car indépendamment de la bonne qualité de sa chair et de sa graisse, dont aucun autre oiseau n'est plus abondamment pourvu, l'oie nous fournit cette plume délicate sur laquelle la mollesse se plaît à reposer, et cette autre plume, instrument de nos pensées, et avec laquelle nous écrivons ici son éloge.[107]

In dieser Passage wird das Interessante mit der Be- und Zuschreibung der Nützlichkeit der Gans verknüpft. Darin kommen Fleisch und Geist zusammen: Die Gans bietet nämlich auf der materiellen Seite gemäß Buffon Fleisch, Fett und Daunen, zudem aber auch »cette autre plume«: die Schreibfeder. Diese dient allgemein dem Festhalten von Gedanken und im Besonderen auch dem Autor zum Verfassen seiner Studie. Das lokalisierende Adverb »ici« und die Wahl der grammatischen Gegenwart »avec laquelle nous écrivons« erschaffen in der Verschränkung von Zeit und Ort eine rare naturwissenschaftliche Schreib-Szene. Die Beschreibung der Gans ermöglicht damit eine Eigenreferenzialität im wissenschaftlichen Kontext: Die materielle Basis für naturforschende Texte wird explizit erwähnt. Was beschrieben wird (also konkret die Gans), stellt die Basis und Bedingung dar, um (auch) über diese Gans zu schreiben.[108] Oder anders gesagt: Zoologisches Schreiben zur Zeit der Naturforscher basiert auf einem zoologisch beschreibbaren Gegenstand. Das Tierliche der Textgenese wird in der Überlappung von epistemischem Ding (das Tier, die Gans, die Feder) und technischem Ding (die Schreibfeder) deutlich. Und der Blick auf die Gänsefeder ist zudem ein ästhetisierter, wenn das Gefieder als »net et lustré« beschrieben wird.[109] Epistemologie, Ästhetik, Narrativität und Materialität sind bei Buffon untrennbar miteinander verwoben. Wenn Buffon, wie Lepenies herausgearbeitet hat, im 19. Jahrhundert als Literat gelesen wird und nicht mehr als Naturwissenschaftler, hat dies mit der Vielschichtigkeit seines Schreibens zu tun.[110]

Im Weiteren finden sich auch bei Buffon traditionelle Elemente der Gans-Beschreibung, so verweist er auf die Legende mit dem Kapitol und stellt diese mit den

107 Buffon (1785), 46f.
108 Zu einer analogen Schreib-Szene kommt es in Melvilles *Moby Dick*, siehe dazu Kap. 5.4.
109 Auf Buffons ästhetischen Blick haben schon Farber (1983) und Roger (1989), 366, verwiesen.
110 Lepenies (1976), 133–169, hier: 133.

Worten: »Tout le monde sait qu'au Capitole, elles avertirent les Romains«[111] als einen solchen Gemeinplatz aus. Und wie schon andere Autoren hält auch Buffon fest, dass die Gans kostengünstig und ohne viel Aufwand zu halten sei.[112] Mit Referenz auf Plinius werden Misshandlungen der Gans und insbesondere die tierquälerische Produktion der *foie gras* angeprangert.[113]

Nicht über die Feder, aber über ein anderes Schreibwerkzeug und dessen Karriere in metaphorisierter Form schreibt Buffon in einem anderen Text: Im Jahr 1753 hielt er einen *Discours sur le style* in der französischen Akademie der Wissenschaften, der er seit 1733 angehörte. Aus den Werken der anderen Mitglieder der Akademie habe er, schreibt Buffon, sein Vortragsthema entnommen, nämlich den Stil.[114] Der Stil sei es, der Intellektuelle wie die Akademie-Mitglieder überzeugen würde, während sich die Mehrheit der restlichen Bevölkerung mit großen Gesten und pathetischem Ton überreden ließe.[115] Stil wird dabei in seiner ordnungsstiftenden Funktion beschrieben.[116] Dies diene vor allem der Systematisierung von Gedanken. Wichtig sei es, einen Plan zu haben. Denn sonst, so Buffon, wäre eine Feder ohne Führung: »Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées.«[117] Und später fügt er an: »[…] sans cela [gemeint ist der erwähnte Plan zum Schreiben], le meilleur écrivain s'égare, sa plume marche sans guide et jette à l'aventure des traits irréguliers et des figures discordantes.«[118] Buffon verwendet eine Schreibwerkzeugmetapher, wenn er schreibt: »Le style doit graver des pensées; ils ne savent que tracer des paroles.«[119] Der Schreibstil ist ein scheinbar gänzlich immaterielles Gut, das sich in Texten manifestiert, und dies so, wie das namensgebende metaphorisierte Schreibwerkzeug, der *stilus*, es als Bildspender wörtlich tut, nämlich schreibend. Dazu kommt die bildliche Übertragung, indem der Stilus Gedanken ›eingraviert‹. Damit wird der bildliche *stilus* als »style« wieder materialisiert, er formt Gedanken. Dieses Zusammenspiel von etymologisch-materiellem und metaphorisch angereichertem Schreibwerkzeug und planerischer Gedankenführung als materielles Abtragen und Spuren-Hinterlassen wird in Buffons Text aber noch einmal gewendet und auf eine weitere Ebene gehoben. Stil sei geradezu das Entscheidende, schreibt er, dasjenige, was den schreibenden Menschen ausmache: »[…] le style est l'homme mème.«[120] Die Ordnung der Gedanken (in Buffons Text) über

111 Buffon (1785), 64.
112 Buffon (1785), 47.
113 Buffon (1785), 58. Plinius wird bei Buffon im lateinischen Original in den Fußnoten zitiert, ebd. 54f.; 67.
114 Vgl. Schönbeck (2020), 173–228.
115 Buffon (1912), 5.
116 Oder in den Worten von Lepenies (1976), 141: »Stil zu haben ist keine Frage des Talents, sondern der Anstrengung; der Stil ist die Ordnung und Bewegung, die man seinen Gedanken verleiht.«
117 Buffon (1912), 6.
118 Buffon (1912), 8.
119 Buffon (1912), 17.
120 Buffon (1912), 22.

die Ordnung von Gedanken (den Stil im Allgemeinen) zeigt sich maßgeblich geprägt von einem Schreibwerkzeug, das dieses Nachdenken in Metaphern durch das materielle Schreiben ermöglicht. Stilfragen werden so zu epistemologischen Fragen zum Menschen und dem, was ihn ausmacht. Und auch an diesem Text lässt sich die Engführung von ästhetischen und wissenschaftlichen Fragen in ihrer gemeinsamen materiellen Grundlage erkennen.

Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass der Auftritt der Gans in den naturforschenden Schriften vermittelt über Gänsefedern selten explizit zur Reflexion der Bedingungen naturwissenschaftlichen Denkens und Schreibens führt. Buffons Texte aber sind besonders ergiebig. Fast in allen Texten zeigt sich, dass das Schreiben über Gänse von anekdotischem Erzählen begleitet wird – die Wachsamkeit etwa wird mit dem Rückgriff auf die Rettung des Kapitols ›belegt‹. Dieses Abstützen auf überlieferte Anekdoten kommt überdies auch in einer ganz anderen Textsorte zur Anwendung, gemeint sind die weltlichen Auseinandersetzungen und die Predigten zur Martinsgans, um die es im folgenden Abschnitt geht.

3.3.2 Zum Fressen gern: von der Martinsgans und dem Schreiben

Hatten die naturkundlichen Texte das Fleisch der Gänse nebst vielen anderen Themen erwähnt,[121] steht das tote Tier als Nahrungsmittel in anderen Texten deutlich im Zentrum. Dies geschieht etwa in Kochbüchern, so bei Marx Rumpolt, dem Mundkoch des Mainzer Kurfürsten, der in seinem 1581 in Frankfurt veröffentlichten *New Kochbuch* von der »eynheimischen Ganß«[122] ganze 29 unterschiedliche Speisen verzeichnet. Neben den ausschließlich kulinarisch orientierten Textsorten erscheint die Gans nun im 17. Jahrhundert vermehrt auch in ganz anderen Genres. Diese Texte sind hier von Interesse, weil in ihnen das Verhältnis von Essen und Schreiben sowie teilweise auch die Herkunft der Federn zum Thema werden.

Die folgenden Ausführungen stellen unterschiedliche schriftliche Auseinandersetzungen mit der Martinsgans vor, die innerhalb des 17. Jahrhunderts verfasst wurden.[123] Zuerst werden zwei Predigten (von de Fabris und Junghans) analysiert, bevor ein satirisches Langgedicht (Spangenbergs *Ganß König*) und ein parodisti-

121 Bei Gessner liest man etwa in der überarbeiteten, deutschen Version dazu: »Der Gånse Fleisch ist schwer zu verdåwen: dann sie haben ein dick / warm und feucht Fleisch / für allen andern zahmen Vögeln / die Flůgel außgenommen / wie Galenus und Celsus davon schreiben. Dieses Fleisch ist nit so warm als der Enten […]. Der jungen Gånse Fleisch / wann sie gemest / und nicht über vier Monath alt sind / isset man gern.« Gessner (1669), 131.

122 Rumpolt (1581), LXXII.

123 Die literaturwissenschaftliche Forschung zur Martinsgans ist bisher überschaubar, vgl. van de Löchts (2021) Ausführungen zur Martinsgans und der Geselligkeit im Umfeld von Leipzig sowie Schillings (2021) Analyse zur Martinsgans mit Bezug auf Parodie und Kontrafaktur. Van de Löcht hat für den Zeitraum von 1545 bis 1746 49 Monografien zur Martinsgans ausfindig gemacht. Meine eigenen Aufsätze, auf die ich mich hier zu einem Teil stütze, beschäftigen sich mit dem erzählten Braten (vgl. Wernli 2015a) und der Anekdote von der Rettung Roms, die in Martinsgans-Texten oft auftaucht (vgl. Wernli 2021, i. Dr.).

sches Enkomion von Johann Sommer im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen werden. Danach wird ein Blick in zwei Texte von Schoock und Frommann geworfen, die den Braten und die Federn abermals auf ihre je eigene Weise thematisieren. ›Die Gans‹ zeigt sich damit als ein vielseitig bearbeitbarer Stoff, oder in den Worten von Walter Ernst Schäfer formuliert:

> Die Gans war zu allen Zeiten ein beliebtes Thema ironischer Enkomien, wegen ihrer vielen lobenswerten Eigenschaften, wegen ihrer Rollen in der Historie (beim GallierSturm, durch Vergil bekannt) und in der Heraldik, vor allem aber wegen der Verwertbarkeit ihrer Federkiele für alle Schreibvorgänge zur Mitteilung und zur Unterstützung der memoria, somit für alle humanistischen Disziplinen.[124]

Das Narrativ der Martinsgans hat zwar eine lange Tradition,[125] jedoch keine eindeutige Herkunft: Was die Gans mit Martin oder Martin mit der Gans zu tun hat, ist weniger klar, als gemeinhin angenommen wird. Die Spuren gehen in vorchristliche Zeiten zurück, Lurker vermutet: »Die Gans als Attribut des heiligen Martin (Patron der Gänsezucht) wurzelt in alten Speisebräuchen, ursprünglich vielleicht mit dem Gedanken eines Opfers verbunden.«[126]

Gerade die ungeklärte Verbindung zwischen Gans und Martin ist einer der Ausgangspunkte für die Texte: Man könnte behaupten, die Reflexion oder Fiktion versuche, hier eine Lücke zu schließen. Einige Autoren führen an, die Gänse müssten für ihren schnatternden Verrat bestraft und deswegen jährlich gebraten werden, andere sehen einen eher zufälligen zeitlichen Zusammenfall zwischen dem Martinstag, also der Grablegung des Bischofs am 11. November, und der saisonalen Schlachtreife der Gänse. Martinsgänse sind durchschnittlich 18–24 Wochen alt, wenn sie geschlachtet werden.[127] Nach der Brutzeit im Frühling haben sie also im Spätherbst dieses Alter erreicht. Zudem wird oft auch zur Begründung des Schlachtzeitpunkts das Argument angeführt, dass die Gänse im Herbst nicht mehr genügend Gras zum Fressen fänden, die Ställe nur beschränkt Platz böten und die Schlachtung sich auch deshalb aus landwirtschaftlich-pragmatischer Sicht lohne. Buffon erwähnt, dass die Gänse im Winter keine Eier legen würden, was ihre Attraktivität aus landwirtschaftlicher Sicht einer Nutztierhaltung schmälert.[128]

Die Martinsgans wie auch das Schreiben über sie ist deswegen von raumzeitlichen Aspekten geprägt. Diese Zeitlichkeit (auch die des Erzählens) geht zurück auf

124 Schäfer (1998), 48.

125 Diese Tradition reicht in einigen Kreisen bis in die Gegenwart hinein, so werden etwa im Bad Homburger Rotary Club jährlich Gänsereden zum Martinsgansessen gehalten. Mittlerweile sind diese Texte sogar publiziert, vgl. Metzner (2018).

126 Lurker (1991), 227.

127 Gessner hält etwa fest: »Der jungen Gänse Fleisch/wann sie gemest/und nicht über vier Monath alt sind/isset man gern.« Gessner (1555/1669), 131.

128 Buffon (1785), 49, schreibt: »[…] mais les oies ne produisent rien en hiver«. Buffons Lob des Gänsefleisches und ihres Fettes ist oben bereits erwähnt. Siehe ebd., 47.

die Ethologie (die Fortpflanzung der Gänse), auf die Agronomie (Futtermenge und Stallplätze) und auf die Religion (den christlichen Kalender mit seinen Feiertagen).

Während das Gänseessen bereits bei den Ägyptern als auch bei den Römern belegt ist, muss die namentliche Verknüpfung mit Martin aus der Zeit nach dessen Ableben, also nach dem 4. Jahrhundert, stammen. Seine Lebensbeschreibung wurde hauptsächlich in den Schriften von Sulpicius Severus überliefert und bereits im 5. Jahrhundert gelesen.[129] Martin von Tours wurde im Jahr 316 unserer Zeitrechnung geboren, war Soldat und konvertierte als Erwachsener zum Christentum. Er lebte asketisch und wurde im Jahr 372 zum Bischof geweiht. Zwei Legenden werden traditionellerweise mit Martin verbunden, die bekanntere handelt von der Teilung seines Mantels aus Barmherzigkeit mit einem armen Mann. Die zweite – und hier kommen die Gänse ins Spiel – erzählt, Martin habe gar nicht Bischof werden wollen, sich deshalb in einem Stall versteckt, sei dort aber von Gänsen und ihrem Geschnatter verraten worden. Dieses erzählte Geschnatter der Gänse um Martin steht also mit umgekehrten Vorzeichen zum römischen, ebenfalls folgenschweren Gänsegeschnatter, der bereits mehrfach erwähnten Rettung des Kapitols vor einem gallischen Angriff. In der römischen Version retten die Gänse, in der christlichen Legende begehen sie Verrat. In beiden Versionen kommen sie in einer anonymen Gruppe vor, als solche schnattern sie.

Im Herbst auf den Tisch gebracht wird die Gans aber meist als einzelne. Der Ausdruck Martinsgans kann als eine besondere Form von Jacques Derridas »animot«[130] betrachtet werden: Derrida wirft in *Das Tier, das ich also bin* der traditionellen Philosophie vor, sich nie gegen die Verwendung des Ausdrucks ›das Tier‹ im Singular gewehrt zu haben.[131] Die Homogenisierung einer riesigen Gruppe nichtmenschlicher Lebewesen zu einem Ganzen, das in einem Singular vom Menschen benannt wird, zeigt nach Derrida die Macht, Gewalt und den Anthropozentrismus auf, mit denen eine Grenze gezogen wird: Auf der einen Seite findet sich der Mensch, auf der anderen Seite das ganze Tierreich.[132] Um den Voraussetzungen, die mit der Verwendung von ›das Tier‹ einhergehen, entgegenzutreten, schlägt Derrida den Ausdruck *animot* vor – einen Neologismus, dessen Klang im Französischen nicht zwischen einem Singular oder Plural unterscheiden lässt.[133] Zwischen der Martinsgans und dem Tier Gans im Allgemeinen bestehen selbstverständlich Unterschiede, dennoch fällt die Verwendung des Singulars auf, mit welchem unausgesprochene Voraussetzungen religiöser, kulinarischer, agronomischer oder ökonomischer Art einhergehen. Als besondere Variante eines *animot* kann die Martinsgans deswegen bezeichnet werden, weil sie aus den zwei Bestandteilen des Eigennamens Martin

129 Vgl. Severus (1914) sowie Burton (2017).

130 Derrida (2006), 71. Der Ausdruck kann nur unzureichend übersetzt werden, etwa mit Tier-Wort.

131 Derrida (2006), 69.

132 Derrida (2006), 70.

133 Das Phonem [mo] lässt sich mit den Graphemen [maux], also einer Pluralendung, wie auch [mot], Wort im Singular, schreiben.

und der Gattungsbezeichnung für *Anserini*, im Deutschen eben die Gans, besteht. Dabei trägt das Wort mehr Bedeutung als nur die Verschmelzung einer possessiven Relation (als Kurzform von ›die Gans von Martin‹) zu einem Ausdruck: Wie *animot* die Binarität zwischen Singular und Plural unterläuft, verknüpft der Ausdruck Martinsgans den Menschen und Heiligen Martin mit einem Tier. Während der Name Martin sich auf ein Individuum bezieht und nur als metonymische Figur für alle Menschen stehen kann, weil Eigennamen eine Referenzialität zu Individuen mit sich bringen, ist mit der Gans eben jener Plural verbunden, der alles Gansartige in einen Singular zu vereinen in der Lage ist. Und so sind die Pluralitäten in der Verwendung der Martinsgans als Singular in der Folge zu bedenken.

Melchior de Fabris' *Von der Martins Gans. Eine schöne nutzliche Predig / darinn zusehen ein feine Außlegung des 5. Evangelij: S. Martini leben Und ein hailsame anmanung / wie und was gestalt wir S. Martins Gans essen / unnd unser Leben inn ein anderen Gang richten sollen* aus dem Jahr 1596 will aufzeigen, »[w]arumb man auff Sanct Martins tag die Gans esse / wo das herkommen und was darbey zu betrachten«.[134] Hier werden katholische Religion und kulinarisches Ritual erzählerisch zusammengeführt und mit einem Sermon bedacht. In seiner *Vorrede an den Christlichen Leser* bedauert de Fabris, dass die Zeremonien der Kirche nicht mehr mit ihrer eigentlichen, religiösen und damit inneren Bedeutung zusammengeführt würden:

> Also haben sy auch S. Martins Gans nit ohne sonderliche ursach angefangen zuessen / deren sich menigklich Leiblich zugebrauchen befleüst / aber wenig wissen die ursach / ursprung / und bedeutung / werden auch wenig innerlich und Gaistlich darmit gespeist. Dieweil dann solche Gans bey den Catholischen und andern / so gar gemain und angenem hab ich offt und vil umb die bedeutung gelerte Leuth gefragt. (DF *Vorrede*, A2v)

De Fabris habe sich, so schreibt er, bei allen gelehrten Männern erkundigt und in Büchern gesucht, aber nichts gefunden, und sah sich deshalb genötigt, eigenständig darüber nachdenken. Er bezeichnet seinen eigenen Predigttext als eine »magere Gans« (DF 1r). Sein Text ist ein zum Essen vorbereitetes Tier. In dieser allegorisierten Gans werden die Tugenden des Vogels beschrieben und diese Tugenden wiederum soll der Mensch übernehmen, die Gans dient dabei als Vorbild. Auch de Fabris rekurriert auf Plinius, der gesagt habe, die Gans sei ein »wachtbar Thüer«, das »Schiltwacht« hielt. (DF 13v)

Die christliche Tugendlehre ist in Bezug auf diesen Gegenstand aber keine rein geistige – sie geht wörtlich durch den Magen. Als Mahnung an die Christenheit schreibt de Fabris: »Sollen derhalben alle Christen in gemain / groß und klain ermanet sein / wann sy die Martins Gans essen / oder nur ein Gans sehen / das sy von derselbigen diese gute Tugent der Wachtbarkait lehrnen / und das Capitolium, fleissig verwachen«. (DF E2/15) Hier wird am Thema Essen einer besonderen Speise die Differenz zwischen Tier und Mensch aufgezeigt und gleichzeitig dem Christen

134 De Fabris (1597), D2/12. In der Folge wird darauf mit der Sigle DF direkt verwiesen.

in einem Paradoxon geraten, er solle das sein, was er esse, er solle sich verhalten, wie sich das inzwischen tote Tier zu Lebzeiten verhalten habe. Das äußere Ritual, nämlich der traditionelle Bratenschmaus, müsse mit einer inneren, religiös-geistigen Reflexion einhergehen. Im Gegensatz zu anderen religiösen Ritualen scheint das Verspeisen einer Martinsgans diese Verinnerlichung zu verdoppeln, indem der Gegenstand des Ritus, die Gans, nicht nur zum Nachdenken anregen soll, sondern von den Karnivoren einverleibt und deshalb auch physisch verinnerlicht wird.

Im Weiteren werden Tugenden der Gans beschrieben, die aus ethologischen Beobachtungen stammen – so würden Gänse nicht erschrecken, nicht einmal dann, »wann man Sturm leittet« (DF 20v). Auch dieses Verhalten soll sich die Gemeinde zum Vorbild nehmen. Historisches anekdotisches Wissen wird kombiniert mit verhaltensbiologischen Beobachtungen. Der Sermon mündet in eine »[c]hristliche ermanung an alle Ständ« (DF G2v/23). Vor der Erwähnung von Soldaten, Bürgern, Kaufleuten etc. werden dort die Schulmeister adressiert. Sie seien es, die die zukünftigen Fürsten und Herren bilden würden, aus ihnen würde wie »auß dem Troianischen Roß treffliche Hölden entspringen« (DF J4r/33). De Fabris schließt noch einmal mit einem Bescheidenheitstopos, seine »magere Gans« sei »nit nach eines yeglichen begier faist« (DF M3v/44). Text und Tier, Schreiben und Essen sowie Fleisch und Geist zeigen sich in mehrfacher Überlagerung in dieser Predigt. Sie kann die eingangs gestellte Frage, warum die Martinsgans gegessen wird, letztlich auch nicht beantworten, bietet aber zumindest deren Reflexion an.

Eine Predigt des Geraer Pfarrers Johann Junghans (1607–1645), gehalten im Jahr seines Todes und publiziert ein Jahr später, trägt den Namen *Anser Martinianus. Oder Martins-Ganß. Aus heiliger Göttlicher Schrifft / auch anmutigen Historiern / nach allen ihren Tugenden und Lastern / anatomiret und zergåntzet / Und einer Christlichen Gemeinde zu Cöstritz / am Tage Martini / den 11. November 1645*. Der Untertitel verwendet mit »anatomiret« einen Ausdruck, der aus der Betrachtung von Menschen und Tieren stammt und der deren Aufbau beschreibt. Junghans verwendet ihn, um sein Verfahren darzustellen: Er schreibt, zerteilt und fügt mit seiner Predigt alle Bestandteile zu einer moralischen Lehre zusammen. In der Vorrede erwähnt Junghans den angeblichen Verrat Martins durch die Gänse und bezeichnet diese Darstellung als »einem Måhrlein ehnlicher als einer waren Historien«.[135] Der Verzehr von Martinsgänsen sei schlicht eine »gewonheit« (J *Vorrede*, Aijv) geworden, die er selbst letztlich auch nicht erklären kann. An den Besonderheiten im Verhalten der Gans in Leben und Tod soll sich der christliche Mensch ein Vorbild nehmen, auf diese Darstellung zielt die Predigt.

Von der Gans, so berichtet die Vorrede, stammten die ›Cristæ‹ (Federbüsche) und die Schreibfedern:

> Diß [die Schreibfedern] ist nun auch eine Wolthat von Gånsen / das wir vermittels ihrer Federn / unsere Gedancken kőnnen auffs Pappier bringen / Register / Lehenbůcher / unnd Rechnungen halten / unnd hierdurch dem ohne diß schwache[n] Gedechtnůß /

135 Junghans (1646), *Vorrede*, Aijr. In der Folge wird darauf mit der Sigle J direkt verwiesen.

> mercklich zu Hůlff kommen durch solche Schreibe Federn kǒnnen Kǒnige unnd Fůrsten regieren / sintemal aus Sebulon Regierer kommen / durch die Schreibe Feder […] Sintemahl die Alten mit schweren Eysern Griffeln ihre Gedancken auff die Bletter / oder důnne Rinden geschrieben und auff gezeichnet / welches langsam zugangt. (J *Vorrede*, Aiijr)

Die Federn sind einer der Vorteile, die die Nutztierhaltung mit sich bringt. Hier wird einmal explizit gesagt, was sie ermöglichen: Die Herstellung von wirtschaftlichen Alltagstexten, die Verwendung der Speicherfunktion zum Memorieren, vor allem aber das Herrschen und die Aufrechterhaltung von Macht. Zudem stellt Junghans diese Entwicklung als Fortschrittsnarrativ dar – die Gänsefeder erlaubt im Gegensatz zu Griffeln aus Metall ein ökonomischeres Schreiben.

Im weiteren Text listet Junghans die Tugenden der Gans auf, an die sich die Menschen halten sollten. Als Tugend bezeichnet er etwa die »Societas Gesellschaft« (J Ciir) oder die »Puritas Reinheit« (J Ciiiv) und die »Vigilantia Wachsamkeit« (J Civv), als Laster hingegen werden dann die »Loquacitas, Waschhafftigkeit« (J Er), also das Geschnatter, oder etwa die »Voracitas, Freßhafftigkeit« aufgeführt. (J Eijv) Gegen den Schluss, in der sprichwörtlichen Betrachtung der Gans »post mortem« (J Eiijv), kommt Junghans noch einmal auf die Schreibfedern zu sprechen. Nochmals betont er, sie seien »eine Wolthat von Gänsen« (J Aiijv), und fügt hinzu:

> Haben wir von den Gånsen auch die Schreibe-Federn / die manchen zu Ehren gebracht und erhǒhet. Kǒnnen nun gleich die Gånse nicht hoch fliegen / weil sie leben / so machen sie doch nach ihrem Todt / das mancher hoch fleigt unnd zu hohen Ehren gefordert wird. Wie solches die heilige Schrifft bezeuget. Das von Sebulon sind Regierer worden durch die Schreib-Feder / B. Richt. 5/14. (J Fir)

Der Hinweis auf die Bibel führt zu einer Stelle, in der die Gebieter aus Sebulon bei Junghans angeblich eine Schreibfeder führen, in anderen Übersetzungen ist dort von einem ›Führerstab‹ oder einem ›Szepter‹ die Rede. Der Pfarrer führt aber noch eine zweite Bibelstelle an, nämlich Psalm 113, 7, den er ebenfalls mit einer Erhöhung eines Niederen zu einer wichtigen Person durch die Schreibfeder gleichsetzt. Das Erzählmuster wiederholt sich: Die Gänsefeder ist das unscheinbare Objekt, das einem unbedeutenden Menschen zu Macht und Ruhm verhelfen kann.

Die Predigt endet mit einem Federrätsel, mit dem deutlich wird, wie dieses Textgenre nach dem Mittelalter weiter eingesetzt wird:[136]

> Weil ich lebe / so schweig Ich /
> Bin ich todt / So kann ich nicht:
> Wenn man aber mir den Kopff schneid ab /
> Und den Hals zugespitzet hat /

136 Vgl. Kap. 1.3.

So fahe ich als denn zu schreyen an /
Das man mich in der ganzen Welt hören kann!
Ohne mich kein Kønig kan regieren /
Zu hohen Ehren ich manchen Armen thu führen. (J Jv)

Dieses Federrätsel scheint dem Prediger erklärungsbedürftig, darum liefert er noch eine Exegese für die Gemeinde:

Diß ist eben die Schreibe-Feder. Denn weil sie lebt/ und noch an der Ganß ist / so thut sie nichts. Ist sie schon von der Ganß außgerupffet unnd noch ganz so kan man nichts mit ihr machen. Wenn man aber fornen das Köpfflein abschneid / unnd zu schreiben zuspitzet / da fehet sie an zu schreiben / welches man in aller Welt hören kan/ und kann kein Kønig noch Fürst wegen Haltung der Register ihrer entbehren / nach glücklich ohne sie regieren. Dahero sie freylich manchen armen Schreiber zu hohen Ehren thut führen / wie jetzo angezogene Exempel beweisen und darthun. (J Jir)

Das Rätsel wie auch die affirmative Auslegung durch Junghans führen Gans, Feder, Schreibwerkzeug zusammen mit den Bereichen Leben, Wirtschaften und Regieren. Erst nach diesem nicht unbedingt religiösen Rätselexkurs führt Junghans seine Gemeinde zu Tisch, zum Braten.

Ein ganz anderes Genre verwendet Wolfhart Spangenberg (1570–1636) in seinem satirischen Langgedicht mit dem Titel *Ganß Kønig. Ein kurzweylig Gedicht von der Martins Ganß; Wie sie zum Kønig erwehlet / resigniret / ihr Testament gemacht / begraben / in Himmel und an das Gestirn komen; auch was ihr für ein Lobspruch und lehre Sermon gehalten worden durch Lycosthenem Psellionoros Andropediacum* von 1607. Spangenberg war Schriftsteller und Prediger und publizierte, wie bei *Ganß Kønig* ersichtlich, auch unter einem Pseudonym. Seine Schriften bestehen aus Dramen, religiösen Texten, Gelegenheitsdichtung sowie Tierepen, neben *Ganß Kønig* verfasste er auch noch einen *Eselkønig* (1625).[137] Im Text zur Gans verortet der Sprecher sein Schreiben bereits in den ersten Versen in der Fiktion:

Der Martins Ganß zu Lob und Preiß
Beschreib ich auff Poetisch weiß /
Was mir hat offenbaret frey /
In eim Gesicht / Fraw Phantasey.[138]

137 Schu (2017), 78, beschreibt die Entstehung des Textes als »eine zyklische Zusammenstellung von sechs, in aufeinanderfolgenden Jahren vermutlich zu Ehren von Martin Breuning verfassten Anbindbriefen zum Martinsfest. Der daraus resultierende kompilatorische Werkcharakter wird durch die Fabel von der Königswahl der Vögel zu einem Werkganzen vereint«. In Bezug auf die Gattung des Textes verweist sie auf die »Genremischung aus Enkomion, Epicedium und Panegyricum«, ebd.

138 Spangenberg (1977), 15. Darauf wird in der Folge mit der Sigle GK direkt verwiesen. »Fraw Phantasey« wird dort etwa auch im dritten Kapitel wieder aufgerufen, sie tritt mit dem Erzähler in einen Dialog (so beispielsweise in GK 68).

In zweifacher Nennung wird zu Beginn eine Autorfiktion beschworen: Das, was in der Folge beschrieben werde, sei eine Offenbarung der »Fraw Phantasey«. Damit wird eine Distanz zum Verfassten geschaffen, der Autor schützt sich vor möglichen Vorwürfen der Überheblichkeit, denen er sich ausgesetzt sehen könnte, wenn er – was er nämlich etwa in einem intradiegetischen Brief tut – im Text auf parodistische Weise für einen Heiligen spricht.

Der Plot des Textes ist zunächst einfach: Die Vögel bestimmen gemeinsam ein neues Oberhaupt. Als Nachfolge des Adlers als König der Vögel wird vorübergehend der Paradiesvogel gewählt, die eigentliche Besetzung aber ist noch zu klären. Diese Ausgangslage bietet die Möglichkeit, dass alle Vögel in ihren Vorzügen dargestellt werden können. Die Gans schneidet vergleichsweise schlecht ab, da sie unscheinbar ist. Intradiegetisch wird dann ein Brief des heiligen Martin verlesen, in dem sich dieser für die Gans einsetzt, schließlich habe sie sich freiwillig gemeldet, jährlich im Feuer gebraten zu werden. Die Erwähnung des Feuers ist ein entscheidendes Argument für die Wahl der Gans, denn damit zeigt sich ihre Besonderheit: Sie ist nämlich in allen vier Elementen ›zuhause‹, lebt im Wasser, an Land, fliegt in der Luft – und wird im Feuer gebraten. Die Gans regiert in der Folge ein Jahr, wird aber nur verspottet und hat vor, das Szepter abzugeben (GK 52). Wenn sie dann im zweiten Kapitel ihr Testament schreibt, wird zum einen deutlich, wie hier anthropomorphisiert auch über juristische Textsorten verfügt wird, zum anderen lässt sich aus diesem Testament die Verwendung von Gansteilen erkennen:

Drauff ihr Testament so gemacht.
Das sie Erstlich / dem hȯchsten Stand /
So von der Feder wird genand /
Vermacht / gleichsam eim Legat /
Die Nůtzsten Federn so sie hat /
Und besten Kiel / in Flůglen beyd:
Doch daß hernach / mit dem bescheid /
Der ubrig Theil der Flůgel fein /
Der Hauß Magdt sollen Eigen sein.
Damit dieselbig mȯg / mit Ehren /
Den Staub von Tisch und Bȧncken kehren.
Die Gurgel sie / nach rechtem sinn /
Testieret hat den Spinnerin:
Daß sie dieselbig dȯrren fein /
Und machen darauß Ringlein klein:
Ihr garn und faden drauff zu winden /
Wann sie nichts anderes kȯnnen finden.
Das Brustbein / so man nent das Roß /
Vermacht sie / daß es sey ein Poß:
Zur kurtzweil umb der Kinder willen /
Daß man sie darmit mȯge stillen. (GK 51)

Die königliche Gans bestimmt hier das Schicksal ihrer Bestandteile nach ihrem Ableben. Die Federn sind ihr prominentester Nutzen, aber auch Putzhilfen, Näh- und Spielzeug kann alles aus Gansmaterial geschaffen werden. Die Feder als testamentarisch übergebener Gansbestandteil ermöglicht das weitere literarische Schaffen:

> Darinn [im Testament] sie Mir auch hat bescheiden /
> Auß ihrem Rechten Flůgel zwar /
> Den besten Federkiel fůrwar:
> Daß ich ihr Eingedenck solt bleiben /
> Und ihr zu Ehren noch mehr schreiben. (GK 62)

Spangenbergs Text ist durchdrungen von einer poetologischen Materialität oder einer materiellen Poetologie: Immer wieder wird auf die Feder referiert, die das Erzählen überhaupt und damit auch das Lob der Gans ermöglicht. Zudem wird das Verhältnis von Fiktion und Faktualität referiert, wenn einerseits eine fiktive Narration geboten wird, andererseits auf den Wahrheitsgehalt von Fiktion verwiesen wird:

> Dann es ist ein gemeiner Brauch
> Gewesen / bey den Alten auch /
> Daß man durch Fabeln und Gedicht
> Von der Wahrheit geben bericht. (GK 89)

Nach dem Tod und dem Gang durch das Feuer kommt die Gans in den »Papyrenen Himmel« (GK 62). Das fünfte Kapitel mündet in ein Lob, es beschreibt den Nutzen der Gans. Hier wird noch einmal ausführlich auf die Rettung des Kapitols eingegangen (GK 116f.), bevor auch die Schreibfedern als Nutzen wiederum Erwähnung finden: »Das sie erhelt die Schreiberey: / Gibt zu Schreibfedern gute kiel / Damit wird außgericht gar viel / Zu Gottes Ehr und Gmeinem Nutz« (GK 120).

Vieles aus dem Text kommt im Titelbild verdichtet zur Darstellung (Abb. 3.6). Oben sind die Vögel sichtbar, alle in ihrer Besonderheit – der Papagei ganz links, der Pfau schlägt sein Rad, im Vordergrund der Wiedehopf, rechts Hahn, Elster und andere. Im Zentrum oben die unscheinbare Gans mit einer Krone versehen, die ihr viel zu groß ist. Links zeigt ein Himmelsglobus die Gans als Sternzeichen. Die Ränder machen zwei Säulen aus. Neben der Titelschrift ist links der heilige Martin beim Teilen seines Mantels zu erkennen sowie ein Armer, der um den Mantel bittet. Dieser hat eine Tasche mit einer Gans darauf umgehängt. Auf der rechten Seite ist die barbusige Frau Phantasie sichtbar, sie hält einen Federkiel in ihrer rechten Hand. Sie ist es, die dem Erzähler den Inhalt des Werkes einflößt.

Schließlich sind am unteren Rand noch drei weitere Vignetten zu sehen: Links predigt der Wolf aus der Sage den Gänsen (diese Episode kommt im Text dann im 6. Kapitel vor), unten in der Mitte ist ein geselliges Martinsgansessen mit großem Weinkelch und wartendem Hund sichtbar, und rechts lässt sich schließlich auch noch der Angriff der Gallier auf Rom erkennen. Aus einer Luke des Kapitols schreit

Abb. 3.6: Spangenberg: Ganß Kõnig *(1607). Titelbild*

warnend eine Gans. Spangenbergs Langgedicht ist ein Tiertext, der Bräuche wie das Martinsgansessen verhandelt, aber auch politische Fragen erläutert, wenn es um die Wahl eines Oberhauptes geht.[139] Neben dieser gängigen Lesart ist aber die im Text angelegte poetologische Selbstreflexion bedeutend. Indem Spangenberg das literarische Schreiben über die Gans mehrfach auf deren materiellen Nutzen zurückführt, wird die grundlegende Verbindung von Tier, Feder, Schreiben und Kulinarik sichtbar. Spangenberg macht die Bandbreite des Schreibens zwischen materieller Gans, die gerupft und gebraten auf dem Tisch liegt, und der gänzlich allegorischen »Fraw Phantasey« deutlich – beide Pole ermöglichen literarisches Schreiben. Oder um es nochmals anders zu formulieren: Literatur basiert auf Material sowie auf Prozessen der Einverleibung und Transformation von Materiellem, das auch in den Zeichen fortlebt.

Auf parodistische Weise nähert sich Johann Sommer der Martinsgans. Sein Werk aus dem Zeitraum um 1610 trägt den stattlichen Titel: *Martins-Ganß / Von der Wunderbarlichen Geburt / lŏblichen Leben / vielfăltigen Gut und Wolthaten / und von der unschuldigen Marter und Pein der Gånse. Neben angehengter / hochwichtigen und biß anhero in keinem Synodo decidierten Frage / warumb die Gånse jåhrlich auf S. Martini Fest geschlachtet / gebraten / und mit Freuden verzehret werden. Allen Mertens-Brůdern zu Erlustigung wohlmeinend geschrieben / Durch Johannem Olorinum, Variscum. Anietzo aber von neuen gebraten und auffs beste zugericht / von Martino Martinio, Capitolino. Gedruckt am S. Martins-Tage zu Rom im Capitolio R. bey Genserico Ganse-Fleisch.*[140] In einer ersten Begründung seines Schreibens bringt Sommer Essen, Arbeit und christlichen Glauben zusammen. Er fragt: »Dann ists nicht besser dem Menschen Essen und Trincken / und seine Seele guter Ding seyn in seiner Arbeit? Ein jeglicher Mensch / der da isset und trincket / und hat guten Muth in aller seiner Arbeit / das ist eine Gabe Gottes.« (S 4) Wie die Texte der Naturforscher stellt Sommer seinen Ausführungen einen etymologischen Hinweis auf Plinius voran (S 14). Die Schreibweise wird von Sommer als ein anatomischer Vorgang bezeichnet: »Wir wollen aber nach vorgesetzter description eine anatomiam anstellen / und das Martin-Gånßlein nach ihren Stůcken und Gliedern austheilen / damit wir dessen Herrligkeit und Nutz desto besser in acht nehmen kŏnnen.« (S 18 f.) Anatomisches Schreiben ist hier gleichermaßen ein geistig analytisches wie ein physisch zerteilendes, das sich an der Praxis des Essens von Tieren orientiert. Auf Gänsefedern (ob Daunen oder Schwungfedern) könne niemand verzichten, schreibt Sommer, und zählt in einer rhetorischen Frage auf:

139 Der Fabelstoff, so Schäfer, bietet die Möglichkeit, »eminent politische Fragen zur Sprache zu bringen: die Herrscherqualitäten, nach denen die Tiere ihren König auswählen, ihre Erwartungen an einen Herrscher, ihre Täuschungen und Enttäuschungen.« Schäfer (1998), 41. Und später: »Im Zentrum steht immer noch das ironische Enkomion. Es prägt das zweite und fünfte Kapitel, das Testament der Gans und die Lobrede auf die Gans, auch wenn der Begriff Enkomion nicht fällt.« Ebd., 48.

140 Mit den »Mertens-Brůdern« wird auch angezeigt, welche Veränderung der Name Martins im Volksmund erfuhr – so wird auch heute in gewissen Regionen von »Märtchen« gesprochen. In der Folge wird auf Sommers Werk mit der Sigle S direkt verwiesen.

> Dann welcher Mensch ist auf der weiten und breiten Welt /er sey Bapst oder Cardinal / Kayser / Kőnig / Fůrst / Graf / Freyherr / Edelmann / Bůrger / Bauer / gelehrt oder ungelehrt / reich oder arm / jung oder alt / Mann oder Weib / der des edlen Ganserocks / Das ist / ihrer Federn entrathen kőndte?« (S 49)[141]

Die »hochlőbliche[…] Schreibe-Zunft« (S 54) zeigt sich als besonders abhängig vom Gänsekiel, vor allem, weil dieser sie »unsterblich gemacht hat« (S 54).

Im Weiteren führt Sommer Federrätsel und -gedichte an, die in der Fülle ein Enkomion bilden. Enkomien, also Loblieder, sind ursprünglich Bestandteile antiker rhetorischer Sprechweisen und gehören zur epideiktischen Rede. Es handelt sich dabei um meist mündlich vorgetragene Lobreden auf die Vorzüge einzelner berühmter Personen.[142] Hier wird eine Verschiebung auf den Gegenstand ersichtlich, gelobt wird in den von Sommer gesammelten Texten kein Mensch, sondern die Schreibfeder. Diese Gattungskombination von Martinsganslied und Enkomion macht der Autor selbst zum Thema, wenn er schreibt:

> […] und weil die sinnreichen Poeten sich in dieser Materia sehr lustig erzeiget / und ihrer Schreibfedern / so sie zu ihrem Adel und Lorberkråntzlein befőrdert / und gleich unsterblich gemacht hat / herrliche Encomia und Lobsprůche hin und wieder in ihren Schriften verfasste / so will ich euch Schreiber-Freunden / so bey frőlicher Niessung des Martin-Gånßleins ůber dieser Tafel versamlet seyn / zu sonderlichen Gefallen / wie auch unserm Gånßlein zu Ehren / dieselbe erzehlen. (S 54)

Die kompilierten Texte sind beispielsweise von Adriaen de Jonghe (1511–1575),[143] von Reinhard Lorichius (1510–1564)[144] und Johann Stigel (1515–1562).[145] Die Gedichte druckte Sommer jeweils in der lateinischen Version und versah sie mit einer deutschen Übersetzung. Während die hier besprochenen Martinsganstexte aus dem 17. Jahrhundert stammen, zeigt ihre Aufnahme der Enkomien eine Tradition von Federlobliedern aus dem 16. Jahrhundert. Damit wird deutlich, dass durch die Martinsganstexte und ihre teilweise kompilatorischen Inhalte auch eine Popularisierung der Enkomien und damit der Federtexte erreicht wird. Als Beispiel können hier zwei Texte angeführt werden. Beim ersten handelt es sich um ein Gedicht des genannten Wittenberger Dichters und Professors Johann Stigel:

141 Später schreibt Sommer, dass drei Gruppen die Schwungfedern brauchen würden: die Schreiber, die Federfechter und die »saubern Hauß-Mågde / welche deroselben durchaus auch keinem Tag entrahten können / wo sie anders Stuben / Kammern und Kůchen von Spinnenweben und andern Wust und Staub wollen rein und sauber haben.« (S 54).

142 Vgl. Vallozza (1994) im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*.

143 Sommer (1610), 55–57.

144 Sommer (1610), 58 f.

145 Sommer (1610), 60–63.

O Feder / du regierst auf Erd /
Der Kǒnige Scepter und Schwerd
Du meldest an zu jeder Zeit /
Ob Fried im Land sey oder Streit /
Du hast die Leut durch dein Gewalt /
Geruffen aus dem wüsten Wald /
Daß sie Stådte han aufgeführt /
Mit Wållen und Mauren geziert /
Da hastu sie erstlich gelehrt /
Wie man Gott dienet / lobt und ehrt /
[…]
So soltu ietzt auf mein Begehren /
Christo ein Carmen schreiben zu Ehren. (S 62 f.)

Stigels Gedicht adressiert die Feder als dem politischen Souverän übergeordnet. Die Feder ist Grundlage der politischen Kommunikation (»Du meldest an zu jeder Zeit / Ob Fried im Land sey oder Streit«) und dadurch mächtig. Diese weltliche Herrschaft wird verbunden mit christlicher Belehrung, die ebenfalls durch die Feder möglich sei, und Stigel schließt mit einer Bitte an die Feder (mit der er gerade schreibt), als nächstes ein christliches Loblied zu schreiben.

Das zweite Beispiel stammt vom niederländischen Humanisten Adriaen de Jonghe:

Mein Leib der ist klein / rund und schmal
Mein Bauch ist hohl / nicht überall
Ein důnnes Marck mitten durchgeht /
Hinten ein langes Schwåntzlein steht.
Das ist auf beyden Seiten rauch /
Welchs ich zum auffliegen gebrauch
Ich hab kein Fleisch an mir genommen
Ob ich gleich vom Fleisch bin gekommen
Vom Fleisch und Blut bin ich erzogen
Vom Fleisch bin ich auch abgezogen
Itzt ist mir mein Kopf abgeschlagen
Darzu aufgeschnitten mein Kragen
In schwartz Farb man mich duncket ein
Bin flum an meinem Zůngelein
Dennoch führ ich / red es ohn Spott
Darin beydes Leben und Tod.
Traurige Kriege verursach
Und wiederumb gut Friede mach.
Versǒhne grosser Herren Zorn
Mach richtig / was da war verworrn

Manches Rahmen bald untergieng
Unsterbligkeit ich ihme bring.
Durch mich kömt er für frembde Ohrn
Da man von ihm nichts wust zuvorn. (S 56f.)

Dieses Gedicht steht in der Tradition der Federrätsel. Wiederum spricht eine Feder und beschreibt sich selbst, ohne ihren Namen zu verraten. Mit den sprachlichen Fähigkeiten wie auch durch die dargestellte Körperlichkeit (»Leib«, »Bauch«, »Fleisch«, »Blut«, »Kopf«, »Zůngelein«) wird eine Anthropomorphisierung deutlich. Und hier wird noch einmal die politische Macht der Feder betont: Sie ist es, die Krieg anzetteln und Frieden beschließen kann. Der Schluss des Gedichtes dreht die traditionelle Abfolge von Mündlichkeit und Schriftlichkeit um. Das, was die Feder niederschreibt, werde als Wissen zu »frembde[n] Ohrn« gelangen.

Im Weiteren erläutert Sommer die Bedeutung der Feder für die einzelnen Stände – in der Beschreibung der weltlichen Nutzung wird der Topos von Schwert und Feder bemüht. Die Feder schaffe nämlich »mehr Wunder und Kraft / als das Schwerd / kein Regent kann ihr enthraten. Durch sie wird Land und Leute regiert: durch sie wird Friede erhalten: durch sie werden Kriege geführet […]. In Summa / sie mag wohl *Imperatrix penna* heissen.«[146] Die politische Feder ist einmal mehr die Regentin. Es folgt dann auch bei Sommer die Aufzählung von Tugenden, die man den Gänsen abschauen könnte und sollte (etwa »Vigilantia«),[147] sowie eine Nacherzählung der Anekdote von der Rettung des Kapitols. Er schließt seine Ausführungen mit einem Lied von Erasmus Widmann (1572–1634) auf die Martinsgans ab.

Während biologische und agronomische Faktoren den Schlachtzeitpunkt der Gänse bestimmen, ist durch die narrative Verknüpfung des Bratens mit einem katholischen Heiligen das Verspeisen einer Gans um den 11. November herum für Protestanten erklärungsbedürftig. So muss sich verteidigen, wer am Martinstag Gänse essen, deswegen aber nicht als katholisch gelten mag. In seinen *Exercitationes* widmet sich etwa Martin Schoock, ein Gelehrter aus Groningen, 1663 der Frage, ob es denn – aus protestantischer Sicht – erlaubt sei, eine Martinsgans zu essen.[148] Schoock setzt sich von den »Baccanalien«[149] und dem »Götzendienst« der Anhänger des Papstes ab. Er verurteilt jene als Papisten, die den Kindern zu Nikolaus Geschenke geben oder die Könige nachspielen würden. Den heiligen Martin um Hilfe anzurufen, sei reine Blasphemie und schmälere die »prächtigen Leistungen Christi«.[150] Um den Verzehr des Bratens jedoch für Protestanten nicht verurteilen zu müssen, verweist

146 Sommer (1610), 44f.
147 Sommer (1610), 73.
148 Schoock (1663), 205–207.
149 Damit ist wohl der Karneval gemeint. Schoock (1663), 205. Die hier angeführten Übersetzungen aus dem Lateinischen stammen von Manuel Huth.
150 Schoock (1663), 206. Erstaunlicherweise lässt es Schoock nicht bei diesem Vorwurf bleiben, sondern zitiert ein ganzes Epigramm von Radbod (Radbodus Ultrajectinus), das er

Schoock darauf, dass bereits die Ägypter und Römer sowie auch die Germanen und Gallier Gänse gegessen hätten.

Ein zentrales Werk für das 17. Jahrhundert ist das *Amphitheatrum sapientiae Socraticae joco-seriae* (*Schauplatz scherz- und ernsthafter Weisheiten*) des Schulrektors Caspar Dornau aus Beuthen (heute: Bytom in Polen). Dornau stellte in den 1610er-Jahren eine Fülle von lateinischen Texten zusammen, die beispielsweise im Unterricht eingesetzt werden konnten. Die pädagogisch ausgerichtete Sammlung enthält auch einen Eintrag zur Gans, worin etwa Abschnitte von Aldrovandi,[151] Vergil[152] oder anonyme überlieferte *Rhythmi encomiastici de ansere* sowie *Ænigma de penna scriptoria*[153] zu finden sind. Im Weiteren gibt es das Lemma ›Schreibfeder‹ und darin Ausschnitte von Michael Fends (1550–1623) *Penna scriptoria* von 1618.[154] Dieses Werk wurde postum 1647 auch in deutscher Übersetzung verlegt. Fend war *poeta laureatus* und Rektor in Monheim. In der Widmung an den Leser wird das Verhältnis von Buchdruck und Feder geschildert – auf Letztere könne nicht verzichtet werden: »Die Truckers-Kunst hat zum Wunder einen hohen Preiß / doch ohne die Feder were sie nichts / und kann nichts vollbringen«.[155] Der Haupttext besteht aus 308 nummerierten Distichen, in der Fassung von 1647 wechseln sich die lateinischen und deutschen Verse jeweils ab. Ein Verspaar lautet: »Weil durch die stete Schreibers-Hand der Feder zerrieben / Will ich ihn schöner richten zu / daß man sie mehr muß lieben.«[156] Die anthropomorphisierende Parallelführung erinnert an Thomasîn – Schreiber und Feder sowie Feder und Mund sind in eine Analogie gesetzt. Darüber hinaus gibt es ein sprechendes Ich, das den Federmund »schöner richten« kann. In einigen Versen spricht auch die Feder selbst und weist den Schreiber an: »Will mir mein Schreiber Ehr anthun mich ihm zum Dienst bereiten / Sol er mein Hårlein såuberlich von meiner Haut abschneiden.«[157] Dabei erscheint auch wieder der Topos von Feder und Schwert: »Ich / Feder / hab schlecht ein Schårff / und trinck Gallöpffel-Wein / Dein aber / scharffes Schwert / Getränck muß Blut von Menschen seyn.«[158] Von Fends Enkomien übernahm Dornau eine Auswahl. Zudem druckte er auch Ausschnitte aus Friedrich Taubmanns (1565–1613) *Martinalia*.[159] Wie Fend war Taubmann ein gekrönter Dichter. Das *Amphitheatrum* versammelte also die wichtigsten Autoren der Zeit und bot mit den

bei Wilhelm Heda (Gulielmus Heda) gefunden habe und in dem der heilige Martin um Hilfe gebeten wird. Schoock gibt der angeblich von ihm verachteten Blasphemie dadurch Raum – er verurteilt sie, verbreitet sie aber gleichzeitig auch.

151 Dornau (1619), 399f.
152 Dornau (1619), 401.
153 Dornau (1619), 402f.
154 Dornau (1619), 404–411.
155 Fend (1647), Aiij.
156 Fend (1647), Bijv.
157 Fend (1647), B3.
158 Fend (1647), C.
159 Dornau (1619), zweiter Band, 55–57. Auf Taubmann kann hier aus Platzgründen nicht weiter eingegangen werden.

Werkausschnitten einen reichen Quellenschatz. Inwiefern sich die späteren Autoren von Martinsganstexten bei Dornau bedient haben, müsste für den jeweiligen Einzelfall genauer untersucht werden.

Eine Verbindung von Text und Gans, von Lektüre, Schreiben und Essen stellt auch der Coburger Arzt und Gymnasiallehrer Johann Christian Frommann (1623–1695) in seinem Text *Anser Martinianus* aus dem Jahr 1683 her. Auch hier verleitet der Gänsebraten zur Metaphernbildung: Bereits im Proömium spricht er von seinem Werk als einem »Martinsfestessen«.[160] Seine »papierene Tafel« (»mensam nostram chartaceam«)[161] solle mit einer Gans geschmückt werden. Frommann stellt sich damit in die Tradition des erasmianischen Essens: Erasmus habe eine Einladung des Faustus Andrelinus nur unter der Bedingung angenommen, dass für ihn kein großer Aufwand betrieben würde. So begnügt sich auch Frommann mit einer Gans und setzt sich damit (erzählerisch mit einer Anekdote über die Völlerei des Kaisers Vitellius) von der alexandrinischen Schlemmerei ab. Frommann also will mit seinem Text den Musen eine Gans vorsetzen: »Anserem solum, qui hoc Martini tempore in omnium ore versatur […] Musis nostris apponere malumus.«[162] Hier scheint die lateinische Formulierung wie die deutsche bewusst doppeldeutig zu sein: Die Gans sei zur Zeit des Martinsfests »in aller Munde«. Auch Frommann setzt sich von den Katholiken ab, indem er betont, dass er Jesus, nicht aber Martin verehre.[163] Die allegorische Gans, die er im Text vorstellt, zerteile er aber nicht mit einem steinernen oder eisernen Messer, so Frommann in einer weiteren Analogisierung, sondern mit seinem Verstand. Damit wird der Text als geschaffenes Ganzes präsentiert, das es im Akt der Schöpfung wieder durch das Denken oder im Bild des Bratens durch das Messer zu teilen gilt. Die Martinsgans wie auch der Text sind gleichzeitig Ganzes und Geteiltes.

Der fünfte Abschnitt bei Frommann lautet: *Die Feder als geeignetes Schreib- und Musikinstrument*. Dort wirft er zuerst einen Blick zurück auf die historischen Schreibinstrumente und Beschreibstoffe wie Griffel, Blätter und Wachs. Zur Gänsefeder schreibt er:

> Die Hände der neueren Zeit, die mit Federn ausgestattet sind, übertragen schneller und erfolgreicher, sobald die Federn mit der schwarzen Farbe belebt worden sind, das Gedachte auf Papier und Papyrus und entreißen es dem Vergessen und Untergang. Die Stimme kann die Gedanken nicht verbreiten, weil sie müde wird und, nachdem sie eine größere Distanz zurückgelegt hat, schließlich strauchelt. Mit der Hilfe von Schreibfedern gelangen [wörtlich: »fliegen«] die Gedanken bis in die entferntesten Gegenden. Die Feder ist der sechste Sinn / den man unter den abwesenden / gleich wie die anderen fünffe bey den gegenwertigen gebrauchet. Dies schreibt Zeiler, Cent.

160 »Prandium Martianum«. Frommann (1683), B1.
161 Frommann (1683), B1v.
162 Frommann (1683), B2r.
163 Frommann 1683, B2v.

> 6. Epist. 42, Hadrianus, Junius, Johannes Lotichius und Johannes Stigelius, berühmte Männer, lobten die Feder wortreich und verfassten elegante Gedichte über sie. Da deren Gedichte gleichsam einen erfreulichen Wettkampf verschiedener Dichter darstellen, habe ich beschlossen, sie meinen Martinalien hinzuzufügen.[164]

Die Feder wird hier in ein Fortschrittsnarrativ eingebettet. In der Metaphorik des ›Fliegens‹ für das Schreiben wird zudem noch einmal auf tierliche Eigenschaften des Herkunftstiers, der Gans, referiert. Die zitierten Autoren (»berühmte Männer«) sind in den enkomionartigen Teilen der Martinsganstexte jeweils dieselben.

In der Tradition dieser Texte steht noch der Rektor Johann Heinrich Acker (1680–1759), der 1726 eine *Historia pennarum* publizierte.[165] Sein Werk gehört nicht direkt zu den Martinsganstexten und entgegen den Erwartungen, die der Titel wecken könnte, wird darin auch keine Geschichte geschrieben. Ackers Text ist vielmehr ein Kompendium mit Unmengen an Zitaten, in denen die Feder in wörtlicher und bildlicher Rede vorkommt – die Form gleicht einer kommentierten Bibliografie. Der Text setzt sich selbst zu Beginn in die Tradition der Enkomien: »Feder, du ausgefeilte und geglättete Feder voll sokratischer Süßigkeit, ewiger Schöpfer süßen Werks, Feder, du Förderin aufrechter Gesinnung, siehe da, du bist ein feines Denkmal und Pfand großer und gebührender Liebe.«[166] In Bezug auf die wörtliche respektive metaphorische Verwendung des titelgebenden Ausdrucks *penna* schreibt Acker: »Die Worte der Feder und des Schreibrohrs werden sonst unterschieden, werden hier aber unterschiedslos gebraucht. So bringt es der Gebrauch mit sich, in dessen Besitz die Gewalt und der Maßstab des Redens sind.«[167] Acker zeigt hier ein Bewusstsein dafür, dass in der Benennung des Schreibwerkzeugs Überlagerungen aufzufinden sind, gerade auch weil seine reiche Zitatensammlung von antiken Autoren bis in seine Zeit führt. Insgesamt wird mit Ackers Text aber neben der Fülle an Federstellen auch etwas anderes in Szene gesetzt: das Wissen des kompilatorischen Autors Acker selbst.

164 Frommann (1683), N2v. Übersetzung von Manuel Huth.

165 Sein Vater trug denselben Namen, lebte von 1647–1719 und war Prediger.

166 »Penna limatula politulaque penna Socraticae plena fuauitatis dulciculi semper artifex operis penna erectis fautrix ingeniis en tenue magni debitique amoris monumentum ac pignus.« Acker (1726), A2r. Sein Vorhaben beschreibt Acker im Weiteren so: »Cum Rudolstadii, celebri principum sede, bonas docerem litteras, disputationem de pennis eruditorim conscripsi, quam sub praesidio meo habuit IO. LAVRENTIVS SCHMIDT, Rudolstadiensis, iuuenis pius, et doctus, matura iam virtute ministerii candidatus dignissimus. Nunc historiam pennarum generaliorem in publicum profero […].« Übersetzt: »Als ich in Rudolstadt, dem berühmten Fürstensitz, die schönen Künste lehrte, verfasste ich eine Disputation über die Federn gelehrter Männer, die unter meiner Ägide Johann Lorenz Schmidt aus Rudolstadt, ein frommer und gelehrter junger Mann, hielt, der aufgrund seiner schon früh vollendeten Fähigkeiten ein sehr geeigneter Kandidat für das Priesteramt war. Nun veröffentliche ich eine allgemeinere Geschichte über Federn […].« Acker (1726), A4r. Alle Übersetzungen von Ackers Text stammen von Manuel Huth.

167 Acker (1726), A4r: »Pennae et calami voces discretae alioquin sunt, sed hic indiscriminatim vsurpantur.«

Im Vergleich der Texte der Naturforscher mit denjenigen über die Martinsgans (die mehrere Textsorten umfassen) lässt sich zusammenfassend festhalten, dass beide Verfahren vom Bestreben geleitet sind, über Tiere und Tierliches zu schreiben. In diesem Unterfangen bleibt der Mensch die omnipräsente Vergleichsgröße. In beiden Formen wird ein rurales Wissen über unscheinbare Nutztiere wie die Gans schriftlich verfestigt. Beide Textarten beteiligen sich zeitgleich an Überführungsstrategien: Die Naturforscher stellen das Tier in einen ›wissenschaftlichen‹ Kontext mit anderen Tieren als Vergleichsgrößen, die Pfarrer und Dichter in einen christlichen Rahmen, der teilweise zusätzlich konfessionell markiert wird. Bei den Predigten kann dabei eine inkludierende Schreibweise beobachtet werden, in der alles, also das Tier mit Haut und Haar, zum Gegenstand wird (und dem Menschen je nach Vorzeichen als Vorbild oder Mahnmal dienen soll). Im Gegensatz dazu nutzen die Naturforscher tendenziell eine eher exkludierende Schreibweise, wenn es darum geht, Kategorien zu bilden. Die zahlreichen anekdotischen Bestandteile, die vorerst noch, wie bei Gessner gesehen, in Abschnitte gegliedert werden, sehen sich zunehmend an den Rand gedrängt. Bei beiden Textformen ermöglicht die Feder die Erwähnung und Auseinandersetzung mit dem eigenen schreibenden Wirken, was manchmal auch explizit gemacht wird. Die tierliche Schreibfeder ist der materielle Gegenstand, der zum einen zum Objekt der Betrachtung und zum anderen zur Scharnierstelle für das Denken über dieses Schreiben wird.

3.4 Federn machen Schule. Aus dem pädagogischen Diskurs

Eine Auseinandersetzung mit der Schreibfeder hat sich auch den Fragen zu stellen, wer sie führte und wie das Schreiben gelernt wurde. Bevor das nächste Kapitel konkreter auf die Schreibsituation in der Mitte des 18. Jahrhunderts eingeht, soll an dieser Stelle ein knapper Überblick über die Stellung der Feder im pädagogischen Diskurs allgemein gewonnen werden.[168]

Hatten die hier bereits behandelten Schreibmeister einem kleineren Kreis von Schülern das Schreiben beigebracht, konnten die Lateinschulen schon mehr Kinder ansprechen und so wuchs die Alphabetisierungsquote im 16. Jahrhundert auf rund 20% an.[169] In der Folge stiegen Nachfrage nach und Angebot an Lese- und Schreib-

168 Vgl. zur grundlegenden Einführung: *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte* von Hammerstein/Herrmann (2005), Bd. 2: 18. Jahrhundert. *Vom späten 17. Jahrhundert bis zur Neuordnung Deutschlands um 1800*. Die Autoren orientieren sich an Institutionen und Regionen, im Gegensatz zum Lesen und dem Lesepublikum steht der Schreibunterricht nicht im Vordergrund, damit spielt auch die Feder keine große Rolle.

169 Vgl. Grunders Eintrag im *Historischen Lexikon der Schweiz*: »Alphabetisierung«, http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D10394.php, 5.10.2019. Dort liest man auch: »In den ländl. Regionen

unterricht im 17. und 18. Jahrhundert kontinuierlich.[170] Während in den unteren Schulstufen Entwürfe zwar auch noch mit Griffel auf Wachstafeln geschrieben wurden, kann mit Zunahme der Schreibfähigen und höheren Ansprüchen an Geschriebenes auf höheren Schulstufen vom Beginn einer Blütezeit des Schreibfedergebrauchs gesprochen werden.[171] Der Besuch des Schulunterrichts wurde allmählich zur Norm, wobei es starke regionale, saisonale sowie geschlechtsspezifische Unterschiede gab, und es schwierig ist, dazu verlässliche Zahlen zu erhalten. Wie die Quellen sind auch die Forschungsarbeiten stark regional ausgerichtet.[172] Für die Schweiz ist etwa der Zeitraum um 1800 gut erforscht, weil um 1799 eine groß angelegte Schulumfrage, die sogenannte Stapfer-Enquête (benannt nach dem damaligen Erziehungsminister Philipp Albert Stapfer), durchgeführt und mittlerweile in einem mehrjährigen Forschungsprojekt ausgewertet wurde.[173] Für die Zeit davor

Zürichs waren um 1650 etwa 30–35 % der Männer alphabetisiert, um 1700 bereits 40 %, um 1780 schliesslich 80 %. Die Alphabetisierungsanstrengungen der ref. Kirche und der mit ihr konkurrierenden evang. Gruppen trieben hier die Lesefähigkeit entscheidend voran. Die Schreibfähigkeit entwickelte sich dagegen nur schleppend. Allg. steigerte sich der Grad der A. -- bei markanten regionalen und geschlechtsspezif. Differenzen -- im 18. Jh. rasch, nicht zuletzt beeinflusst durch die allmähl. Institutionalisierung von Schulen auf dem Land, wenngleich diese zunächst ledigl. als Winterschulen geführt wurden«. Ebd. Ein Lehrplan als Beispiel unter vielen (hier: *Labores scholarum martini, catarine et egidii*) einer Braunschweiger städtischen Lateinschule von 1535 findet sich etwa in Koldewey (1886), 49–51.

170 Gestützt auf die Forschung von Marie-Louise von Wartburg-Ambühl spricht Messerli davon, dass erst für das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts gezeigt werden könne, dass in Zürcher Gemeinden ein »Anteil von über 50 Prozent an Lesefähigen« vorhanden sei. Messerli (2002), 18. Und zum Schreiben gibt Messerli an: »Die Schreibfähigkeit lag anfangs weit hinter der Lesefähigkeit, und mehr Männer als Frauen konnten lesen und schreiben. Diese Unterschiede glichen sich erst in der letzten Phase (1750–1774) allmählich aus. Nach 1750 ist eine gewisse Sättigung festzustellen.« Ebd.

171 Vgl. Jensen (2004), 47–57. Dass Jensen schnell auf Quellen aus dem 19. Jahrhundert ausweicht, zeigt, dass davor einfach tatsächlich sehr wenig überliefert wurde.

172 Siehe als Quellensammlung beispielsweise Friedrich Koldeweys *Braunschweigische Schulordnungen von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1828* (1886/1890). Einzelstudien zur *Alphabetisierung und Literalisierung in Deutschland in der Frühen Neuzeit* sind zu finden bei Bödeker und Hinrichs (1999). Die historisch orientierte Forschung zum Lesen ist ausgeprägter als diejenige zum Schreiben, zumindest wirft die Leseforschung nicht zwingend einen Blick auf die Schreibforschung, was umgekehrt eher der Fall ist. Siehe etwa Roger Chartiers und Guglielmo Cavallos *Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm* oder das *Handbuch Lesen* von Bodo Franzmann, Klaus Hasemann, Dietrich Löffler und Erich Schön herausgegeben – beide Werke sind schon etwas älter, sie stammen von 1999.

173 Siehe zum Forschungsprojekt http://www.stapferenquete.ch/, zuletzt abgerufen im November 2020. Von der Umfrage sind 2400 Antwortbögen überliefert, die die Forschung schon ausgiebig analysiert hat. Die neuere Alphabetisierungsforschung hinterfragt Forschungsthesen der lesenden Stadtbevölkerung und der analphabetischen Mehrheit auf dem Lande, wie sie etwa der Volkskundler Rudolf Schenda noch vertreten hatte (etwa in seiner Habilitationsschrift mit dem polemischen Titel *Volk ohne Buch* von 1970). Von höheren Alphabetisierungszahlen geht beispielsweise Heinrich Richard Schmidt in seinem Aufsatz *Neue Ergebnisse der Alphabetisierungsforschung für die Schweiz und Südwestdeutschland um 1800* (2014) aus.

bereitet es Schwierigkeiten, für größere Regionen statistische Angaben zu erhalten. Aus Verordnungen wird deutlich, dass sich Obrigkeiten bemühten, den Eltern den Schulbesuch der Kinder vorzuschreiben. Gleichwohl wird in den entsprechenden Texten auch erkennbar, dass die Kinder auf dem Land im Sommer mit Arbeiten beschäftigt waren und deshalb nicht in die Schule konnten.[174] Mit dem Schulunterricht galt es, sowohl diesen Unterricht zu organisieren und reglementieren als auch die dazugehörigen Akteure zu regulieren.

Die Schule war der Ort, an dem Kinder und Federn zusammengeführt und die Regeln des Zusammenspiels weitergegeben wurden. Wie Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* (1975) gezeigt hat, läuft der Zugriff einer Institution auf die Akteure zuerst hauptsächlich über deren Körper. Pädagogische Einrichtungen zielen zwar weder in erster Linie auf Bestrafung, wie Foucault es in seiner Studie über das Gefängnis beschreibt, noch nur auf die Ausnutzung von menschlicher Kraft, gleichwohl gilt auch für das Schreiben der Analogieschluss: »Gelehrig ist ein Körper, der unterworfen werden kann, der ausgenutzt werden kann, der umgeformt und vervollkommnet werden kann.«[175] Insofern werden die von Foucault beschriebenen Institutionen wie Schule, Gefängnis, Kaserne oder Spital in Bezug auf die Formen der Machtanwendung als eine »neue ›Mikrophysik‹ der Macht«[176] in ihnen gleichgesetzt. Im Kapitel zur Disziplin spricht Foucault von der »Zusammenschaltung von Körper und Objekt« und davon, dass die Disziplin »jedes Verhältnis [definiere], das der Körper mit dem manipulierten Objekt eingehen muß, und […] eine bestimmte Verzahnung fest[legt].«[177] In einer Anwendung dieser Theorie auf das Beispiel der Feder ist eher davon auszugehen, dass die Feder – wie im Schreibmeister-Kapitel gezeigt – den Körper manipuliert und seine Haltung bedingt: Die Feder gibt vor, wie sie gehalten werden muss, damit lange und schön geschrieben werden kann. Diese Umkehrung lässt sich auch mit jenen Quellen stützen, auf die sich Foucault

174 Der *Verordnung aus der Allgemeinen Landesordnung des Herzogs August die allgemeine Schulpflicht und den Sonntagsunterricht auf dem Lande betreffend* von 1647 kann entnommen werden, dass die Eltern mit Androhung von Strafen dazu bewegt werden sollten »ihre kinder bey denen schulmeistern oder küstern auf denen dörfern so viele jahr in die schule gehen und unterweisen lassen, bis daß sie den catechismum verstehen und gedruckte skrift lesen können.« Koldewey (1890), 143. Das Schreibenlernen wird hier nicht erwähnt, es scheint nicht zu den basalen Zielen des Schulunterrichts zu gehören. Wenn die Kinder im Sommer arbeiten müssten, liest man dann dort weiter, müssten sie zumindest sonntags in die Schule. »Wer solches unterlässet, der soll nicht allein mit ernst gestrafet, sondern auch nichts desto weniger gleich andern nachbahrn, er schikke seine kinder in die schule oder nicht, dem schulmeister zu lohne schuldig seyn und dahin angehalten werden.« Ebd. Eine Schulordnung von 1651 teilt ebenfalls mit, dass Schreiben als zweitrangig eingestuft wird: »Aus solcher institution sollen die kinder durchaus nicht genommen werden, bis sy gedrukte und gescribene scrift fertig läsen, dy nootdurft screiben und den catechismum nebest denen üblichen gebeten und psalme auswendig können […].« Schulordnung des Herzogs August (1651). In: Koldewey (1890), 144–175, hier: 151.

175 Foucault (1975/76), 175.

176 Foucault (1975/76), 178.

177 Foucault (1975/76), 196.

in jenem Kapitel maßgeblich bezieht, nämlich Jean-Baptiste de la Salles (1651–1719) *Conduite des Écoles chrétiennes* aus dem Jahr 1706.[178] Werden dort die Passagen zur Feder genauer studiert, zeigt sich, welche zentrale Rolle dieses Schreibwerkzeug in der Disziplinierung der Lehrenden und auch der Schüler spielte.

Das Buch des Priesters und Pädagogen ist in drei Teile gegliedert. Im ersten Teil werden die Schuljahre und -fächer mit ihren Inhalten beschrieben. Im zweiten thematisiert er Materialien und Mittel, deren sich die Lehrer bedienen sollen, um Ordnung in der Schule herzustellen. Der dritte Teil wendet sich schließlich an Inspektoren und jene, die zukünftige Lehrer ausbilden. Im zweiten Teil zum Material wird ein Abschnitt dem Papier gewidmet, einer der Feder und dem Federmesser und einer der Tinte, die Feder zieht sich jedoch als Thema durch das ganze Kapitel. Der Abschnitt *Des Plumes et du Canif* lautet:

> Le Maître obligera les écrivains d'apporter tous les jours, au moins deux grandes plumes à l'école, afin qu'ils puissent toujours écrire avec une, pendant qu'on taillera l'autre.
> Il prendra garde que les plumes ne soient ni trop menues, ni trop épaisses, mais rondes, fermes, claires, sèches et de la seconde poussée; il aura égard que les plumes des écoliers soient bien nettes, et non pas pleines d'encre, rongées par le bout, ou rognées trop courtes, et qu'ils ne les mettent point à leur bouche, et ne les laissent point trainer.
> Ceux qui écrivent dans le troisième ordre, doivent aussi avoir un canif, afin qu'ils puissent apprendre à tailler leurs plumes.
> Tous les écrivains auront aussi une écritoire pour mettre leurs plumes et leurs canifs: le Maître fera en sorte qu'ils en aient tous des plus longues qu'il s'en pourra trouver, afin qu'ils ne soient pas obligés de couper leurs plumes trop courtes, ce qui les empêcheroit de pouvoir bien écrire.[179]

Die Schüler mussten das Rohmaterial für ihr Schreibwerkzeug also selbst in die Schule bringen. Dass die Qualitätsbeschreibung der Feder derart ausführlich ausfällt, lässt darauf schließen, dass dieses Wissen über das Material hier einerseits in der Nachfolge der Schreibmeister tradiert, andererseits aber zusätzlich festgeschrieben und damit erst noch gefestigt und distribuiert werden muss. Schließlich werden die Lehrer damit beauftragt, nicht nur die Schüler, sondern auch deren Material und die dazugehörigen Gesten zu kontrollieren. Und damit sind Praktiken des Einübens wie des Unterlassens gemeint: Nicht nur werden die älteren Schüler in die Kunst des Federzuschneidens eingeführt, sondern es wird auch sämtlichen Schülern das Kauen der Feder untersagt. Das Material muss zugerichtet, aber nicht gekaut, es muss nachgeschnitten, aber nicht zu klein geschnitten werden. Im pädagogischen Diskurs um 1700 werden somit Schreibmaterial und Schreibakteure normiert.

178 Foucault zitiert de la Salle nach einer Ausgabe von 1828.
179 de la Salle (1704/1823), 69f.

Darauf folgt eine ausführliche Anweisung, wie die Schüler das Schreiben zu lernen hätten. Dabei ist die richtige Handhaltung der Feder zentral, die *Conduite* setzt sie als Technik vor das Schreiben: »Le premier ordre sera ceux qui apprennent à bien tenir la plume et tout leur corps dans une bonne situation, et ils n'écriront point qu'ils n'aient acquis un entier mouvement du pouce et des doigts.«[180] Zuerst erfordert die Feder eine bestimmte Haltung, dann eine Geste und erst danach soll geschrieben werden – zeitlich wird für die Körperhaltung und Einübung der Geste ein Monat eingerechnet.[181] Als Hilfsmittel wird vorgeschlagen, die Anfänger einen Stock in der Größe der Feder halten zu lassen, auf dem drei Kerben die Stellen anzeigen würden, wo die Finger platziert werden müssen.[182] Nur eine korrekte Haltung – und das heißt in erster Linie auch eine Haltung, die durch die Lehrkraft kontrolliert wird – ermöglichte gutes Schreiben. Der Lehrer hat dabei eine große Verantwortung, wenn er sich um die Feder- und Körperhaltung kümmern muss: »[…] ce soin est de conséquence, parce que les écoliers n'ayant pas été d'abord formés à bien tenir leur plume, n'écriront jamais bien.«[183] Die Tatsache, dass sehr ausführlich sowohl die ganze Körperhaltung[184] als auch die Positionierung der einzelnen Finger beschrieben wird, macht noch einmal deutlich, wie stark die Kulturtechnik Schreiben eine ist, die als Körpertechnik im Sinne von Mauss[185] erlernt werden muss und wie das Wissen um diese Technik einer schriftlichen Tradierung bedarf. Die *Conduite* diszipliniert aber nicht nur Schüler, sondern vor allem auch Lehrkräfte, denen vorgeschrieben wird, *dass* und *wann* sie die Federn der Zöglinge nachschneiden sollen, nämlich ausschließlich während der Schreibstunde.[186] Zudem gibt das Werk auch Auskunft darüber, wie die Praxis des Federschneidens vermittelt werden soll. Dazu nennt de la Salle zwölf Punkte, die der Lehrer beschreiben und vormachen muss und die er die Schüler nachmachen und wiederholen lässt.[187] Wenn Foucault also bereits nach einem kurzen Beispiel aus der *Conduite* zum Schluss kommt: »Ein disziplinierter Körper ist der Träger einer leistungsstarken Geste«,[188] dann ist noch einmal die – von Foucault so nicht beachtete – Rolle des Objekts Feder für diese Disziplinierung zu betonen.

Der Versuch, Akteure und Körper zu regulieren, wird, wie gezeigt, sichtbar in der Textsorte der pädagogischen Traktate, aber auch in stärker administrativ ausgerichteten Texten oder Mischformen wie Schulordnungen, deren Menge und Umfang analog zu den Schulen und den Schülerzahlen im 18. Jahrhundert stark zunimmt und die heute als Quellen verwendet werden können. Die historischen

180 de la Salle (1704/1823), 76.
181 de la Salle (1704/1823), 78.
182 de la Salle (1704/1823), 80.
183 de la Salle (1704/1823), 80.
184 de la Salle (1704/1823), 79.
185 Zu den Körpertechniken und Mauss siehe die Kap. 2.2.2 und 3.4.
186 de la Salle (1704/1823), 84.
187 de la Salle (1704/1823), 85 f.
188 Foucault (1975/1976), 196.

Schulordnungen bieten Einblick in die pädagogischen Konzeptionen und Ausrichtungen – wie jedoch der Schulalltag genau ablief, ist damit selbstverständlich nicht belegt. Für die Stadt und das Herzogtum Braunschweig etwa gibt die oben am Rande erwähnte historische Materialsammlung von Friedrich Koldewey Auskunft. Wie alle regionalen Sammlungen ist sie vor allem für den von ihr abgedeckten geografischen Radius und die spezifische soziale Zusammensetzung der Betroffenen aussagekräftig.[189]

Aus der als Beispiel gewählten *Ordnung des Schulmeisterseminars und der damit verknüpften kleinen Schulen zu Wolfenbüttel* von 1753 lässt sich entnehmen, dass Kandidaten der Theologie als Lehrer an einer Schule für Waisenkinder aufgenommen wurden, wenn sie unter anderem »gut schreiben und rechnen«[190] konnten. Unterstützt wurden die Lehrkräfte von »drey ungelährte[n] und unbeweibte[n], aber in der information allbereit erfahrene informatores; ferner sechs seminaristen«.[191] Für alle Beteiligten schien der Schuldienst eine Übergangslösung zu sein, zumindest wurden ihnen nach erfolgreicher Betätigung weitere Anstellungen in Aussicht gestellt.[192] Diese Schule war aufgeteilt in eine Lese- und eine Lehrschule, das Material zum Schreiben – und damit also auch die Schreibfedern – wurde zumindest den Armen kostenfrei abgegeben.[193] Nachmittags wurde über das Spiel zum (geschlechtergetrennten) Arbeiten angeregt, die Mädchen sollten nähen.[194] Die Knaben wurden mit der Aufbereitung von Federn beschäftigt, man liest: »Den kleinen knaben muß man, um sie etwas zu beschäftigen, rohe federposen geben, daß sie das rauhe davon rupfen, und die gereinigten federposen muß der praeceptor nachher nach der zal wieder zurückliefern.«[195] Die Schreibfederproduktion lief also in einem ersten materiellen Reinigungsprozess durch die Schule – wobei die Quelle hier offenlässt, woher die Federn kamen und wohin sie danach, wenn sie ordnungsgemäß abgeliefert wurden, gingen. Die Schule war damit der Ort, an dem das Material vorbearbeitet sowie dann in zugerichteter Form verwendet wurde. Schreiben lernen erfolgte – zumindest gemäß der bereits erwähnten Braunschweiger Schulordnung von 1755 – in drei Schritten:

189 Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Reihe *Monumenta Germanicae Paedagogica* gegründet, die bis in die 1930er-Jahre Quellensammlungen zur Geschichte deutscher Schulen publizierte.

190 Koldewey (1890), 358–368, hier: 358.

191 Koldewey (1890), 359.

192 Koldewey (1890), 361.

193 Zur Motivation dienen farbige Tinten: »Wie man auch zu dem ende, und da die kinder gerne was buntes leiden mögen, ihnen rothe und schwarze dinte geben muß. Diese, nebst federn und papier, soll den armen kindern, wofür das schulgeld aus den armen-anstalten bezalt wird, in diesen und in den lehr-schulen frey gegeben werden.« Koldewey (1890), 365.

194 Auch die *Schulordnung der Stadt Helmstedt* von 1755 bezieht die Mädchen zwar in den Schulunterricht ein, weist ihnen aber auch Sonderrollen zu, zu den Schulfächern dazu kommen immer noch ›weibliche‹ Handarbeiten. Siehe Koldewey (1890), §5, 377 und §12, 381. Die *Ordnung der Realschule im Waisenhause* von Braunschweig (1754) zeigt auf, dass für Mädchen, wenn sie neben Lesen, Schreiben und Rechnen noch Handarbeiten lernen sollen, mehr Schulgeld bezahlt werden muss. Koldewey (1886), 292.

195 Koldewey (1890), 365.

> Die schüler der untersten claßen schreiben grundstriche und buchstaben. Die schüler der mittlern claße schreiben einzelne sylben und ganze wörter. Die schüler der obersten claße aber schreiben theils nach vorschriften, um schön, theils aus dem gedächtniße, um richtig schreiben zu lernen. Den anfängern werden in einem octavbuche, damit die zeilen nicht gar zu lang werden, mit rother dinte, nicht mit bleyweiß, als welches bey dunckelm wetter sich nicht gut sehen läßet, die grundstriche vorgeschrieben, und diese müßen sie mit schwarzer dinte nachmalen, damit sie die eigentlichen striche lernen und sich keiner falschen züge annehmen mögen.[196]

Schreiben war also aufgeteilt in das Vorschreiben des Lehrers und das »nachmalen« der Schüler. Wer das Material zur Verfügung stellte und wie die Federn geschnitten wurden, kommt hier nicht zur Sprache.

Während die Kinder schrieben, übernahm der Lehrer die Kontrolle und damit auch das, was Foucault als »politische Ökonomie des Körpers«[197] bezeichnet. In der Schulordnung liest man:

> Währender zeit daß die kinder schreiben, beschäftigt sich der lehrer samt seinen schreibern damit, daß sie genau acht haben, daß die kinder nicht so wol viel als gut schreiben, in der rechten stellung sitzen, das schreibbuch auch fein gerade vor sich legen, das gesicht nicht zu tief auf das papier neigen, die feder recht halten, sie nicht zu starck drücken, auch daran kauen, die buchstaben recht anfangen, die sylben und wörter gebührend zusammen fügen, die reihen fein gerade und in gehöriger und gleicher weite von einander schreiben und das papier, die hände und kleider nicht beflecken.[198]

Hier geht es nicht nur um das Aufzeigen der korrekten Haltung, sondern auch die Unterbindung von Handlungen wie zu starkem Druck der Feder oder dem Kauen. Was in Philip Sidneys Sonett poetisch mit »Biting my trewand pen«[199] als gestisches Ankämpfen gegen einen Widerstand, vielleicht eine Schreibblockade, Darstellung fand, wird im pädagogischen Diskurs zur verpönten Geste. Das ökonomisch zu prägende Verhalten der Schüler sollte weder Material noch Schreibzeit verschwenden.

196 *Entwurf einer Ordnung für die grossen Schulen der Stadt Braunschweig* (1755). In: Koldewey (1886), 349f. Bleiweiß ist nicht mit Bleistift (also Grafit) zu verwechseln, ersteres wurde aus Blei hergestellt und neben der medizinischen-kosmetischen Verwendung auch in Stiftform gebracht. Zedlers *Grosses vollständiges Universal-Lexicon* weist die Herstellung wie auch die gesundheitlichen Probleme nach, die mit dem Gebrauch einhergehen – das Pigment ist giftig. Das im Zitat angesprochene Problem mit dem schlechten Wetter dürfte daher rühren, dass Bleiweiß auf Papier mit der Zeit gräulich und damit vermutlich schlechter lesbar wird.

197 Foucault (1975/76), 37.

198 Koldewey (1886), 350f.

199 Vgl. Kap. 2.5.3.

Mit dem Sitzen »in der rechten stellung« werden zudem Körper, Schreibfeder und Unterlage miteinander verschaltet. Körper, Objekt und Handgriff werden – zumindest in der Theorie – in Einklang gebracht. Schrift wird damit auch als Körpertechnik sichtbar.[200] Oder noch einmal mit den Worten Foucaults gesagt: »Eine gute Schrift zum Beispiel setzt eine ganze Gymnastik voraus«.[201]

Der Unterrichtsbesuch wurde aber nicht nur intern von Lehrkräften kontrolliert, sondern auch von Inspektoren und von alphabetisierten »männer[n] vom policey-amte«,[202] die Listen anlegten mit den Namen der Kinder, die zur Schule gingen. Das Überwachungsdispositiv war also mehrschichtig angelegt, mehrere Instanzen kontrollierten und wurden selbst kontrolliert. In der Disziplinierung der Körper ist es aber in erster Linie das Objekt Feder, das in seiner spezifischen Materialität eine bestimmte Grundhaltung und eine Gestenfolge erfordert. Damit sind Feder und Körper manipulierte sowie manipulierende Akteure innerhalb eines Schreibnetzwerkes, das immer größere Kreise zieht. Mit den neuerdings in Massen angefertigten Produkten dieser Akteure entsteht eine »bürgerliche[] Literatur- und Mediengesellschaft«.[203]

Exkursorisch lässt sich die Frage stellen, woher die Kinder denn ihre Schreibfedern hatten. Die Frage lässt sich deswegen nur am Rande stellen, weil die Quellen für mögliche Antworten rar sind. Neben den bereits erwähnten Zoll- und Handelsgesellschaften gibt es wenige Belege der Verkaufswege. Abbildungen aus unterschiedlichen Kontexten deuten darauf hin, dass Federn von mobilen Einzelverkäufern feilgeboten wurden. Die sogenannten Ausrufebilder sind in unterschiedlichen Orten erhalten geblieben.[204] Hier zeigt ein Beispiel aus London einen Tintenverkäufer, der auch noch Schreibfedern anbietet (Abb. 3.7).

Ähnlicher Art sind die etwas späteren Abbildungen des Zürcher Kupferstechers David Herrliberger (1697–1777).[205] Er publizierte 1748 einen ersten Band mit Bildern von 52 Straßenverkäufern. Darin werden die Kupferstiche mit kurzen Versen ergänzt (Abb. 3.8).

Beim Federverkäufer steht sein Verkaufsspruch »Fadere gut Schrybfedere. Der abgerichtet zum betriegen / Kan ohn F mit Federn fliegen.« So kann man sich noch für die Mitte des 18. Jahrhunderts den mobilen Verkauf und die Versorgung mit Schreibfedern vorstellen, bevor sie dann gegen Ende des Jahrhunderts in viel größeren Mengen gefragt sein werden.

200 Siehe die Ausführungen zu Körpertechnik in Kapitel 2.2.2 und 3.5.

201 Foucault (1975/76), 195.

202 *Ordnung des Schulmeisterseminars und der damit verknüpften kleinen Schulen zu Wolfenbüttel* (1753). In: Koldewey (1890), 367.

203 Bödeker (2005).

204 Zu den ›Cris de Paris‹ von Edme Bouchardon (1798–1762) vgl. Kopp (2017), 65–111, zu den Ausrufebildern Hamburgs vgl. Bauche/Jaacks (1973).

205 Zu Herrliberger vgl. Spiess-Schaad (1983), zu seinen Ausrufebildern ebd., 70–73. Die Ausrufebilder waren ein Erfolg und erlebten mehrere Auflagen.

Abb. 3.7: The Cryes of the City of London*: Fine Writing Ink, vermutlich ca. 1688*

Abb. 3.8: David Herrliberger: Ausruff-Bilder*: Schreibfedern, 1748*

3.5 Körper und Feder in der *Encyclopédie* Diderots und d'Alemberts

Das aufklärerische Großprojekt der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers* (1751–1780) von Denis Diderot (1713–1784) und Jean Baptiste le Rond d'Alembert (1717–1783), versammelte neben vielem anderen auch das Federwissen der Zeit. Davon zeugen Einträge im Textteil sowie 16 Kupferstiche mit ausführlichen Beschreibungen des Schreibmaterials und der Körperhaltung im *Recueil de planches*. Die Texteinträge im zwölften Band verschaffen davor einen Überblick über die Herkunft, die qualitative Auswahl und den Handel mit Federn. Teilweise sind die Einträge signiert von Louis de Jaucourt (1704–1779), der sehr viele Artikel für die *Encyclopédie* verfasst hat.

Mit Bezug auf die materielle Herkunft wird – nicht überraschend – die Gans als Hauptlieferantin der Schreibfedern erwähnt:

> Les *plumes* à écrire sont des *plumes* de cygnes, de corbeaux, & de quelqu'autres oiseaux, mais particulierement d'oies, qui servent étant taillées à l'écriture à la main. Ces *plumes* que vendent les Papetiers, au millier, au cent, au quarter, & même en detail à la piece, taillées ou non taillées, se tirent toutes des aîles de l'oie. On en distingue deux sortes, les grosses plumes & les bouts d'aîles.[206]

Die hier erwähnten Mengen dürften beeindrucken: zu Tausenden wurden die Federn verkauft, aber auch in mittleren und kleinen Einheiten. Dass sie teils geschnitten, teils in rohem Zustand zum Verkauf standen, zeigt eine Marktsituation, die mittlerweile aufgrund der gestiegenen Nachfrage ein diversifiziertes Angebot aufgestellt hatte. Diese Mengen und das detaillierte Angebot sind eine Neuheit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Federn wurden zum gefragten Handelsgut. Wo und wie dieser Handel stattfand, verschweigen die Enzyklopädisten. Altbewährt hingegen sind die Auswahlkriterien für Federn nach ihrer Qualität: »Il faut qu'elle soit ronde, bien claire & bien nette, comme transparente«[207] liest man dort – eine Beschreibung, wie man sie in ähnlicher Weise schon bei den italienischen Kalligrafen findet.[208]

Hingegen bedeutet das sogenannte »hollander« (zu dem es keinen adäquaten deutschen Ausdruck gibt, auf Englisch hieß es »dutching«)[209] als Technik der Zurichtung und Beschreibung eines Zustandes eine Neuigkeit. Der Ausdruck erhielt einen eigenen Eintrag: »Plume Hollandée, *terme de Papetier*, on appelle *plumes hollandées* des *plumes* à écrire, préparée à la maniere d'Hollande, c'est-à-dire dont on a passé le tuyau sous la cendre pour l'affermir, & en faire sortir la graisse.«[210] Nachdem ältere Werke immer wieder vom störenden Fett beim Tintenfluss berichtet hatten, scheint diese Technik eine hilfreiche Neuerung gewesen zu sein. Ihr Ursprung in Holland ging in den Namen ein und damit wird auch der innereuropäische Austausch in der Entwicklung der Kulturtechnik Schreiben deutlich.

Außerdem erwähnt der Textteil der *Encyclopédie* auch einen neuen Gegenstand, den man wörtlich übersetzt ›Dauerfeder‹ nennen könnte und der eine Vorform einer Füllfeder darstellt:

> Plume perpétuelle, (*Papetier*) c'est une espece de *plume* faite de maniere à contenir une grande quantité d'encre qui coule petit à petit, & par ce moyen entretient fort long-tems l'écrivain, sans qu'il soit obligé de prendre de nouvelle encre. La *plume perpétuelle* (*mauvais instrument*) est composée de différentes pieces de cuivre, d'argent, etc. dont la piece du milieu porte la *plume* qui est vissée dans l'intérieur d'un petit tuyau, soudé lui-même

206 Diderot/D.J. (1765), 800.
207 Diderot/D.J. (1765), 800.
208 Vgl. Kap. 2.2.
209 Vgl. Schiebe (1839), 158.
210 Diderot/D.J. (1765), 800.

> à un autre canal de même diametre, comme le couvercle; on a soudé à ce couvercle une vis mâle, afin de pouvoir le fermer à vis, de boucher aussi un petit trou qui est en cet endroit, & d'empêcher l'encre d'y passer. A l'autre extrémité de la piece est un petit tuyau, sur la face extérieure duquel on peut visser le principal couvercle: dans ce couvercle est un porte-crayon qui se visse dans le dernier tuyau dont on vient de parler, afin de boucher l'extrémité du tuyau, dans lequel on doit verser l'encre par le moyen d'un entonnoir. Pour faire usage de cette *plume*, il faut ôter le couvercle & secouer la *plume*, afin que l'encre y coule plus librement.[211]

Es handelt sich bei diesem hier beschriebenen Gegenstand um ein Hybrid aus unterschiedlichen Materialien (Kupfer, Eisen), die als Hohlkörper geformt ineinander verschweißt respektive geschraubt sind und mit einem Deckel versehen werden. Die Feder wird von diesem Rohr gehalten, die Tinte mit einem Trichter eingefüllt. Leider findet sich jedoch in den Abbildungsbänden keine Darstellung dieses Gegenstandes. Dieser Umstand kann mit der negativen Wertung erklärt werden: Diese Füllfeder wird als »mauvais instrument« bezeichnet, der Grund für diese Beurteilung bleibt dem Leser aber vorenthalten. Technikhistorisch betrachtet zeugt diese Beschreibung von frühen Versuchen, die Schreibfeder zu verbessern, unterschiedliche Materialien zu kombinieren und die Dauer des Tintenflusses zu verlängern – kurz, die Schreibarbeit angenehmer und effizienter zu gestalten.

Der Artikel *Écritures* des Kalligrafen Charles Paillasson (1718–1789) in den Bildbänden zur *Encycoplédie* erklärt 16 Kupferstichtafeln. 16 Seiten Text, in jeweils zwei engen Spalten beschrieben, machen schon in der quantitativen Erscheinung deutlich, dass Schreiben etwas ist, was zeitgenössisch erklärt und beschrieben werden musste. Die Kupferstiche zeigen eine Kombination von Objekten, schreibenden Menschen (einen Mann und eine Frau), geometrisch-technische Hinweise sowie auch Federzüge.[212] Material, technisches Ding, ausführendes Subjekt und Produkt sind auf den Tafeln in ihrem Zusammenspiel versammelt. Nach einem Titelkupfer erklären *Planche II* und *III* (Abb. 3.9 und 3.10) die Körperhaltung allgemein und die Handhabung der Feder im Besonderen. Während der zweite Kupferstich einen Mann zeigt, schreibt auf dem dritten eine Frau.

211 Diderot/D.J. (1765), 800. In den Bänden mit den Abbildungen wird eine weitere neuere Feder erwähnt, die sich für Überschriften und Anfangsbuchstaben besonders gut eignen würde. Genannt wird sie »la plume à traits«, ein deutscher Ausdruck dafür ist mir nicht bekannt. Paillasson (1763), 9. Sie soll aus dem 17. Jahrhundert stammen: »La plume à traits est ainsi nommée parce qu'elle sert á produire les lettres capitales ou majuscules, & les traits que l'on appelle cadeaux. C'est au commencement du siècle dernier que cette plume a été employée pour les traits. Elle se taille différemment que les autres, & elle est plus convenable qu'aucune pour les grands coups de main, c'est-à-dire pour ceux que le bras exécute, parce qu'ils ont plus d'apparance & de complication.« Ebd. Es zeigt sich an dieser Stelle der Schreibende als kenntnisreicher Kalligraf.

212 Tafel II wurde von Prevost gestochen, Tafel III von A.-J. Defehrt, der auch schon für Buffon Stiche lieferte. Defehrts Name wird teils auch de Fert geschrieben. Er lebte von ca. 1723 bis 1774. Siehe zu den Kupfertafeln die Studie *Blueprint* von Werner (1993), hier 15 f.

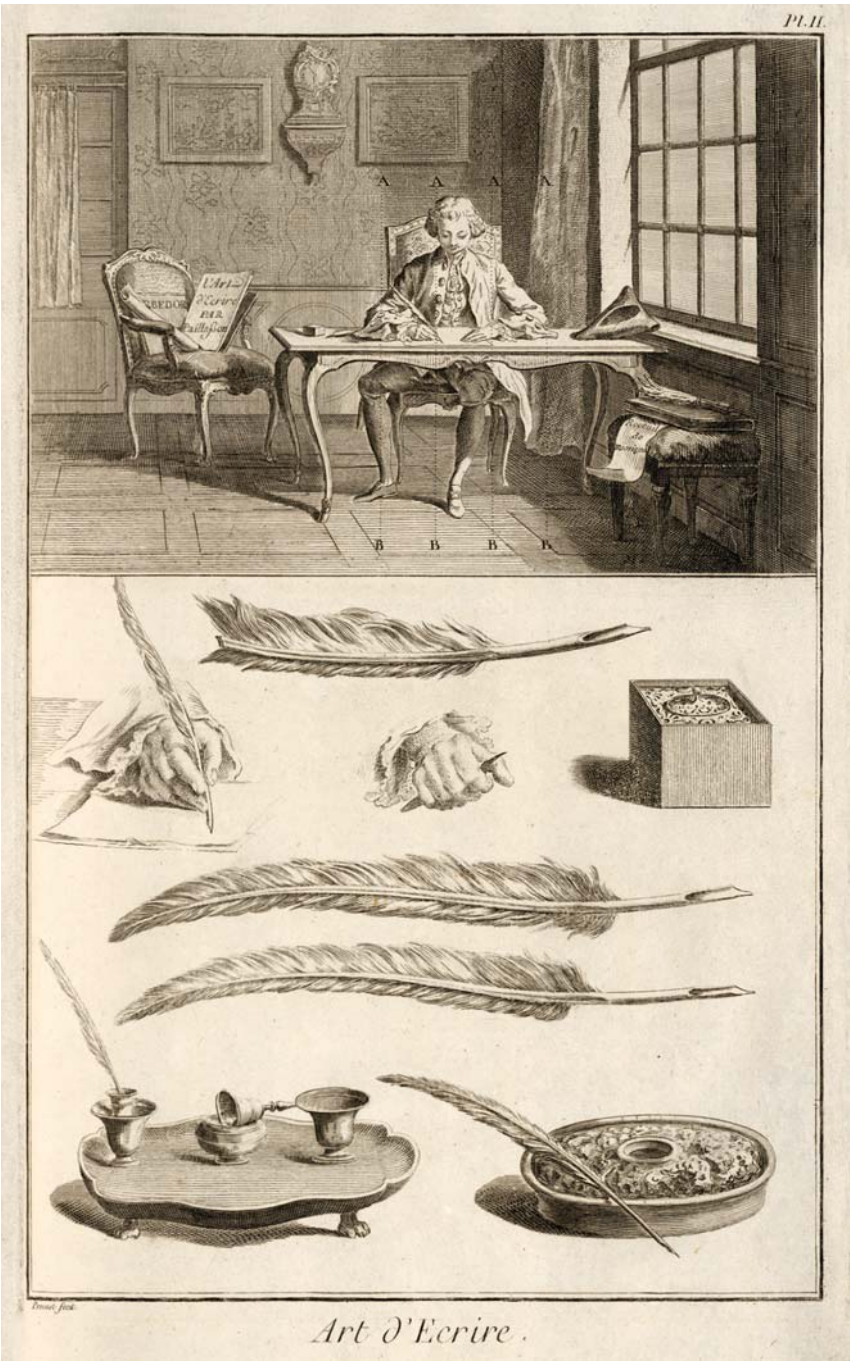


Abb. 3.9: Paillasson: Art d'Écrire*: Planche II*

Abb. 3.10: Paillasson: Art d'Écrire*: Planche III*

Roland Barthes hat darauf hingewiesen, dass die enzyklopädischen Gegenstände auf dreierlei Weise zur Darstellung kämen, und zwar »[a]nthologisch«, »anekdotisch« sowie »genetisch«.[213] Bei der Feder ist die anthologische Inszenierung diejenige im unteren Teil des Stichs, wo die Gegenstände frei zu schweben scheinen. Anekdotisch dargestellt ist der obere Teil, der schreibende Mann, einerseits eine lebendige Inszenierung, andererseits auch eine Stillstellung des Schreibprozesses in der Abbildung. Genetisch im Sinne Barthes' ist dann der Prozess des Zuschnitts, wie er auf der vierten Tafel sichtbar ist.

Bereits der erste Textabschnitt bei Paillasson verweist darauf, dass es für die beiden Geschlechter jeweils unterschiedliche, ›passende‹ (»convenable«)[214] Positionen gebe. Der Nachtrag »quoique la plûpart des maîtres n'en reconnoissent encore qu'une« (P 1) verweist auf die Novität dieser geschlechtsspezifischen Körperhaltung beim Schreiben, auf die noch zurückzukommen ist. Als Bedingung für das Schreiben werden erwähnt: »un beau jour, une table solide, & un siege commode« (P 1). Die beiden dargestellten Schreibszenen finden in privaten Räumen statt – es sind im Vergleich zu früheren Darstellungen nicht die Kanzleistuben der Berufsschreiber, gezeigt wird auch nicht der Unterrichtsraum eines Schreibmeisters, vielmehr handelt es sich um Privaträume in einem aristokratischen Milieu – die Tische sind ornamental verziert, die Sessel mit Stoffen gepolstert, an den Wänden hängen Gemälde und eine Wanduhr, die Fenster zeugen von hohen Räumen.

In dieser räumlichen Anordnung werden auch die Schreibenden als Ganze dargestellt und ins Zentrum – wörtlich – gesetzt. Schreiben wird in diesen beiden Szenen nicht mehr nur durch stilisierte Hände oder Oberkörper, sondern durch Schreib-Körper-Räume erklärt. Der Autor und sein Werk wurden zudem ins Bild hinein transferiert, der Kupferstecher hat das Objekt auf einen Sessel neben dem schreibenden Mann platziert: Es ist *L'Art d'Écrire par Paillaßon*.

Im Gegensatz zu den Tafeln etwa über das Drucken, die Herstellung von Holzschnitten, Stichen (*Gravure*) oder über die Papierfabrikation werden keine frühindustriellen Vorgänge gezeigt: Während auf anderen Abbildungen mehrere Menschen in der Manufaktur arbeitend dargestellt werden, sind hier Einzelfiguren in einer isolierten Wohnumgebung situiert.[215] Wie also die tausenden von Federn, von denen der Textteil spricht, für den europäischen Handel verarbeitet wurden, wird daraus nicht ersichtlich. Die *Écritures* zeigen damit den Schreibprozess aus einer anthropozentrischen Perspektive und stellen das gelehrte Individuum ins Zentrum. Die konkrete Herstellung des Warenartikels steht damit nicht im Vordergrund und dieser Umstand unterscheidet den Eintrag von anderen.

Der Lichteinfall habe in der Schreibsituation bevorzugt von links zu kommen, schreibt Paillasson, was auf der zweiten Abbildung grafisch umgesetzt wurde, auf

213 Barthes (1989), 31.

214 Paillasson (1763), 1. Hierauf wird in der Folge mit der Sigle P direkt verwiesen.

215 Zur Manufaktur als technisches Paradigma der *Encyclopédie* siehe Vengeon (2011), zu Diderots Aufwertung der Technologie in Bezug auf die Künste siehe Proust (1995), insbesondere 196–205.

der dritten Tafel hingegen wird bei Lichteinfall von rechts sichtbar, dass die Schreibende sich selbst mit der Hand Schatten macht. Die Fenster auf beiden Stichen geben keinen Ausblick in die Umgebung und so bleiben die beiden Schreibenden isoliert in ihrer Tätigkeit. Die Ellenbogen der Schreibenden sollten auf dem Tisch aufliegen und bewegt werden können, ohne dass man den Oberkörper senken müsse. Die Begründung dafür macht die doppelte Strategie des Textes deutlich: Denn wenn angeführt wird, es handle sich um die natürlichste Haltung, die darum auch bevorzugt werden müsse,[216] so überkreuzen sich hier naturalisierende und normative Elemente. Was als Körperhaltung angestrebt werden soll, ist in seiner ›Natürlichkeit‹ vermeintlich immer schon da, und was als ›natürlich‹ gilt, das kann als Vorschrift eingesetzt werden. Später wird mit der mehrfachen Erwähnung von den »regles« (P 1) auch sprachlich deutlich, dass hier kein deskriptiver, sondern ein normativer Ansatz gewählt ist, mit dem Schreibkörper gebildet werden.

Der Oberkörper solle, so erfährt man weiter, nicht parallel zur Tischkante sein, sondern die rechte Seite vier bis fünf Finger zurückversetzt. Je nach zu schreibender Schriftart entfernt sich der rechte Arm mehr oder weniger vom Körper.[217] Die Hand werde von der Feder auf ›natürliche‹ Weise zu einem Halbkreis geformt, hält Paillasson fest.[218]

Die beschriebene Handhabung der Feder birgt wenig Neuigkeiten, drei Finger sollen sie halten, die einzelnen Abstände der Finger werden minutiös beschrieben. Die abgebildeten Objekte hingegen, die mehr als die Hälfte der Fläche von Tafel II ausmachen, erhalten keine detaillierte Beschreibung.[219] Es sind für die Zeitgenossen wohl Alltagsgegenstände, die nicht genauer erläutert werden müssen. Auf Tafel III (Abb. 3.10) ist dies anders, dort wurden Gegenstände und eine federhaltende Hand mit Ziffern versehen, die im Text erklärt werden. Paillasson scheint sich für diese »double instruction« (P 2), wie er es nennt, rechtfertigen zu müssen.

Den schreibenden Männern wird auf dieser zweiten Tafel eine schreibende »jeune demoiselle« (P 1) entgegensetzt. Schreiben mit Anmut (»écrire avec grace«, ebd.) sei für sie besonders wichtig, weil die Haltung den Körper forme: »[…] puisque son exacte observation conserve la taille & maintient les épaules dans une justesse égale.« (ebd.) Auch hier zeigt sich wieder die doppelte Wirkung dieser Anleitung: Der Körper der jungen Frau wird diszipliniert in einer geraden Schreibhaltung, die von Kopf bis Fuß geregelt ist. Und gleichzeitig wird dieser Körper als weiblicher Schreibkörper erst dadurch geschaffen, indem seine genaue Haltung (erstmalig) vorgeschrieben und eine Nachahmung möglich wird. Die Art, wie am Schreibtisch zu sitzen ist, unterscheidet sich je nach Geschlecht, deshalb sind zwei Abbildungen notwendig. Die Unterwerfung unter dieses Diktat der Position, die sich

216 »Cette attitude étant la plus naturelle, on doit la préférer à toute autre«. (P 1).

217 »Les différens genres d'écritures reglent l'éloignement que le bras doit avoir du corps; la ronde en exige plus que la batarde & la coulée.« (P 1).

218 »La tenue de la plume donne naturellement à la main une forme circulaire«. (P 1).

219 Paillasson schreibt lediglich: »Comme dans la deuxième planche on a placé quelques-uns des instruments qui servent à l'art d'écrire […].« (P 1).

in der schriftlichen und bildhaften Anleitung findet, wirkt – so argumentiert der Text – festigend auf den weiblichen Körper. Denn es wird mit dieser Vorschrift versprochen, dass die Taille so gehalten werden könne und die Schultern gleichmäßig aufliegen würden. Auch die Dinge sind gendercodiert: Sitz- und Tischhöhe sind bei den Damen im Vergleich zu den Männern tiefer, in der Abbildung reicht die Rückenlehne der Frau weniger hoch als die des Mannes. Der weibliche wie der männliche Körper werden auf den Stichen nicht nur abgebildet, sondern ihre Körper auch vermessen – vier vertikale Linien jeweils von Punkt A nach B gezogen zeigen die Breite des Körpers von den Ellenbogen als Außenpunkten in vier regelmäßigen Abständen. Die Beine der Frau sind parallel, keinesfalls zu weit geöffnet, die Füße leicht nach außen gedreht, Bild und Text liefern dazu dieselbe Information.[220]

Insgesamt legt Paillasson ein großes Gewicht auf die Bewegungsfreiheit beim Schreiben und dies nennt er eine »nouvelle méthode« (P 2). Gerade auch bei den Frauen sei dies wichtig, weil sie schon in frühen Jahren den Körper Einschränkendem wie Korsetts unterworfen seien. Dass die propagierte Bewegungsfreiheit tatsächlich eine Neuerung war, lässt sich daraus ableiten, dass Paillasson seine Methode verteidigen zu müssen glaubt – er habe sie schon viel angewendet und der Erfolg gebe ihm recht, schreibt er (vgl. ebd.).

In der Beschreibung der Handbewegung beim Schreiben (»fléxion & l'extension«, ebd.) zeigt Paillasson im Weiteren seine Kenntnisse des anatomischen Diskurses. Die Bewegungen der schreibenden Hand müssten nämlich, so der Autor, die Synovialflüssigkeit (ebd.) in gleichmäßiger Bewegung halten, um die Nerven zu schonen und ein Zittern oder andere Störungen zu vermeiden.

Die vierte Tafel macht deutlich, wie die Feder geschnitten werden soll (Abb. 3.11). Dabei verweist der Text explizit auf die bildlich dargestellte Handhaltung, die sprachlich nur unzureichend beschrieben werden könne.[221] In der Mitte der Tafel zeigt die Reihung von Federspitzen, wie man von links nach rechts (von Objekt B zu I) zu einer zugeschnittenen Feder kommt. Was hier nebeneinander in eine räumliche Ordnung gelegt wurde, sind temporal aufeinanderfolgende Zustände einer Federspitze beim Zuschneiden. Dem Federschnitt kommt gemäß dem Verfasser zu wenig Aufmerksamkeit zu, obwohl der Zuschnitt für die Form und Klarheit der Schrift mitverantwortlich sei, darum führt er ihn detailreich vor (P 3). An dieser Stelle zeigt sich auch der pädagogische Ansatz des Textes, wenn ein Plädoyer dafür gehalten wird, dass besser schreibt, wer seine Feder selber schneidet: »Il est certain d'après l'expérience que j'en ai, qu'une personne qui taille sa plume pour elle-même, écrit mieux que si cette plume eût été taillée par une main étrangere.« (ebd.)

220 Paillasson schreibt: »Que les jambes posent toutes deux à terre vis-à-vis le corps; qu'elles soient peu éloignées l'une de l'autre, & que leurs pies soient tournés en-dehors.« (P 2).

221 Paillasson schreibt: »Il n'est guere possible d'expliquer la position de l'un & l'autre instrument; il faut se conformer à ce que la quatrieme planche expose à la vue.« (P 2).

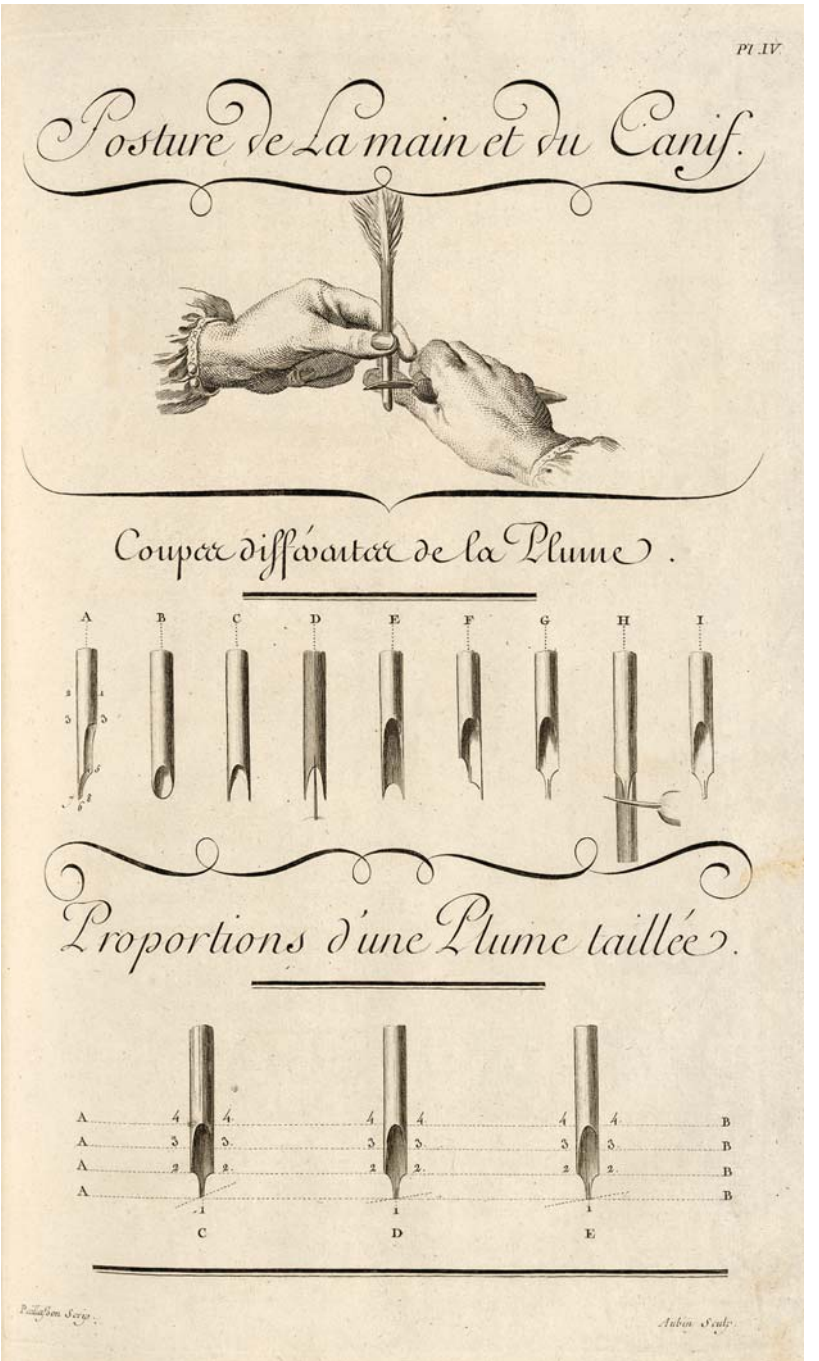


Abb. 3.11: Paillasson: Posture de la main et du Canif *(Planche IV)*

Die weiteren Ausführungen Paillassons beziehen sich auf einzelne Federstriche (Tafel V–VII), bevor er dann zur Praxis übergeht. Tafel VIII zeigt nämlich vorbereitende Federzüge, die über eine Linie hinweg gezogen werden, zuerst mit einer Feder ohne Tinte.[222] Die Erklärung zu diesen Übungen nehmen bei Paillasson mehr als eine Spalte ein. Darauf folgen Ausführungen zu unterschiedlichen Schriftarten und zur Erstellung unterschiedlicher Alphabete, auf die hier nicht näher eingegangen wird.

Der Feder wird in der *Encyclopédie* also ein mehrfaches Interesse entgegengebracht: Federn sind im Textteil in ihrer Herkunft, in Materialität, Handel und Verwendungsweise beschrieben. In einem der Abbildungsbände kommen in Paillassons Beitrag *De L'Écriture* sehr unterschiedliche Komponenten zusammen, die in ihrer Kombination die Komplexität von Schreiben und Gesellschaft, von Wissen und Theorie aufzeigen. Schreiben wird erstens in ein privates, nicht-professionelles Umfeld versetzt. Eine weibliche Schreibende wird abgebildet und als Schreibende beschrieben, was deshalb neu ist, weil keine berühmte Frau und Schriftstellerin als Individuum gezeigt wird, sondern eine unbekannte Frau stellvertretend – was deutlich macht, dass Schreiben neuerdings auch für irgendeine bürgerliche Frau als Tätigkeit in Frage kommt. Drittens arbeitet das Projekt der *Encyclopédie* weiter an der Disziplinierung der Körper. Im Unterschied zu den Kalligrafen, etwa des 16. und 17. Jahrhunderts, werden aber nicht nur Hände und Finger, sondern ganze Körper – mit entsprechenden Anleitungen für die Haltung von Kopf bis Fuß – in ihrer räumlichen Anordnung und in ihrer Verschränkung mit dem Schreibobjekt Feder in den Blick genommen. Auch Hilmar Curas' *Calligraphia Regia. Königliche Schreibfeder* von 1714 steht in einer ganz anderen Tradition als Diderots Schreiben – Curas stellt wie seine kalligrafischen Vorbilder Handstellung und Federzuschnitt mittels Text und einem Kupferstich einer mit doppelter Federspitze schreibenden Hand dar und fügt im Text Tintenrezepte an, um danach die restlichen Seiten des Werkes mit der Darstellung unterschiedlicher Schriften und Alphabete zu füllen.[223]

Anders verhält sich im Vergleich die Darstellung bei Diderot: Dort wird der schreibende Körper als Ganzes mit den Abbildungen und Beschreibungen gleichzeitig geschaffen und hergerichtet. Die schreibende Person wird gewissermaßen festgeschrieben. Viertens wird deutlich, dass in der Schrift – und damit ist hier immer die Federschrift gemeint, denn Bleistifte beispielsweise werden gar nicht erst erwähnt – unterschiedliche Diskurse zusammenlaufen. Es ist dies der anatomische (von der äußeren Handhaltung bis zum inneren Fluss der Gelenkschmiere), der pädagogische (der Federschnitt wie auch die -züge können gelernt werden) sowie der ästhetische, wenn betont wird, dass mit (körperlicher) Anmut eine zierliche und

222 Dort steht: »[…] quelques momens avec une plume sans encre« (P 6).

223 Curas wird im Druck seiner Kupferplatten lobend erwähnt, und zwar in angehängten, von Lehrern und Bibliothekaren verfassten Gedichten, die in französischer, lateinischer und deutscher Sprache der Schreibfeder gewidmet sind. Curas (1714), unpag. Curas und der Schreibprozess nach seinem Lehrbuch treten in literarisierter Form in E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr* auf, vgl. Kap. 4.4.1.

klare Schrift erreicht werden soll. Dabei wurde fünftens an Text und Bild gezeigt, dass sich konstruktivistische und normative Strategien und Auswirkungen überschneiden: Was neu geschaffen und ausgestellt wird (eine Methode, eine Haltung, ein weiblicher Körper in Ergänzung und Abgrenzung zum männlichen), dient auch als normative Vorgabe. Gezeigt und beschrieben wird das, was auch in dieser Form angestrebt werden soll. Zum Erreichen des Ideals und zur Erfüllung des pädagogisch-didaktischen Programms liefert Paillasson zudem praktische Anleitungen. Damit wird der Rahmen der üblicherweise grundsätzlich deskriptiven Ausrichtung von Enzyklopädien deutlich erweitert.

3.6 Die Federn der ›Frauenzimmer‹

Erscheinen schreibende Frauen, wie oben gezeigt wurde, in Bild und Text im bekanntesten Lexikon des Aufklärungszeitalters, dann sind sie damit – positivistisch gesprochen – gleichermaßen zu etablierten Wissenssubjekten wie auch zu beforschten Wissensobjekten geworden.[224] Die (schreibende) Präsenz von Frauen macht das Lexikon jedoch nicht nur sichtbar, sondern es schreibt sie gleichzeitig disziplinierend fest.

Es stellt sich die Frage, inwiefern der Ausdruck ›Feder‹ durch die gesellschaftspolitischen und pädagogischen Veränderungen mit zusätzlichen Bedeutungsebenen aufgeladen und in verstärktem Maße gegendert wurde. Dem tatsächlichen und sprichwörtlichen ›Griff‹ der Frauen zur Feder kam in seiner materiellen wie metaphorischen Bedeutung nämlich oft Aufmerksamkeit zu, er wurde explizit zum Thema.[225] Die historischen Kontexte zeigen, dass es sich bei den meisten dieser Feder-Erwähnungen keinesfalls um rein literarische, bildlich verstandene Motive handelte. Vielmehr ging es mit der neuen Verwendung von Federn im Alltag neben dem literarisch-symbolischen Bereich auch um eine technische, materielle und schreibtechnische Inbesitznahme des Gerätes. In diesem Prozess erfuhr das Schreibinstrument eine Re-Metaphorisierung. Die ›Feder‹ in Texten konnte nun auch eingesetzt werden für die Forderung nach Teilnahme und Teilhabe am Literaturbetrieb. Damit werden in diesem Zeitraum und mit den sowie wegen der schreibenden Frauen nicht zuletzt machtpolitische und ökonomische Fragen neu diskutiert. Feder-Erwähnungen von Autorinnen ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind darum als gesellschaftspolitische Akte in ihrer gleichermaßen symbolischen wie praktischen Tragweite nicht zu unterschätzen.

An drei größeren Komplexen lässt sich diese Re-Metaphorisierung besonders gut beobachten: Als ›weiblich‹ konnotierte Federn zeigen sich (neben der bereits

224 Neben der *Encyclopédie* finden sich auch bei Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801) Abbildungen schreibender und lesender Frauen, insbesondere in den *Occupations des Dames*.

225 Dies bemerkte etwa auch Heuser (1988), 294, wenn sie schreibt: »[…] Autorinnen, die sich aufeinander berufen und sich dadurch ermutigt fühlen zum Lesen und Schreiben und vor allem dazu, die Frage ihrer Bildungs- und Literaturfähigkeit nicht nur den Männern zu überlassen, sondern zum Thema ihrer ›Federn‹ und ›Kiele‹ zu machen.«

behandelten Körperlichkeit) erstens in der literarischen Gattungsgeschichte, in der Frauen bestimmte Gattungen ›empfohlen‹ werden. Das sind meistens Übersetzungen, Briefe, Briefromane und Gelegenheitsgedichte. Zweitens werden mit der und durch die Feder Namen von Autorinnen und Autoren, Publikationswege und -weisen (also der zeitgenössische Literaturbetrieb) thematisiert. Diese ersten beiden Themen stehen immer in einer engen Verbindung, weil literarische Gattungen auf einen Markt angewiesen sind und weil sie auf Nachfrage und Distributionseffekte reagieren. Umgekehrt fordert und fördert der literarische Betrieb je nach historischem Kontext bestimmte Gattungen und konstruiert sowie sichert Gattungskonventionen.[226] Drittens zeigen Objekte wie spezifische Damenschreibzeuge den Einbezug schreibender Frauen mit einer gleichzeitigen, implizit mittransportierten oder auch explizit ausgewiesenen Abweichungsgeste.[227] Denn analog zum ›Damenschreibzeug‹ sind keine ›Herrenschreibzeuge‹, sondern schlicht ›Schreibzeuge‹ überliefert. Die Norm der Schreibzeuge ist in ihrer Bezeichnung scheinbar nicht gegendert, obwohl die Gegenstände bis Ende des 18. Jahrhunderts hauptsächlich von Männern verwendet wurden. Die neueren, gegenderten Schreibwerkzeuge wurden für Damen gefertigt sowie nach ihnen benannt – und zwar in einer Abweichung von der (ungenannten, männlich konnotierten) Norm.

Anhand dieser drei Themen lässt sich das 18. Jahrhundert in großen Schritten durchschreiten: die Federgattungen Briefe und Gelegenheitsgedichte waren vor allem für den Anfang und die Mitte des Jahrhunderts zentral, eine Beteiligung am literarischen Betrieb wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts langsam erkämpft und schließlich erlangte das ›weiblich‹ codierte Schreiben Ende des Jahrhunderts auch materialisiert (und heute: musealisiert) eine Sichtbarkeit. Diese Entwicklung wird am Beispiel eines Schreibzeugs und seiner Popularisierung in einer Zeitschrift aufgezeigt.

Die folgenden Abschnitte beschäftigen sich mit der zentralen Rolle der Federn für schreibende Frauen in materieller und metaphorischer Hinsicht. Schon die moralischen Wochenzeitschriften wie die *Vernünftigen Tadlerinnen* setzen auf bildliche Federn, wie der erste Abschnitt zeigt. Der zweite Abschnitt thematisiert den Komplex ›Natur‹ in Bezug auf biologische Geschlechter und stilistische Ideale.

226 Nörtemann (1990a), 219, hat dies für den Zusammenhang von (frühen) moralischen Wochenschriften und Briefen hervorgehoben: »Indem der bürgerliche Privatbrief entsteht, wird er zugleich zu einer öffentlichen Angelegenheit. Andererseits werden durch das öffentliche Forum, in dem – zumeist fiktive – Briefe abgedruckt werden, die Konventionen des bürgerlichen Privatbriefs erst hergestellt. Liest man Wochenblätter, so lernt man das Briefschreiben; schreibt man Briefe, sind sie potentiell für die Öffentlichkeit (der Blätter) bestimmt, zumindest wird dies suggeriert, wenn in den Wochenschriften Leserzuschriften oder aufgefundene Briefe veröffentlicht werden und sie selbst und die Diskussion darüber großen Raum in den jeweiligen ›Stücken‹ einnehmen.«

227 Pierer (1833), Bd. 20, 164, umreißt ein Schreibzeug wie folgt: »Behältniß, worin Tinte- und Sandfaß, zugleich auch Aufbewahrungsort für Federn, Oblaten, Siegellack und andere, besonders zum Brieffschreiben nöthiger Materialien ist. Man verfertigt die Schreibzeuge von Metall, Holz, Porzellan, Fayence, Pappe und Blech.«

Mit dieser ›Natur‹ verbunden wurde die Textsorte Brief, wie der dritte Abschnitt zeigt. Darauf stehen Gedichte von Christiana Mariana Ziegler und Anna Louisa Karsch mit Fokus auf deren Federführung im Zentrum, bevor die Bedingungen des Literaturbetriebs für Frauen sowie die Textgattung Briefroman zum Thema werden. Zudem rücken zwei Objekte in den Fokus, eines ist das bereits erwähnte Damenschreibzeug im *Journal des Luxus und der Moden*, das andere eine Reisehandtasche Bettina von Arnims – mit Federn.

3.6.1 Federn in den Vernůnftigen Tadlerinnen

In der aufklärerischen Literatur sind es die moralischen Wochenschriften,[228] die sich unter anderem der Thematik des weiblichen Schreibens und Lesens annehmen. Als bekanntestes deutschsprachiges Beispiel gilt die Zeitschrift *Die vernůnftigen Tadlerinnen* (1725/26), die von fingierten Autorinnen verfasst wurde. Hinter den weiblichen Decknamen Iris, Phyllis und Calliste steckten und schrieben Johann Georg Hamann und Johann Friedrich May, hauptsächlich jedoch Johann Christoph Gottsched (1700–1766).[229] Ihre Texte richten sich innerhalb eines bürgerlichen Publikums explizit an Männer und Frauen. Briefe bilden dabei teilweise die Textform der Wochenschrift, Briefe werden aber auch in den Texten selbst als (literarische) Gattung zum Thema gemacht. Bereits das Titelkupfer der *Tadlerinnen* enthält eine Schreibszene, allerdings ist es dort keine Frauenfigur, die schreibt, sondern ein Kind. Es handelt sich um die personifizierte Unschuld: »[…] sie schreibt und låst uns lesen, / Was klug, was ungereimt, was lachenswerth gewesen.«[230] Die erste Ausgabe tritt Kritikern dadurch entschieden entgegen, dass deren mögliche Argumente aufgenommen und widerlegt werden. »Was ist das wieder vor eine neue Hirn-Geburt? Es wird itzo Mode, daß man gern einen Sitten-Lehrer abgeben will. Haben wir aber nicht von Manns-Personen moralische Schrifften genug; und muß sich das Weibliche Geschlechte auch ins Spiel mischen?«[231]

Nach dieser rhetorischen Wiedergabe der Kritik in einer vordergründig anonymen Sprechweise setzen sich die Tadlerinnen in der aufklärerischen Gesinnung für die Erziehung und Bildung der Mädchen ein. Das weibliche Geschlecht soll sich also einmischen. Dabei ziehen die Tadlerinnen aber vor allem auch die Väter zur Rechenschaft. Ihnen wird vorgeworfen, »sich so wenig, oder gar nicht [zu] bekůmmern, wie dieselben [die Töchter] wohlerzogen werden mőchten.«[232]

228 Die ersten europäischen moralischen Wochenschriften erschienen in England, nämlich *The Tatler* (1709–1711), *The Spectator* (1711–1712) und *The Guardian* (1713–1714). Vgl. Brandes (2012), 48 f. Zu Frauenzeitschriften im 18. Jahrhundert vgl. Schumann (1987).

229 Vgl. Brandes (2012). Wenige Texte in den *Vernůnftigen Tadlerinnen* stammten auch von Frauen. Vgl. Ebrecht/Nörtemann/Schwarz (1990), 6. Vgl. detailliert zu den (fiktiven) schreibenden Frauenfiguren und Gottsched, der sich schließlich dahinter zu erkennen gibt: Nörtemann (1990b).

230 Gottsched (1993), *Erklärung des Kupfers*, unpag.

231 Gottsched (1993), 1.

232 Gottsched (1993), 342.

Eine zeitgenössische Frage in den moralischen Wochenschriften war diejenige nach geeigneten Büchern, welche man Frauen zum Lesen geben, und nach Textsorten, die man zum Schreiben empfehlen konnte. Während die Tadlerinnen eine anspruchsvolle Lektüre für Frauen befürworteten, waren sie gewissen Textsorten gegenüber skeptisch eingestellt. In der 45. Ausgabe, die aus dem Jahr 1725 stammt, wird gegen den »Frevel unverschämter Federn«[233] angeschrieben, indem Briefe unterteilt werden in »gleichgültige Briefe« und »sogenannte Liebesbriefe«.[234] Nicht besonders überraschend erfahren in diesem moralisierenden Kontext die Liebesbriefe eine negative Beurteilung. Den Frauen wird (vermeintlich von schreibenden Frauen, in Wirklichkeit jedoch von Männern) geraten, auf solche Liebesbriefe von Männern gar nicht erst zu antworten. Aber auch die angesprochenen Frauen selbst sollen unter keinen Umständen Liebesbriefe verfassen, erfährt man bei der Lektüre. Die entsprechende Stelle argumentiert unter Bezugnahme auf die Feder:

> Hat ein Frauenzimmer Verstand; ist sie in der Feder geübt: so ist es ihr unverboten auch an Mannspersonen zu schreiben; wenn nur alles in gleichgültigen Ausdrückungen bleibet. Das sind einfältige Eltern / die ihre Töchter deswegen nicht im schreiben unterrichten lassen / damit sie nicht Liebesbriefe machen können. Wer zu Ausschweifungen geneigt ist / wird ohne Briefe die Wege dazu finden: weiß aber eine Tugendhafte die Feder wohl zu führen; so kann sie sich dadurch wegen ihrer Lebhaftigkeit in Hochachtung setzen / und mit der Zeit den Vorwurf von unsern Teutschen ablehnen / die in dieser Gattung noch nichts aufzuweisen haben / was man den Briefe[n] einiger Frantzösinnen entgegen setzen könnte.[235]

Außer der Tugendhaftigkeit nennt diese Stelle drei Bedingungen, die – nach den Vorstellungen der fingierten Tadlerinnen – zu einem erfolgreichen Briefeschreiben einer Frau führen würden. Diese Bedingungen sind der »Verstand«, über den sie verfügen muss, sowie die Fertigkeit des Schreibens an sich und die Herrschaft über das Schreiben. Neben der Erwähnung der geistigen Fähigkeiten werden die anderen beiden Voraussetzungen durch die dargestellte, materielle, und die metaphorische Feder verdeutlicht. Die Briefe schreibende Frau soll »geübt[]« sein im Umgang mit der Feder sowie die Herrschaft über das Objekt wahren können (»weiß […] die Feder wohl zu führen«). Sind diese Ansprüche erfüllt, scheint es sogar möglich, innerhalb einer internationalen Konkurrenzsituation bestehen zu können. Zur beschriebenen Trennung der Geschlechter kommt hier die Kategorie ›Nationalität‹ ins Spiel. Die (gegenderte) Feder wird sowohl als technisches als auch als epistemisches Ding beschrieben.[236] Mit einer korrekt geschnittenen und gestisch kontrollierten Feder werden literarische Ziele erreichbar. Die Geschlechtermaskerade der *Vernünftigen Tadlerinnen* macht die Diskursregeln deutlich, in denen der literaturhistorische ›Griff

233 Gottsched (1993), 355.
234 Gottsched (1993), 359.
235 Gottsched (1993), 362.
236 Vgl. Rheinberger (2002).

zur Feder‹ durch Frauen vonstattengeht: Männliche Schreibende legen als weibliche Figuren getarnt fest, wie Frauen Federn zu führen haben. Dies geschieht innerhalb einer paradoxen Ausgangslage, in der die Frauen (zumindest bezogen auf diese spezifische Wochenschrift) mehrheitlich gar nicht zum Schreiben kommen. Oder in den Worten von Regina Nörtemann und einem juristischen Sprachbild: »[…] die bürgerlichen gelehrten Männer machen sich selbst zu Richterinnen, um die Frauen am Prozeß zu hindern, besser: sie führen den potentiellen Richterinnen vor, wie sie sich selbst zu(zu)richten haben.«[237]

3.6.2 Geschlecht und ›Natur‹

Wie gezeigt wurde, gingen mit der zunehmenden Einbindung und Teilhabe der Frauen an der Lesekultur und am Schulunterricht eine klare Zuweisung einer angemessenen Körperposition und Lektüreempfehlungen einher. Auf der Ebene der Beschreibung kann daher der Einschluss in den literarischen Diskurs nicht in ein bedingungsloses Fortschrittsnarrativ eingefügt werden, vielmehr tritt er gemeinsam mit einschränkenden Gesten auf. Diese weitergeführten Einschränkungen beruhen auf biologistischen Annahmen wie derjenigen, dass sich die Geschlechter grundsätzlich und ›von Natur aus‹ unterscheiden würden. Die binären Geschlechterrollen werden von vielen ›modernen‹ Autoren weiter tradiert und auch Ende des 18. Jahrhunderts unangefochten verbreitet. Als Beispiel dafür mögen zwei Aufsätze von Wilhelm von Humboldt erwähnt werden, die er in Schillers *Horen* 1795 publizierte. Sie tragen die Titel *Ueber die männliche und weibliche Form* und *Ueber den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur.*[238] Dort geht Humboldt von einem binären Modell der »Natur« aus, von »verschiedene[n] ungleichartige[n] Principien«, »die man, da die einen mehr thätig, die andern mehr leidend sind, die zeugenden (im engeren Verstande des Worts) und die empfangenden«[239] nennt und die sich zu einem Ganzen vereinigen können. Im Weiteren werden der »männliche und weibliche Charakter« beschrieben, dem weiblichen werden die »reizende Anmuth und die liebliche Fülle«, dem männlichen die »Begriffe«[240] zugeordnet. Dass damit ein Zirkelschluss zwischen Natur als Grundlage für kulturelles Geschlecht

237 Nörtemann (1990b), 403. Positiver urteilt Brandes (2012), 53: »Der Topos der gelehrten Frau ist noch nicht – wie später zu Rousseaus Zeiten – negativ besetzt.« Brandes erwähnt den »frauenfreundliche[n] Ton« (ebd., 54) der Zeitschrift, stellt allerdings auch klar: »Gesellschaftliche Konsequenzen im Sinne der Gleichberechtigung der Geschlechter werden also noch nicht gefordert.« (ebd., 55).

238 Vgl. die frühe Analyse zu den ›Geschlechtscharakteren‹ von Hausen (1976), 363–393, zur Geschlechterordnung der Sattelzeit: Honegger (1991) und zu Männlichkeit und Weiblichkeit in den historischen Wissenschaften: Braun (2007).

239 Wilhelm von Humboldt: »Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur«, online unter: https://www.friedrich-schiller-archiv.de/die-horen/die-horen-1795-stueck-2/v-ueber-geschlechtsunterschied-und-einfluss-auf-organische-natur/, abgerufen im November 2020.

240 Humboldt, ebd.

und Kultur aus Ausgangslage für »natürliches« Geschlecht geschaffen wird, wurde etwa von Christina von Braun gezeigt.[241] Der Effekt dieser tautologischen Struktur wird von Humboldt nicht reflektiert.

Für die folgenden Ausführungen ist dies insofern von Bedeutung, als diese biologistische Aufteilung der Schreibenden in binäre Geschlechter für die historisierende Darstellung übernommen wird, ohne dass diese Aufteilung damit gerechtfertigt würde.[242] Ich folge Claudia Honeggers mittlerweile klassisch gewordenen Ausführungen in *Die Ordnung der Geschlechter* und ihrem Ansatz, historische Geschlechtercharaktere zwar nicht aufheben, aber mit gezielten Analysen in ihrer Funktionsweise fassen zu können.[243] Wenn hier also von den Federn der ›Frauenzimmer‹ gesprochen wird, dann mit Bezug auf eine Geschlechtskategorie, die damals als solche konstruiert wurde, und als eine, die sich in Bezug auf die Feder genauer anzuschauen lohnt.

Von diesem historischen, binären Denken ausgehend, stellt sich also die Frage, wie sich die Autorinnen der Zeit zu diesen Entwicklungen verhalten. Sophie Mereau etwa setzte sich in ihren zu Lebzeiten unveröffentlichten *Betrachtungen* mit den Geschlechterrollen auseinander und übernahm die Rede von der ›Natur‹ und dem Weiblichen, allerdings gerade nicht in Kontrast zu einer realen Männlichkeit, sondern als Ideal. Sie schrieb: »Die Weiber sind von Natur gut und wie sie sein sollen. Die Männer streben die ruhige Harmonie zu erreichen, die ihnen in der Natur des Weibes als Muster aufgestellt ist.«[244] Die Rolle der Frauen wird deutlich positiver gewichtet als bei Humboldt. Mereau verdichtet diese Auffassung in der fragmentarischen Aussage: »In den Weibern liegt etwas prophetisches.«[245] Dabei werden aber die Geschlechter nicht einfach unter umgekehrten Vorzeichen beschrieben, vielmehr ist bei Mereau ein holistisches Modell vorzufinden, das sie im Bild einer »Maschine« verdeutlicht. Sie schreibt: »Warum wir meist nur Männer beschreiben und alles von Männern vollziehen *sehen*. Weil es leichter ist die groben äußern Räder einer Maschine zu sehen, als das feine innere Getriebe.«[246] Zwischen Männern und Frauen wird in die-

241 Christina von Braun, *Männliche und weibliche Form in Natur und Kultur in der Wissenschaft*. Online unter: http://www.bpb.de/system/files/pdf/ETGV 97.pdf, zuletzt abgerufen im November 2020. Vgl. mit Bezug auf den Briefwechsel des Ehepaares Humboldt auch Wernli (2015b).

242 Zur Problematik und den Möglichkeiten einer »Frauen-Literatur-Geschichte« vgl. Hilmes (2004), 7–20. Allgemein zur deutschen Literaturgeschichte von Frauen vgl. Brinker-Gabler (Hg.) (1988) sowie Gnüg/Möhrmann (1999) und Becker-Cantarino (1989). Dem von Keck und Günter in ihrem Forschungsüberblick über weibliche Autorschaft und Literaturgeschichte (2001), 233, formulierten Wunsch, dass solche Kategorien in Zukunft nicht mehr notwendig sein würden, »weil gender als ein struktureller Aspekt in die Analyse einfließt, ohne sich deshalb notwendig thematisch oder über die Signatur von Autornamen zu äußern«, kann hier leider noch nicht entsprochen werden.

243 Honegger (1991), hier: 3.

244 Mereau-Brentano (1996b), 124.

245 Mereau-Brentano (1996b), 121.

246 Mereau-Brentano (1996b), 121. Diese Passage findet unter einer Verschiebung in die männliche Perspektive eine Literarisierung in ihrem Briefroman *Amanda und Eduard* (1803). Eduard schreibt dort im fünften Brief an Barton: »Denn Barton, was ist denn das Leben, ohne weib-

sem Zitat unterschieden, ihnen kommen unterschiedliche Aufgabenbereiche zu, sie sind aber Teil »einer Maschine« und treiben den Fortgang gleichermaßen an. Eine Aufteilung in ›aktive‹ Männlichkeit und ›passive‹ Weiblichkeit greift deshalb zu kurz. Mit der erschwerten Sichtbarkeit der Frauen im »Getriebe« thematisiert die Autorin allerdings eine grundsätzliche Problematik der Zeit: Auch Frauen, die sich durchaus aktiv gesellschaftlich und insbesondere am literarischen Leben beteiligten, wurden (noch) häufig übersehen. Damit gelang Mereau eine luzide Analyse der Geschlechterverhältnisse, von deren ungleicher Gewichtung sie selbst betroffen war – Schiller etwa hatte für die Mitarbeit an den *Horen* 25 Männer eingeladen, Sophie Mereau war die erste Frau, deren Texte dort publiziert wurden, allerdings anonym.[247]

Die Schlagworte ›Natur‹ und ›Natürlichkeit‹ sind auch konstitutiv in Bezug auf die Textsorte Brief, wie der nächste Abschnitt zeigen wird.

3.6.3 Briefe (Gellert, Erdmuth, Lucius)

Ausgangslage für die oben genannten drei Themenkomplexe (Gattungen, Betrieb und Objekte) ist die zunehmende Alphabetisierung. Frauen lernten vermehrt Lesen sowie Schreiben und mit der Gründung von Mädchenschulen stieg die Zahl der alphabetisierten Mädchen. Gymnasien oder Universitäten blieben den Frauen jedoch noch verschlossen.[248] Schreibgeschichte und Publikationsgeschichte decken sich aber nicht zwingend. Oder anders gesagt: Allein die Kulturtechnik Schreiben zu beherrschen und über literarisches Talent zu verfügen, bedeutete im Zeitraum um 1800 für Frauen noch längst nicht, dass auch unter eigenem Namen publiziert werden konnte, dass Honorare bezahlt und Texte tatsächlich verbreitet sowie gelesen worden wären.[249] Der Literaturbetrieb, die Gattungskonventionen und die gesellschaftlichen Vorstellungen darüber, was Frauen (schreibend) tun und lassen sollen, sind in der Zeit durchwegs patriarchal organisiert.

Eines der Genres, die sich Frauen relativ früh erschrieben, sind die Briefe. Briefe sind vor 1750 rhetorisch vorstrukturierte Texte. Sie werden nach festgelegten Regeln erstellt und diese können gelehrt sowie gelernt werden. Darin zeigen sich Federn auf doppelte Weise, nämlich zum einen als von den Frauen ergriffene (und mit Geschlecht codierte) Werkzeuge. Und zum anderen bieten sich Briefe für Prozesse

lichen Umgang? – Warum sollte ich es nicht sagen: das Weib ist die Seele von allen. Sie sind die innersten, feinsten Triebfedern des großen Kunstwerks, alles menschlichen Tuns und Beginnens; wir sind die äußern Räder, und natürlich, daß unsre stärkern Bewegungen immer sichtbar sind, während jene, meist ungesehn, und nur dem geschärften Auge bemerkbar wirken.« Mereau-Brentano (1996c), 164.

247 Ritter (2003), 28.

248 Messerli führt die Jahre und Orte der Gründung von Mädchenschulen in den 1770er- und 1780er-Jahren an. Messerli (2002), 53. Allgemein zur historischen Forderung, dass Mädchen und Frauen schreiben sollten, siehe ebd., 52–61. Zum 18. Jahrhundert als »Epoche der Mädchenbildung« siehe Mayer (2005). Zu den höheren Mädchenschulen und ihrer »ambivalente[n] Stellung innerhalb des Bildungswesens« vgl. Küpper (1987), 180.

249 Vgl. Hahn (1991).

der Selbstreflexion an und in dieser Reflexion, insbesondere an den Rändern von Briefen, werden Federn häufig thematisiert.

In einem Übergang von den seit dem Mittelalter überlieferten Briefstellern zu freieren Briefformen interpretiert die Forschung das 18. Jahrhundert und die entstehende »Briefkultur […] als Ausdruck einer neuartigen Konversationskultur«.[250] In der Festsetzung des Tonfalles von Briefen bildete sich mit Johann Christoph Gottscheds theoretischer Auseinandersetzung im *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* von 1730 ein Narrativ des ›Natürlichen‹ in Bezug auf den Stil.

> An eine besondere künstliche Disposition bindet sich ein Poet in seinen Briefen nicht […]. Die Vernunft weis ihm schon ohne solche Gängelwägen, eine natürliche Ordnung der Gedanken an die Hand zu geben. Es muß ohnedem in Briefen was freyes und ungezwungenes seyn: und die Einfälle hängen gemeiniglich so am besten zusammen, wie sie hinter einander entstanden sind.[251]

Christian Fürchtegott Gellert (1715–1769) nahm Gottscheds Überlegungen auf. In seinen *Gedanken von einem guten deutschen Briefe* (1742) wollte er – rhetorisch gefragt – überprüfen, »ob es nöthig ist, viele Regeln vom Briefschreiben zu geben, und was wir für gute Regeln und Briefe unter den Deutschen haben.«[252] Von den herkömmlichen Briefstellern setzte sich Gellert ab, er bezeichnete sie als »ängstlich«.[253] Ihnen gegenübergestellt und ›mutiger‹ wären dann freiere Briefformen.[254] Die negativ konnotierten Briefsteller kontrastiert Gellert nun mit einer emphatisch dargestellten ›Natürlichkeit‹.[255] Und mit dieser Natürlichkeit verband er Geschlechterrollen:

> Wer gut schreiben will, der muß gut von einer Sache denken können. Wer seine Gedanken gut ausdrücken will, muß die Sprache in der Gewalt haben. Das Denken lehren uns alle Briefsteller nicht. Eine geübte Vernunft, eine lebhafte Vorstellungskraft, eine Kenntniß der Dinge, wovon man reden will, richten hier das meiste aus. […] Anfänger nehmen einen Freund von Geschmack zu Hilfe, der ihnen die besonderen Fehler

250 Vellusig (2000), 21. Als Vorläufer für diese Entwicklung betrachtet werden kann Christian Weises *Curiöse Gedancken Von Deutschen Brieffen* (1691).

251 Gottsched (1973), §9; 146.

252 Gellert (1979a), 129.

253 Gellert (1979a), 131.

254 Vgl. Robert Vellusig (2000), 85: »Gellerts Argumentation entfernt sich von einer Poetik der Regeln, wie sie noch Gottsched vertreten hatte, und etabliert eine Reflexionsebene, auf der die personale und darum poesienahe Dimension des Briefwechsels zur Diskussion steht.« Später bezeichnet er Gellerts Brieftheorie als »in ihrem Kern eine Theorie literarischer Prosa.« Ebd., 98. Und Jochen Strobel hält allgemein für die Entwicklung innerhalb des 18. Jahrhunderts fest: »[…] von da an ist der Privatbrief mehr als ein beliebiges Übertragungsmedium zum Austausch von Information; er situiert sich am Rande einer ebenfalls zu dieser Zeit neu entstehenden Diskursformation, der Literatur der Moderne.« Strobel (2006), 7.

255 Auf eine Formel gebracht, lautet das dann: »Man vergesse also die gewöhnlichen Künste der Briefsteller, wenn man natürliche Briefe schreiben will.« Gellert (1979b), 163.

> zeigt, die Lücken ausfüllt, die Schreibart verbessert, bis sie sich selber helfen können. Ich kenne Frauenzimmer, welche die schönsten Briefe schreiben, und die ich wegen der Freundschaft nicht nennen will, die lebhaft von Natur, aber gewiß nicht gelehrt sind. Sie kannten weder den Menantes noch Weisen, noch Neukirchen, und dennoch schrieben sie wohl.[256]

Mit den »Anfänger[n]« dürfte Gellert vor allem weibliche Schreibende im Blick gehabt haben. Und mit dem Verweis auf »Freundschaft« benennt er sich indirekt selbst als einen solchen »Freund von Geschmack«, der Frauen beim Briefeschreiben helfen (das heißt, sie korrigieren) kann und soll. Mit »vernünftigen Mannspersonen Briefe«[257] zu wechseln, ist der schreibenden Entwicklung der Frauen gemäß Gellert förderlich. In seiner *Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen* von 1751 legt Gellert die Nähe des Briefes zur mündlichen Rede fest. Zwar handele es sich beim Brief nicht um ein »ordentliches Gespräch«, wohl aber um eine »freie Nachahmung des guten Gesprächs«.[258] Mit diesem mimetischen Rückgriff auf das Mündliche verknüpft Gellert indirekt ›Weiblichkeit‹ und ›Natürlichkeit‹ miteinander. Er stellt das formelhafte, gekünstelte Erscheinungsbild an einem Beispiel dar und bemerkt dazu: »Ein Frauenzimmer von gesundem Geschmacke, die [sic] aber gar nicht mit den Regeln der Kunst bekannt ist, wird das Unnatürliche in diesem Briefe leicht fühlen.«[259] Weibliche Intuition hilft also angeblich, einen guten Schreibstil zu erkennen. Das ›Natürliche‹ macht Gellert fest als »das Leichte; dieses entsteht aus der Richtigkeit und Klarheit der Gedanken, und aus der Deutlichkeit des Ausdrucks.«[260] Durch die empfindsame Art

> […] entsteht das Volle und das Muntre in der Schreibart. […] Aus diesem Grunde kann man sicher sagen, woher es kömmt, daß die Frauenzimmer oft natürlichere Briefe schreiben, als die Mannspersonen. Die Empfindungen der Frauenzimmer sind zarter und lebhafter, als die unsrigen.[261]

256 Gellert (1979a), 133 f. Gellert nennt auch die Literatur, welche Frauen (nicht) gelesen haben sollten: »Allein sie [die Frauenzimmer] lasen auch nicht die schöne Melusine und Magellone. Sie nahmen ihre Muster zu Briefen nicht aus der Banise, Aurora und noch andern weit unsinnigern Romanen, die sonst die Bibliotheken des galanten Frauenzimmers auszumachen pflegen. Gottscheds vortreffliche Schriften, die Schriften der deutschen Gesellschaft, die besten Wochenblätter, die guten Übersetzungen des Gulliver, die Ruhe des Cyrus, der Cleveland und andre waren ihnen lieber, als die unverschämten Romane, die das Blut erhitzen und den Verstand und Geschmack verderben.« Ebd., 134.

257 Gellert (1979a), 134.

258 Gellert (1979b), 137.

259 Gellert (1979b), 138. Neben dieser positiven Beschreibung der weiblichen Fähigkeiten enthält Gellerts Text auch abwertende Passagen, wenn er schreibt: »Man nehme den gemeinen Gedanken: Die Frauenzimmer brauchen viel Zeit, ehe sie mit einer Sache zu Stande kommen. Er ist natürlich; aber er ist darum nicht lebhaft. Die Begriffe sind zu allgemein. […] Dieses ist nicht die gute natürliche, sondern die zu natürliche Schreibart, die platte.« Ebd., 150.

260 Gellert (1979b), 148.

261 Gellert (1979b), 167.

Mit der viel beschworenen ›Natürlichkeit‹ wird die Ausrichtung und Nachahmung von Briefstellern aufgehoben. Der ›ideale‹ Brief orientiert sich an ›Empfindungen‹ und die neue Leitkategorie ist die ›Natürlichkeit‹, die es anzustreben gilt. Der Schreibprozess ist zeitgenössisch klar nach einer binären Geschlechterkonzeption geordnet. Wenn Gellert hier die Schreibweise der Frauen lobend erwähnt, dann wiederum in einer deutlichen Distanzierungsgeste, von der »unsrigen«, männlichen Weise zu schreiben getrennt.[262] Der schriftliche Dialog zwischen dem Gelehrten und dem von ihm adressierten »Frauenzimmer« findet nicht auf Augenhöhe statt. Mit Simone de Beauvoir gesprochen ist dies ein Beispiel dafür, wie Frauen zum ›anderen‹ gemacht wurden,[263] zu einem Zeitpunkt, als sie endlich auch schreiben konnten und hätten (mehr) teilhaben können.

Regina Nörtemann konstatierte zudem auch inhaltliche Verschiebungen in den Briefen und hielt fest: »Insbesondere in Briefen von Frauen rückt die Bitte um Freundschaft in den Vordergrund gegenüber derjenigen um Protektion.«[264] An Gellerts eigenen Briefwechseln mit jungen Frauen lässt sich beobachten, wie er von diesen um Rat gefragt wird und wie er sich als »Freund von Geschmack« belehrend inszeniert. Eine dieser Briefpartnerinnen ist Johanna Erdmuth von Schönfeld (1741–1779), die mit 17 Jahren anfing, Gellert zu schreiben. Dieser kommentierte in seinen Antworten die Qualität von Erdmuths Briefen. Er schreibt etwa: »Sie haben mir wieder einen Brief geschickt, der bis zum Drucke schön ist.«[265] Oder ein anderes Mal: »Ihr Brief […] ist wieder ein vortrefflicher Brief, u. ich weis nicht, welcher schöner ist, ob der Mutter oder der Tochter ihrer.«[266] Aus diesen Passagen lässt sich entnehmen, dass und wie eine Ausbildung zum Briefeschreiben im Briefeschreiben selbst stattfand. Die Rollenverteilung ist dabei unübersehbar und intendiert asymmetrisch.

Christiane Caroline Lucius (1739–1833) schrieb Gellert 1760 einen Brief, in welchem sie nicht fragte, sondern dem Professor schlicht mitteilte, dass sie ihm nun schreiben werde.[267] Über diese unverblümte Ansprache bemerkte Gellert einen Tag später in der Antwort, ihre »naife[] und überzeugende[] Sprache« habe ihn erfreut. »In der That kann ich mich nicht erinnern, daß ich iemals einen so lachenden und doch natürlichen Brief von einem Frauenzimmer erhalten hätte; von einer Mannsperson will ich gar nicht sagen; denn unser Witz ist nicht fein genug zu dieser

262 In diese Tradition reiht sich auch Goethe und sein Schreiben an und über Frauen ein, vgl. Kap. 4.2.2.

263 Vgl. de Beauvoir (1949).

264 Nörtemann (1990a), 217.

265 Gellert an Johanna Erdmuth von Schönfeld. Leipzig, den 17. März 1760. Gellert (1991), 21.

266 Gellert an Johanna Erdmuth von Schönfeld. Leipzig, den 4. April 1760. Gellert (1991), 29–31, hier: 30.

267 Sie schreibt: »Ich bitte Sie nicht, daß Sie mirs erlauben, an Sie zu schreiben; denn ich bin so entschlossen, es nicht zu unterlassen, Sie möchten mir es nun erlauben, oder nicht.« Christiane Caroline Lucius an Gellert. Dresden, den 21. Oct. 1760. Gellert (1991), 60–62, hier: 60. Vgl. dazu Vellusig (2000), 101–107.

Schreibart.«[268] Gellert scheint derart begeistert von Lucius' Schreiben gewesen zu sein, dass er ihr gar anriet, Autorin zu werden. Als Randbemerkung fügte er einschränkend hinzu: »[…] [s]o wenig ich sonst wünsche, daß ein Frauenzimmer ein Autor werden mag«.[269]

Zudem leitete er ihren Brief auch an Johanna Erdmuth weiter, mit der Begründung, er wolle sie »mit fremden Briefen unterhalten«.[270] Auch andere Briefe von Lucius wurden an Erdmuth weitergeleitet. Gellert schreibt dazu: »Ich wollte, Sie könnten dieses Frauenzimmer um sich haben. Nach ihren Briefen zu urtheilen, muß sie viel Munterkeit und einen guten Gemüthscharacter haben. Beide Briefe schicken Sie mir ohne Antwort zurück […].«[271] Die Briefe zeigen, wie der Professor nicht nur Vorlesungen über Brieftheorie hielt, sondern in Briefen Frauen zum Briefeschreiben anregte, indem er deren Briefe bewertete und verbreitete. Damit wurden seine Schülerinnen auch in eine Konkurrenzsituation gebracht. Briefe wurden als Beigaben verschickt und für Sammlungszwecke zurückerbeten. Aus den für gut befundenen Briefen wiederum schloss er auf den »Gemüthscharacter« der Urheberinnen.

Im Lob der Naivität forderte er genau diese naive Haltung auch für zukünftige Briefe – und schuf damit ein stilistisches Ideal, das gegendert ist. Dies hatte Konsequenzen: Denn wenn vordergründig individuelles Schreiben durch den bekannten Schriftsteller gefördert wurde, dann ging mit einer Ausrichtung auf ›Natürlichkeit‹ auch unweigerlich eine Bildung von Geschlechtsidentität sowie die Festigung von Machtstrukturen einher, weil diese ›Natürlichkeit‹ nur von Frauen gefordert und nur von Männern beurteilt wurde. Die Rollen blieben auch in anregenden Briefwechseln weiterhin klar verteilt.

Eine weitere Besonderheit von Briefen ist die dem Schreiben vorgelagerte technische Herausforderung, Federn zu schneiden.[272] Diese Problematik gilt zwar generell für das Schreiben, sie wird aber zum einen hauptsächlich in Briefen reflektiert und zum anderen ist sie mit der Kategorie Gender verknüpft. Oder anders gesagt: In ihrer Anlage zur Selbstreflexion kommt in Briefen häufig auch die Materialität ebendieser Briefe zur Sprache. Und auch diese Reflexion ist gegendert. Beispielsweise schrieb Lucius in einem *post scriptum* an Gellert: »Verzeihen Sie mir daß ich so schlecht geschrieben habe. Mein Schreibmeister ist nicht bei der Hand, und ich – schmälen Sie

268 Gellert an Christiane Caroline Lucius. Leipzig, den 2. Oktober 1760. Gellert (1991); 62 f., hier: 62.

269 Gellert an Christiane Caroline Lucius. Leipzig, den 2. Oktober 1760. Gellert (1991); 62 f., hier: 63. Er wünsche sich, so geht der Brief weiter, sie werde »zum Besten Ihres Geschlechts eine deutsche *Beaumont* werden«. Ebd. Mit Beaumont gemeint ist Marie Leprince de Beaumonts *Magasin des Adolescentes* in vier Teilen, damals gerade auf Deutsch erschienen. Vgl. den Kommentar in Gellert (1991), 411.

270 Gellert an Johanna Erdmuth von Schönfeld. Leipzig, den 24. Oktober 1760. Gellert (1991); 63 f., hier: 63.

271 Gellert an Johanna Erdmuth von Schönfeld. Leipzig, 3. November 1760. Gellert (1991), 66–68, hier: 68.

272 Vgl. auch das Briefbeispiel Annette von Droste-Hülshoffs in der Einleitung.

nicht – kann keine Feder schneiden.«[273] Gellert selbst hatte ebenfalls ein Problem mit Federn, allerdings ein anderes. Er schrieb etwa an Erdmuth: »Ob Sie diesen Brief werden lesen können, daran zweifel ich. Ich habe nur eine Feder bey mir und mit dieser habe ich schon das ganze geschrieben.«[274] Eine einzelne Feder, so könnte man aus dieser Bemerkung schließen, reichte also nicht aus, um lange und viel schreiben zu können, und die Qualität der Schrift verschlechterte sich mit der Zeit. Prekär wurde die Situation jedoch erst dann, wenn nicht nur die schiere Anzahl der Federn, sondern das Schneiden selbst zum Problem wurde. Und gerade in dieser Thematik zeigen sich die Unterschiede zwischen den Geschlechtern. Lucius machte die Tragweite der Problematik in einem späteren Brief von 1763 deutlich:

> Lassen Sie sich noch, mein lieber Herr Professor, ein Unglück erzählen, das mir begegnet ist. Ich werde noch müssen lernen Federn schneiden. Mein alter Informator, der mich fast alles, was ich weiß, und auch Federnschneiden gelehret, und mir alle meine Federn zu allen den Briefen an Sie und an meine andern Freunde geschnitten hat, der gute alte Mann ist gestern Mittags gestorben, und wohl drey Wochen lang so krank gewesen, daß er mir keine Feder mehr hätte schneiden können, wenn ichs gleich verlangt hätte. Nun weiß ich nicht, was ich anfangen soll. Herr *Zeis*, der meine Verlegenheit wußte, und mich schon so lange, als der gute Mann krank war, darüber hatte pinseln hören, war zwar so bereitwillig, an seine Stelle zu treten und brachte mir, noch ehe er starb, ein halbes Dutzend geschnittene Federn; aber ich bin so ungeschickt, daß ich mit seinen Federn nicht schreiben kann. Ich habe mir also eine von meinen alten Federn selbst corrigiren müssen, und war dabey sehr in Gefahr, mich in den Finger zu schneiden. Dächten Sie nicht, daß dieser Brief noch schlechter geschrieben wäre, als sonst? Entschuldigen Sie mich ja, liebster Herr Professor, um der Feder willen, oder vielmehr Sie, lieber Herr Oberpostcommissär, entschuldigen Sie mich, wenn Sie den Brief vorlesen sollten, oder Sie, Herr Doctor *Krebel*, dafern Sie noch Lector sind.[275]

Lucius wendet sich mit der Erzählung ihres »Unglück[s]« scheinbar nur an den Professor – der letztzitierte Satz zeigt aber, dass sie sich durchaus bewusst ist, dass der Brief ein größeres (männliches) Publikum erhalten könnte. In der Tatsache, dass sich Lucius »um der Feder willen« gleich dreifach entschuldigt, wird deutlich, wie groß die Unannehmlichkeit für sie ist – oder wie stark sie sie inszeniert. Während materielle Widerständigkeit und Mangel an Schreibwerkzeug für alle Schreibenden zu Problemen führen können, blieben die fehlenden Kenntnisse über den Feder-Zuschnitt aus fehlender Ausbildung noch lange spezifisch weibliche Probleme

273 Christiane Caroline Lucius an Gellert. Dresden, den 26. Mai 1761. Gellert (1991), 143. Siehe auch die Anmerkungen zu Lucius. Ebd., 410.

274 Gellert an Johanna Erdmuth von Schönfeld. Bonau, den 20 May 1760. Gellert (1991), 43–45, hier: 45.

275 Christiane Caroline Lucius an Gellert. Dresden, den 4. September 1763. Gellert (1991), 326–329, hier: 329. Das Original des Briefes ist verschollen, die schlechten Federn lassen sich in ihren Spuren also leider nicht betrachten.

oder sie wurden zu solchen gemacht. Dabei ist diesem Zitat anzufügen, dass Lucius Tochter eines Kabinettregistrators und Geheimen Sekretärs war, dass sie mehrere Sprachen beherrschte und selbst nicht nur übersetzte, sondern auch ein Trauerspiel veröffentlichte.[276] Weshalb in einem solchen Umfeld, in dem viel geschrieben und gelesen wurde, die Töchter nicht ausreichend gelehrt wurden, Federn zu schneiden, ist aus heutiger Perspektive betrachtet kaum nachvollziehbar. Diese Briefpassage ist aber auch deshalb besonders interessant, weil Lucius darin angibt, mit gewissen bereits geschnittenen Federn gar nicht schreiben zu können. Zur technischen Unfähigkeit hinzu kommt also eine individuelle Vorliebe für einen gewissen Federnzuschnitt, während ein anderer Zuschnitt hinderlich wirken kann.

In Briefen erlangten Autorinnen also eine Routine im Schreiben. Sie fragten (hauptsächlich) berühmte Männer um Rat, traten in Konversationen und wurden darin belehrt. Die Briefwechsel waren eine Möglichkeit, eine Stimme zu erlangen, an Diskussionen teilzunehmen und zumindest postalisch-imaginär die bürgerliche Häuslichkeit überschreiten zu können.[277] Lucius' dreifache Entschuldigung zeigt aber auch, dass die Briefe ein Ort waren, in dem zeitgenössische Weiblichkeit inszeniert werden konnte, als eine, die sich der fehlenden technischen Versiertheit bewusst war und diese theatral darstellte.

3.6.4 (Gelegenheits-)Gedichte (Ziegler, Karsch)

Neben den Briefen bot sich auch Lyrik als eine Form literarischen Schaffens für Frauen an. Als Beispiel werden in der Folge Werke zweier Autorinnen mit Blick auf ihre Federn behandelt. Christiana Mariana von Ziegler (1695–1760) und Anna Louisa Karsch (1722–1791)[278] unterschieden sich nicht nur in den Lebensdaten um eine Generation, sondern auch aufgrund ihrer sozialen Herkunft: Zieglers Vater war Bürgermeister von Leipzig, bevor er in Ungnade fiel und ins Gefängnis musste – das hohe Ansehen der Familie wurde deshalb aber nicht grundsätzlich geschmälert.[279]

276 Das Trauerspiel hieß *David und Charmisse* und wurde nach dem hier zitierten Brief 1778 publiziert. Vgl. den Kommentar in: Gellert (1991), 410.

277 So mag es nicht erstaunen, dass Johann Christoph Stockhausen 1751 eine schreibende Frau ins Zentrum des Titelkupfers für seine *Grundsätze wohleingerichteter Briefe, nach den neuesten und bewährtesten Mustern der Deutschen und Ausländer* stellen wird.

278 Analog zu ›der Greiffenbergerin‹ oder ›der Gottschedin‹ wird Ziegler manchmal ›die Zieglerin‹ und Karsch teilweise die ›Karschin‹ genannt. Weder diese Abänderungen des Namens noch der bestimmte Artikel vor dem Namen werden hier übernommen, da beides unnötige Kennzeichnungen von weiblichem Schreiben als Abweichung und zudem auch schlicht veraltet sind. Immer noch aktuell zeigt sich Barbara Hahns Werk *Unter falschem Namen* von 1991, das mit folgender Feststellung beginnt: »Zur Kennzeichnung eines modernen Autors genügt ein einziges Wort. Wir sprechen von Goethe und Kafka, von Schiller und Benn. Wir sagen: *die* Günderrode, aber nicht *der* Novalis. Bereits diese Sprachregelung zeigt, daß Autorschaft keine neutrale Instanz ist. Ihr ist ein Geschlecht eingeschrieben – ein Autor ist männlich.« Hahn (1991), 7.

279 Vgl. Heuser (1988), 295–302, hier: 296f. Heuser verwies darauf, dass die literarische Schaffenszeit Zieglers in die Zeit, in der sie Witwe war, fiel. Wenn eine Frau reisen wollte, stellte

Karsch hingegen stammte aus einfachsten Verhältnissen. Während Zieglers zeitgenössischer Ruhm drei Jahre nach ihrer Aufnahme als erste Frau in die ›Deutsche Gesellschaft‹ in der Krönung zur *poeta laureata* 1733 gipfelte, konnte sich Karsch nur knapp mit dem Erlös ihrer Gedichte finanzieren und blieb ihr ganzes Leben auf fremde Hilfe angewiesen. Beide Schriftstellerinnen haben schon zu Lebzeiten publiziert und waren in literaturinteressierten Kreisen bekannt. Die Forschung fing in den 1980er-Jahren an, sich mit Karschs Texten zu beschäftigen,[280] während zu Ziegler zurzeit weder die Primärtexte im Handel greifbar sind noch die Forschung über eine Handvoll Arbeiten hinausgeht.[281]

Die folgende Auseinandersetzung mit den Texten zeigt, unter welchen Bedingungen die beiden Autorinnen zur Feder griffen und wie sie diese literarisierten. Ziegler und Karsch erwähnen Federn in unterschiedlichen literarischen Gattungen und auf ihre jeweils individuelle Weise. In der Beanspruchung einer eigenen Stimme und einer Zuhörer- oder Leserschaft strebten die beiden Schriftstellerinnen nach denselben Zielen. Diese Entwicklung lässt sich in ihrem wörtlichen und bildlichen Federgebrauch besonders gut nachvollziehen.

Für die literaturhistorisch auch ›Sylven‹ genannten Gedichte musste zwar durchaus Talent vorhanden sein, angestrebt wurde aber nicht zwingend höchste Qualität. Mit Gelegenheitsgedichten konnten (auch) Frauen in spezifischen Situationen glänzen, ohne damit gänzlich als Schriftstellerinnen anerkannt zu werden. Diese Entwicklung hatte also zwei Seiten: Sie erlaubte den Frauen zwar eine literarische Beteiligung, jedoch nicht in den angesehensten Genres, sondern eben hauptsächlich in Form kurzlebiger Gelegenheitsgedichte.

Martin Opitz hatte im *Buch von der Deutschen Poeterey* von 1624 die Sylven wie folgt beschrieben:

> Sylven oder wälder sind nicht allein nur solche carmina / die auß geschwinder anregung vnnd hitze ohne arbeit von der hand weg gemacht werden […], sondern / wie jhr name selber anzeiget / der vom gleichniß eines Waldes / in dem vieler art vnd sorten Bäwme zue finden sindt / genommen ist / sie begreiffen auch allerley geistliche vnnd weltliche getichte / als da sind Hochzeit- und Geburtlieder / Glückwündtschungen nach außgestandener kranckheit / item auff reisen / oder auff die zuerückkunft von denselben / vnd dergleichen.[282]

Gelegenheitsgedichte werden hier durch ihre Liedhaftigkeit (»carmina«) gekennzeichnet, durch ihre schnelle Entstehungsart (»auß geschwinder anregung«) und vor

der Witwenstand hingegen eine Benachteiligung dar. Weibliches literarisches Arbeiten lässt sich daher zeitgenössisch nicht sinnvoll von biografischen Umständen und damit auch von der An- oder Abwesenheit von (Ehe-)Männern und Familie lösen.

280 Vgl. als früher Text, der auch eine Teilherausgabe des Werks ist, Beuys (1981).

281 Zu Ziegler und der »Frauengelehrsamkeit« vgl. Köhler (2007). Zu Ziegler im literarischen Feld der Frühen Neuzeit vgl. Koloch (2011), zur Verlegersituation in Leipzig ebd., 34–39.

282 Opitz (1970), 32 f.

allem dadurch, dass sie angeblich wenig Aufwand machen: Sie gehen »ohne arbeit von der hand«. Zudem sind diese *carmina* nicht einzigartig, sie stehen bildlich gesprochen wie die Bäume im Wald, kommen also in großen Mengen vor – die dazu passenden Anlässe zählte Opitz ebenfalls auf.

Mit Bezugnahme auf Opitz prägte erst Gottsched den Ausdruck ›Gelegenheitsgedicht‹:

> Man hat zu Zeiten unsrer Väter, ja von Opitzen an, bis auf unsre Zeiten, eine große Menge poetischer Sammlungen gedruckt, die fast aus lauter Hochzeit- Namens- Geburtstags- und Leichengedichten bestanden haben. […] Alle diese Gedichte nun kann man mit dem allgemeinen Namen der Gelegenheitsgedichte benennen: und es ist gewiß, daß ihre Anzahl bey uns Deutschen, die Menge der größern Poesien, als Heldengedichte, Trauerspiele, Lustspiele, Lehr- und Strafgedichte, wo nicht übertrifft, doch beinahe erreicht.[283]

Bei solcherlei Anlässen verfasste auch Anna Louisa Karsch Gedichte. Aus diesem Grund werden im Folgenden zuerst Karschs Texte kontextualisiert und analysiert, bevor (in chronologischer Umkehrung) dann in einem Vergleich Zieglers Schaffen im Zentrum stehen wird.

Karsch wurde zu Lebzeiten als ein Phänomen beschrieben, weil sie nicht aus einem gelehrten Umfeld stammte und weil ihre Gelegenheitsgedichte gerade vor diesem Hintergrund beeindruckten. In Karschs *Auserlesenen Gedichten* von 1764 schreibt Johann Georg Sulzer (1720–1779) in der *Vorrede*:

> Ohne Vorsatz, ohne Kunst und Unterricht sehen wir sie unter den besten Dichtern ihren Platz behaupten. […] Die Lieder, welche ihr am besten gelungen, sind alle in der Hitze der Einbildungskraft geschrieben, da hingegen die, welche sie aus Vorsatz und mit ruhiger Ueberlegung verfertiget, allemal das Kennzeichen des Zwanges und den Mangel der Muse nicht undeutlich bemerken lassen. Wenn die Dichterin in Gesellschaft, oder in einsamen Stunden von irgend einem Gegenstand lebhaft gerůhret wird, so wird ihr Geist plötzlich erhitzt; sie besitzt sich nicht mehr, jede Triebfeder der Seele wird rege, sie fůhlt einen unwiderstehlichen Trieb zum Dichten, und schreibet das Lied, welches ihr die Muse eingiebt, mit bewunderungswůrdiger Geschwindigkeit.[284]

In dieser Passage wird deutlich, wie Sulzer Karschs Schaffen vorstellt und gleichzeitig wertet: Ihre Gedichte entstehen angeblich in Absichtslosigkeit (»Ohne Vorsatz«) und in einem Zustand, der einer Entrückung nahekommt.[285] Die doppelte Erwähnung einer »Hitze« sowie einer Situation, in der der »Geist plötzlich erhitzt«

283 Gottsched, zitiert nach Segebrecht (1977), 263.
284 Sulzer, *Vorrede*. In: Karsch (1966), IXf.
285 Dass und wie der von Sulzer konstruierte und von Karsch weiter gefestigte Eindruck eines »Naturkindes« zu hinterfragen ist, hat Pott (2009), 205f., gezeigt.

sei, bringt das poetische Schaffen mit einem fieberhaften Zustand in Verbindung. Der Ausnahmezustand, der mit einem Kontrollverlust einhergeht, ermöglicht erst das Dichten. Sulzer scheint es auch wichtig zu betonen, dass Karsch ohne Vorbildung (»ohne Kunst und Unterricht«) schreibe, und so ist es konsequenterweise eine »Muse«, die den Stoff »eingiebt«, und kein wacher Geist, der Gedichte aus sich selbst aktiv zu schaffen wüsste. Weil Karschs Lebenslauf schon zeitgenössisch viel Aufmerksamkeit zukam, lohnt es sich, ihre eigene Darstellung genauer anzusehen. Denn neben den Außendarstellungen[286] ist von Karsch auch ein autobiografischer *Lebensbericht* in vier Briefen überliefert. Diese Briefe waren an Sulzer adressiert.[287] Daraus kompilierte er jene bereits erwähnte *Vorrede*, um Karsch in der Ausgabe der *Auserlesenen Gedichten* (1764) zu beschreiben. Karsch stammte aus sehr einfachen Verhältnissen, Großvater und Vater waren schlesische Bierbrauer. Rückblickend wird sie festhalten: »Man hat bey meiner Wiege weder von [gelehrten?] Ahnen noch von Reichthümern gesungen«.[288] In diesem Lebensbericht erwähnt Karsch auch ihre Alphabetisierung. Bei einem Onkel habe sie Lesen gelernt, und so sei danach der Wunsch aufgekommen, zusätzlich auch Schreiben zu lernen. Karsch erzählt:

> Ich lag ihm an mich schreiben zu lehren. Meine Großmutter wiedersetzte sich und wandte alle ihre Beredsamkeit an um diesen Vorsaz zu zernichten. Es mißlung ihr; ich suchte aus irgend einem Winckel ein Brett hervor, bracht / es meinem gütigen Oheim, er zeichnete mir Buchstaben darauf, ich mahlte sie nach, sehr bald ergrif ich die Feder, und als einstmahls meine Eltern uns besuchten, hüpft' ich ihnen, mit einem Pappier in der Hand, entgegen und rief voller Empfindung: Vater ich kann schreiben! (LB 344)

Der Vater verstarb allerdings kurz darauf, die Mutter heiratete erneut und holte die Zehnjährige bei ihrem Onkel ab, um sie zur Beaufsichtigung eines Halbgeschwisters

286 Dazu gehört auch die Abbildung und Kommentierung von Karschs Porträt durch Johann Caspar Lavater. Nachdem dieser im ersten Band seiner *Physiognomischen Fragmente* Ausführungen unter anderem zur Thematik *Frauenspersonen* vorstellte, zeigte er im dritten Band »Louisa Karschinn und eine englische Dame«. Lavater (1969), 315 f. Lavater schreibt dort, Karschs Gesicht sei »äußerst geistreich« und sie verfüge über ein »Seherauge« (ebd., 315), allerdings beginnt sein Textabschnitt mit der Aufnahme anderer Stimmen, die Karschs Äußeres negativ beurteilen. Das erste Zitat lautet: »›Lieber keine Verse machen, als so aussehen!‹« (ebd.) Damit wird Karschs Schreiben wirkmächtig mit ihrem Aussehen verbunden, auch wenn es nicht Lavater direkt ist, der hier spricht. Der Kupferstich und das Erzählen von Karschs angeblicher Hässlichkeit wird fortgeführt bis in die Textausgaben – so sind Porträt und Lavaters Stich etwa in der Reclamausgabe *Gedichte und Lebenszeugnisse* (1987) Karschs eigenen Texten vorangestellt. Am Rande bemerkt sei hier ein Zitat, das Zeugnis von Lavaters eigenem Schreiben unterwegs bietet: Er schrieb in seinem *Geheimen Tagebuch*: »[…] entschloß ich mich, in dem Wagen zu bleiben, zog meine Schreibtafel hervor, und schrieb mein Tagebuch bis hieher.« Sonntag, der 7. Januar 1769. Lavater (2009), 123.

287 Zur Bildung eines »epistolaren Ichs« vgl. Kording (2014), 147–246.

288 Nörtemann (1996a), 342. In der Folge mit der Sigle LB nachgewiesen.

bei sich zu haben. Die Mutter habe zudem befürchtet, die Tochter werde »verrückt im Kopfe werden, wenn sie fortfährt, Tag und Nacht über den Büchern zu liegen. Sie kann lesen und schreiben, das ist alles, was man von einem Mädchen verlangen kann!«[289] Die Jugendliche wurde in der Folge Kinderfrau und Kuhhirtin, zudem schreibt sie, sie sollte »mit der Nadel meine Übungen« (LB 345) machen. Im Weiteren erzählt die Autorin, wie sie zu dichten anfing: Bei einem Todesfall habe sie ein »Leichencarmen« (LB 352) verfasst, das Aufmerksamkeit auf sich zog. Sie musste es mehrfach abschreiben und es wurde ihr von männlicher Seite geraten, ihr »Talent nicht vergraben zu laßen«.[290] Über einen ihr wohlgesinnten Rektor erhielt Karsch Bücher, etwa solche von Haller und Gellert. In der Folge ›sang‹ Karsch auch bei anderen Gelegenheiten Gedichte und verdiente damit Geld.[291] Ihre Gedichte waren performativ ausgerichtet, das heißt, sie waren einer bestimmten Situation, einem Auftraggeber und der Mündlichkeit verpflichtet.

Die Freundschaft mit Sulzer nahm in Berlin ihren Anfang, wohin Baron von Kottwitz Karsch mitsamt ihren Kindern mitgenommen hatte. Auch in der Begegnung mit Sulzer spielte die Feder eine zentrale Rolle, in diesem Fall, um die Differenzen der Mundarten in der Schriftlichkeit überwinden zu können. Im *Lebensbericht* liest man dazu: »Sie [Sulzer] verstanden meine Verße nicht die in schlesischer Mundart gesagt wurden, und Ich hörtte in dem Schönsten Deutsch noch immer den schweizer sprechen, aber daß hinndertte Sie nicht mein Freund zu werden, und ich wuste mich Ihnen durch Hülffe der feder verständlicher zu machen« (LB 360). Die Feder ermöglichte durch die Verschriftlichung Verständigung, wo mündlich Missverständnisse herrschten.

Über Sulzer und Karl Wilhelm Ramler lernte Karsch auch Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803) kennen.[292] Zu ihren literarischen Auftritten in der Gesellschaft schrieb Karsch ihm in einem Brief:

> [U]nd nur seit wenigen mohnaten heraußgerißen fang Ich an zu schmeken was Leben sey, es fehlt mir nicht Gesellschafften, man sucht mich nur zu offt, aber diese Zestreuungen sind vor mich weder nüzlich noch angenehm, man will Seine / NeuBegierde befriedigen, man gafft mich an und klatscht mit den Händen und rufft Ein Bravo alß

289 LB 344. Der Onkel hatte daraufhin noch erfolglos vorgeschlagen, Karsch zumindest so viel Latein beizubringen, wie er selber konnte, doch die Mutter nahm sie mit. Später erwähnt Karsch ihre Lektüren, unter anderem *Tausend und eine Nacht*. Ebd., 350. An anderer Stelle erwähnt sie Plutarch. Ebd., 361.

290 Nörtemann (1996a), 352.

291 Von einer Heirat schreibt sie: »Ich sang Seinem bunde Ein Lied, und Er sandte mir dieses Lied gedrukt zurüke, untter begleittung Eines sehr lobsprechenden brieffchens«. Nörtemann (1996a), 353. Zudem berichtet sie: »[…] von der Zeit an gewöhnt ich mich über Tische kleine Versßchens zu sagen«. Ebd., 355. Schlaffer (1988), 317, beschreibt Karsch in ihrer Zeit vor dem Umzug nach Berlin als »Marketenderin der Poesie und keine Dichterin«.

292 Becker-Cantarino (2010), 159, hat an Gleims Briefwechsel einen »Geschmackswandel im literarischen Feld, den kulturellen Wandel in der Mitte des 18. Jahrhunderts, die Feminisierung von Literatur durch eine neue Leserschicht, die der Frauen«, festgemacht.

> wenn alle meine Reden kleine Zaubersprüche wären ich lache zu weillen mit und mein Herz weiß nichts von dem Vergnügen welches dann in meinem lachenden munde die Gesellschaft taüscht, offt ergreiff ich um Beßer mein zu sein die feder und schreibe mitten untter den Geraüsch was um mich her ist, und mein gleichgülltiger freund wird Ihnen zweene Versuche von dieser Art senden können, ich glaube nicht Schwung genug zur Ode zu haben […].[293]

Aus dieser Passage sind Karschs Erstaunen und auch ein gewisses Unwohlsein über die Tatsache herauszulesen, dass eine gesellige Runde ihr Reden als »kleine Zaubersprüche« aufzufassen scheint. Einen Ausweg aus der unangenehmen Situation fand Karsch im Griff zur Feder, die nicht nur eine Flucht aus dem Lärm bot, sondern auch die Möglichkeit, »Beßer mein zu sein«. Die Federführung diente im Gegensatz zur mündlichen Redesituation der Selbstvergewisserung.[294]

Mit Gleim führte Karsch einen umfangreichen Briefwechsel. Im Geist der Anakreontik schreibt sie ihm als »Bruder in Apoll«[295] oder »liebster Anacreon«.[296] Er adressierte sie als »wehrteste Sapho«[297] und unterschrieb selbst mit Thyrsis. Sie bezeichnete sich als Sappho oder unterschrieb mit Lalage.[298]

In Karschs Gedichten finden sich Schreibfedern, die als Gaben besungen werden.[299] Von der ökonomischen Seite betrachtet kann die Entstehung dieser Gedichte mit einer Motivation aus »Pflicht und Schuldigkeit«[300] begründet werden. Eine geschenkte

293 Karsch an Gleim, Berlin, 28. April 1761. Nörtemann (1996a), 5.

294 Kording (2014), 151 f. verbindet in der Analyse dieser Passage Karschs Selbstvergewisserung und ihr literarisches Schaffen: »Literarisch schöpferische Tätigkeit ist also ein Ich-Konstituens, das dem gesamten ICH Anna Louisa Karsch als notwendiges, aber nicht hinreichendes Element zugehört«. Schlaffer (1988), 321 f., hat darauf hingewiesen, dass mit der Verschriftlichung von Karschs Lyrik ihre Texte auch einer stärkeren Kritik standhalten mussten.

295 Der erste Brief an Gleim enthält die Anrede »Mein Bruder in Apoll« und diese Zuschreibung wurde für die Edition des Briefwechsels titelgebend. Vgl. Karsch an Gleim, Berlin, 28. April 1761. Nörtemann (1996a), 5.

296 Karsch an Gleim, [Berlin, Juni 1761]. Nörtemann (1996a), 11.

297 Gleim an Karsch, Berlin, 22. Juni 1761. Nörtemann (1996a), 14.

298 »[I]ch bin ja doch Sapho«. Karsch an Gleim, Berlin, 8. Juni [1761]. Nörtemann (1996a), 10. Zu Lalage vgl. Nörtemann (1996a), 24 f. Schlaffer (1988), 319, meint zu dieser Namensgebung lakonisch: »Man ehrte sie mit dem Beinamen einer Sappho, statt dessen war sie eine Mutter Courage.« Und später schreibt sie: »Im Ton bleiben ihre Hymnen altmodische, geradezu royalistische Loblieder. In allem also, was sie zu Papier brachte, in ihrer Lebensbeschreibung, in den Idyllen und in den Hymnen, war sie beides zugleich: angepaßt und ungewöhnlich, modern und altmodisch, opportunistisch und patriotisch, egoistisch und aufopfernd für ihre Freunde. Sie war eine Figur zwischen den Zeiten und zog daraus ihren Ruhm. Die Verblüffung, die sie hervorrief, entstand aus der Verwirrung der Maßstäbe, die Dichter und Gesellschaft hatten.« Ebd., 321. Zu Karsch als Sappho vgl. Helgason (2012), 129–133.

299 Am Rande kommt die Feder bei Karsch auch in der bereits vielfach beobachteten Funktion vor, wenn sie von ungenügender Qualität ist. Dies zeigt sich beispielsweise in den folgenden Versen: »Drum nimm die treuen Wůnsche an, / Die zwar aus schlechter Feder fließen« aus *Neujahrswunsch an den Rinderhirten* (1738). Karsch (1987), 32.

300 Vgl. dazu Segebrecht (1977), 175 f.

Ware führte bei Karsch zu einem Gedicht als Dank der Schuldnerin an den Schenkenden. Von der ästhetisch-poetologischen Seite her gesehen sind die umschriebenen Federgaben hingegen symbolisch aufgeladen, sie stehen für das Schreibvermögen insgesamt. In Gedichten wie *An die goldene Feder von Palemon geschenkt* oder *An Palemon, als sie die goldene Feder vermißte* geht es damit zum einen um eine Thematisierung des materiellen Gegenstandes, zum andern um die Ermöglichung des Schreibens an sich.

An die goldene Feder von Palemon geschenkt
Du, mir aus Hånden der Freundschaft
In diese schreibende Hand
Zu langer Dauer gegeben,
Schreib kein unheiliges Lied!

Dich schuf aus glånzendem Erze
Der Schmuck arbeitende Schmid!
Zeus gab nicht unter dem Himmel
Aus einem Vogel dich mir!

Der Strauß, die balzenden Hahnen
Am hohen Brocken im Lenz,
Der Pfau mit prâchtigem Rade,
Die alle trugen dich nicht.

In reichgeseegneter Ader
Trug dich, vor deiner Geburt,
Ein Berg, den Hakken durchwůhlen
Gedingt von menschlichem Geiz!

Dich bracht auf stůrmischer Welle
Vielleicht ein schwimmendes Haus
Von der barbarischen Kůste,
Wo Cannibalen, ein Lied,

Dem Tod im Feuer zu trotzen,
An einem hôlzernen Spieß
Noch singen: daß sie gebraten
Des Feindes Brůder auch einst!

O, du mir kôstliche Feder!
Dich las ein Mâdchen vielleicht
Aus einem Bache voll Goldsand,
Und sagte seufzend dabey:

»Wo bleibt der liebende Jůngling?
O, mir verâchtlicher Staub!
Sein Herz im lâchelnden Aug
Glânzt mehr, ist theurer als du!«

So sprach das Mâdchen vielleicht
Zu dir noch rohem Metall!
Izt aber bist du gebildet
Für mich zu hohem Gebrauch!

O nur den Gôttern und Helden
Zu schreiben diene du mir,
Und gôttlich denkenden Freunden
An Tagen ihrer Geburt![301]

Karschs teilweise etwas holprig geratene Verse adressieren eine Feder, deren besondere Herkunft gerühmt wird. Gerade durch die Verneinung der tierlichen Herkunft (»Zeus gab nicht unter dem Himmel / Aus einem Vogel dich mir!«) wird der Wert der Feder deutlich gemacht. Es ist diese Abweichung von der Machart des alltäglichen Schreibwerkzeugs, die die »köstliche Feder« ausmacht. Mit der Besonderheit des Gegenstandes verknüpft wird das poetische Versprechen abgegeben, die Feder nur »zu hohem Gebrauch« und »nur den Göttern und Helden« zu widmen. Außergewöhnliche, kostbare Materialität und ein angestrebter hoher Schreibstil werden damit enggeführt. Und sozialhistorisch bedeutet die Federführung eine Teilhabe am literarischen Diskurs und die Tatsache, dass es sich um ein goldenes Objekt handelt, eine Wertschätzung, wenn nicht sogar einen gesellschaftlichen Aufstieg.

Karsch hat das Federthema variiert, in *An das Schreibzeug, welches Thyrsis ihr geschenkt hatte*[302] wird der Behälter beschrieben, in dem die Federn zu finden sind. Und im Gedicht *An Gleim, Den 6ten März 1762* wird Amor als derjenige dargestellt, der nicht nur Pfeile, sondern auch Federn mit »Gift« bestreicht:

An Gleim
Den 6ten März 1762

Du, der im ersten Ton, sich feyerlich erklärt,
Der liebe Feind zu seyn, der, nur dem Freundschaftsgotte
Sein heiliges Gelübde schwört!
Dir ahm' ich endlich nach, und werde kühl und spotte
Dem Amor kek in's Angesicht.
Verwegen trat zu mir der kleine Bösewicht,

301 Karsch (1966), 62–64.
302 Karsch (2009), 113.

Als ich an Thyrsis schrieb, und küßte mich, und hauchte
Empfindung in mein Herz, und tauchte
Schlau meine Feder in ein Gift,
Von Venus selbst gemischt, die Pfeile zu bestreichen,
Mit welchen er unfehlbar trift,
Es müßte denn ein Herz ganz deinem Herzen gleichen!

Schlau wollte der Tyrann mir diese Feder reichen
Ich aber sah ihn an mit Blicken voll Verdruß.
Und stieß ihm mit Gewalt die eingetauchte Feder
Aus seiner kleinen Hand! Sie lag vor seinem Fuß,
Und draußen rasselten der Venus Wagenräder!
Ach Mutter, Mutter! Welch ein Spott!
Schrie er, und weinte, wie ein Gott,
Ätherisch, weinen kann, und eine bittre Thräne
Floß auf die scharfgespannte Sehne,
Der Pfeil lag fertig da zum Schuß![303]

Venus und Amor haben sich in dieser lyrischen Inszenierung verbündet, gemeinsam versuchen sie, das schreibende Ich zu verführen. Amors symbolischer Pfeil wird mit dem Schreibwerkzeug in der Hand kurzgeschlossen, beide transportieren sie Flüssigkeit, beide bedürfen sie der Kontrolle durch Hände. Schrift droht damit zum Akt der Vergiftung zu werden, einer Vergiftung, die in den Zustand des Verliebtseins führen würde – eine Situation, gegen die sich die Sprecherin schreibend wehrt.

In *An die von Thyrsis geschnittene Feder* wird wiederum die Feder selbst angesprochen. Das Gedicht lautet:

An die von Thyrsis geschnittene Feder
Den 18ten Okt. 1761

Du Feder! von ihm selbst geschnitten,
Beschreib ihm doch der Sapho Seelenpein
Um Liebe soll Sie nicht mehr bitten!
Ein böser Dämon gabs ihm ein!
Dich Feder schnitt er, dich! Du schreibst Gedanken fein,
Ach, schreib doch an sein Herz, was Sapho schon gelitten
Vielleicht wird er's bereun? den Kopf ihr zu zerrütten –
In ihrem Herzen herrscht noch größre Hungersnoth
Als in Pondicheri, belagert von den Britten,
Nicht theurer Wein stärkt sie, nicht ländlich saures Brod,
Von ihm gerissen, wird ihr faden abgeschnitten

303 Karsch (2009), 203.

Und wenn ihr Auge schon den Tod
Im schweren Dunkel fühlt, wenn ihre Lebensräder
Verstocken in dem Adercreyß
Dann noch wird ihr gewohnter Fleiß
Dich führen, dich! du liebe Feder!
Hinzittern sollst du noch die Worte, daß er's weiß:
Sie lebte nur für ihn, und starb auf sein Geheiß![304]

Auch hier ist die Feder wieder eine Gabe und damit ein wertvoller Gegenstand, der als materieller Vermittler zwischen Schreibendem und Adressaten steht. Karsch thematisiert den erzwungenen Liebesverzicht, der bis zu einem imaginierten Tod von Feder und Schreibenden führen kann. In der Fokussierung auf eine vom geliebten Gegenüber geschnittene Schreibfeder als Fetisch in einem Diskurs des Begehrens wird ein Motiv vorweggenommen, das in der romantischen Lyrik explizit in einem erotischen Diskurs situiert wird.[305]

Im Vergleich mit Karschs Texten fällt bei der Lektüre von Zieglers Schriften auf, dass diese sich (in ganz anderen Kontexten arbeitend) deutlicher für ihr Schreiben als Frau rechtfertigt. Dies macht sie in ihrem Werk *Versuch in gebundener Schreib-Art* von 1728 explizit.[306] Auch in den Gedichten, aber vor allem in den Paratexten werden diese Rechtfertigung und die Reflexion der Geschlechterrollen über die Thematisierung der Schreibfeder geführt. Im Widmungsschreiben an den Reichsgrafen nimmt sie vorweg, dass es diesem wohl »ungewöhnlich[] vorkommen« würde, »daß eine solche Person / welche nur zu weiblichen Geschäfften gebohren worden / und daher dem männlichen Geschlechte in ihren Wissenschafften / worinnen sie gleichsam das Bürger-Recht alleine erhalten / keinen Eintrag thun solte« (VS X4), dennoch »Poesie« verfasst habe. In der Adressierung des Reichsgrafen wird die Hoffnung auf eine positive Resonanz ausgedrückt. Dies geschieht mittels der Feder, die sich verändert habe, wie Ziegler festhält: »[…] meine recht streitig gewesene Feder schmeichelt sich nunmehro / nach allen gehobenen Einwürffen mit der kühnen Hoffnung / einen geneigten Anblick von IHNEN zu erlangen« (VS X5r/v). In der Wendung zum Schmeichelnden wird hier auch deutlich gemacht, dass diese Feder einmal »recht streitig« gewesen war. Ziegler bezeichnet ihre eigene Schreibhaltung als angriffslustig respektive angreifbar.

Im *Vorbericht*[307] reflektiert Ziegler den Umstand, dass Frauen zu ihrer Zeit Mühe hatten, selbstständig zu publizieren:

304 Karsch (2009), 155.
305 Vgl. Kap. 4.4.3.
306 In der Folge wird auf Ziegler (1728) mit der Sigle VS verwiesen. Köhler (2007), 64f., schätzt Zieglers Frauenbild im Vergleich zu »männlichen Gelehrten relativ konservativ« ein. Im Vergleich mit Karsch schreibt Ziegler aber deutlich progressiver und trotz Bescheidenheitstopoi selbstbewusster.
307 In diesem *Vorbericht* beschreibt Ziegler auch ihr Verhältnis zur Musik. Die Autorin hatte unter anderem den Text zu Kantaten Johann Sebastian Bachs beigesteuert. Zu Ziegler und Bach vgl. Peters (2008).

> Ich bin gewiß versichert, daß, so lange sich das Frauenzimmer in die Mode, Bůcher herauszugeben gemenget hat / fast keine einige [sic] Schrifft von ihnen vom Vorschein gekommen sey, die nicht vorhero durch eine im Schreiben geůbte Manns-Person durchsehen worden wåre. (VS X7r)

Schon formal ins Zentrum gerückt wird die Feder in Zieglers poetologischem Gedicht mit dem Titel *Lob der Poesie*. Der 14. von 28 paargereimten Versen erwähnt den aktiven Griff des Ichs nach der Feder:

> **Lob der Poesie**
> Beliebter Zeitvertreib, o schůne Dichter-Kunst!
> Du hast mein Hertz geraubt, und wirst auch meine Gunst,
> So lange, bis mein Blut in Adern wird erkalten,
> Vor aller andern Lust, ich schwehr es dir, behalten.
> Wann ich alleine bin, und sich mein Leib verschließt,
> So wird mir doch durch dich die Einsamkeit versůßt,
> Dieweil dein holder Winck durch tausend artge Sachen,
> Mir lange Tage kan zu kurtzen Stunden machen.
> Nimmt Unmuth und Verdruß den Kopf mir manchmahl ein,
> Weil man nicht allemahl kan froh und muthig seyn,
> So weiß Calliope mir trůstlich zuzusprechen,
> Die meiner Grillen Dunst und Nebel sucht zu brechen.
> Flennt Momus seinen Zahn und treibt mit mir sein Spiel,
> So lach ich selbgen aus, ergreiffe meinen Kiel,
> Und zeige, daß man mir nur Splittergen will weisen,
> Wie groß die Balcken offt in seinen Augen heissen.
> Winckt mir denn Cypripor, der, wenn man es nicht denckt,
> Sich, nach der Fliegen Art, in unsre Zimmer drångt,
> So such ich diesen Gast bey hůhnischen Gebehrden
> Durch Einwurff und Beweiß im Schreiben loß zu werden.
> Mein Phůbus wird mir doch, es giebts der Augenschein,
> Weit angenehmer, als der kleine Knabe seyn,
> Wer bey den Musen will bemůht und embsig sitzen,
> Der låst nach Månnern nicht vom Buch das Auge blitzen.
> Und stůßt mir Kranckheit zu, bist du der Medicus,
> Der die Recepte schreibt, und mich curiren muß.
> Wer wolte nicht daher mit mir zugleich bekennen,
> Du wårst was reitzendes, beliebte Kunst, zu nennen.
> (VS 34f.)

Adressiert wird die »Dichter-Kunst«, angesprochen von einem Ich, das ihr »Hertz« an sie verloren hat. Die Beschreibung einer körperlichen Besessenheit durch die Poesie bestimmt die ersten Verse. Die Dichtkunst ist Mittel gegen »Einsamkeit« (V 6) sowie

»Unmuth und Verdruß« (V 9). Trost spendet Calliope, die Muse der Dichtung. Und wenn Momus, der personifizierte Tadel, sich gegen das schreibende Ich wendet, dann ist eine Handlung angesagt: »So lach ich selbgen aus, ergreiffe meinen Kiel« (V 14). Spott und eigenes Schreiben sind die beiden Waffen, sich gegen Kritik von außen zu wehren. Das Schreiben wird auch als Abwehrmöglichkeit gegen die erotischen Ablenkungsmanöver eines Cypripor dargestellt (V 17), der sich im tierlichen Vergleich lästig wie eine Fliege aufdränge (V 18). Schließlich wird der Dichtkunst gar eine therapeutische Funktion zugesprochen, wenn ihr bei Krankheit die Rolle des »Medicus« (V 25) zukommt. Gelobt wird die heilende Wirkung der Dichtkunst, die aber nur jene erreichen kann, die aktiv zur Feder greifen und sich damit den Arzt und die Medizin selbst poetisch erschaffen.

In Zieglers Gedicht *Ob einer Dame erlaubt in Waffen sich zu üben* wird die topische Gegenüberstellung von Waffen und Federn aufgenommen und ein Plädoyer für kämpfende Frauen gehalten. Eingangs wird rhetorisch gefragt: »Wer will nicht nach Verdienst die Amazonin preisen?« (VS 42, V 1) und festgehalten: »Das Frauenzimmer kan auch Heroinen seyn.« (ebd., V 4). Wie nämlich halb vergessene Frauen gekämpft hätten, »[d]as hat schon mancher Kiel vor langer Zeit berůhrt« (ebd., V 12). Die Feder wird hier als Mittel aufgeführt, mit dem sich (auch) weibliche Heldentaten festhalten lassen. Denn schließlich, so die Pointe des Gedichts, küsse Mars besser als »mancher Spaß-Galan« (ebd., V 31). Mit der Feder lässt sich so weibliche Kampfbereitschaft gleichzeitig historisch beschreiben und für die Zukunft fordern. Einer Abhängigkeit von galanten Herren wird in diesem Gedicht eine deutliche Absage erteilt – damit nutzt die Schreibende die Feder als Waffe, um für Kampfeswaffen mit Wörtern zu kämpfen.

In einen erotischen Diskurs wird die Gänsefeder stellvertretend für das schreibende Ich in *An eine Dame* gesetzt. Das Gedicht mündet in ein Versprechen: »Mein Kiel und auch mein Hertz bleibt ewig dir ergeben, / Drum kůßt er, eh ich ihn noch vǒllig ausgesprůtzt, / Dir deine liebste Hand, und auch zugleich darneben / Demjenigen, der dir in Schooß und Armen sitzt« (VS 104). Schreibgerät und Herz, beide metonymisch eingesetzt für das Schreiben und die Person insgesamt, unterwerfen sich – schreibend – der angesprochenen Dame. In dieser Geste wird die Feder anthropomorphisiert, sie küsst die Hand der Adressatin. Dabei kann die Feder aus dem Vollen schöpfen, ist sie doch noch nicht »vǒllig ausgesprůtzt«. In diesem metaphorischen und zugleich materiellen Kuss wird die Treue beschworen.

Ein letztes Beispiel aus Zieglers Schaffen zeigt ergänzend ihre Fähigkeit, bissigen Spott in lyrische Form zu bringen. In dem Gedicht *Uber den Mißbrauch der Poesie* im Buchabschnitt *Schertz- und andere Satyrische Gedichte* wird das eigene Schreiben in Kontrast gesetzt mit demjenigen von »Stůmper[n]«:

Uber den Mißbrauch der Poesie
Ich warff ohnlångstens meine Flǒthe
Fůnff Klafftern tieff in Abgrund nein,
Und dachte: du wilst kein Poete
Noch Maclaturen Dichter seyn.

Ein jeder Stůmper nimmt die Leyer,
In die noch ungewaschne Hand,
Wird ihm davor nur noch zwey Dreyer
Zum Gratiale zugewand.

Man geht mit Mißgebuhrten trȧchtig,
Die man zur Welt mit Greisen bringt,
Und handelt nicht dabey bedȧchtig,
Was Wunder, wann es lȧppisch klingt?
Die Schaar bethȯrter Musen-Sȯhne
Vermehret sich von Tag zu Tag,
Daß man ihr Klimpern und Gethȯne
Mit anzuhȯren kaum vermag.

Die Gȧnse werden um sich beissen,
Wofern, ihr Stůmper unsrer Zeit!
Den Kiel wolt aus den Schwingen reissen,
Der klugen Dichtern nur geweyht.
Eur Pegasus muß stetig hincken,
Weil ihn Vulcanus nicht beschlȧgt.
Der Musen-Quell hebt an zu stincken,
Ihr habt Morast und Sumpff erregt.

Ihr důrfft euch nicht zum Hůgel wagen,
Ich meyn Apollens hohen Thron;
Er kan das Leyern nicht vertragen,
Sein Ohr gȧllt ihm von solchen Thon.
Die Musen lȯfflen nicht mit Narren,
Sie lieben den, der Kunst besitzt,
Der Pindus braucht nicht eure Sparren,
Er ist mit Pfeilern schon gestůtzt.

»O lasset doch eur tummes Schreiben,
Das ihr uns hȧuffig zugedacht,
Und das Geschmiere kůnfftig bleiben,
Dieweil die Welt nur drůber lacht.
Ihr reicht Euterpen nicht an N--
Geschweige daß ihr selbge kůst.
Redt nur forthin, wie euch der Schnabel
Zur Prosa bloß gewachsen ist.«
(VS 304 f.)

Das Gedicht beginnt mit einer starken Setzung des sprechenden Ichs. Die Flöte wird weggeworfen und dem Schriftstellerdasein in seiner Selbstadressierung eine Absage erteilt: »[…] du willst kein Poete / Noch Maclaturen Dichter seyn.« Die »Stůmper« werden sogar zweimal erwähnt (V 5; V 18). Und nicht nur das schreibende Ich wendet sich gegen sie, sondern auch imaginierte Gänse: »Die Gånse werden um sich beissen, / Wofern, ihr Stůmper unserer Zeit / den Kiel wolt aus den Schwingen reissen«. Tier und wahre Dichterinstanz kämpfen hier gemeinsam gegen diejenigen an, die es nicht ernst meinen mit der Poesie. Das Gedicht gewinnt an Tempo und Rage, bis in der fünften Strophe der Ausruf erfolgt, das »tumme[] Schreiben« und »Geschmiere« solle in Zukunft doch gänzlich unterlassen werden. Die Prosa wird den schlechten Schreibern mit dem letzten Vers überlassen, nicht aber die Lyrik, die das schreibende Ich gerade produziert.

Obwohl sich das Schaffen und dessen Umstände bei Ziegler und Karsch unterscheiden, ist bei beiden eine starke Aufladung des Ausdrucks ›Feder‹ zu beobachten. Es sind Gesten der (nicht zuletzt materiellen) Schreibermächtigung durch die Frauen sowie die Gesten einer Abgrenzung und poetologischen Reflexion, die an diesen Erwähnungen beobachtet und festgemacht werden können.

3.6.5 Literaturbetrieb und Briefroman (L. A. V. Gottsched, La Roche, von Arnim)

Die (neuere) Schreibtätigkeit der Autorinnen zeigt sich auf dem zeitgenössischen Buchmarkt nicht immer direkt und sie ist nur mangelhaft tradiert worden, geschweige denn kanonisiert.[308] Der hauptsächliche Schreibbereich ist in der privaten oder halbprivaten Kommunikation angesiedelt, nämlich im Verfassen von Briefen. Die epistolare Schreibweise um 1800 war, das hat auch die Forschung gezeigt, nicht nur eine binäre Kommunikation, sondern fand auch in Zirkeln mit der (materiellen) Weitergabe von Briefen statt.[309] Die Schreibenden wurden in Bezug auf literarische Werke aber erst mit zeitlicher Verzögerung – oder gar nicht – wahrgenommen. Dies hat einerseits mit schriftlichen Tätigkeitsbereichen zu tun, denen wenig Aufmerksamkeit zukommt – etwa dem Übersetzen oder dem Übertragen von Werken, andererseits auch mit den Restriktionen des Buchmarktes, der Frauen noch nicht als eigenständige Autorinnen auftreten lässt und sie dazu zwingt, unter Pseudonym oder anonym zu publizieren.[310] So erschien beispielsweise in der Frühaufklärung Louise Adelgunde Victorie Gottscheds (1713–1762) deutsche Übertragung einer französischen Vorlage,

308 So war es noch Ende des 20. Jahrhunderts notwendig, erst einmal die Namen und biografischen Angaben der schreibenden Frauen zu sammeln, wie es Elisabeth Friedrichs in ihrem Lexikon mit dem Titel *Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts* von 1981 geleistet hat.

309 Zum Brief als ›Ereignis‹ vgl. Bohnenkamp/Wiethölter (2008; 2010). Zu Briefen mit Bezug auf ihre Medialität und der Verbindung zur Thematik Generation vgl. Jahnke/Le Moël (2015).

310 Eine Liste männlicher Pseudonyme und deren Auflösung findet sich in Friedrichs (1981), 381–384.

Die Pietisterey im Fischbein-Rocke, 1736 anonym. Und ein eigenes Stück von ihr, *Der Witzling* von 1745/1750, wurde ohne Angabe des Autorennamens publiziert.[311] Gottsched war als Schriftstellerin, Übersetzerin und Journalistin tätig,[312] gilt aber auch in der Überlieferung häufig bloß als »geistige Zuarbeiterin«[313] ihres Mannes.[314]

Ihre Briefwechsel führte sie außer auf Deutsch auch auf Französisch und Englisch. Der *Pietisterey* geht ein Dialog eines fiktionalen Herausgebers mit dem Verfasser voraus. In dieser Tarnung schreibt Gottsched zu ihrem Entscheid, die französische Vorlage von Guillaume-Hyacinthe Bougeant (*La Femme Docteur ou la Théologie Janseniste tombée en Quenouille*) zu übertragen:

> So bald ich diese zu lesen bekam, vergnügte ich mich über die sinnreiche Art, welcher sich der Verfasser bedienet hatte, die Frömmlinge und Scheinheiligen seines Orts zum Gelächter zu machen; Und ich wünsche von Hertzen, daß sich auch in unserer Kirche eine scharffsinnige Feder finden und dem Unheile der Scheinheiligkeit auf gleiche Art steuren möchte. Ich habe etliche Jahre vergebens darauf gewartet, und also endlich selbst den Entschluß gefasset, doch nur zu meinem eigenen Vergnügen, einen Versuch zu thun, in wie weit sich die Erfindungen des Frantzösischen Scribenten auf unsern Zustand schicken würden. […] Bey dem allen aber ist mirs niemahls in den Sinn gekommen, diesen Versuch einer Comischen Schreib-Art, darinnen ich mich sonst niemahls geübt, und dazu ich mich für gantz ungeschickt halte, weder unter meinem Nahmen, noch ohne demselben ans Licht zu stellen. […] Übrigens werden Sie meinen Nahmen auf das sorgfältigste zu verschweigen, und in der Vorrede die Welt zu überzeugen wissen, daß ich an dem Drucke dieser Schrifft keinen Theil gehabt, auch meinen Beyfall darzu nicht gegeben habe.[315]

Diese Stelle berichtet von einem Leseerlebnis (der Lektüre der Vorlage) und dem Wunsch, ein deutsches Pendant zu besitzen, geschrieben von einer »scharffsinnige[n] Feder«. Diese Feder steht metaphorisch für einen klugen Geist, aber der ist nicht zur Stelle – oder niemand scheint gewillt, eine materielle Feder in dieser Absicht zu führen. Die Entscheidung der Autorin, »selbst« zu schreiben, ergibt sich erst nach Jahren des Wartens – tatsächlich verfügte Gottsched schon seit 1732 über die

311 Zu Gottscheds Werk siehe auch Stauffer (2008), 36f., sowie Heuser (1988), 302–307.

312 In ihrer Auseinandersetzung mit Gottsched als Übersetzerin hat Hilary Brown darauf hingewiesen, dass der zeitgenössische Begriff der Originalarbeiten breiter gefasst wurde als heute und darunter deshalb auch Übersetzungen fallen konnten. Brown (2012), 185.

313 Becker-Cantarino (2000), 22.

314 Heuser (1988), 302, schreibt, dass »die junge Frau bereits erfahren mußte und akzeptiert hatte, daß Gottscheds Interesse und Bereitschaft, Frauen zu fördern, einhergingen mit Bedingungen ihrer Disziplinierung und Unterordnung unter den Anspruch der Männer auf Überlegenheit.« Im Vergleich mit Ziegler schreibt Heuser im Weiteren über Gottsched: »Die Frauenfrage hat sie allerdings viel seltener und kaum so kämpferisch-kritisch thematisiert wie ihre Vorgängerin, Christiana Mariana von Ziegler.« Ebd., 305.

315 Vorrede, Antworte des Verfaßers an den Herausgeber. Gottsched (1968), 9f.

Vorlage.[316] Nach der Angabe der Schreibintention (zum »eigenen Vergnügen«) folgt eine mehrfache Rechtfertigung der angeblich ungenügenden Schreibfähigkeiten. In der komischen Schreibweise sei sie »niemahls geübt«, »gantz ungeschickt« und wolle auf keinen Fall ihren Namen im Werk genannt wissen. Während mit der Herausgeberfiktion das Verhältnis zwischen französischer Vorlage und deutscher Übertragung geklärt wird, bedient die Vorrede der Verfasserin die zeitgenössischen Topoi weiblichen Schreibens: Eine »scharffsinnige[] Feder« ist von ihr gewünscht, wird aber nur nach längerem Zögern selbst geführt. Die Gründe für dieses Zögern werden verpackt in formelhafte Bescheidenheitsbezeugungen: Dem eigenen Können wird nicht getraut, das Schreiben muss – wiederum schreibend – gerechtfertigt und anonym gehalten werden. Diese Vorrede zeigt beispielhaft, was der zeitgenössische Literaturbetrieb Frauen ermöglicht und was er von ihnen fordert: Erwünscht war das Füllen von Leerstellen nach einem Raster oder einer Vorlage (wie eine Übertragung es darstellt), ohne dass die schreibende Frau in einer Autorinnenrolle hervortreten würde. Die in der *Pietisterey* formulierte Kritik Gottscheds richte sich, so schreibt Heuser, entschieden gegen die Erwartungshaltung. Sie kritisiere daran,

> […] daß eigenes Wahrnehmungs-, Denk- und Urteilsvermögen außer Kraft gesetzt werden; die Aufgeklärten folgen der Vernunft, während die Pietisten sich auf die Gnade berufen. Das gilt auch für die Pseudogelehrsamkeit der drei Frauen, die nicht ›ihren eigenen Augen trauen‹, sondern Unverstandenes ›glauben‹ und nachplappern und sich kritiklos dem Willen eines Mannes unterwerfen, der als betrügerisch entlarvt wird.[317]

Eine Generation nach Gottsched war das Publizieren unter eigenem Namen für Frauen immer noch ein heikles Thema. Auch Sophie von La Roches (1730–1807) erfolgreicher Roman *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) war zuerst unter dem Namen ihres Vetters und kurzzeitigen Verlobten, Christoph Martin Wieland (1733–1813), herausgegeben worden.[318] Als Briefroman ist das *Fräulein von Sternheim* ein Text, der sich für die Analyse von Schreibszenen und Schreibmaterialien anbietet, weil er diese verstärkt zum literarischen Thema macht. Klassischerweise kommen die Verweise auf das Schreiben und die Materialien bei Briefanfängen und

316 Martens, *Nachwort*, in: Gottsched (1968), 153.

317 Heuser 1988, 305.

318 La Roches *Sternheim* ist jedoch kein Einzelfall geblieben, auch noch der Roman *Florentin* (1801) von Dorothea Veit wurde von Friedrich Schlegel herausgegeben. Mit Bezug auf Wieland beschreiben Seidler/Stuhlfauth (2013), 7, La Roches Verortung in der Literaturgeschichtsschreibung treffend: »Sophie von La Roche hat in der Literaturgeschichte drei Orte: Sie ist die Freundin Christoph Martin Wielands, sie ist die »Großmutter der Brentanos« und sie ist die erste deutsche Frauenschriftstellerin.« Die Autorinnen schreiben auch, Wieland habe La Roche mit der Veröffentlichung des *Fräuleins von Sternheim* »einen zweifelhaften Dienst« erwiesen (ebd., 14). Zur Figuration La Roches bei Bettina von Arnim und damit auch zum intergenerationellen Bezugspunkt im Schreiben vgl. Bunzel (2013). Zu Differenzierungsmomenten bei La Roche in Bezug auf Gender vgl. Dawson (2002), 92–154. Die Problematik

-enden vor, wenn entweder auf die Verfasserin der Zeilen (etwa in der *Einschaltung der Abschreiberin*),[319] auf Papiermangel (im Tagebuch Sternheims)[320] oder auf einen Topos der Unsagbarkeit verwiesen wird.[321]

Zur Zeit des Erscheinens hatte La Roche bereits zwanzig Jahre geschrieben, es handelte sich also nicht um ein Erstlingswerk. Und auch der Erfolg des *Fräuleins von Sternheim* garantierte keine ökonomische Unabhängigkeit.[322] So schrieb die Autorin 1781 an Wieland:

> Ich bekenne Ihnen, wenn ich so glücklich wäre, durch meine Feder dies zu erhalten, was ich zu meiner Kleidung, und für mich brauche und etwas daraus zöge, das hinreichte, die Ausgabe einer Reise in Ihre Gegenden zu machen, ohne dass La Roche seine Pension zu Hilfe zu nehmen [bräuchte]: das freute mich. Meine Kinder haben kein Vermögen durch mich; wenn ich also nur durch meinen Kopf und Herz etwas sparen helfen könnte, so wäre ich sehr glücklich.[323]

Die Feder ist das materielle Schreibwerkzeug, das hier nicht nur durch das Possessivpronomen in Besitz genommen wird, sondern metaphorisch für literarische Erwerbsarbeit und mithin für ein (auch weibliches) Berufsschriftstellerdasein steht. Im Ausdruck ›Feder‹ zeigen sich das bereits erreichte (nämlich als Frau zu schreiben) und das angestrebte Ziel (durch dieses Schreiben leben zu können). An Johann Caspar Lavater schrieb La Roche 1782: »Mit der Feder bin ich, *was ich bin*; mit meiner Person, *was ich kann*.«[324]

der Genie-Zuschreibung Wielands an La Roche und die historische ›Weiblichkeit‹ im Schreiben wird von Loster-Schneider (1995), 89–119, unter dem Stichwort »Systemfalle« ausführlich dargestellt. La Roche ist in ihrem Werk *Mein Schreibetisch* (1799) auf dem Titelkupfer mit der Feder in der Hand schreibend abgebildet. Zu den Publikationsbedingungen von Autorinnen zwischen 1770 und 1830 vgl. Hilmes (2004), 43–59.

319 »Hier, meine Freundin, müssen Sie noch etwas aus meiner Feder lesen, um eine Lücke auszufüllen, welche sich in den Papieren, wovon ich Ihnen die Auszüge mitteile, findet.« La Roche (1983), 286.

320 »Mein Papier, ach Emilia, mein Papier geht zu Ende; ich darf nun nicht mehr viel schreiben […].« La Roche (1983), 298.

321 In der *Nachschrift* schreibt Sternheim »Nun weiß es Lord Seymour. Seine Entzückungen gehen über die Kräfte meiner Feder.« La Roche (1983), 325.

322 May (2006), 42, hat darauf verwiesen, dass *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim* lange Zeit zu den pädagogisch-didaktischen Romanen und konkret zur ›Mädchenliteratur‹ gezählt wurde. Becker-Cantarino (2008), 90, führt diesen Umstand auf Wielands Vorrede zum Briefroman zurück: »Mit dieser Charakterisierung der Autorin La Roche und Steuerung der Leserinnen legitimiert Wieland das Schreiben der Frau, zugleich klassifiziert er es als pädagogischen Text für Frauen und steckt damit die Grenzen des ›Frauenromans‹ ab: Keine Kunst, sondern moralische Unterweisung.« Inwiefern sich La Roche in *Briefe an Lina* (1795) als Leserin und Vermittlerin von zeitgenössischem naturwissenschaftlichem Wissen betätigte, legt Becker-Cantarino (2008), 155 f., dar.

323 Sophie von La Roche an Christoph Martin Wieland. 31. Mai 1781. In: Maurer (1986), 236 f.

324 Sophie von La Roche an Johann Caspar Lavater. Speyer, 24.7.1782. In: Maurer (1985), 243 f., hier: 243.

Mit der Zeitschrift *Pomona für Teutschlands Töchter* trat La Roche 1783 als eine der ersten weiblichen Herausgeberinnen hervor.[325] Im Vorwort an die Leserinnen schrieb sie: »Das Magazin für Frauenzimmer und das Jahrbuch der Denkwürdigkeiten für das schöne Geschlecht – zeigen meinen Leserinnen, was teutsche Männer uns nützlich und gefällig achten. Pomona – wird Ihnen sagen, was ich als Frau dafür halte«.[326] Diese starke Ansage wird in ihrer historischen Konsequenz dadurch geschwächt, dass diese Zeitschrift bereits ein Jahr später wieder eingestellt wurde. Eine Wende in Bezug auf die Geschlechterordnung und -adressierung nimmt La Roche vor, wenn sie Lavater in einem weiteren Brief fragt: »Wollen Sie beitragen, daß ich Leserinnen bekomme? Sie tun Gutes an meinen Söhnen, denn ich schreibe Pomona für meinen Carl und meinen Wilhelm, um in etwa zu ersetzen, was ihnen die Feinde ihres Vaters raubten.«[327] La Roche schreibt Pomona also für »Frauenzimmer« und für ihre Söhne – bei den Ersteren aus moralisch-unterhaltenden sowie literarischen, bei den Letztgenannten aus finanziellen Gründen.

Im dritten *Pomona*-Heft vom März 1783 schildert La Roche ihre Unterkunft in Speyer, wo sie vom Domherrn Baron von Hohenfeld aufgenommen worden war. Mit akribischer Genauigkeit notiert sie, welche Gemälde an welcher Wand hängen, und kommt schließlich, nach diesem imaginären Rundgang, auf den eigenen Schreibtisch zu sprechen:

> Ein grün Tischelgen vor mir, an dem Morgens acht Uhr das Frühstück genommen wird, nach welchem der Herr von Hohenfeld, oder mein Mann etwas aus einem Journal, oder gelehrten Zeitungen lesen, und darüber sprechen. Ich höre bey meiner Näh- oder Strickarbeit zu, rede manchmal mit, oder bemerke nützlich und still, was beyde sagen. Um neun Uhr geht der Domherr in seine Kirche, um das Mittagessen anzuordnen, und im Haus nachzusehen. – Dann komme ich zu meinem Schreibtisch, und grizle bis zwölf Uhr an diesen Blättern, oder an Briefen. – Denn so bald jemand kommt, erscheinen meine Handarbeiten, die mir eben so lieb sind, als meine Papiere und Bücher: besonders seit dem ich bemerkte, daß Männer von grosser Geburt und Geist mir bey dem häuslichen Fleiß meiner Nadel noch mehr Hochachtung zeigten, als bey der Beschäftigung meiner Feder; es müßten nur die Hausrechnungen gewesen seyn, die sie unter meinen Händen sahen. Und daran hatten sie recht, denn wir loben und ehren die Männer auch nicht wegen ihrer Geschicklichkeit im Kartenspielen, welches sie in ihren Erholungsstunden vornehmen, sondern nur wenn sie den Ruhm haben, daß sie ihre Berufsgeschäfte mit vorzüglichem Geist und edlem Eifer erfüllen.[328]

325 Vgl. zu *Pomona* und Geschichtsbezügen Meise (2013). Zu Wissen und Geschlecht sowie einer gegenderten Blumenmetaphorik in der Zeitschrift vgl. Roßbach (2008), zu Pomona im Zusammenhang mit den ersten deutschen Frauenzeitschriften vgl. Weckel (1998), 75–103, zur Gattungsfrage Meise (2008), zu *Pomona* und dem Frauenbild vgl. Nenon (1988), 122–167.

326 La Roche (1987), A2.

327 Sophie von La Roche an Johann Caspar Lavater. Speyer, 27.10.1782. In: Maurer (1985), 245.

328 La Roche (1987), 248f. Pelz (2013), 119, spricht von einer »frühen *home story*« und analysiert die Raumbeschreibung als einen Heterotopos im Sinne Foucaults.

In dieser Passage werden vier unterschiedliche Ordnungen zur Geltung gebracht, die miteinander in Verbindung stehen: Die zeitliche Ordnung verläuft chronologisch vom Frühstück bis zum Mittagessen. Die soziale Ordnung ist geprägt von einem Wechsel zwischen einer Zeit der Gemeinsamkeit mit dem Ehemann und dem Domherrn sowie der Einsamkeit. Die Schreibordnung ist von der sozialen reguliert: Alleine kritzelt (»grizle«) sie, in Gemeinschaft wird genäht. Die Objektordnung schließlich ist eine doppelte, nach außen sichtbar gezeigt wird die Nadel und nach innen gerichtet wird heimlich die Feder. Der Wechsel scheint fast automatisiert zu sein; sobald jemand in das Zimmer tritt, »erscheinen meine Handarbeiten«. Ruth P. Dawson hat darauf hingewiesen, dass zum Ende des 18. Jahrhunderts sowohl Nadel als auch Feder zu gänzlich unterschiedlichen Objekten werden, je nachdem, ob ein Mann oder eine Frau sie in den Händen hält.[329] Indirekt gibt La Roches Text Auskunft darüber: Als schreibende Frau wurde ihr von männlicher Seite klargemacht, dass eine Nadel im Gegensatz zur Feder das passendere Werkzeug für sie sei. La Roche berichtet von der Reaktion von »Månner[n] von grosser Geburt und Geist«, deren Rückmeldungen sie zur Nadel gebracht habe. Diesen Umstand klagt sie in dieser Passage nun aber nicht an, sondern versucht ihn über eine Analogiebildung zu erklären. Die Tätigkeiten, die sie den Männern zuordnet, sind das »Kartenspielen« (in Analogie zur ›weiblichen‹ Feder) und die erfolgreiche Erfüllung ihrer »Berufsgeschäfte« (in Analogie zur Handarbeit und den »Hausrechnungen« der Frauen). La Roches Vergleich stellt also das (männliche) Kartenspiel und die (weibliche) Federführung in der gängigen Zuschreibung als reines Vergnügen dar. Dass das Schreiben in ihrem konkreten Fall zur Publikation von *Pomona* und darum im Gegensatz zum Kartenspiel sehr wohl zu einem Produkt führt, wird hier nicht reflektiert. Vielmehr verteidigt La Roche – wohlgemerkt: schreibend – die Näharbeit.[330]

Wie beim *Fräulein von Sternheim* gesehen, bieten sich Briefromane für Federerwähnungen an. So lässt es sich auch bei La Roches Enkelin Bettina von Arnim in deren Briefroman *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835) beobachten. Dort wird die materielle Widerständigkeit, die sich für Frauen in besonderem Maße ergab, an den Anfang eines literarisierten Briefes von Goethes Mutter an die

329 Bei Frauen sei die Nadel Zeichen für Haus- und Handarbeit, un- oder unterbezahlt. In einer Männerhand jedoch bedeutete eine Nadel einen gelernten Beruf und bezahlte Arbeit. Die Feder macht Dawson für den fraglichen Zeitraum als Zeichen für höhere Stände aus, bei Männern sei sie ein Zeichen von kultureller Beteiligung (»cultural participation«), bei Frauen höchstens zur Haushaltsbuchführung erwünscht. Dawson (2002), 13 f. Mit dieser Lesart lässt sich die in den *material cultures* oft diskutierte Objektbiografie (nach Kopytoff) kritisch beleuchten: Wenn ein Gegenstand, wie von Dawson dargelegt, zu einem anderen wird, je nachdem, ob ein Mann oder eine Frau ihn in den Händen hält, dann sind Objektbiografien zusätzlich zur ›Lebensgeschichtsschreibung‹ noch stärker in einen praxeologisch-gesellschaftlichen Kontext zu stellen, als dies üblicherweise der Fall ist.

330 Insofern ist La Roche Wegbereiterin für eine neue Generation schreibender Autorinnen. Zu Handarbeit in der Romantik vgl. Holm (2020). Und zum Wechsel in der Bedeutung von »Handarbeiten – Luxusarbeiten« im 19. Jahrhundert vgl. Holm (2011).

Autorin gesetzt. Der Brieftext ist datiert mit 1807 und lautet: »Ich habe mir meine Feder frisch abknipsen lassen und das vertrocknete Tintenfaß bis oben vollgegossen, und weil es denn heute so abscheulich Wetter ist, daß man keinen Hund vor die Tür jagt, so sollst Du auch gleich eine Antwort haben.«[331] Die historisch bedingte Mühe der Frauen, ihre Federn selbst zu schneiden, wird damit aus der Praxis in den literarischen Diskurs überführt. Die Problematik tritt nicht nur in Lebensdokumenten auf, deren Erstellung durch sie erschwert wird, sondern sie wird auch in literarischen Darstellungen verwendet. Dort erzielt sie einen Realitäts- und bei Frauen möglicherweise einen Wiedererkennungseffekt, wenn die Figur von Goethes Mutter auch erst schreiben kann, wenn die Feder zugeschnitten worden ist.

Neben der technisch-materiellen Herausforderung war es für Frauen in erhöhtem Maße schwierig, sich Schreib- und Lesezeit im Alltag erringen zu können. Denn die gesellschaftlich noch stark verankerten traditionellen Geschlechterrollen setzten die Prioritäten in häuslichen und pflegerischen Aufgaben der Frauen. Beispielsweise schrieb die Enkelin von Anna Louisa Karsch, Helmina von Chézy (1783–1856), im Jahr 1820 an Therese Huber, sie habe zwar viele »kleine Erzählungen u Novellen geschrieben […] seit drey Monathen [aber] nichts gethan als den Plan zu der Quartal schrift geordnet, u Kranke gepflegt. Dies ist überhaupt seit ich Mutter bin, u seit den Kriegsjahren, meine Hauptbeschäftigung gewesen«.[332] Huber, die eine Generation älter als Chézy ist, ermutigt diese, »neben Ihren herrlichen Geistesvorzügen sich immer mehr und mehr eine weibliche Häuslichkeit zu bilden«[333] und damit Intellekt und »Häuslichkeit« parallel zu entwickeln. In der Retrospektive gibt die Autorin in diesem Brief auch einen bitteren Einblick in ihre eigene Schreibgeschichte, die sich als eine hierarchisch geprägte ›Schreibkooperation‹ mit ihrem zweiten Mann, Ludwig Ferdinand Huber (1764–1804) entpuppte: »Ich war auch 28 Jahr alt, als mir mein Mann meinen ersten Aufsaz *striegelte*[.] Ich höre noch die Feder: brrr! über ganzen Seiten einer Uebersezung aus Louvet Divorce necessaire rutschen.«[334] Die Feder ist in diesem Fall eine männlich geführte des Ehemanns, die korrigierend in einen Text einer Frau eingreift. Diese Erinnerung bezieht sich nicht auf ein singuläres Ereignis: Therese Huber schrieb jahrelang literarische Texte, ohne unter ihrem eigenen Namen zu publizieren – diesen öffentlich sichtbaren Teil sowie Korrekturen und Umarbeitungen übernahm ihr Gatte. Unter ihrem Namen erschienen lediglich Übersetzungen. Dass diese geheime ›Kooperation‹, das Schreiben unter falschem Namen, schon zeitgenössisch aufgedeckt wurde, lag allein daran, dass Ludwig Huber bereits

331 Goethe's Mutter an Bettine. Am 14. März 1807. Arnim (1992), 17f.

332 Helmina von Chézy an Therese Huber in Stuttgart. Dresden, 8. April 1820. In: Kewitz (2004), 28f., hier 28.

333 Therese Huber an Helmina von Chézy in Schandau. Stuttgart, 17. Oktober 1820. In: Kewitz (2004), 38.

334 Therese Huber an Helmina von Chézy in Schandau. Stuttgart, 17. Oktober 1820. In: Kewitz (2004), 38.

1804 starb und damit der männliche Autorenname für Therese Hubers Texte wegfiel. Ihrem Vater erklärte sie die Situation 1810 rückblickend wie folgt:

> Ich schrieb, um meinem Mann die Mittel zu erleichtern, Weib und Kinder zu ernähren, und nie erfuhr es bis zu Hubers Tod ein Mensch, daß ich die Feder ansetzte! – nur Zeitungsartikel übersetzen, mußte man mich für fähig halten, weil diese von meiner Hand in die Druckerei kamen. So verdiente ich wohl die Hälfte unseres Einkommens indem ich mit dem Kinde an der Brust, neben der Wiege und in den Nachtstunden wo alles schlief, meinen Kopf dadurch erhellte, daß ich die heftigen Gefühle meines Herzens, und den Flug meiner Fantasie in deutliche Bilder einschränkte, und an den Faden einer Erzählung anreihte. Huber schrieb dann meine unförmlichen Broullions [Konzepte] ins Reine, feilte, malte aus und beschnitt.[335]

Der Briefwechsel zwischen Chézy und Huber zwischen 1818 und 1826 zeigt nun aber im Gegensatz zur früheren ehelichen Arbeitsteilung der Hubers eine vermehrt eigenständige, weibliche Publikations- und Herausgebertätigkeit der beiden Frauen auf. Therese Huber war 1817 bis 1823 Redakteurin des *Morgenblattes für gebildete Stände*, Chézy Herausgeberin der *Iduna*. Ihre Korrespondenz belegt den Austausch über Probleme mit der Zensur,[336] über mögliche Beiträgerinnen und deren Texte sowie auch über Honorare. Dabei wird aber immer wieder deutlich gemacht, dass diese Selbstständigkeit hart erarbeitet werden musste.[337]

Zusätzlich erschwerend wirkten in dieser Entwicklung despektierliche Äußerungen etablierter männlicher Autoren. Diese stehen in einer Tradition, Barbara Becker-Cantarino hat etwa auf Molières Satire *Les Femmes Savantes* (1672) und auf entsprechende Passagen aus Rousseaus *Émile* (1762) verwiesen.[338] Dass solche Rollenzuschreibungen wie im Fall von Molière innerhalb von satirisch-ironischen Genres stattfinden, macht den Sachverhalt komplexer. Zum einen können hinter vermeintlichem Unernst Stereotypen transportiert werden, zum andern kann Frauen, die derartige Darstellungen als Geringschätzung wahrnehmen, fehlender Humor vorgehalten werden – wodurch eine zweite Geringschätzung erfolgt.

Als ein Beispiel für die Aktualität solcher Aussagen um 1800 kann eine Stelle aus Jean Pauls *Miserikordias-Vorlesung in der Böttigerwoche* herangezogen werden, worin steht: »Die Frauen lesen sich am Ende eine schöne Prose in die Feder und machen

335 SUB Göttingen, Nachl. Th. Huber, B 926, zitiert nach Becker-Cantarino (2000), 19.

336 Chézy schreibt Huber beispielsweise 1820: »Ich habe einige Censur-Schwierigkeiten mit der Iduna, sonst hätten Sie bereits das 2te Heft in Händen.« Helmina von Chézy an Therese Huber in Stuttgart. Dresden, 1. November 1820. In: Kewitz (2004), 42.

337 So schreibt Huber in einer Bescheidenheitsbeteuerung, es sei ihr nicht möglich, einen großen Roman zu schreiben, ihre »Gewohnheiten [seien] viel zu sehr von der Nothwendigkeit bestimmt, mit errungner, nicht verliehner Geistesfreyheit zu arbeiten.« Therese Huber an Helmina von Chézy in Dresden, Stuttgart, 9. November 1821. In: Kewitz (2004), 58–60, hier 58.

338 Becker-Cantarino (2000), 30f.

nichts daraus als höchstens Briefe, aber die Jünglinge sich eine schöne Poesie und machen eben Bücher daraus.«[339] Jean Pauls Texten haftet oft eine durchaus ironische und selbstkritische Komponente an. Eine mögliche Lesart dieser Passage würde ein Verspotten der Frauen sowie der Jünglinge erkennen – die einen lesen sich Prosa, die anderen Poesie an und reproduzieren sie in Briefen und Büchern. Eine vollständige Parallelführung des Verhaltens von Frauen und Jünglingen wird jedoch durch die Konjunktion ›aber‹ unterlaufen, die einen Gegensatz schafft. Eine Prosa aus ›weiblicher‹ Feder ist nach diesem Zitat nicht eine originale, sondern eine bloß angelesene – weil Frauen (viel) lesen, können ihre Federn das Gelesene schreibend imitieren. So weit läuft der Prozess noch analog zu den Jünglingen. Dass daraus dann bei den Frauen nur Briefe (»höchstens Briefe«) und keine Bücher entstehen, verweist auf einen grundlegenden Unterschied im Produkt und dessen Ansehen. Insofern wird die Zuschreibung des Mediums Brief als ›weiblich‹, wie er durch die Briefstellertradition und von Gottsched, Gellert und bis hin zu Aussagen von Wilhelm von Humboldt oder Johann Wolfgang Goethe[340] gefestigt wurde, hier auch von Jean Paul bestätigt. Wenngleich auch die »Jünglinge« verspottet werden, so können sie zumindest Bücher schreiben. Umgekehrt müssen die Autorinnen dafür kämpfen, nicht nur Briefe verfassen zu dürfen, und sie haben weiterhin gegen Vorurteile anzuschreiben. Dass Frauen nicht viel zugetraut wurde, zeigen auch die simplen Verse eines *ABCs für Weiber*: »Für Weiber taugt die Feder nicht: Oft spritzt sie Dinte ins Gesicht.«[341] Zudem wird auch im grafischen Medium von gewissen Urhebern deutlich gemacht, dass schreibende Frauen nicht angesehen waren. Als Beispiel dienen mag Johann Heinrich Rambergs (1763–1840) Zeichnung mit dem Titel *Die gelehrte Frau* von 1802 (Abb. 3.12).

Während im Vordergrund eine Frau an einer Schreibfeder kaut und inspirationssuchend an die Decke schaut, ist im Hintergrund und am Bildrand alles in Unordnung geraten. Die Zeichnung ist unschwer zu lesen: Wenn eine Frau zu schreiben und zu forschen wagt, dann geht es mit dem Haushalt und dem Familienleben abwärts. Spinnweben verweisen auf mangelhaftes Putzen, Mäuse tummeln sich im Wohnzimmer, der Hund hat sich bereits auf ein Kissen gesetzt, ein Kind tobt mit einer Peitsche durch die Räume und eine ältere Person im Hintergrund wird gänzlich vernachlässigt. Wie auch in Jean Pauls oben erwähntem Zitat kann eine ironische Haltung des Zeichners nicht negiert werden, nur wird hier deutlich, dass eine analoge Zeichnung eines ›gelehrten Mannes‹ nicht denkbar ist.

339 Jean Paul (2000), 493. Zu Jean Pauls eigenen (literarisierten) Federn vgl. Kap. 4.3.2.
340 Vgl. Kap. 4.2.2.
341 *Neuer Hauskalender*, Zug, 1841, zitiert nach Messerli (2002), 57.

Abb. 3.12: Johann Heinrich Ramberg: Die gelehrte Frau *(Tuschezeichnung, 1802)*

3.6.6 Ein »Damenschreibzeug« und eine Reisehandtasche

Nicht nur bestimmte Textgattungen, sondern auch das Objekt Schreibzeug selbst werden gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit Gender codiert. Dies lässt sich zeigen an einer Abbildung und Beschreibung im *Journal des Luxus und der Moden* mit der Überschrift »elegantes Damenschreibzeug« (Abb. 3.13).[342] Der erklärende Text dazu lautet:

> Wohl der Freundin unseres Herzens, wenn ihr, so oft sie an ihrem Schreibtische sitzt, der schalkhafte alles beherrschende Gott die aufrecht stehende, ungestört auflodernde Fackel hält, wie auf diesem der Liebe und Freundschaft gewidmeten Schreibzeuge! Dann wird wahrscheinlich auch die komische Maske, am Fußgestelle des Gottes, von welcher die Rosengewinde herabhängen, nicht bloße Zierrath, sondern wahres Sinnbild der muntern Laune und unbewölkten Heiterkeit seyn, die diesen Federn und Schreibwerkzeugen stets zu Gebote stehn. Daß die zwey kleinen Vasen ein Dintenfaß und eine Streusandbüchse vorstellen, und daß die sich fest anklammernden Epheuranken um den untern Boden und die frommen, der holden Last sich so gefällig darbietenden Lieblingsvögel der Göttin von Paphos nicht ohne Bedeutung hier angebracht sind, dürfen wir unsern schönen Leserinnen nicht erst sagen. Auch versteht sichs von selbst, daß diese Musterzeichnung eben so gut in Silber oder Bronze, als in Porzellan und Terra-Cotta ausgeführt werden könne.[343]

In dieser Darstellung wird der Fokus auf Humor und »Heiterkeit« gelegt. Das Schreibzeug scheint auf keine ernsthafte Tätigkeit zu verweisen, sondern einzig auf »der muntern Laune« zu basieren. Es handelt sich also laut der Beschreibung nicht in erster Linie um ein Arbeitsgerät, sondern um ein Objekt, mit dem das Schreiben als Freizeitvergnügen möglich wird. Auffallend ist, dass ein rhetorischer Kniff bemüht wird, um zu erklären, was überhaupt die »kleinen Vasen« sind – mit einer Praeteritio wird erst dargelegt, dass es sich um Tintenfass und Streusandbüchse handelt, nur um dann hinzuzufügen, dass dies »unsern schönen Leserinnen nicht erst« gesagt werden müsse. Der Text scheint damit in seiner Adressierung und Botschaft zu changieren: Oberflächlich betrachtet stellt er einfach ein weiteres Schreibzeug vor, wie es viele gibt, und richtet sich damit an kundige Schreiberinnen. Durch seinen erklärenden Gestus aber werden Frauen angesprochen, die sich mit Schreibzeugen noch nicht auskennen. Mit dem Objekt wird damit das Potenzial der Kulturtechnik Schreiben für bürgerliche Frauen dargestellt.

Während offen bleibt, was genau die ›Damenhaftigkeit‹ des Objektes ausmachen könnte (der Putto? der Verweis auf Paphos und die Vögel als Lieblingstiere Aphrodites?), ist die Beschreibung deutlich auf jene Frauen ausgerichtet, die bisher selten mit Schreibwerkzeug in Berührung kamen. Ihnen teilt das Journal auch mit, dass

342 *Journal des Luxus und der Moden,* Okt. 1799, Tafel 30, 536.
343 *Journal des Luxus und der Moden*, Okt. 1799, 536f.

Abb. 3.13: Ein »elegantes Damenschreibzeug« aus dem Journal des Luxus und der Moden *von 1799*

es das beschriebene Objekt in mehreren Materialvarianten gibt, die Darstellung sei nur ein »Muster«.[344] Was damit geschrieben werden könnte oder sollte, kommt nicht zur Sprache. Das Schreibzeug ist so als Gegenstand der Mode nicht bloß ein materielles Objekt, sondern steht zeichenhaft für die Möglichkeit, damit überhaupt erst schreiben zu können.

Wird im Putto eine Amorfigur gesehen, dann handelt es sich um eine gängige Darstellung einer Botenfigur, die für die Briefkommunikation insgesamt einsteht, ohne dass damit explizit ein Geschlecht angesprochen würde. In der Verzierung des Objektes mit der Figur, den Vögeln, der Maske und den Ranken wird deutlich, dass Schreiben um 1800 zu einem Prozess wird, den man im bürgerlichen Umfeld am Schreibtisch sichtbar inszeniert. Diese Inszenierung ist nicht mehr nur männlich geprägt, sondern wird durch die ›Mode‹ auch für Frauen legitimiert.

Ein anderes Objekt, das bereits deutlich in den Zeitraum der Romantik gehört, ist eine Reisehandtasche von Bettina von Arnim. Die Tasche hatte sich Arnim bei einem Buchbinder in Berlin vermutlich nach 1840 anfertigen lassen (Abb. 3.14).[345]

Da Bettina von Arnim in der Stadt und ihr Mann Achim auf einem Landgut in Wiepersdorf wohnten, war die Autorin oft unterwegs – auch nach dem Tod ihres Mannes – und zwar mit der auf dieser Strecke neu eingeführten Eisenbahn. Die Tasche musste damit in ihrer Stabilität hohen Anforderungen genügen. Sie besteht aus grünem Leder und zeichnet sich durch eine Holzschublade aus, die in den Boden der Tasche eingelassen ist. Darin konnte beispielsweise auch Tinte sicher transportiert werden. Die heute mit und in der Tasche aufbewahrten und hier abgebildeten Gegenstände können allerdings in ihrer Provenienz nicht mit Bestimmtheit auf Bettina von Arnim zurückgeführt werden. Jedoch zeigen die unterschiedlichen Fächer, dass in dieser Tasche sicher nicht nur Schreibzeug, sondern vermutlich auch Nähutensilien sowie möglicherweise Kinderspielzeug transportiert werden konnten.[346] Es wäre durchaus denkbar, dass die Stahlfederspitzen tatsächlich aus von

344 Dass die Wahl des Materials in der Praxis sehr wichtig sein wird, beschreibt der Pädagoge Emil Drescher: »Dabei ist auch das Dintenfaß nicht unwichtig, dessen Stoff und Gestalt viel Einfluß auf die Dinte ausübt. Es ist nicht gleichgültig, ob es von Holz, Stein, Metall oder Glas ist. In Holz vertrocknet die Dinte sehr bald zu starrem Bodensatze oder verunreinigt durch Ablösen der Verpichung [gemeint ist die Abdichtung mit Pech]; in Stein schimmelt, in Metall oxydirt sie bald. Porzelain- und Glasbehälter sind die besten.« Drescher (1843), 8. Solche praktischen Bedenken kommen im *Journal* nicht zur Sprache.

345 Zur Romantik vgl. Kap. 4.4. Wolfgang Bunzel stellt die Tasche im Video-Interview vor: https://deutsches-romantik-museum.de/videos-2, abgerufen am 30.8.2019. Die geschätzte Datierung auf vermtulich nach 1840 stammt ebenfalls von ihm. Auf die gleichzeitige Anwesenheit von Gänsekielen und Stahlfedern geht Bunzel allerdings nicht ein. Vgl. auch https://www.euromanticism.org/bettina-von-arnims-handbag/, zuletzt abgerufen im November 2020.

346 Der Katalog in Kölsch/Maisak (Hg.) (2002), 122, verzeichnet in der Tasche folgende Gegenstände: »1) ein Tintenfaß; 2) ein Stück Kreide; 3) ein Schächtelchen mit Stahlfedern; 4) zwei Kästchen mit bunten Oblaten und einem Papiersiegel-Bildchen mit antiker Szene; 5) fünf Metallstäbchen; 6) drei Federkiele; 7) einen grünen Glasgriffel mit Metallfeder. In einem Seitenfach ein Nadelkissen mit diversen Steck- und Nähnadeln, ferner zwei Zahnstocher aus Stahl und Elfenbein, eine Nagelfeile und eine Bleifeder mit Stahlfassung.«

Abb. 3.14: Reisehandtasche von Bettina von Arnim, nach 1840

Arnims Besitz stammten, dann wäre dies ein (weiterer) Beweis ihrer modernen Lebensführung und technischen Aufgeschlossenheit.[347] Weil in der Tasche auch Federkiele aufbewahrt wurden, könnte damit eine gleichzeitige Verwendung der unterschiedlichen Schreibwerkzeuge mit ihren Vor- und Nachteilen, gerade in Bezug auf Reisen, aufgezeigt werden. Bettina von Arnim wäre damit eine der Autor:innen eines Übergangs von der Gänse- zur Stahlfeder.

Das Schreibzeug im *Journal des Luxus und der Moden* sowie die Reisehandtasche Bettina von Arnims zeigen auf, dass und wie Frauen geschrieben haben. Im ersten Beispiel werden Frauen als neue Kundinnen angesprochen, im zweiten zeigen sich die Bedürfnisse einer schreibenden Autorin, die neben dem Schreiben reist, näht und Kinder erzieht. Beide Beispiele demonstrieren Aspekte des zunehmenden Einbezugs und der Teilnahme der Frauen an Briefkultur und Literaturbetrieb. In der

347 Zu den aufkommenden Stahlfedern vgl. Kap. 5.

Gendercodierung werden aber auch Merkmale der Differenz sichtbar, ›weibliches‹ Schreiben wird dann an ›weibliche‹ Objekte gebunden gezeigt und im Fall des Journals auch als solches popularisiert. Auch damit lässt sich noch einmal an Beauvoirs Analyse in *Le Deuxième Sexe* aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts denken: Mit dem historischen Einbezug der Frauen als Autorinnen gehen Mechanismen der Markierung einher, die auf Andersartigkeit verweisen. Dies umfasst Körperpraktiken genauso wie die Schaffung neuer Objekte wie Schreibzeuge.

3.7 Feder-Wissen und die Narration der Federn: Der Kiel in Lexika und erzählend in den ›It-Narratives‹ der Zeitschriftentexte

In Johann Heinrich Zedlers *Grossem vollständigen Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Kůnste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden* (erschienen zwischen 1731 und 1754) liest man unter dem Eintrag »Feder-Kiele«:

> Feder-Kiele, sind die in denen Gånse-Flůgeln befindlichen starcken Federn, und vor aller Vôgel-Federn am dienstlichsten zu Schreibe-Federn. Gleichwie die Raben-Kiele zum zeichnen die besten sind, so im Frůhlinge von denen Gånsen und zwar aus denen rechten Flůgeln genommen werden, weil sie viel durchsichtiger, und auch besser in der Hand liegen als die aus denen lincken Flůgeln. Ehe man sie zum schreiben brauchet, můssen sie wohl getrocknet, oder durch heisse Asche gezogen und mit einem Messer gestreiffet auch rein geschabet werden: låsset man sie ein Jahr liegen, verlieren sie alle Fettigkeit, und sind zum Gebrauch desto besser. Zum Pergament-schreiben sind die Schwanen-Kiele am allerbesten, weil sie viel stårcker.[348]

Hier sind die Rollen klar vergeben: Ein unbestimmtes, handelndes Subjekt, hier bezeichnet mit »man«, erhält eine Anleitung, wie ein Schreibwerkzeug zu finden und zuzurichten sei. Die »Schreibe-Federn« sind die Objekte, von denen die Gänsefedern »am dienlichsten« seien – das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt ist also eines der Herrschaft: Das Subjekt macht sich ein Artefakt, indem es eine Feder »gestreiffet auch rein geschabet« hat, und verwendet dieses schließlich – dem Objekt kommt eine dienende Funktion zu. Zudem werden die Objekte kategorisiert und hierarchisiert, Rabenfedern sind zum Zeichnen geeignet, Schwanenfedern für Pergament aufgrund ihrer Stärke »am allerbesten«.

Nicht alle Zeitgenossen waren über das Zuschneiden von Federn besser informiert als heutige Leser. Dass es gar nicht so einfach war und ist, Federn zu schneiden,

348 Art. »Feder-Kiele«. In: Zedler (1735), Bd. 9, Sp. 403 f. In Band 35 gibt es zudem einen Eintrag zu »Schreibfedern« (S. 1161), der sich in Teilen mit dem hier zitierten Ausschnitt überschneidet.

haben die Ausführungen zu den Briefen vieler Autorinnen und Autoren der Zeit bereits gezeigt. Federn werden oft gerade dann zum Thema, wenn sie ihren ›Dienst‹ nicht richtig versehen, wenn sie stumpf sind, kratzen oder klecksen. Damit zeigt sich an ihnen das, was Bill Brown als »thingness«[349] beschrieben hat, das heißt ein Aufscheinen eines Dinges gerade dort, wo es nicht funktioniert oder, um beim Beispiel zu bleiben, wo die Menschen – und häufig sind es im 18. Jahrhundert die Frauen – das Artefakt nicht selbst herstellen konnten. Das Feder-Wissen des *Universal-Lexicons* wird hier zum einen gefestigt, da es zum Schreiben notwendigerweise bereits vorhanden sein musste, zum anderen auch popularisiert und weiterverbreitet, da eine zunehmende Alphabetisierung nach diesem praktischen Wissen verlangte.

Dass ein wissenschaftlich orientiertes Lexikon ein eher starres Verhältnis zwischen wissensdurstigem oder wissenspräsentierendem Subjekt einerseits und einem dargestellten Objekt andererseits vermittelt, dürfte kaum erstaunen. Im Gegensatz dazu sind sprechende Tiere und handelnde Dinge ausschließlich in der Literatur heimisch, dort sprechen in den Fabeln die Raben mit den Füchsen, in Märchen ist die Ziege so satt, dass sie kein Blatt mag, und ein Spiegel weiß und teilt mit, wer die Schönste im ganzen Land ist.[350]

Im Folgenden geht es hauptsächlich um literarische Texte, die sich aber dadurch auszeichnen, dass sie sich nur schwerlich in das geschilderte dichotomische Verhältnis von Objekten und Subjekten und ihre Abbildungskorrelate in wissenschaftlichen und literarischen Texten einordnen lassen und gerade deshalb geeignete Quellen sind, um erneut über Dinge in der Literatur nachzudenken. Inwiefern es sich bei diesen Texten um ›Literatur‹ im emphatischen Sinne handelt, war schon zeitgenössisch umstritten und blieb es seither – diese Frage lässt sich aber auch nicht für alle gemeinten Texte gleich beantworten.

Die Argumentation verläuft in drei Schritten: Erstens wird der historische Kontext der Texte beschrieben. In einem zweiten Teil werden drei ausgewählte Texte einem *close reading* unterzogen, bevor dann drittens die Analysen zusammengefasst dargestellt werden.

349 Brown schreibt: »We begin to confront the thingness of objects when they stop working for us.« Brown (2001), 4.

350 Gesprochen und gehandelt haben Dinge in der Literatur natürlich schon viel früher – auch danach noch und dies selbstverständlich auch in unterschiedlichen Sprachen. Entsprechend finden sich Verweise etwa auf Aesop und Phaedrus auch in Paratexten von It-Narratives, zum Beispiel im einführenden Abschnitt der Erzählung *The Sedan* (1757). Dieser Text stammt, wie viele hier erwähnte, aus einer vierbändigen Anthologie von Mark Blackwell mit dem Titel *British It-Narratives* (2012). Blackwell ist der Hauptherausgeber, Liz Bellamy gab den ersten Band mit dem Obertitel *Money* heraus, Heather Keenleyside den zweiten zu *Animals;* den dritten Band, *Clothes and Transportation,* edierte Christina Lupton, den vierten mit dem Titel *Toys, Trifles and Portable Furniture* wiederum Blackwell. In der Folge wird jeweils abgekürzt mit römischen Zahlen als Siglen und mit direkter Seitenangabe auf die vier Bände verwiesen, die einzelnen Herausgeber werden nicht mehr individuell aufgeführt. Der genannte Text *The Sedan* entstammt: III, 79–110, hier 82. Ich danke Mark Blackwell für die freundliche Auskunft zur Entstehung und zum Umfeld der Anthologie.

Im 18. Jahrhundert häuften sich Texte, die – oft mit einem parodistischen Unterton – von einem Gegenstand oder einem Tier autodiegetisch erzählt wurden.[351] Solche Erzählungen meist kürzeren Umfangs werden in der Sekundärliteratur als ›It-Narratives‹ bezeichnet.[352] Dieser Ausdruck ist aus unterschiedlichen Gründen nicht unproblematisch, so ist mit ›it‹ nicht etwa ein Pronomen in der dritten Person gemeint als Er-/Sie-Erzähler, sondern vielmehr ein grammatisches Neutrum, das in der Ich-Form erzählt. Zur grammatischen Verwirrung hinzu kommt, dass die Tierliteraturforschung bei Tieren nicht von ›it‹ sprechen würde, weil sie Tiere nicht mit Gegenständen gleichsetzt. Dieses Argument liefern die meisten Texte selbst, indem sie sich von den anderen Texten meist dadurch abheben, dass ihre Erzähler Namen besitzen: Der Schoßhund heißt Amourette,[353] das Pony Dick,[354] das Kätzchen Felissa[355] – das erzählende Nadelkissen[356] hingegen, der sprechende Goldring[357] und die Uhr[358] tragen keine Namen. In diesem Bezug haben die dinglichen Gegenstände im Gegensatz zu den sprechenden Tieren keine Individualität, sie sind eher als Prototypen ihrer (materiellen) Gattung zu verstehen.[359]

Diese Benennungsproblematik hat unterschiedliche Lösungsansätze hervorgebracht. Neben It-Narratives gibt es auch alternative Bezeichnungen, Mirna Zeman fasste sie in ihrem Aufsatz zur *Literatur und Zyklographie der Dinge* zusammen. Verbreitet ist der Ausdruck »novels of circulation«,[360] der vor allem zu Erzählungen von und rund um Geld sehr gut passt, der aber »nicht etwa geschlossene Kreise (Kreisläufe)«[361] meint, wie Kerstin Kraft mit Bezug auf Textilien ausführt. Michael Niehaus spricht von »Geschichte[n] mit wandernden Dingen«[362] und Christina Lupton von »little downward mobility narrative«,[363] weil es sich oft um Verbrauchsgeschichten handelt. Ich verwende hier in Bezug auf die Federn den Ausdruck It-Narratives, weil er ver-

351 Einer der frühen Texte ist *The Golden Spy* von Charles Gildon (1709). Spionierende Münzen sind die paradigmatischen It-Narrators und haben eine genrebildende Funktion eingenommen. Blackwell schreibt: »[They] served as a handy vehicle fit for conveying a variety of satiric contents, but they also generated a narrative pattern into which any object might be spliced – even a goose quill.« (IV, 5).

352 Die Erstnennung der Bezeichnung geht nach Aussage von Blackwell auf den Aufsatz von Douglas (1993) zurück. Blackwell spricht auch von »it-fictions«. (IV, XV). In der Folge wird der Ausdruck nicht mehr angeführt.

353 Vgl. *Memoirs of Amourette, a Lap-Dog* (1791). (II, 151–158).

354 Vgl. *Memoris of Dick, the Little Poney* (1800). (II, 169–190).

355 Vgl. *Felissa; or, The Life and Opinions of a Kitten of Sentiment* (1811). (II, 233–254).

356 Vgl. *The Adventures of a Pincushion* (1784). (IV, 57–78).

357 Vgl. *The Adventures of a Gold-Ring* (1783). (IV, 81–94).

358 Vgl. *The Adventures of a Watch!* (1788). (IV, 129–162).

359 Siehe zum Zusammenhang von Namensgebung von (hier realen) Tieren und Individualität Borgards (2014).

360 Vgl. Zeman (2015), 151–173. Zum Überblick der Bezeichnungen siehe ebd., 168. Vgl. auch Zeman (2019).

361 Das und die interdisziplinäre Nutzung des Ausdrucks zeigt Kraft (2019), hier 113.

362 Niehaus (2009), 326.

363 Vgl. Lupton in Zusammenhang mit *The Tye-Wig* (III, 1).

gleichsweise offener ist als andere Bezeichnungen und weil das Zirkulieren wohl zu Geldstücken, weniger aber zu Federn als Ge- und Verbrauchsgegenständen passt.

Gemäß der aktuellen Editionslage scheinen It-Narratives ein britisches Phänomen zu sein[364] – diese Beobachtung bedeutet aber nicht viel mehr, als dass eine ausführliche Grundlagenforschung, etwa im deutschsprachigen Raum, noch aussteht.[365]

In einer vergleichenden Lektüre stehen nun die folgenden drei Texte im Fokus: *The Genuine and Most Surprizing Adventures of a Very Unfortunate Goose-Quill* (1751),[366] *The Adventures of a Goose-Quill* (1751)[367] sowie *The Adventures of a Pen* (1806).[368]

Die Federn innerhalb dieses Genres nehmen eine besondere Rolle ein: Sie sind zwar auf den ersten Blick wie auch die erzählenden Sessel, Spiegel oder Kreisel unbelebte Dinge, die aber (und das betonen auch die Texte) im Gegensatz dazu einen Bezug zum Tier haben, von dem sie stammen. Damit stehen sie an einer Schwelle zwischen belebtem und unbelebtem Ding. Sie knüpfen erstens immer an ein außerliterarisches, ›echtes‹ Vorleben eines Tieres an, das sich auch ohne Literatur bewegt, das kommuniziert, ein Nest baut oder davonfliegt. Zudem sind, zweitens, Federn als Erzähler auch das Werkzeug, mit dem geschrieben wird. Drittens können Federn als poetologische Dinge bezeichnet werden, die als Gegenstand die materielle Vorbedingung bilden, um eine Narration zu ermöglichen. Innerhalb dieser

364 Während sich andere literarische Gattungen wie etwa der Schelmenroman in Europa mittels Übersetzungen und Adaptionen schnell verbreiteten, sind diese Mechanismen bisher bei ›It-Narratives‹ selten beobachtet worden, zumindest scheinen die Texte noch nicht ins forschende Auge gesprungen zu sein. Zeman erwähnt im oben genannten Aufsatz als Beispiel für einen deutschsprachigen Perückentext Ignaz von Born: *Die Staatsperüke* (1773), geht aber nicht auf mögliche Verbindungen zu den englischen Perückentexten ein. Zeman (2015), 170. Bellamy (I, 28), verweist auf eine deutsche Übersetzung von Helenus Scotts besonders erfolgreicher Erzählung *The Adventures of a Rupee* (1782) unter dem Titel *Die Rupie* durch Christian Heinrich Reichel (1789). Die Beiträge in Brunner (2015) analysieren zwar deutschsprachige Texte, allerdings nicht solche aus Zeitschriften des 18. Jahrhunderts, sondern kanonisierte Texte und Autoren, also Märchen und Texte etwa von Lessing, Rilke, Sebald oder Kafka.

365 Die Blütezeit des Genres wird meist (wie im Titel der Anthologie) mit 1750 bis 1830 angegeben. Bellamy macht den Beginn der »novel of circulation« an der Erzählung eines Hundes fest: »It was only from the mid-century, with the publication in 1751 of Francis Coventry's story of a Bologna lapdog, *Pompey the Little,* that the novel of circulation became established as an autonomous narrative form within Britain.« Bellamy (1998), 119. Gemeinhin wird Charles Gildons bereits erwähnter Text *The Golden Spy: Or, a Political Journal of the British Nights Entertainments of War and Peace, and Love and Politics: Wherein are Laid Open, the Secret Miraculous Power and Progress of Gold, in the Courts of Europe* von 1709 als eines der ersten It-Narratives angesehen. Das Ende macht Blackwell mit dem Übergang des Genres in den 1830ern hin zur Kinderliteratur fest. (I, XXIII).

366 Zur Publikationsgeschichte und Mutmaßungen zur Autorschaft des Textes siehe Blackwells Ausführungen (IV, 1–7).

367 Blackwell schreibt, der Text sei George Russell zugeschrieben worden, der gemeinsam mit Christopher Smart und Bonnell Thornton bei *The Student* mitwirkte (IV, 2).

368 Der Fokus auf Federn erweitert die Forschung zu den It-Narratives insgesamt, deren paradigmatische Erscheinungsform erzählende Münzen sind. Bellamy schreibt zur Bedeutung des Geldes für das und in dem Genre: »Money is the dominant narrative of contemporary society.« (I, XLI). Vgl. Niehaus (2009), 266–274.

Narration sind sie, viertens, wiederum selbst Thema: Sie sind gleichzeitig materielles Objekt und Metaobjekt und insofern nicht nur Vorbedingung der Narration, sondern, fünftens, zugleich auch ein Anlass poetologischer Reflexion.

In der Textanalyse gilt es nun zu fragen, inwiefern traditionelle Rollen innerhalb der literarischen Kommunikation getauscht oder verändert werden, sich also diese Texte etwa mit dem rhetorischen Mittel der Personifikation Subjektivierungsstrategien bedienen und Autoren damit in die Rolle von Textobjekten geraten (die in den Texten teilweise in Briefen und Reden zu Adressaten werden). Im Weiteren wird der Frage nachgegangen, inwiefern in der Lebensbeschreibung eines Schreibinstrumentes narrative Traditionen wie etwa des (auto-)biografischen Schreibens sowie die gängigen Subjekt-Objekt-Beziehungen unterlaufen oder gefestigt werden.

Dass die Figur der Prosopopoiia[369] verwendet wurde, um die Feder sprechen zu hören, ist nicht neu – erinnert sei etwa an zahlreiche Rätsel, an die Feder im *Welschen Gast* von Thomasîn von Zerklaere,[370] das sprechende Schreibrohr bei Erasmus[371] oder den dreifachen Textanfang der schriftverweigernden und doch schreibenden Feder in der *Landstörtzerin Iustina Dietzin Picara genandt* von Perez.[372] Die Funktion der Prosopopoiia in den It-Narratives zielt auf die Reflexion der damaligen Publikationsmöglichkeiten für Autoren im Zeitschriftenwesen und auf eine Gesellschaftskritik, für die sich die Perspektive eines Dinges als Schutzvorrichtung für die Schreibenden anbietet.

Das Feder-Vokabular zur Bezeichnung des erzählenden Gegenstandes ist reichhaltig. Die Übertragungsgeschichte der Ausdrücke wird auch in den und durch die Lexika der Zeit weitergeführt und gefestigt: Die synonyme Verwendung von *calamus* und *penna* lässt sich auch etwa J. G. Krünitz' *Oekonomischer Encyclopädie* entnehmen, dort steht: »Die Schreibfedern, Federkiele, Federposen oder Spuhlen, L. Calamus pennae, Calamus scriptorius, Fr. Tuyau de plume, oder Bout d'ailes, Plume à écrire, sind die stärksten Federn von den Flügeln gewisser Vögel, z. E. der Straußen, Schwäne, Gänse, Raben etc. und heißen daher Straußen= Schwanen= Gänse= und Rabenkiele.«[373] Dieses Vokabular kommt in seiner Breite in den It-Narratives zum Tragen, weil diese Texte von wandernden Dingen (mit Niehaus gesprochen) erzählt werden, die die Räume der Nationalsprachen überschreiten können.

Von diesen früheren sprechenden Schreibwerkzeugen unterscheiden sich nun die Federn in den zu besprechenden It-Narratives. Da die ausgewählten Texte nicht kanonisiert sind, bedürfen sie einer kurzen Vorstellung: Der erste Text, *The Genuine and Most Surprizing Adventures of a Very Unfortunate Goose-Quill,* erschien 1751 und steht in einem intertextuellen Zusammenhang mit einer Erzählung über eine Perücke und einer über eine Weste. *The Genuine Memoirs of an Unfortunate Tye-Wig* beginnen mit der (menschlichen) Beobachtung, wie eine Perücke zum Schuheput-

369 Vgl. zu unterschiedlichen Stimmen in Texten Menke (2000).
370 Vgl. Kap. 1.5.
371 Vgl. Kap. 2.2.4.
372 Vgl. Kap. 3.2.
373 Krünitz (1773), Bd. 12, 402 f. Vgl. Kap. 5.2.

zen verwendet wird, und dem Drang des Erzählers, die Geschichte dieses Gegenstandes zu schreiben. Wie die Forschung gezeigt hat, ist der historische Kontext der drei Texte eine Auseinandersetzung, die später als ›Paper Wars‹ bezeichnet wurde und bei der es um die Rolle von Autoren und den sogenannten ›hack writers‹, also Auftragsschreibern, ging. Viele It-Narratives setzen sich aber auch emphatisch von der etablierten Literaturszene ab – sowohl der vergangenen als auch der gegenwärtigen.[374] Damit steht in It-Narratives im Allgemeinen und in Feder-Texten im Besonderen nicht weniger auf dem Spiel als die Aushandlung und Regelung dessen, *was wo* und *wie* publiziert werden sollte.[375] Die zeitgenössischen Reaktionen auf diese Auseinandersetzung waren geringschätzend, die Kritiken fielen teilweise harsch aus.[376]

The Genuine and Most Surprizing Adventures erschienen anonym.[377] Vorangestellt ist ihnen eine Vorbemerkung »To the Unfortunate Tye-Wig« (IV, 13), also jener Perücke, deren Niedergang in dem oben erwähnten Text beschrieben wird. Haar wie (zumindest die damalige) Perücke teilen sich mit der Feder ihre stoffliche Eigenschaft, bestehen sie doch beide aus Keratin. Der mit »Goose-Quill« (IV, 13) zeichnende Schreibende sieht sich als Verbündeter der Perücke als Unterdrückter, »reduced to the

374 Der menschliche Erzähler in der Rahmung von *The Genuine Memoirs of an Unfortunate Tye-Wig* spricht beim Anblick einer Schuhputzszene (bei der eine Perücke als Lappen verwendet wird): »On this Sight, I cou'd not help contemplating what a Multitude and Variety of Circumstances this Same wig had pass'd thro' – and now, was I to follow the Example of the Writers of the last Century, I shou'd walk home peaceably, go to Bed, sleep soundly, and in the morning write a *Vision* upon this Occasion. But, as it happens, that I have a superlative Contempt for those old canting Visionaries, I shall fairly and squarely, without Apology, Preface, or Preamble, give my reader the Memoirs of this TYE-WIG; which he very civilly, and without Solicitation, deliver'd to me in the following Form of Words.« (III, 3).

375 Zum Kontext siehe Lupton in (III, VIII f.). Erschienen ist der Feder-Text im selben Monat wie die bereits genannten *The Genuine Memoirs of an Unfortunate Tye-Wig* und *The Memoirs and Interesting Adventures of an Embroidered Waistcoat*. Alle drei Texte gehören, so Lupton, »to a heated literary dispute in 1751 that led to the quarrel now known as the Paper Wars of 1752–3.« Lupton, (III, VII). Hauptakteure waren Henry Fielding und John Hill und es ging (auch) um den Ruf der sogenannten »hack writers«, der Auftragsschreiber. Zeitgenössische Leser konnten in den Erzählungen reale Personen erkennen, vgl. (III, 2); (IV, XIV). Der Text über die gestickte Weste bezieht sich explizit auf die beiden anderen Texte. Über den Text der Feder wird gesagt: »[…] and though the unfortunate Goose-Quill has lately exhibited its Story, a Story as contemptible in its Circumstances, as it is miserably told […].« (III, 12 f.).

376 *The Unfortunate Goose-quill* etwa wurde zeitgenössisch wie folgt rezipiert: »The design of the author of this pamphlet is, chiefly, to ridicule the writer of some verses printed in one of the daily papers, entitled *Lines composed upon Mr. Zoilus Pestle*, &c. But neither the verses nor the pamphlet deserve further notice here«. Monthly Review, 4 (1751), 69, hier zitiert nach (IV, 4). Als weiteres Beispiel sei eine Kritik von *The Adventures of a Rupee* (1782) angefügt: »This mode of making up a book, and styling it the Adventures of a Cat, a Dog, a Monkey, a Hackney-coach, a Louse, a Shilling, a Rupee, or – any thing else is … a convenient method to writers of the inferior class, of emptying their common-place books, and throwing together all the farrago of public transactions, private characters, old and new stories, every thing.« Critical Rewiew, 52 (December 1781), 477–80, hier zitiert nach (IV, XI).

377 Er wird aber in Verbindung gebracht mit Christopher Smart, siehe dazu (IV, 1 f.).

low degree that you and I are«.[378] Auf die Widmung folgen *The Genuine Memoirs* der Gänsefeder. Gemäß der Gattungskonvention erzählt auch die Feder von einer unbeschwerten Kindheit »under the Protection of my Parent Goose« (IV, 15). Mutter und Vater werden einzeln lobend erwähnt. Das Verhältnis des Kindes Feder zur Mutter Gans wird als *pars pro toto* beschrieben: »when my Mother […] clapped her expanded Wings, and looked on me her greatest Ornament« (ebd.). Mit der Erwähnung der Mutter Gans erscheint im Englischen wie auch im Französischen eine besondere Form des Erzählens als intertextueller Verweis, nämlich auf die Märchensammlungen, die bei Charles Perrault 1697 *Contes de ma mère l'Oye* heißen. Im Englischen erzählt analog zum Französischen ›Mother Goose‹. Gänse sind dort also in besonderer Weise erzählende Tiere oder Menschen, denen tierliche Eigenheiten nachgesagt werden.[379]

Genealogisches Erzählen, wie hier mit der Erwähnung der Herkunft, findet sich nicht in allen It-Narratives und je nach Gegenstand auch nur in einer sehr knappen Form, bei Geldstücken jedoch fast immer.[380] Mit den Münzen gemein haben die Schreibfedern, dass sie in großen Mengen vorkommen. Im Text gibt die Feder nun nämlich an, wie sie mit tausenden anderen in ein Papierwarengeschäft nach London kam. Hier geschieht die Verwandlung: Der Händler »transformed me into a *Pen*.« (IV, 15) Damit ändert sich auch der Name, aus ›Goose Quill‹ wird ›Pen‹. Es folgt die Erwähnung des ersten von vielen Besitzern der Feder, die Feder wandert. Die parodistische Schreibweise verdichtet sich, wenn die Feder nun herausfindet, dass der Geschäftsmann nichts anderes als bloß seinen eigenen Namen schreibt (IV, 15). Der Reigen des Besitzer- und Ortswechsels wird in diesem Text angestoßen durch ein neidisches Haar, das die Feder zum Klecksen bringt.[381] Störfaktor ist also ein

378 (IV, 13). Beide Gegenstände werden selbstredend als Personen dargestellt und genannt, die auch über einen Körper verfügen. Das Elend bedrückt etwa ihre Brust: »Miseries, that such Breasts as ours throb with« (IV, 13).

379 So vermuten Kirk-Duggan/Pippin (2010), 3, dass die Bezeichnung auf Bertrada von Laon, die im 8. Jahrhundert lebte und auch ›Regina pede aucae‹ (die Königin mit dem Gänsefuß) genannt wurde, zurückzuführen sei. Möglicherweise ist hier anatomisch ein ›Klumpfuß‹ gemeint. In der Bertasage geht die historische Figur in Fiktion über, Fuß, Mensch, Gans und Erzählen verweben sich so miteinander.

380 Der Kreisel in *The Adventures of a Whipping-Top* schreibt, dass dies üblich sei, lässt es aber aus (IV, 113–128, hier: 117). Auch die Uhr in *The Adventures of a Watch!* erwähnt es und lässt es dann aber weg (IV, 131–161, hier: 134). Knapp erwähnt wird dann eine Schöpfung bei einem Ring in *The Adventures of a Gold-Ring:* »AFTER having gone through the usual process and received my / proper shape, stamp, & c. I found myself in the show-glass of an eminent goldsmith and jeweler in Cornhill […].« (IV, 81–94, hier: 81) *The Golden Spy* erwähnt eine himmlische Geburt des Goldes als Material, das in der Folge in unterschiedliche Formen (Schmuck, Waffen, Geld) gebracht wurde. Gildon (1709), 9f. In *The Adventures of a Halfpenny* spricht die Münze: »SIR! I shall not pretend to conceal from you the illegitimacy of my birth, or the baseness of my extraction […].« (I, 4) Besonders ist nun an den Feder-Texten, dass sie in einer belebten Tierwelt beginnen und dass sie noch nicht gemachtes Artefakt, sondern Federn sozusagen im ›Naturzustand‹ sind.

381 Auch die Haar-Feder-Interaktion als eine Störung steht in einer bereits erwähnten literaturhistorischen Tradition, die Erzählweise ist aber eine andere in Andrea Perez' *Die Landstörtzerin Iustina Dietzin Picara genandt* von 1626 (vgl. Kap. 3.2).

Ding, das ein anderes Ding in seiner Funktionalität einschränkt. Durch Zufälle, die sich wörtlich verstanden vor allem im Fallen und Aufheben zeigen, erlebt die Feder dann ihre Abenteuer. Hier wird deutlich, wie die Größe und der Wert des Gegenstandes die Erzählung prägen: Während die Perücke jeweils an den nächsten Besitzer verkauft wird (bis sie als Vogelscheuche und dann eben zum Schuheputzen Verwendung findet), wird die Weitergabe bei den Federn eher als Geschenk, Diebstahl oder eben zufälliges Liegenlassen und Wiederauffinden erzählt.

Festgehalten wird dies in unterschiedlichen Textgattungen, in Briefen und Gedichten, formuliert von der Feder oder ihren Besitzern, bis die Feder langsam zerfällt und schließlich – und dieses Schicksal droht jedem Gänsekiel der Zeit – ihre letzte Verwendung als Zahnstocher findet.[382] Auch faktual ausgerichtete Textsorten wie etwa August Schiebes Handelslexikon verweisen auf die Verwendung von (minderwertigen) Gänsefedern als Zahnstocher:

> Noch geringere Spulen als die 5 äußersten im Flügel oder von diesen die schlechtesten gehen als Mundstücke für thönerne Pfeifen oder für Cigarren, auch als Zahnstocher (engl. *quill tooth-picks*), welche letztere man auch an beiden Enden zugeschnitten hat (engl. *double cut quill tooth-picks*); für diese Zwecke hat man sie gewöhnlich gefärbt, was bei den Schreibspulen wenig vorkommt.[383]

Dass im literarischen Beispiel dieser Verfall und auch dieses Ende als Zahnstocher von dem beschriebenen Gänsekiel in Briefform festgehalten wird (der Kiel verabschiedet sich als »Your Humble Servant, And Brother Sufferer«) (IV 22), gehört als performativer Widerspruch zu diesem Genre, insbesondere aber zu den Besonderheiten der erzählenden Federn: Federn schreiben von Zeiten, in denen sie noch nicht schreiben konnten, und von Zeiten, in denen sie eigentlich bereits nicht mehr schreiben können – sie sind damit nicht nur in der Lage, ihre eigene Vorgeschichte zu verfassen, sondern auch über ihre materielle Existenz hinaus Spuren der Zukunft festzuhalten, und dies als ihre eigene Nachgeschichte: »he employs one End of me to get him a *Dinner,* and the other to cleanse the corrupted Filth from his rotten Teeth« (IV 22). Hier schreibt paradoxerweise eine Feder über ihren zukünftig fragmentierten Zustand als Zahnstocher und erzählt gewissermaßen zwischen kaputten Zähnen aus einer Mundhöhle heraus.

Dass aus Gänsefedern gelegentlich Zahnstocher werden, belegen nicht nur literarische Texte, sondern auch ornithologische Quellen, die in Auflistungen der nützlichen Verwendung die Tradition der Hausväterliteratur und der Martinsgans-texte fortführen.[384] So schreibt der Vogelkundler Johann Matthäus Bechstein (1757–1822) in seiner *Gemeinnützigen Naturgeschichte der Vögel Deutschlands für allerley Leser*

382 Auch in *The Adventures of a Pen* wäre es fast so weit gekommen (IV, 270).

383 Schiebe (1839), 158. Vgl. zur möglichen Entdeckung der Gänsefeder aus dem Zahnstocher Kap. 4.1.4.

384 Vgl. Kap. 3.3.2. Vgl. zu einem Zahnstocher-Objekt Abb. 4.10.

vorzůglich für Forstmånner, Jugendlehrer und Oekonomen von 1793 im Abschnitt über die Federn der *zahmen Gans*:

> Außerdem werden die Spulen noch zu Pinselfutteralen, Zahnstochern, Angeln, Hårtung des Stahls, Federballen, Pfeilen, zum Verkielen musikalischer Instrumente, zu Stockbåndern, Nadelbůchsen, Knůpfen, Knallbůchsen für Kinder, zum Filtrieren in den Apotheken u. d.gl. gebraucht.[385]

Gänsefedern als Ausgangsmaterial dienten ganz unterschiedlichen Zwecken. In die Erzählposition gebracht werden in literarischen Texten aber hauptsächlich die Federn als sprechende und selbst schreibende. Mir ist jedoch zumindest ein Text bekannt, der nicht nur in seiner materiellen Grundlage, sondern wegen seines Erscheinungsdatums den hier zu vergleichenden Feder-It-Narratives nachgestellt ist, hier aber in einem Exkurs präsentiert werden soll: Es ist die anonym aus dem Französischen überlieferte *Geschichte eines Zahnstochers* mit dem Untertitel *Von ihm selbst erzählt* aus dem Jahr 1834. Der Text beginnt wie andere auch mit einem genealogischen Vorspann, der unterschiedliche Gänse- und Feder-Topoi zusammenführt:

> Ich bin adelich; eine meiner Urmütter hat das Kapitol gerettet. Ich sage dieß nicht, um mit meiner Abstammung zu prahlen, denn Niemand denkt so philosophisch und ist weniger von sich eingenommen, als ich; nur Derjenige ist wahrhaft groß, der sich auf eigenen Fittichen emporgeschwungen hat.[386]

Im Weiteren erzählt der Zahnstocher, dass er als Feder von einer Martinsgans kam, bei einem Schulmeister »viel albernes Zeug«[387] schreiben musste und durch einen Zufall zu einem Advokatenschreiber kam, der nach einem Frühstück für seine Begleitung, Mademoiselle Angelina, einen Zahnstocher benötigte. Nach einer Zuschneidung und einem weiteren (Zu-)Fall gerät er in die Hände eines »Zahnstocherverfertiger[s]« und wird in »eine zahlreiche Familie jungfräulicher und mackelloser Zahnstocher«[388] gebracht. Dort wird er zusammen mit »drei oder vier tausend andern«[389] von einem Wirt gekauft und nach einem Essen den Anwesenden angeboten. Diese besprechen gerade Zeitschriften und so erscheint das Medium, in dem der Zahnstocher erzählt, in einer selbstreflexiven Geste im Text.[390] In einer temporalen Aporie wird die Verwandlung des Zahnstochers zum Schreibobjekt beschrieben, denn einer der Gelehrten nimmt die Herausforderung an, für das Mode-

385 Bechstein (1793), 615. Zu Bechstein vgl. Kap. 4.3.2 zu Jean Pauls *Das Leben Fibels*.
386 Anonym (1834), 245.
387 Anonym (1834), 245.
388 Anonym (1834), 246.
389 Ebd.
390 Erwähnt wird ein »Modejournal[]«, das nicht mit dem *Conversationsblatt* übereinstimmt, möglicherweise wurde jedoch der französische Ursprungstext in einem Modeblatt abgedruckt. Anonym (1834), 245.

journal die Geschichte des Zahnstochers mit ebendiesem Zahnstocher zu schreiben, und verzichtet dafür auf eine Schreibfeder, und zwar mit folgender Argumentation:

»Da wir diese Geschichte ganz authentisch haben wollen, meine Herren, so soll sie dieser Zahnstocher selbst redigieren, kein Anderer kann seine Abenteuer besser wissen, als er; ich werde ihm nicht ein Wörtchen einflüstern […]. Hui tummle dich und schreibe!«[391] Jener Aufforderung folgt der Zahnstocher und dieser scheinbare Anfangspunkt seiner Erzählung (die er eben erst beginnt) endet damit auch. Dieser Anfang, der auch ein Ende ist, wird bezeugt durch weitere schreibende Zahnstocher, wenn der Protagonist schreibt:

> Und zur selben Stunde auf gedeckter Tafel, zwischen Champagner und Chesterkäse, schrieb ich gegenwärtige Geschichte, die ich als Original, und dazu für ächt und authentisch erkläre: *Urkundliche dessen* haben meine in der Schale zurückgebliebenen Kollegen insgesammt hierunten ihre Namensunterschriften beigesetzt.[392]

Der Schluss des Textes verweist temporal auf den Beginn der Erzählung und zurück auf die Genealogie, während die deiktische Erwähnung der Unterschriften über den Text hinaus verweist, in einen imaginären Raum, wo man sich Unterschriften von tausenden von Zahnstochern vorstellen kann.

Zahnstocher sind also Restmaterialverwertung von Federn im Alltag.[393] Sie können in literarisierten Formen selbst erzählen und in ihren Geschichten die Erzählungen der Federn, von denen sie stammen, weiterführen. Wie die *Geschichte eines Zahnstochers* gezeigt hat, ist die Verwandlung von der Schreibfeder zum Zahnstocher potenziell umkehrbar, auch mit Restmaterial kann unter Umständen (fiktiv) weitergeschrieben werden.

Vom Zahnstocher weg und zurück zum 18. Jahrhundert führt die Analyse des zweiten Feder-Textes, der ebenfalls im Jahr 1751 in der Zeitschrift *The Student* erschien.[394] Er trägt den Titel *The Adventures of a Goose-Quill*[395] und verweist auch auf das zeitgenössische Vorbild, der Text ist nämlich verfasst »*In the manner of Mrs. Midnight's Tye-Wig*« (A 295). Der relativ kurze Text ist gerahmt von einem menschlichen Ich-Erzähler, der von einem bestimmten Tag und einem Ereignis erzählt. Der Text beginnt mit einem Motto[396] und wie in einem Tagebucheintrag steht oberhalb des

391 Anonym (1834), 246.

392 Anonym (1834), 246.

393 Zu Zahnstochern als Objekte aus dem Nachlass der Familie Friedrich Schillers siehe Kap. 4.1.4.

394 Christopher Smart (1722–1771) war der Mitherausgeber der Zeitschrift *The Student* und hat in der Figur von Mrs. Midnight die Erzählung der Perücke geschrieben. Die Erzählinstanz wechselt dort also von männlichem Autor zu weiblicher, fiktiver Figur und sprechendem Ding. Zu Smart siehe (III, 1 und IV, 1 f.).

395 The Adventures of a Goose-Quill. In the Manner of Mrs. Midnight's Tye Wig. In: *The Student, or, The Oxford and Cambridge Monthly Miscellany*, 2, London 1751. Auf diesen Text wird hier in der Folge mit der Sigle A unter direkter Angabe der Seitenzahl verwiesen.

396 Das Motto lautet: »*Dúm nihil habemus majus* Calamo *ludimus*« und wird Phaedrus zugeschrieben. Es stellt den Text in eine Traditionslinie, die in der Antike beginnt. Mit der Verwendung

Textes eine Datierung, nämlich »*Oxford, March 2*, 1751« (ebd.). Der Wechsel von diesem erzählenden Autor, der als Angestellter eines zeitgenössischen Buchhändlers[397] in einem Autorentreffpunkt (»Author's Coenaculum«, A 295) eine alte Feder findet, hin zur Erzählung der Feder findet in einem fingierten Traumzustand statt.[398] Der Autor imaginiert, dass sich die Feder erhebe, und zwar entgegen der Schreibposition auf ihr Federende, sodass die Spitze ähnlich einem menschlichen Kopf oben ist, den Spalt wie bei Thomasîns »munt« öffnet und zu sprechen beginnt. Nun wird die davor erzählende Autorfigur zum intradiegetischen Adressaten, der von der Feder mit »Mr. Author« angesprochen wird. Das, was erzählt wird, wird benannt als »the anecdotes of my own transactions« (A 296). Die Lebensgeschichte der Feder als eines Dings besteht also aus der Geschichte ihrer Geschäfte, des Tauschs und den zugehörigen Lebensstationen – Biografie und Ökonomie treffen sich im Schreibwerkzeug.

Die Feder bezieht sich auf eine Erzählung eines Verwandten (»kinsman«, A 296) und beginnt wie der erstgenannte Text mit der Beschreibung ihrer Kindheit: »I came into the world by the usual way; that is, I was born in the wing of a Goose.« (A 296) Die Feder erzählt auch vom Schicksal ihrer Geschwister: Diese seien eingesetzt worden zum Fischen, (wiederum) als Zahnstocher oder zum Staubwischen. Schreibfeder zu werden, wie es der Protagonistin zukam, wird im Vergleich dazu als »higher fortune« (A 296) bezeichnet. Auch kommt der Zurichtung zur Schreibfeder die Rolle eines *rite de passage* zu: »I quitted my state of *quill-hood*, underwent the usual circumcision, was gutted of my pith, commenc'd PEN, and enter'd directly into matrimony with *Ink-bottle*.« (A 296) Die Anthropomorphisierung wird hier auf drei Ebenen deutlich: erstens auf der Ebene der Sprache in der Analogie des Vokabulars (»*quill-hood*« statt ›childhood‹), zweitens auf der Ebene von Materie und Körper in der *Zu*schneidung als *Be*schneidung (»circumcision«) und drittens auf einer soziologischen Ebene, die sich in der Übertragung des Rituals der Hochzeit auf Feder und Tintenfass manifestiert. Belebt werden also auch andere Gegenstände, neben dem Tintenfass etwa das Federmesser, das als »enemy to our species« (A 296) die Rolle des Bösewichts zugeschrieben bekommt.[399] Diese mehrschichtig erzählte Anthropomorphisierung hat nicht nur Auswirkungen auf den Blick auf die Dinge,

von *Calamus* (Schreibrohr) wird hier eine Übertragung auf die Feder deutlich. Zudem wird mit »ludimus« auf den spielerischen Charakter des Unterfangens verwiesen. Das ›Spiel‹ mit einem Schreibgerät ist alt, das Genre des spielerischen Schreibens durch das Schreibgerät neu.

397 Blackwell (IV, 2) verweist auf den Buchhändler John Barrett, auf den mit »Barrett's house« (A 295) Bezug genommen werde.

398 Die Formulierung lautet »in a state neither sleeping nor waking« (A 295). Der Kniff mit dem Traum wird auch in anderen It-Narratives angewendet, so etwa in *Adventures of Halfpenny* (1753) (I, 3–6). Auch dort richtet sich die Münze erst auf, bevor sie spricht: »[…] I insensibly fell into a kind of half-slumber; when to imagination the half-penny, which then lay before me upon the table, erected itself upon its rim, and from the royal lips stamped on its surface articulately uttered the following narration.« (Ebd., 4).

399 Die erwähnte Beschneidung fügt sich auch, obwohl hier eher vage angedeutet, in die antisemitischen Anklänge in den It-Narratives, die besonders in den Texten über Geld deutlich

die durch sie belebt werden, sondern auf zweifache Weise auch auf die Menschen, von denen erzählt wird. Ihr Handeln kann damit nämlich erstens reflektiert werden: Was menschliche Kindheit bedeuten könnte, wird hinterfragt in der Übertragung auf ein Ding und dessen imaginierte Kindheit. Wie ist mit Körpern/Körperteilen umzugehen? Wie interagieren Menschen miteinander, welche Bindungen gehen sie ein? Und zweitens beinhaltet diese Art der Narration durch die Verfremdung ein komisches Potenzial: Menschliche Handlungsmuster werden in der Übertragung zu Verhaltensweisen, über die man sich lustig machen kann.

Handlungsantreibend ist nun intradiegetisch der vom Zufall geprägte Wechsel von Orten und Besitzern (»master«, A 297): Glücklicherweise (»providentially«, A 296) nimmt ein Bürogehilfe die Feder mit, später wird von einer knappen Flucht (»narrow escape«, A 297) oder einem seltsamen Unfall (»very odd accident«, A 297) gesprochen und auch die Landung im Pferdemist mit anschließender Rettung durch den Autor stellt die Erzählweise in die Tradition des Pikaresken, worin ein einfacher Held von seinen von Zufällen gesteuerten Abenteuern erzählt. Mit diesem rettenden Autor wird dann die Ankunft in der Redaktion der Zeitschrift *The Student* beschrieben und damit die gerade erzählte Lebensgeschichte als eine *Vor*geschichte zu einem Ende geführt. Der Text schließt darauf etwas abrupt mit einer moralisierend-nationalistischen Beteuerung, dass die Feder immer ethisch korrekt gedacht und geschrieben habe: »I never once gave expression to a thought that was indecent or immoral: nor have I ever prostituted one drop of ink to the disgrace or disservice of my country.«[400] Unter diesen Text gesetzt findet sich ein »Q.«, das die Narration in zweifacher Weise unterläuft: Die Feder hatte ja einerseits erzählt, wie sie die *»quill-hood«* hinter sich gelassen habe, und müsste nun eigentlich mit »P.« für *Pen* unterschreiben; und andererseits verweist hier innerhalb der fingierten mündlichen Rede (»articulately utter'd«, A 295) eine Unterschrift auf die Schriftlichkeit des Verfassten. Der Schluss des Textes hinterfragt so die Ordnung des Textes.

Ein halbes Jahrhundert später als die anderen beiden Federtexte erschien der dritte hier zu besprechende: *The Adventures of a Pen* wurde im *European Magazine and London Review* in drei Teilen 1806 abgedruckt.[401] Im Vergleich mit den anderen beiden Texten ist er deutlich länger und auch ziemlich weitschweifig. Unterzeichnet wurde mit ›Dionysius‹, die Autorschaft blieb anonym. Der Text ist gerahmt durch eine Autorenfigur, die sich zeitkritisch äußert, indem sie sich vor allem auf die moderne Schreibweise bezieht, nämlich auf die Gattung Biografie. Über dieser Lamentation schläft der erzählende Autor ein und durch die aktiv bleibende

werden und worin Vorurteile gefestigt werden. Vgl. Kibbie (2010), deren Aufsatz den Titel *Circulating Anti-Semitism* trägt. Antisemitische und stereotyp gezeichnete jüdische Figuren finden sich auch in *The Adventures of a Pen* (IV, 271).

400 (A 298). Dieser Bezug auf einen politischen Kontext klingt schon bei der Erwähnung des Autors als Besitzer der Feder an. Dort ist die Republik von Buchstaben geprägt: »This was my first engagement in the service of the republic of letters; to which I have been ever since devoted.« (A 297).

401 Die Zeitschrift existierte von 1782 bis 1826. Siehe Blackwells Ausführungen (IV, 253 f.).

Imagination[402] erhebt sich die Feder, mit der eben noch geschrieben wurde, und beginnt zu sprechen. Auch hier wird die eigene Narration mit Verweis auf bereits existierende Ding-Erzählungen gerechtfertigt: Schließlich hätten schon Münzen und andere ihre Geschichte geschrieben.[403] Es folgt wiederum eine Episode genealogischen Erzählens, das hier mittels eines Stammbaumes[404] zurückgeht – nicht nur auf eine lebendige, sondern eine legendäre Gans, wenn es heißt: »[…] one of my great ancestors being the first feather in the wing of that very goose which preserved the capital of Rome« (IV, 258). Ein weiterer Feder-Vorfahre sei gar ein Freund Shakespeares gewesen![405] Indem die Feder sich auf ihre noble Herkunft beruft, macht sie sich einerseits menschenähnlich, andererseits wird durch die Analogisierung der schreibende und denkende Mensch aus seiner scheinbaren Einmaligkeit auf dieselbe Ebene geholt, auf der sich auch das Erzähl-Ding befindet.[406] Dass diese Abstammungsgeschichte stark von Gender-Zuschreibungen geprägt ist, wird spätestens dann deutlich, wenn die Mutter (Gans) beschrieben wird – sie zeichnet sich nämlich durch ihren anmutigen Hals, ihr strahlendes Weiß, vor allem aber durch ihre besonderen Reproduktionskräfte aus, wobei es nicht um tierliche Individuen, sondern um die Produktion von Federn geht: Schließlich seien alle ihre Schwungfedern zu bedeutenden Schreibfedern geworden.[407] Als ersten Wendepunkt der Erzählung erwähnt die Feder den Tag, »[…] in which I first became of service to mankind.«[408] Es folgen Stationen bei rund 17 Schreibenden, die sich teilweise

402 Dort heißt es: »[…] imagination continued my ideas […]« (IV, 258).

403 Auf die rhetorische Frage, warum denn nicht auch Federn ihre Geschichte erzählen sollten, folgt eine Abhebung der Feder von anderen Erzähldingen, denn ihre Worte wären gemeinhin von Dauer: »[…] why then should not the Pen (whose words are generally marked in more lasting characters) communicate to the public the great events of an active and industrious existence?« (IV, 258). Darauf folgt direkt ein zweiter Grund: »Yet should *these* examples have no weight, I hope you will pardon the liberty, in consideration of my having *long* served you with irremittable fidelity.« (Ebd.) Viel ausführlicher dann ebd., 263. Fleißige und treue Arbeit wird hier zur Begründung eines Erzählrechtes angegeben.

404 Die Feder lässt selbstbewusst verlauten: »My pedigree baffles the curiosity of historians […]«. (IV, 258).

405 Es wird nicht nur eine Verbindung geschaffen zwischen dem stofflichen Schreibgerät und einem lebendigen Tier, sondern literarisches Schreiben und Erzählen in Legenden sowie in berühmten Werken werden in ihren materiellen Bedingungen dargestellt. Gleichzeitig parodiert die Feder hier eine Erzählstrategie, die sich auf hohe Abkunft stützt und diese als Berechtigung einsetzt.

406 Die Feder hier macht dies explizit, indem sie sagt: »Such, Sir, were my forefathers; and let your readers learn from hence, that the *feather of a goose* may as well born as themselves, and have an equal claim to the dignity of birth.« (IV, 258).

407 Die Stelle lautet: »[…] but (as if nature had intended her as the modern paragon of her species) every principal quill she produced, (and they were numerous,) some of which are still in employ, has figured eminently in the literary world.« (IV, 259) Auch in *The Adventures of a Goose-Quill* sind Federn und Feder-Schicksale mit traditionellen Geschlechterrollen verknüpft, so wird die Mutter-Feder (als einzige der Familie) von einem Dienstmädchen zum Staubwischen verwendet.

408 (IV, 259). Ungleich der davor erzählten Schwelle zur Schreibfeder wird hier irritierenderweise gesagt: »and I became a quill« (und erst später ›pen‹) (ebd.). Damit hört eine Kindheit

ebenfalls in Bewegung finden, sodass es zwischenzeitlich auch zu Wir-Erzählungen kommt. Summarisch kann zu diesen Besitzern gesagt werden, dass sie die Feder meist für unlautere Dienste einsetzen, die Feder muss Diebstahlpläne notieren, junge Mädchen mit falschen Versprechen betrügen helfen und Armen den Besitz verpfänden. Wenn die Feder dann sagt: „ […] and thus become the instrument of oppression and deceit […]« (IV, 262), dann ist »instrument« durchaus doppeldeutig zu verstehen, nämlich als Schreibinstrument, das die Feder immer schon ist, sowie als Instrumentalisierungssituation, in der sie sich befindet, wenn sie zur Unterdrückung anderer eingesetzt wird. Kurz: Der federführende Mensch wird in diesem stark moralisierenden Text zum *»monster«* (IV, 261), die Feder zum dienenden Werkzeug und in ihrer eigenen, dargestellten Wahrnehmung auch zur Mittäterin. Dies wird deutlich, wenn sie reflektierend festhält: »[…] that I was instrumental to the seduction of innocence, and the defloration of *maiden honour«* (IV, 261). Die uneheliche Verführung und die körperliche Besitznahme des unschuldigen Mädchens werden in dieser Passage sprachlich mit der und durch die Feder als Tatinstrument verübt. Die Feder ist damit nicht nur Schreibwerkzeug, sondern auch imaginierter Phallus.

Feder und Tinte sind in dieser Darstellung aber nicht nur Mittäter, sie versuchen sich auch gegen diese Vereinnahmung zu wehren. Die Feder erzählt: »I *twirled* myself round in his odious hand, and *endeavoured* to blot out those sentiments, that ought (for the sake of virtue, manhood, and society,) to be obliterated for ever.« (IV, 261) Störfantasien wie die hier unter Verwendung von Schreibmetaphern (»blot« oder »obliterated« als vernichten und auch verwischen) beschriebene gehen davon aus, dass die vom Menschen wahrgenommene »thingness« als eine auffallende Nichtfunktionalität vom Objekt provoziert werden kann. Was hier subjekthaft und was objektartig ist, vermischt sich zunehmend, wenn man bedenkt, dass ein schreibender Autor sich eine Erzählfigur (einen erzählten Autor, Dionysios) ausdenkt, die berichtet, dass in ihrem Traum eine Feder gesprochen habe und diese Feder von einer Schreibszene erzählt, in der sie sich als eigentlich stumm dienendes Schreibwerkzeug aufgrund des ihr bewussten Schreibinhaltes klecksend und verwischend gegen diesen Inhalt (den sie offensichtlich lesen kann) auflehnt.[409] Subjektivierung und Objektivierungstendenzen, Aktivität und Passivität kreuzen sich im Englischen

auf, die später im Rückblick als paradiesisch dargestellt wird: »[…] though I confess I was ever the most happy while growing on the downy pinion of my parent, an *innocent feather*, unpolluted by ink, and unacquainted with the *vicious drudgery* of *literary deception*.« (IV, 263) Literatur also ist Täuschung, die Zurichtung zur Feder bedeutet Verstümmelung: »[…] in short, honest John mutilated me into a Pen […]«. (IV, 260).

409 Innerhalb der Diegese gehen die dargestellten Menschen und die als Individuum gezeichnete Feder in ihrem Verhalten deutlich auseinander, doch bleibt die Vergleichsebene von Mensch und Tier (als üblicherweise abgewertetes Ding) doch dieselbe. Dankbarkeit etwa, so erzählt die Feder, sei bei Menschen selten: »[…] gratitude is the rarest virtue upon earth, and (you will pardon me if I say) not amongst *geese* but men.« (IV, 261) Die Gans steht hier wohl als *totum pro parte* für die Feder. Mensch, Tier sowie tierliches Ding und (zugerichtete) Schreibfeder gehen entweder direkt oder zumindest in der vergleichenden Darstellung ineinander über.

darüber hinaus auch sprachlich, wo es sowohl in diesen Erzählungen als auch im heutigen Sprachgebrauch das Verb »to pen« (bspw. »a letter«) gibt.[410]

Insgesamt wird eine Geschichte des materiellen Verfalls erzählt, die am Schluss vom Autor moralisiert wird. Nur zwischenzeitlich gibt es, vermutlich zur Steigerung des partiell vorhandenen Spannungsbogens, auch kurze Aufstiege im Ansehen der Feder, wenn es beispielsweise heißt: »[…] and now, Sir, I became a pen of quality« (IV, 270) oder »I am a pen of honour.« (Ebd.) Zum Schluss wird der Autor erneut zur Erzählinstanz und weist darauf hin, dass die Beobachtungen der einfachen Feder durchaus zu übertragen seien, da sie »the true characters of man« (IV, 275) beschreiben würden.

Mit Blick zurück lässt sich nun festhalten: Lexika wie *Zedlers Universal-Lexicon* gehen von einer scharfen Trennung zwischen Objekt und Subjekt aus, Schreibwerkzeuge werden darin immer auf die Objektseite geschlagen.[411] Sprechende und damit subjektivierte Federn gibt es hingegen schon, seit Federn in Gebrauch sind. Sie tun dies vor allem in literarischen Texten, wo sie als dingliche Objekte Subjektstatus einnehmen und dadurch die Dichotomie von Subjekt und Objekt unterlaufen. Wenn die Feder zum sprechenden Subjekt wird, werden die von ihr beschriebenen Menschen zum Objekt, wobei sich die Feder dann für Benachteiligte und Unterdrückte einsetzt und dadurch diese wiederum zu Subjekten erhebt.[412]

Innerhalb der It-Narratives nehmen erzählende Federn eine Sonderstellung ein, weil sie erstens die materielle Vorbedingung des Schreibens sind, weil sie zweitens den Schwellenraum von Mündlichkeit und Schriftlichkeit besetzen, indem sie paradoxerweise das, was sie sprechen, auch gleichzeitig ins Schriftliche transponieren und dort festschreiben, und weil sie drittens poetologisch das hinterfragen, was geschrieben wird und werden soll. Gerade in der parodistischen Ausrichtung der It-Narratives haftet den Feder-Erzählungen immer auch ein ernsthaftes, selbstreflexives Potenzial an. In der Auseinandersetzung mit dem Literatur- und Zeitschrif-

410 So heißt es an einer Stelle in *The Adventures of a Goose-Quill:* »[…] he might fairly be said to have *pen'd* many excellent discourses.« (A 298) und in *The Adventures of a Pen* tritt eine Figur auf »[…] to pen a few lines«. (IV, 260).

411 Sie sind zudem tendenziell ahistorisch – zumindest ist im konkreten Beispiel das Verfahren mit der Zurichtung in heißer Asche aus dem Mittelalter nicht überliefert, es dürfte sich um eine neuere Praxis handeln. Zedlers Feder ist damit eine des 18. Jahrhunderts, auch wenn ihre Beschreibung eine Zeitlosigkeit suggeriert.

412 Vesta (2006), 122, hat darauf hingewiesen, dass im 18. Jahrhundert Menschen durch die Dinge, die sie besitzen, ausgemacht werden und sie nicht umgekehrt die Dinge prägen. Sie bleibt dabei allerdings bei einer Dichotomie, die von den Feder-Texten, wie gezeigt, gerade nicht eingehalten wird. Eine etwas spätere literarische Gegenszene zu den belebten Dingen findet sich in Ludwig Tiecks Novelle *Des Lebens Überfluß* von 1839, in der Heinrich Clara seinen Albtraum erzählt, in dem er als Gegenstand in einer Auktion angeboten wird. Zum stummen, handlungsunfähigen Ding gemacht zu werden, erscheint dort auch für eine Traumsequenz furchteinflößend. Obwohl die Novelle Dinge ins Zentrum stellt – allen voran die hölzerne Treppe der Mietwohnung, die im harten Winter aus Not verfeuert wird, aber auch Bücher und nicht zuletzt Geld –, scheint gerade der imaginäre Wechsel zwischen belebter und unbelebter Welt aus anthropozentrischer Perspektive Grauen auszulösen.

tenmarkt beleuchten sie unterschiedliche Konkurrenzverhältnisse: Zum einen ist es die grundlegende Konkurrenz zwischen der durch die Zeitschriften popularisierten Unterhaltungsliteratur und der sogenannten ›hohen‹ Literatur sowie damit einhergehend die Frage, welche Autoren und Federn was schreiben und publizieren sollen und dürfen.[413] Dabei schlagen sie auch neue, eigene Wege vor.[414] Zum anderen bringt es die Konkurrenz zwischen den einzelnen Zeitschriften mit sich, die um die Gunst des Publikums buhlten. Zudem lässt sich eine Konkurrenz zwischen den einzelnen It-Narratives beobachten, die in ihrer Selbstlegitimation aufeinander Bezug nehmen (nach dem Muster: Was ein Geldstück darf, soll auch die Feder dürfen) und sich dann aber in der Schreibweise voneinander absetzen.[415]

Außerdem unterlaufen Feder-Erzählungen die anthropologische Differenz:[416] Während auch Dinge wie Münzen von ihrer Geburt und ihre Vita erzählen, verfügt die Feder über ein spezifisches genealogisches Erzählen, das sie immer mit dem (lebendigen) Tier verbindet. Eine klare Grenzziehung zwischen belebt und unbelebt wird dann obsolet, wenn ein unbelebter Gegenstand von einem lebendigen Tier stammt und zum lebendigen Erzähler wird. Die Feder ist damit mensch-tier-dingliches Hybrid, teilweise sogar ein Hybrid in fragmentierter Form (als Zahnstocher) und mit mehrfacher Funktionalität (als Zahnstocher und Schreibwerkzeug in einem).

Es bleibt schließlich noch zu fragen, wie die oft moralisierenden Schlüsse der Texte zu deuten sind. Diese Schlussteile stehen in der Tradition der Fabeln, die auch im 18. Jahrhundert noch variiert und aktualisiert werden. Zu nennen wäre etwa die französische Sammlung mit dem programmatischen Titel *Fables Nouvelles* von Barthélemy Imbert (1747–1790) aus dem Jahre 1773. Darin kommt auch die Feder

413 Die literarische Vergleichsgröße ist im britischen Umfeld Laurence Sterne. Siehe etwa *The Adventures of a Rupee,* in denen er explizit erwähnt wird: »[…] but my aberrations / from human nature are neither so frequent nor so great as the insignificant and ignorant imitators of Sterne, an other novelists daily exhibit, in their affected and foolish productions.« (I, 33) Im ersten Kapitel von *Tristram Shandy* sagt der Erzähler: »[…] whether right or wrong, 'tis not a halfpenny matter […].« Sterne (1997), 5. Wörtliches und sprichwörtliches Reden von Münzengeschichten durchziehen die zeitgenössische Hoch- und Unterhaltungsliteratur, die sich aneinander messen und die Bewertung von Literatur aushandeln. Vgl. auch Mark Blackwell (2010b), insbesondere das Unterkapitel *The »Novelty of my Vehicle«: Imitating Sterne's Inimitable Style.* Vgl. auch Vesta (2006). Zu Sternes *Tale of a tub* und Dingen als Autoren vgl. Lamb (2011), insbesondere Kapitel 8 und 9.

414 In *The Adventures of a Pen* sinniert die Feder über die zeitgenössischen literarischen Moden und ihre eigenen Ansätze: »In narrations, I have observed, Sir, that it is become a fashion to digress from the main point, to give the literary amusement the charms of *variety* and *novelty.* In compliance with the taste of composition, therefore, I am inclined to carry my reflections (arising from my former sentiment) somewhat farther, and hope you will patiently attend to them, especially as I shall never again speak for myself, but for the future submit, in dutiful subordination, to the guidance of *your right hand.*« (IV, 263).

415 So findet man beispielsweise in den *Memoirs and Interesting Adventures of an Embroidered Waistcoast* eine Referenz auf den *unfortunate Goose-Quill* mit der oben bereits erwähnten Bemerkung »as it is miserably told« (III, S. 13).

416 Vgl. Wild (2008), insbesondere 5–28.

zur Sprache, nämlich in *La plume d'un Bel-Esprit*.[417] Nachdem ein Buch in Frankreich Erfolg gehabt habe, meldet sie sich in der Vers-Form: »La plume de l'auteur (à peine on va m'en croire) / Croyoit avoir sa place au temple de mémoire.«[418] Sie spricht dort zu einem Sessel, »son voisin«,[419] und klagt über die viele Arbeit, die sie geleistet habe. Der Ruhm für diese Leistung komme nun aber nicht ihr, sondern einzig dem Autor zu. Der Sessel hingegen ist anderer Meinung und gebietet der Feder zu schweigen: »Tu ne fais qu'obéir toujours aveuglément«.[420] Dieser Disput mündet in einer modern klingenden Fragestellung nach der Wertung von Arbeiter und Werkzeug: »Vit-on jamais peser dans la même balance / Et l'ouvrier & l'instrument?«[421] In dieser rhetorischen Frage liegt der Vorschlag, die Subjekt-Objekt-Binarität aufzuheben.[422] Das Fabelbeispiel von Imbert ist damit eines, das die Gattungstradition mit ihrer moralisierenden Handlungsanweisung ähnlich variiert, wie es die It-Narratives der Zeit ebenfalls tun. Dabei geht es auch um die grundsätzliche Hinterfragung von Binaritäten und konkret um das Verhältnis von Materie und Geist sowie von Subjekt und Objekt. Imberts Beispiel zeigt im Weiteren auf, dass die Thematik in unterschiedlichen Nationalliteraturen vorkommt und die britischen Anthologien darum ergänzt werden müssten.

Diachron und in Richtung Zukunft betrachtet, seien, so schreibt Bellamy, die It-Narratives von der satirischen Unterhaltungsliteratur in Zeitschriften für Erwachsene tendenziell zu didaktischen Texten für Kinder geworden.[423] Die moralisierende Passage des Textes, aus welcher etwas gelernt werden soll, hat also zu einer Verschiebung in der Wahrnehmung der Texte hauptsächlich durch die späteren Leser geführt. Unabhängig davon, wie diese Texte eingeordnet werden, sind die Federn diejenigen Instrumente, die die Moral (fest-)schreiben. In *The Adventures of a Goose-Quill* tut die Feder das, wie oben bereits zitiert, in grammatikalisch aktiver Form, indem sie als Subjekt eine Art Zeugenschaft über die moralische Verfasstheit ihres Lebenswerkes ablegt. In den beiden anderen Texten beschreiben die Federn sich als Instrumente, die zum Schreiben moralischer Texte eingesetzt wurden.[424] Obwohl die Federbiografien sich materiell bedingt ihrem Ende zuneigen – die Federn sind von ihrem langen Dienst gezeichnet –, schreiben sie mit diesen Text-

417 Imbert (1773), 50f. Müller-Wille führt Andersens Auseinandersetzung mit der Schreibfeder unter anderem auf Imbert zurück. Zu Andersen vgl. hier Kap. 5.1.

418 Imbert (1773), 50.

419 Imbert (1773), 50.

420 Imbert (1773), 51.

421 Imbert (1773), 51.

422 Imbert hängte daran noch ein weiteres Beispiel an – nach einem Kirchgang hätten alle die gelungene Predigt bewundert, der Kirchendiener aber behauptet, er sei es gewesen, der die Glocken dazu habe läuten lassen (»c'est moi qui l'ai sonné«). Imbert (1773), 51.

423 Bellamy zeichnet diese Entwicklung am Beispiel der Publikationsgeschichte von *The Adventures of a Halfpenny* nach (vgl. 1, 2).

424 In *The Genuine and Most Surprizing* […] lautet die Passage: »In the Hours that he could be spared from this great Duty I was employed in a Performance that was intended to correct the Morals of Mankind, which appear (and more particularly to him) in the most abject and

schlüssen auch den Schreib-Diskurs und dessen zeitgenössische Regulierung fest: Geschrieben werden sollte in einer Zeit, in der immer mehr Menschen lesen und schreiben konnten und in der Texte größere Verbreitung fanden, unter Einhaltung von moralischen Standards. Mithin beteiligten sich diese literarisierten Federn an einem – letztlich zum Scheitern verurteilten – Einschränkungsversuch desjenigen, was sie überhaupt erst ermöglicht hatten: des Schreibens selbst.

3.8 Rückblick: Erweiterung der Wissensordnungen

Als neu erscheint im hier beschriebenen Zeitabschnitt der Frühen Neuzeit eine vergrößerte Reichweite von Schreibprozessen sowie die Erweiterung an beteiligten Akteuren. Das sind in erster Linie Frauen, die als Autorinnen in Erscheinung treten. Dies heißt jedoch nicht, dass sie den Autoren gleichgestellt gewesen wären. Vielmehr wird ihr Auftritt mit Blick auf den Körper diszipliniert (Diderot), ihre Namensnennung erschwert oder verhindert (Huber, La Roche und viele andere) und es werden ihnen Rollen (Stichwort: ›geistige Zuarbeiterinnen‹) sowie literarische Gattungen zugesprochen, deren Ansehen eher gering war (Gelegenheitsgedichte, Briefe). Es zeigt sich noch einmal die Überlagerung von materieller und bildlicher Bedeutung der Federn, müssen diese doch erst materiell vorhanden sein, zugeschnitten sowie geführt werden. Zudem steht die Feder metaphorisch für literarische Erwerbsarbeit, insbesondere für ein (auch weibliches) Berufsschriftstellerdasein: Wer Federn führen kann, verschafft sich eine Stimme und wird gehört und gelesen. Oder anders gesagt, gesellschaftliche Anerkennung und mächtige Positionen hängen mit einer gekonnten Federverwendung zusammen.

Gerade mit diesem erschwerten Einzug in den Literaturbetrieb wird die Feder symbolisch aufgeladen und erhält damit eine größere Bedeutung als ein bloßes materielles Schreibwerkzeug oder als Metapher für bestimmte Arbeiten – als Symbol umfasst die Feder die Teilhabe an und Mitgestaltung von gesellschaftlich-kulturellen Prozessen.

Hinsichtlich der materiellen Grundlage der Schreibprozesse ist die Hinwendung zum Tier für diese Zeit zentral. Mit der Weiterführung naturkundlicher Studien und dem Anspruch, Wissen zu akkumulieren, rückt auch die Gans als bisher kaum beachtetes Tier in den Fokus. Die Aufzählung der Besonderheiten und vor allem des ›Nutzens‹ der Gans bringt es mit sich, dass häufig auch Schreibfedern in ihrer Herkunft sowie in ihrer materiellen und metaphorischen Bedeutung Erwähnung finden. Und wie bei Buffon gesehen, kann diese Tatsache auch zur Reflexion des

deplorable State.« (IV, 20) Blackwell (IV, 357) verweist in den Anmerkungen auf intertextuelle Bezüge zum Werk Henry Fieldings. In *The Adventures of a Pen* liest man: »[…] and I cannot but assume some praise to myself, which will surely excuse my prolixity, of having been the only Pen concerned in the transcription of those moral Essays which you have submitted to the candour of the Public, under the signature of Dionysius, in the European Magazine.« (IV, 275).

eigenen, naturwissenschaftlichen Schreibens führen. Der Ausdruck des ›anatomierenden‹ Schreibens stammt aus den Texten über die Martinsgans, die im 17. Jahrhundert Verbreitung finden, deren Quellen aber schon viel früher anzusiedeln sind. Mit dem anatomierenden Blick arbeiten Naturforscher wie Theologen und Dichter – sie nehmen die Gans auseinander, beschreiben und vergleichen ihre Bestandteile wie die Feder und nutzen diese, um über die Gans zu schreiben. Wenn in den Predigten der Text als ›magere Gans‹ bezeichnet wird, dann kommen in dieser Benennung Schreiben und Tier, Metapher und Materie zusammen – und nicht zuletzt Lesen und Verspeisen.

Während bei Hoffmann von Hoffmannswaldau und in den Enkomien (etwa bei Sommer oder Acker) die Federrätsel und damit die sprechende Feder mit den Topoi von bescheidener Herkunft, aber großer Macht weitergeführt werden, bieten die It-Narratives ganze Lebensgeschichten der erzählenden Federn. Sie sind die materielle Vorbedingung des Schreibens, sie besetzen den Schwellenraum von Mündlichkeit und Schriftlichkeit und sie können poetologisch das hinterfragen, was geschrieben wird und werden soll. Dieses Genre gibt zum einen einen Einblick in das Publikationswesen der Zeit mit der größeren Verbreitung von Zeitschriften und der Popularisierung von literarischen Texten, zum anderen sind es gerade die sprechenden Federn (im Gegensatz etwa zum erzählenden Sessel, der in diesem Genre auch vorkommt), die poetologische und politische Bedingungen des Schreibens (Zensur, Machtmissbrauch) deutlich machen.

Betrachtet man vergleichend die Ausrufebilder, auf denen einzelne mobile Verkäufer gezeigt werden, die Federn verkaufen, mit der Erwähnung bei Diderot, die Federn würden zu Tausenden verkauft, wird deutlich, welche Rolle die Federn mittlerweile auch quantitativ spielen. Damit führen die Federspuren zum Zeitraum um 1800.

4 Tausende. Hochkonjunktur der Feder um 1800

Die bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass es unterschiedliche Vorgehensweisen dafür gibt, einem scheinbar unbedeutenden Gebrauchsgegenstand wie der Feder durch die Jahrhunderte zu folgen. Ihre Geschichte kann auf verschiedene Arten geschrieben und damit auch ein neuer, objektbezogener Blick auf Literaturgeschichte und -geschichtsschreibung geworfen werden. Zum einen fördern breit angelegte Recherchen schriftliche Funde über Federn zutage, zum anderen können Federn gezielt bei prominenten Schriftstellern und in ihren Nachlässen gefunden werden: Autoren, die berühmt geworden sind *mit* den Federn, *ihretwegen* oder – und das soll mit Blick auf die Widerständigkeit von Schreibwerkzeugen bemerkt werden – *trotz* der Federn. Im Vergleich zu den Ausführungen über frühere Zeiträume belegen Abbildungen und Berichte, dass Schreibfedern als historische Gegenstände in Erscheinung treten und im musealen Kontext bis heute präsent sind.

Die Tatsache, dass überhaupt Schreibfedern aufbewahrt werden, ist eine Neuerung der Sattelzeit. Schon Lichtenberg hatte in den *Sudelbüchern* außergewöhnliche Köpfe und Federn miteinander verbunden: »Nicht jeder Original-Kopf führt eine Original-Feder, und nicht jede Original-Feder wird von einem originellen Kopf regiert.«[1] Das Phänomen der um 1800 neuerdings aufbewahrten Federn kann als Begleiterscheinung oder als Folge der Genieästhetik sowie des Kults um einzelne Denker und Schreiber betrachtet werden. Die grammatische Form ist hier absichtlich generisch männlich gesetzt: Der Geniekult ist historisch betrachtet ein ausschließlich männliches Phänomen.[2] Dies zeigt sich nicht nur in den sprachlich manifestierten Zuschreibungen von ›Genie‹, sondern auch im Umgang mit Objekten. Um 1800 werden nämlich – unter anderem – die Schreibfedern berühmter Männer aufbewahrt. Obwohl es zu diesem Zeitpunkt auch Berufsschriftstellerinnen gab,[3] sind

1 Lichtenberg (1973), *Sudelbücher* I, Heft E, 414, 434. Zu Lichtenberg vgl. hier auch die Einleitung.

2 Dass dies literaturwissenschaftlich erstaunlich unreflektiert geblieben ist, zeigt etwa der Eintrag zu »Genieästhetik des Sturm und Drang« von Georg-Michael Schulz (2017), 61. Er definiert den Begriff wie folgt: »Der Begriff des Genies (von lat. genius = Schutzgeist eines Mannes, die ihm innewohnende göttliche Kraft und Zeugungskraft) wird im früheren 18. Jahrhundert aus dem Französischen übernommen und meint zunächst den Geist im Allgemeinen.« Das Geschlecht wird damit in den Begriff eingeschrieben und nicht als zeitgenössische Vorkommensweise thematisiert.

3 Vgl. Kap. 3.6.

deren Hinterlassenschaften die Texte selbst, während von den berühmten Autoren auch sehr viele Gegenstände überliefert sind. Weder von Anna Louisa Karsch noch von Sophie von Laroche blieben Schreibfedern erhalten. Wäre ihnen ›Genie‹ zugesprochen worden, so sähe die Situation in Literaturmuseen und Archiven heute wohl anders aus.

Mit der Vorstellung von *genius* gründen Formen des Geniegedankens in der Antike. Die Unterschiede in der historischen Bedeutungszuschreibung und den einzelsprachlichen Realisationen durch die Jahrhunderte sind weitreichend.[4] Allgemein gesprochen zeigt sich ›Genie‹ in der praktischen Tätigkeit und dem daraus hervorgehenden Produkt, etwa im literarischen Werk.[5] Mit dem ›Sturm und Drang‹, verstanden als »Aufstand des Genies«,[6] wird das Wirken des ›Genies‹ als Möglichkeit einer Abgrenzung von Autoritäten betrachtet. Im emphatischen Sinne dichtend, hält sich die schreibende Person nicht mehr in erster Linie an die Vorgaben der Regelpoetiken, sondern schafft ein autonomes Werk aus seinem als ›genial‹ verstandenen Geist heraus. Damit ändern sich die Vorstellung der Literaturproduktion und das Verständnis davon, was ein Autor ist. Aber nicht nur das: Darüber hinaus lässt sich beobachten, dass sich in der Rezeption dieser Bewegung und ihrer Vertreter ein Interesse an Fragen danach manifestiert, wo und wie diese Literatur entstanden ist. Durch die Autonomisierung des Dichterberufs werden Autoren denn auch in der Rezeption vermehrt als Individuen wahrgenommen, deren einzelnes Schreib- und Schaffensverhalten neu von Interesse ist. Der Kult um diese Individuen lässt auch zu, dass ihnen zugeordnete Alltagsgegenstände umgedeutet respektive mit Bedeutung aufgeladen werden. Damit rücken neben den Werken die Objekte der Autoren, insbesondere die Schreibinstrumente, aber auch anderes, wie etwa Haarlocken, in den Fokus der Aufmerksamkeit. Die Feder übernimmt eine paradigmatische Rolle, wenn es darum geht, die geistige Originalität des ›Genies‹ mit einem materiellen Erinnerungsgegenstand zu verknüpfen. Federn machen, so könnte man sagen, das Genie dingfest. Mittels der Feder äußert sich das immaterielle Genie, und sie gehört materiell zu dem, was bleiben wird. Formen der literarischen Performanz und Präsenz (oder anders gesagt Materie und Geist) werden dadurch von der Feder zusammengeführt. Zusammen mit den Werken überdauern Schreibwerkzeuge unter Umständen den Autor. Federn sind als Erinnerungsgegenstände poetologische Objekte und stehen für den Dichter und seinen Schreibprozess ein. Einen Unterschied zwischen den Massen an Federn und den Einzelobjekten, die in Besitz von berühmten Männern waren, macht etwa Christoph Perels, ehemaliger Direktor des Freien Deutschen Hochstifts, in einem Ausstellungskatalog aus: »Gänsekiele

4 Als Überblick und zur Historisierung des Begriffes Genie siehe Ortland (2001).

5 Genie manifestiert sich auch in anderen Künsten, etwa der Musik. Inwiefern in den Wissenschaften auch Genie vorkommt, darüber sind unterschiedliche Autoren in unterschiedlichen Epochen ganz verschiedener Ansicht.

6 Ortland (2001), 689. Der Autor verweist auf die Kontinuität des Geniegedankens, wenn er schreibt: »Die Topoi, in denen die Sturm-und-Drang-Bewegung sich ihr Bild vom Genie ausmalt, sind alles andere als originell.« Ebd., 690.

als Schreibwerkzeug gab es bis zur Erfindung der Stahlfeder zu Hunderttausenden, Gänsekiele vom Schreibtisch Johann Gottfried Herders aber rufen eine ganze Welt der Erinnerung herauf.«[7]

Die folgenden Ausführungen sind nach Autoren und einem schwachen Epochenbegriff gegliedert. Die ersten beiden Abschnitte stellen die Federn von Friedrich Schiller und Johann Wolfgang Goethe ins Zentrum, ein dritter Teil beschäftigt sich mit Jean Paul und ein vierter versammelt Texte unterschiedlicher romantischer Autorinnen und Autoren. An ihnen allen lässt sich die Federhochkonjunktur zeigen, ein Zustand in einem Zeitraum, der sich mit der seriell hergestellten Stahlfeder ab den 1820er-Jahren grundlegend verändern wird.[8]

Schiller und Goethe sind längst nicht die einzigen, aber vielleicht die prominentesten, die Federn hinterlassen haben. Beispielsweise sind Federn von Johann Gottfried Herder (1744–1803) überliefert oder auch einige des Pädagogen, Journalisten und Altertumskundlers Karl August Böttiger (1770–1835).[9] Im Gleimhaus in Halberstadt wird eine besonders exotische Feder aus dem Besitz Friedrich Gottlieb Klopstocks (1724–1803) aufbewahrt. Es handelt sich bei dem Exemplar um eine Feder eines Kaiser- oder Steppenadlers,[10] die nicht als Gebrauchsgegenstand benutzt worden sein dürfte, auch wenn sie geschnitten ist und ihre Spitze Tintenspuren trägt.

Bei Schiller und Goethe sind die Nachlässe besonders gut dokumentiert. Dies gründet im damaligen Kult wie auch in seiner heutigen archivalischen Ausformung. Es bietet sich deshalb (neben der rein literaturhistorischen Bedeutung der beiden) auch materiell an, ihren Federn nachzugehen.

Die beiden Autoren unterscheiden sich in ihrem Schreibwerkzeuggebrauch gerade auch in Bezug auf die Feder. Um die Differenzen vorwegzunehmen: Der Unterschied in der Schreibpraxis liegt darin, dass Schiller viel mit Federn schrieb, an denen es ihm aber oft mangelte; sie fehlten ganz oder waren von schlechter Qualität. Goethe hingegen bevorzugte Bleistifte und diktierte mit zunehmendem Alter viel, er kam also weniger und auf andere Weise mit Schreibfedern in Berührung als Schiller. Die Feder interessiert hier als Schnittmenge unterschiedlicher Diskurse: Bei beiden Autoren ist das Schreiben geprägt durch die materiellen Bedingungen. Die Reflexion dieser Problematik scheint etwa in Briefen oder in Gelegenheitsgedichten auf. Beide Autoren setzen sich mit der Bedeutung von Werkzeugen für Literatur und

7 Perels in Kölsch/Maisak (2002), 6.

8 Vgl. Kap. 5.

9 Herders Federn sind abgebildet in Kölsch/Maisak (2002), 104, und datiert mit 1803. Zudem findet man sie später auch bei Bohnenkamp (2008), 19–72, hier 22. Die Federn wurden von der Tochter Herders beschriftet mit »die letzten Federn von Herder«. Ebd. Von Herder existiert ebenfalls ein Schreibpult, worauf ein Schreibzeug aus Tintenfass und Streusanddose fest montiert ist (vgl. KSW, Ident: 232246). Zu Herders Schreiben siehe auch Freitag (2002), 24–27. Böttigers Feder befindet sich in Marbach. Im Katalog ist zu lesen: »Feder aus C. A. Boettigers, zu Dresden, Schreibzeuge entnommen am 5. Dezember 1835.« Zu Schillers letzten Federn siehe Kapitel 4.1.3.

10 Die Direktorin des Gleimhauses, Ute Pott, hat die Herkunft der Feder ornithologisch abklären lassen.

Kunst auseinander, und in den Werken beider werden Federn inszeniert – gerade auch in Texten für die Bühne. Diese Verflechtung von ästhetischen, praxeologischen, ökonomischen, poetischen und poetologischen Fragen soll nun analysiert werden.

4.1 Friedrich Schillers Federn

Die Ausführungen zu Schiller sind in fünf Teile gegliedert. Der erste Teil verfolgt Spuren von Schillers konkretem Federverbrauch. Der zweite Teil beschäftigt sich mit Schillers Ästhetik und deren Verweisen auf Materialität. Darauf folgt ein drittes Unterkapitel zu Schillers hinterlassener ›letzter‹ Feder – die es paradoxerweise mehrfach gibt. Danach werden zwei hybride Schreibwerkzeuge und ein Zahnstocher-Etui vorgestellt, bevor es schließlich im fünften und letzten Teil des Kapitels um literarische Feder-Inszenierungen geht.

4.1.1 Materielle Grundlagen oder Der Unterschied zwischen Schiller und einem »Oberstallmeister«

Dass und wie Schillers Schreiben von materiellen Sorgen begleitet war, ist vielfach belegt.[11] Das Schreibmaterial kostete auch Geld, darüber geben die Briefe Auskunft – als wichtige Anschaffung erwähnt Schiller seinen in Jena gekauften Schreibtisch. Er beschreibt Christian Gottfried Körner (1756–1831) im Jahre 1789 seine Wohnung in der Jenergasse und deren Interieur:

> Meubles habe ich reichlich und schön: zwei Sophas, Spieltisch, drei Commoden, und anderthalb Dutzend Sessel mit rothem Plüsch ausgeschlagen. Eine Schreibcommode habe ich mir selbst machen lassen, die mir zwei Caroline kostet, und die gewiß auf drei zu stehen kommen würde. Dies ist, wonach ich längst getrachtet habe, weil ein Schreibtisch doch mein wichtigstes Meuble ist, und ich mich immer damit habe behelfen müssen.[12]

Nicht nur der Schreibtisch aus Jena, auch mehrere Reiseschreibzeuge Schillers blieben erhalten (Abb. 4.1).[13]

Über *Don Karlos* schreibt Schiller am 14. April 1783 beispielsweise, er trage ihn immer bei sich, um weiterschreiben zu können – dafür war selbstverständlich auch eine mobile Schreibausrüstung notwendig.[14] Beim Schreiben unterwegs wie auch am heimischen Schreibtisch ist die Feder in ein Ensemble von Materialien ein-

11 Vgl. etwa Luserke-Jaqui (2005), 605–622, sowie die Biografien von Alt (2000), Safranski (2004) und Oellers (2005).

12 Die sogenannte *Nationalausgabe* wird in der Folge mit der Sigle NA abgekürzt. Schiller an Körner, Jena, 13. Mai 1789. Schiller (NA, Bd. 25), 254–256, hier 254. Abgebildet bei Fischer (1994), 30, sowie bei Druffner; Schalhorn (2005), 34.

13 Reise-Schreibzeug. Marbach: Inv.nr. 6344.

14 Vgl. Schiller (NA, Bd. 23), 81. Zu *Don Karlos* vgl. Kapitel 4.1.5.

Abb. 4.1: Reiseschreibset aus Schillers Besitz. DLA Marbach

gebunden, sie interagiert mit Beschreibstoffen und Tinte. So kam es, dass Schiller 1783 an seinen Schwager Wilhelm Reinwald eine Auftragsliste schickte, die auch die Bitte um Tinte und Papier enthielt: »Zum *Sechsten* ein Buch recht gutes Schreibpapier, meine *Louise Millerin* darauf abzuschreiben. Das holländische stumpft mir die Federn so ab.«[15] Wenn qualitativ gutes Papier verwendet werden konnte, dann hielten auch die Schreibfedern länger und der Schreibprozess gestaltete sich flüssig. Es galt damit für einen Autor, neben den materiellen Eigenheiten eines Kiels und den Zuspitzfähigkeiten des Schreibenden auch noch die materielle Kombination zu beachten, wenn es um die Haltbarkeit einer Schreibfeder ging.

Zehn Jahre später war Schiller im Bezug auf Schreibmaterial immer noch auf die Unterstützung seines Schwagers angewiesen. Reinwald schrieb ihm nach einem Besuch: »Da ich bei meinem Aufenthalt in Jena bemerkt habe, daß Deine Federkiele kaum für einen Oberstallmeister gut genug sind; so lege ich hier ein Bund bei, die zwar auch nicht die besten, aber doch beßer sind – wenigstens einige darunter.«[16] In der Tat hinterließ Schiller auch einige Schriftstücke, die unsauber geschrieben sind – als Beispiel mag man sich seine Kleiderliste von 1804/05 ansehen.[17] Die Federzüge sind dort relativ breit und unscharf, die Tinte ist unregelmäßig hell oder dunkel und es gibt Streichungen sowie verschmierte Stellen – ob es in diesem Gebrauchstext aber tatsächlich ›nur‹ besserer Federkiele bedurft hätte oder ob hier nicht, wie üblich, das Zusammenspiel von möglicherweise minderwertiger Tinte, einem zu weichen und schlecht gespitzten Kiel und dünnem Papier das Gesamtbild prägt, lässt sich nicht mehr rekonstruieren.

15 Schiller an Reinwald, Bauerbach d. 14. Febr. 1783. (NA, Bd. 23), 65 f. hier 66.
16 Reinwald an Schiller. Meiningen den 18. Julii [17]93. (NA, Bd. 34, I), 287.
17 Abgebildet in Druffner/Schalhorn (2005), 214, Abb. 169.

Auf jeden Fall sorgte sich das private Umfeld wohl mit gutem Grund um Schillers Schreibmaterial. Darüber hinaus übernahm auch das Weimarer Theater einen Teil der Versorgung Schillers mit Federn, wie Alexander Weichberger im *Rechenschaftsbericht des Schwäbischen Schillervereins 1929/30* nachzeichnet.[18] Weichberger hat die Ausgaben der Theaterkasse, die Lieferscheine von Papierwarenhändlern und Schillers Notizen verglichen und so nachweisen können, wie die Verbindung zwischen Schreibwaren, der Institution Theater (konkret vertreten durch Franz Kirms) und dem Autor lief. Auf den ersten Blick könnte erstaunen, dass ein Theater einen Autor mit Schreibmaterial versorgt – Weichberger erklärt diesen Umstand als eine »besondere Aufmerksamkeit der Theaterleitung […], die man dem Dichter, der für seine so verdienstvolle Mitarbeit an der Kunstanstalt keinerlei feste Besoldung bezog, gern erweisen wollte.«[19]

Eine solche Rechnung zuhanden des Theaters ist wie folgt überliefert:

1799				
28 Dec:	1 Ries Stitzerbacher Schreibe Pappier Rthlr.	2.	6.	–
	5 Buch blaues …… dergl. a. 3 gr.	–	15.	–
	1 ff. engl. Einschlag Federmeßer	–	9.	–
	1 ff. Pappier Scheere	–	12.	–
	½ Pfd. ff. Siegellack …… N 27 a 1 ½ Rthlr.	–	14.	–
	2 ff. engl. Bleistifte……a 2 gr.	–	4.	–
	2 Bund extra ff. Hamb. Federspuhlen ……a 15 gr.	1.	6.	–
	½ Ries Holl. Brief Pappier……a 4 r.	2.	–	–
	Ein Kalender	–	1.	3.
	Summa Rthlr.	7.	19.	3.

richtig erhalten
Weimar
den 31 Dec: 1799. unterthänige Friedrich Haeubleins Wittwe[20]

In den Rechnungsbüchern des Theaters findet sich zudem auch ein Beleg für die Verbindung von Material, Theater als Institution und Autor: »[Betrag] an die Wittwe Haeublein für mancherley Schreibmaterialien, zum Gebrauch für den H. Hof Rath Schiller«.[21]

Solche Rechnungen sind ab diesem Zeitpunkt aus jedem Jahr erhalten. Wie die darin erwähnten Objekte ist auch diese Rechnung durch ihre Verbindung zu

18 Vgl. (1929/39) 34. Rechenschaftsbericht, 104–106. Auf Weichberger verweist schon Fischer (1994), 15–17.

19 Vgl. (1929/39) 34. Rechenschaftsbericht, 106.

20 Weichberger (1930), 105, liefert auch gleich die Erklärung der Einheiten zur Quelle mit: »Was zunächst den Inhalt dieser Rechnung anlangt, so sei gesagt, daß 1 Ries nach der damaligen Zählweise = 480 Bogen, und daß 1 Buch = 24 Bogen waren; 1 Bund, das Maß für die Federspulen, waren 25 Stück.«

21 Zitiert nach Weichberger (1930), 104.

Schiller als berühmter Persönlichkeit zu einem interessanten Dokument geworden und erhalten geblieben. Wollte man aus dieser Rechnung auf den Federgebrauch Schillers schließen, dann würde ihm pro Woche (nur) rund ein Federkiel zur Verfügung gestanden haben – vorausgesetzt, dass er keine anderen Bezugsquellen hatte. Wahrscheinlicher ist jedoch die Annahme, dass er auch anderweitig noch Federn bekam oder sich selbst welche anschaffte, um den Bedarf zu decken.

Die Beispiele zeigen, dass mehrere Akteure Schillers Schreiben mit Schreibmaterial und Federn unterstützten. Weil ein soziales und institutionelles Netzwerk ihn mit Material versorgte, musste er sich nicht wie ein »Oberstallmeister« mit seinem Schreibwerkzeug abgeben, sondern konnte sich zwischenzeitlich ohne materielle Hindernisse der Schaffung eines literarischen Werkes und einer Ästhetik hingeben.

4.1.2 Schillers Ästhetik und ihre (Im-)Materialität

Mit einer Theorie des Schönen setzte sich Schiller in sechs Briefen an Körner auseinander. Zu diesem Thema plante er ein ganzes Buch, das in Gesprächsform erscheinen und den Titel *Kallias, oder über die Schönheit* tragen sollte.[22] Doch der Text blieb Fragment und wurde erst nach Schillers Tod bekannt.[23] Schillers Schreiben über die Schönheit entspringt seiner Auseinandersetzung mit der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und den Schriften Kants. Insbesondere Kants in der *Kritik der Urteilskraft* vertretene These, dass (vereinfacht gesagt) Schönheit nicht objektivierbar sei, regte Schiller zum Widerspruch an. Er fasste daraufhin das Vorhaben, neben der Behandlung der Frage, was subjektiv betrachtet Schönheit bedeute, »hinreichend zu beweisen, daß die Schönheit eine objective Eigenschaft ist.«[24] Dabei ging es insbesondere im Brief vom 23. Februar 1793 darum, die These auszubreiten, dass Schönheit mit der »Freiheit in der Erscheinung«[25] identisch sei. Diese »Vorstellung von der Freiheit« wird nur durch »Technik« möglich, wobei Schiller »technisch« mit »kunstmäßig« gleichsetzte.[26] Um dies zu illustrieren, verwendete er Beispiele aus der Tierwelt. Während schwere Tiere wie Elefant oder Bär durch ihre Masse in besonderer Weise der Schwerkraft unterworfen blieben, sei »das Vögelgeschlecht der beßte Beleg meines Satzes. Ein Vogel im Flug ist die glücklichste Darstellung des durch die Form bezwungenen Stoffs, der durch die Kraft überwundenen Schwere. Es ist nicht unwichtig zu bemerken, daß die Fähigkeit über die Schwere zu siegen

22 Hier: Schiller an Körner, Jena, 21. December 1792. Schiller (NA, Bd. 26), 170f. Zum Kontext des Briefwechsels von Schiller und Körner vgl. Stüssel (2006).

23 Zur Entstehungsgeschichte wie auch zur unterschiedlichen Einordnung verschiedener Editionen des Briefwechsels Dommes (2005), 382–388, insbesondere 382f. Siehe auch die präzise Analyse von Robert (2007).

24 Schiller an Körner, Jena den 18. [und 19.] Febr. 93. Schiller (NA, Bd. 26), 190.

25 Schiller an Körner, 23. Febr. 93. Schiller (NA, Bd. 26), 199. Der Abschnitt des Fragments trägt entsprechend den Titel *Freiheit in der Erscheinung ist eins mit der Schönheit*. Ebd., 200.

26 Alle drei Zitate ebd., 202.

oft zum Symbol der Freiheit gebraucht wird.«[27] Den menschlichen Willen und das vernünftige Denken setzte Schiller analog zur Kraft des Vogels.[28] Es folgen weitere Beispiele wie Instrumente, Zirkel oder Bäume, an denen Schiller die Verbindungen zwischen »Gesetz«, »Willen«[29] und Schönheit darlegte. Schließlich stellte der Autor seine Theorie auf die »Probe«.[30] Dazu holte er ein Beispiel materiell und performativ in den Text hinein, und damit wurde die Feder als Akteur in Schillers Denken und Schreiben sichtbar (Abb. 4.2). Schiller schreibt:

> Warum wird die Schlangenlinie für die schönste gehalten? Ich habe an dieser einfachsten aller ästhetischen Aufgaben meine Theorie besonders geprüft, und ich halte diese Probe darum für entscheidend, weil bey dieser einfachen Aufgabe keine Täuschung durch Nebenursachen statt finden kann.[31]

Auf diese Passage folgend zeigen Manuskript wie Editionen eine Zickzacklinie, an der Schiller erläuterte, dass diese Linie gemäß Baumgartens Ästhetik schön sein müsste, es aber nicht sei. Darauf setzte er als Gegenbeispiel eine Schlangenlinie – die Wahl des Beispiels ist auf William Hogarths (1697–1764) Werk *The Analysis of Beauty* zurückzuführen, das bereits kurz nach seinem Erscheinen 1753 auf Deutsch als *Zergliederung der Schönheit* erschienen war und das einen Abschnitt mit dem Titel *Von den Zusammensetzungen mit der Wellenlinie* enthält. Hogarth präsentierte dort in einem Stich sieben vertikale S-Linien, die unterschiedlich breit ausfallen und deren mittlere Variante er als schön bezeichnet.[32]

Schiller führte in seinem Brief aber eine horizontal ausgerichtete Wellenlinie aus, die über mehrere Kurven verfügt, also die Hogarth'sche ›S‹-Kurve in ihrer Länge und der Anzahl der Wendepunkte übersteigt. Er schrieb dazu: »Folgende Linie aber ist eine schöne Linie, oder könnte es doch seyn, wenn meine Feder beßer wäre.«[33] Während bei der eckigen Linie die Richtung jeweils geändert wird, gebe es bei der Schlangenlinie »keinen bestimten Punkt«,[34] an dem der Richtungswechsel festgemacht werden könnte. In dieser stetigen, aber unbestimmbaren Richtungsänderung liegt gemäß Schiller eine Freiheit, die die Schönheit der Linie deutlich mache. Um

27 Ebd., 205.
28 Er schreibt: »Die Schwerkraft verhält sich ohngefehr eben so gegen die lebendige Kraft des Vogels, wie sich – bei reinen Willensbestimmungen – die *Neigung* zu der gesezgebenden Vernunft verhält.« Ebd., 205, im Original gesperrte Buchstaben kursiv gesetzt.
29 Ebd., 214.
30 Ebd., 215.
31 Ebd., 215.
32 Die Stelle lautet in der Übersetzung: »Obgleich alle Arten von Wellenlinien, wenn sie gehörig angebracht werden, Zierde geben, so ist doch, wenn man es genau nimmt, nur eine gewisse Linie die Linie der Schönheit zu nennen, welche in der Reihe derselben Nummer 4 ist.« Hogarth (1754), 34, respektive Tafel I, Figur 49, Wellenlinie Nr. 4. Vgl. zur Beeinflussung von E. T. A. Hoffmann durch Hogarth, insbesondere auch im *Goldenen Topf*, Oesterle (1991), 72–78.
33 Schiller (NA, Bd. 26), 215.
34 Ebd., 216.

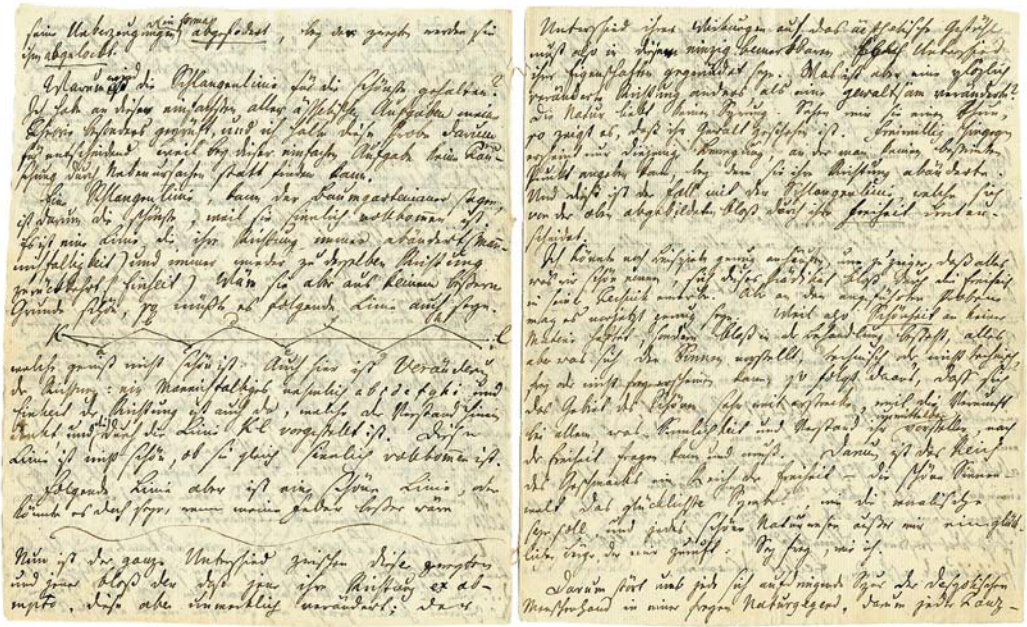


Abb. 4.2: »eine schöne Linie«. Schiller an Körner, 23. Febr. 1793

diese konkrete Linie geht es im Rest des Briefes nicht mehr, vielmehr erreichte Schiller mit ihr eine abstrakte Ebene, auf der er sich unter Verwendung einer politischen Metaphorik gegen »jede sich aufdringende Spur der despotischen Menschenhand in einer freyen Naturgegend«[35] oder gegen den »Tanzmeisterzwang«[36] wehrte und sich für Freiheit stark macht.

Zu dieser Linie sind mindestens vier Dinge zu bemerken: Erstens manifestiert sich Schillers schriftliche Reflexion der Thematik Schönheit in der Federhandschrift. In seinem Brief ist dieser Umstand durch die Bedingungen dieser Kommunikationsform (als Korrespondenz in Briefen) und durch die zeitgenössischen Schreibwerkzeuge gegeben. Zweitens zeigt diese Passage eine verkehrte Zeitlichkeit, einen performativen Widerspruch, wenn eine Linie beschrieben wird, die (geht man von einer linearen, epistolaren Schreibweise von oben nach unten auf dem Blatt aus) zur Zeit ihrer Erwähnung noch gar nicht gezogen worden ist. Schiller war sich hier also im Voraus schon im Klaren darüber, dass seine Linie keine schöne sein würde. Die Feder ist nicht gut und damit ist klar, dass die Linie besser gezogen werden könnte

35 Ebd., 216.

36 Ebd., 216. Am Rande bemerkt, enthält Schillers emphatische Verteidigung der (ästhetischen) Freiheit auch eine Wertung von biologischen Geschlechtern, so schreibt er: »[…] daher mag es kommen, daß uns die milden Tugenden mehr als die heroischen, das weibliche so oft mehr als das männliche gefällt; denn der weibliche Carakter, auch der vollkommenste, kann nie anders als aus Neigung handeln.« Ebd., 217.

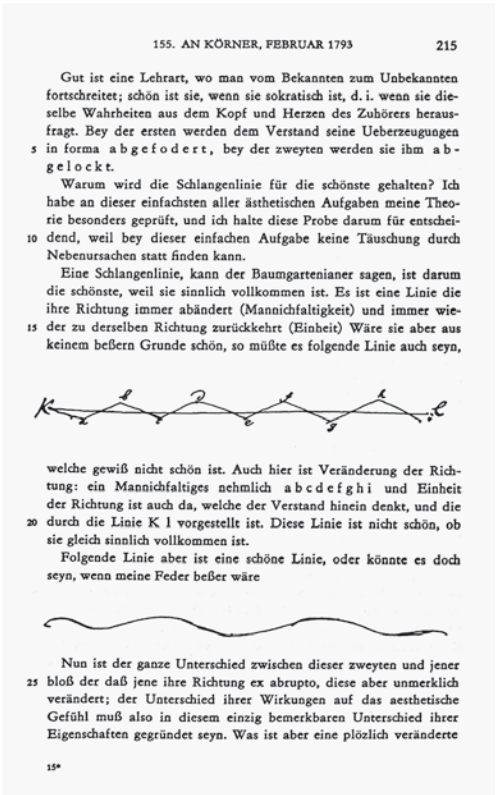
und müsste. Drittens wird nicht gesagt, warum diese Linie nicht schön sein soll. Bei näherer Betrachtung des Manuskriptes wird deutlich, dass die Feder einmal abgesetzt wurde, die Linie also nicht durchgezogen werden konnte und dass sie zum Schluss ausfranst oder zumindest über eine kurze Strecke doppelt geführt wird, also keine einzelne Linie im Singular mehr ist. Viertens ist auf die spezifische Problematik einer Medialisierung hinzuweisen, die die Grundlage einer Überführung des Briefes in eine Werk-Edition bildet. Aufschlussreich ist hier ein Vergleich zweier Ausgaben. Beispielsweise zeigt die sogenannte Nationalausgabe im konkreten Beispiel eine Linie, die eine Kopie von Schillers Handschrift sein dürfte. Dieser Umstand wird aber nicht erläutert (Abb. 4.3).

Obwohl es sich nicht um eine Faksimile-Ausgabe handelt, wurde ein Ausschnitt aus der Handschrift – und zwar keine Lettern, sondern eben der Federzug – in den typografischen Satz eingefügt. Die Edition verfügt damit also an dieser Stelle über ein Stück mimetischer Handschrift, die nicht als solche ausgewiesen ist. Eine vollständige Faksimile-Ausgabe steht noch aus.

Anders gelöst wurde es in der Hanser-Ausgabe. Dort werden die Zickzack- und die Schlangenlinie zwar ebenfalls unkommentiert abgebildet, die beiden grafischen Beispiele wurden jedoch in regelmäßige, stilisierte Drucklinien überführt.[37] (Abb. 4.4) Diese Adaption führt zu einer offensichtlichen Unstimmigkeit, denn diese Schlangenlinie könnte gar nicht ›besser‹ gezogen sein: Das Bild zeigt nicht, was der Text schreibend bemängelt, sondern was er wünscht. Nur die Nationalausgabe bildet das mehrfache Ansetzen ab und damit auch das Ringen mit der Feder im Bemühen, den sprachlichen Inhalt zu illustrieren.

Direkt vor der Linie wird diese von Schiller im Brief konstativ als ›schön‹ bezeichnet, mit dem Einschub im Konjunktiv (»oder könnte es doch seyn«) jedoch in den Möglichkeitsraum verschoben – denn Bedingung für eine tatsächlich schöne Linie wäre eine bessere Feder, die Schiller offenbar nicht besaß. Für den *Kallias*-Brief und Schillers *Theorie der Schönheit* zeigt diese Stelle grundlegende Probleme auf: Das Denken Schillers ist zwar an immateriellen Idealen ausgerichtet, muss sich aber maßgeblich auf Material und Können stützen, wenn dieses Ideal nicht nur beschrieben, sondern auch gezeigt werden soll. Was sichtbar werden soll und muss, kann nur bedingt hergestellt werden. Schillers Vorhaben gelingt hier und es scheitert gleichzeitig: Im performativen Akt der Vorführung von dem, was als Schönheit bezeichnet werden soll, erscheint die Feder als ungenügendes Schreibwerkzeug dort, wo es gerade theoretisch darum geht, dass Schreibwerkzeuge als Vertreter des Materials hinter der Idee zurückzustehen haben. Im Auftauchen der Feder an dem Punkt, wo sie gerade *kein* Thema sein sollte, zeigt sich die vermeintlich rein ideale Theorie als materialgebunden. Zugespitzt gesagt: Schillers Linie widerlegt seine Theorie, wenn

37 Schiller (2008), 424. Die Hanser-Ausgabe wird hier abgekürzt mit der Sigle HA. Während Hansers erste Ausgabe von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert 1980 erschien, also vor dem 26. Band der Nationalausgabe (1992), hielt auch die durchgesehene Hanser-Ausgabe von Wolfgang Riedel (2008) an den stilisierten Linien fest und übernahm nicht die Federzüge.



155. AN KÖRNER, FEBRUAR 1793 215

Gut ist eine Lehrart, wo man vom Bekannten zum Unbekannten fortschreitet; schön ist sie, wenn sie sokratisch ist, d. i. wenn sie dieselbe Wahrheiten aus dem Kopf und Herzen des Zuhörers herausfragt. Bey der ersten werden dem Verstand seine Ueberzeugungen in forma a b g e f o d e r t, bey der zweyten werden sie ihm a b g e l o c k t.

Warum wird die Schlangenlinie für die schönste gehalten? Ich habe an dieser einfachsten aller ästhetischen Aufgaben meine Theorie besonders geprüft, und ich halte diese Probe darum für entscheidend, weil bey dieser einfachen Aufgabe keine Täuschung durch Nebenursachen statt finden kann.

Eine Schlangenlinie, kann der Baumgartenianer sagen, ist darum die schönste, weil sie sinnlich vollkommen ist. Es ist eine Linie die ihre Richtung immer abändert (Mannichfaltigkeit) und immer wieder zu derselben Richtung zurückkehrt (Einheit) Wäre sie aber aus keinem beßern Grunde schön, so müßte es folgende Linie auch seyn,

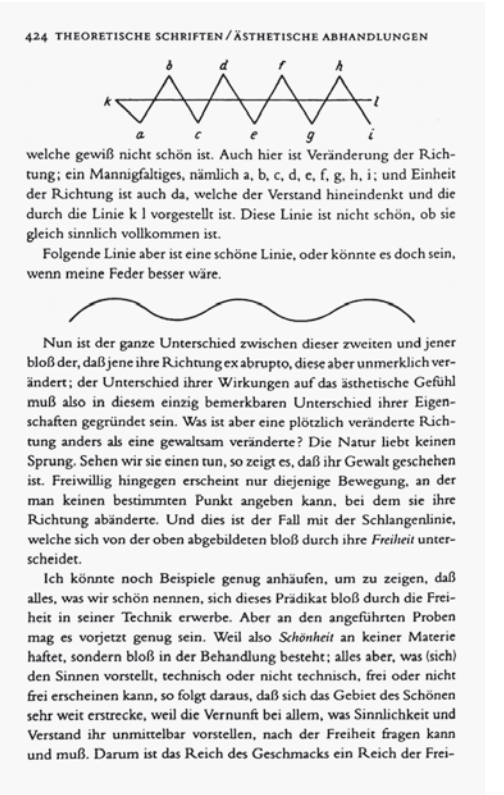
welche gewiß nicht schön ist. Auch hier ist Veränderung der Richtung: ein Mannichfaltiges nehmlich a b c d e f g h i und Einheit der Richtung ist auch da, welche der Verstand hinein denkt, und die durch die Linie K l vorgestellt ist. Diese Linie ist nicht schön, ob sie gleich sinnlich vollkommen ist.

Folgende Linie aber ist eine schöne Linie, oder könnte es doch seyn, wenn meine Feder beßer wäre

Nun ist der ganze Unterschied zwischen dieser zweyten und jener bloß der daß jene ihre Richtung ex abrupto, diese aber unmerklich verändert; der Unterschied ihrer Wirkungen auf das aesthetische Gefühl muß also in diesem einzig bemerkbaren Unterschied ihrer Eigenschaften gegründet seyn. Was ist aber eine plötzlich veränderte

15*

Abb. 4.3: Schillers Brief in der Nationalausgabe



424 THEORETISCHE SCHRIFTEN / ÄSTHETISCHE ABHANDLUNGEN

welche gewiß nicht schön ist. Auch hier ist Veränderung der Richtung; ein Mannigfaltiges, nämlich a, b, c, d, e, f, g, h, i; und Einheit der Richtung ist auch da, welche der Verstand hineindenkt und die durch die Linie k l vorgestellt ist. Diese Linie ist nicht schön, ob sie gleich sinnlich vollkommen ist.

Folgende Linie aber ist eine schöne Linie, oder könnte es doch sein, wenn meine Feder besser wäre.

Nun ist der ganze Unterschied zwischen dieser zweiten und jener bloß der, daß jene ihre Richtung ex abrupto, diese aber unmerklich verändert; der Unterschied ihrer Wirkungen auf das ästhetische Gefühl muß also in diesem einzig bemerkbaren Unterschied ihrer Eigenschaften gegründet sein. Was ist aber eine plötzlich veränderte Richtung anders als eine gewaltsam veränderte? Die Natur liebt keinen Sprung. Sehen wir sie einen tun, so zeigt es, daß ihr Gewalt geschehen ist. Freiwillig hingegen erscheint nur diejenige Bewegung, an der man keinen bestimmten Punkt angeben kann, bei dem sie ihre Richtung abänderte. Und dies ist der Fall mit der Schlangenlinie, welche sich von der oben abgebildeten bloß durch ihre *Freiheit* unterscheidet.

Ich könnte noch Beispiele genug anhäufen, um zu zeigen, daß alles, was wir schön nennen, sich dieses Prädikat bloß durch die Freiheit in seiner Technik erwerbe. Aber an den angeführten Proben mag es vorjetzt genug sein. Weil also *Schönheit* an keiner Materie haftet, sondern bloß in der Behandlung besteht; alles aber, was (sich) den Sinnen vorstellt, technisch oder nicht technisch, frei oder nicht frei erscheinen kann, so folgt daraus, daß sich das Gebiet des Schönen sehr weit erstrecke, weil die Vernunft bei allem, was Sinnlichkeit und Verstand ihr unmittelbar vorstellen, nach der Freiheit fragen kann und muß. Darum ist das Reich des Geschmacks ein Reich der Frei-

Abb. 4.4: Schillers Brief in der Ausgabe von Hanser

denn die Idee als Ideal realisierbar sein soll und nicht nur ein gedankliches und damit letztlich nicht erreichbares Konstrukt.

Die Tendenz, dass bei Schiller die Materie die Theorie unterläuft, lässt sich auch an einem anderen Beispiel zeigen: In einem weiteren Brief an Körner legte Schiller als Beilage die Abhandlung *Das Schöne der Kunst* bei. Wiederum bezieht sich Schiller auf seine Kant-Lektüre und ergänzt dessen Ausführungen aus der *Kritik der Urteilskraft*. In Übereinstimmung mit Kant zitiert Schiller das Schöne der Natur als »schönes Ding; das Schöne der Kunst ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge«.[38] Schiller ergänzt Kants Ausführungen um den Aspekt der Freiheit und schreibt in der Folge: »Schön ist ein Naturprodukt, wenn es in seiner Kunstmäßigkeit frey erscheint. Schön ist ein Kunstprodukt, wenn es ein Naturprodukt frey darstellt.«[39] Ohne Schillers theoretische Konzepte hier im Detail nachzeichnen

38 Kant zitiert nach Schiller (NA, Bd. 26), 222.
39 Schiller (NA, Bd. 26), 222.

zu wollen, ist in Bezug auf die fokussierte Feder vor allem wichtig, dass Schillers Denken versucht, die stofflichen oder materiellen Eigenschaften zugunsten einer immateriellen »Idee« und der Freiheit zu überschreiten. Erst wenn die materiellen Hindernisse überwunden sind – so könnte man es vereinfacht formulieren –, ist ein ›schönes‹ Kunstwerk überhaupt möglich. Oder in Schillers Worten: »Bei einem Kunstwerk also muß sich der *Stoff* (die Natur des Nachahmenden) in der *Form* (des Nachgeahmten), der *Körper* in der *Idee*, die *Wirklichkeit* in der *Erscheinung* verlieren.«[40] Folglich sind Kunstwerke, die ihre eigene, materielle Machart ausstellen, für Schiller minderen Ranges. Das ist vor allem auch interessant mit Blick zurück auf seine Linienführung, die aufgrund des Federzuges ihre eigene Beschaffenheit vorführt: Mit ihr unterläuft die dargestellte Schreibszene das theoretische Denken und materialisiert dieses. Die Feder ist widerständig gegenüber der ›Idee‹, die sie beschreiben soll.

Schiller macht in sprachlich-rhetorischer Analogie an den Beispielen der Bildhauerei und der grafischen Künste deutlich, welche Probleme sich durch die Sichtbarkeit der Machart ergeben. Nach einen ersten Abschnitt, der mit »[i]st an einer Bildsäule ein einziger Zug, der den Stein verräth«[41] begann, fährt der zweite, der hier in Bezug auf die Feder aussagekräftiger ist, fort:

> Ist an einer Zeichnung ein einziger Zug, der die Feder oder den Griffel, das Papier oder die Kupferplatte, den Pinsel oder die Hand, die ihn führte, kenntlich macht, so ist sie *hart* oder *schwer*; ist an ihr der *eigenthümliche Geschmack* des Künstlers, die KünstlerNatur sichtbar, so ist sie *manierirt*. Leidet nehmlich die Beweglichkeit eines Muskels (in einem Kupferstich) durch die Härte des Metalls oder durch die schwere Hand des Künstlers, so ist die Darstellung häßlich, weil sie nicht durch die Idee[,] sondern durch das Medium bestimmt worden ist. Leidet die Eigentümlichkeit des darzustellenden Objekts durch die GeistesEigenthümlichkeit des Künstlers, so sagen wir, die Darstellung sey manierirt.
>
> Das Gegenteil der *Manier* ist der *Stil*, der nichts anders ist, als die höchste Unabhängigkeit der Darstellung von allen subjektiven und allen objektiven zufälligen Bestimmungen. *Reine Objektivität* der Darstellung ist das Wesen des guten Stils: der höchste Grundsatz der Künste.[42]

Wenn im Kunstwerk, so Schiller, die Eigenschaften und das Wirken von Schreibwerkzeug, Beschreibstoff oder Körper wahrgenommen werden, wirke das Gesamte »schwer«. Das Material (wie etwa die Feder) kann die Idee nur dann befriedigend darstellen, wenn sie sich selbst als »Medium«,[43] wie Schiller sie nennt, in einer Un-

40 Schiller (NA, Bd. 26), 224.
41 Schiller (NA, Bd. 26), 225.
42 Schiller an Körner, Jena, den 28. Febr. [und 1. März] 93. Schiller (NA, Bd. 26), 219–229, hier 225.
43 Schiller (NA, Bd. 26), 225.

sichtbarkeit aufhebt. Das schöne Kunstwerk ist also nach Schiller konsequenterweise eines, dessen eigene Beschaffenheit nicht wahrnehmbar ist. Kann es zudem die »Manier« ablegen, ist es von einem guten Stil, der eine »*[r]eine Objektivität* der Darstellung«[44] ermöglicht. Dem Stil wird dabei »eine völlige Erhebung über das Zufällige zum Allgemeinen und Nothwendigen«[45] zugeschrieben. Schiller illustriert das Gelingen und Misslingen von Kunst anhand schauspielerischer Leistungen und am Beispiel der Poesie.[46] Als das »Medium des Dichters«[47] bezeichnet Schiller die Wörter, die Allgemeines ausdrücken, allen zugänglich sind und aus denen Dichter sprachliche Individualität erst durch Kombinationen gestalten. Diese »Tendenz der Sprache zum Allgemeinen« muss der Dichter durch »die Größe seiner Kunst überwinden«.[48] Eine derartige Zeichentheorie ist immateriell gedacht, wird aber analog zu Schreibgerät und Malutensilien betrachtet, deren Funktionsweise auf Materie basiert.[49] Kunst entsteht – so schlägt es zumindest Schillers theoretisches Werk vor – in einer freien Kombination von Worten, die das Singuläre der Bedeutung, das sie selbst nicht sind, herstellen können. Oder in den Worten Dirk Oschmanns: »Schon die Worte selbst, als kleinste Einheiten der Sprache, bezeichnen nicht etwas Einzelnes, Individuelles, sondern immer schon etwas Allgemeines, da Schiller sie als Gattungsbegriffe auffaßt.«[50]

Was das Schreiben von Briefen anbelangt – und darin entwickelte und diskutierte Schiller sowohl theoretische als auch literarische Konzepte –, waren aber materielle Bedingungen wie auch ein regelmäßiger Schreibfluss zentral.

An Wilhelm von Humboldt schrieb Schiller 1796:

> Ich bin, was den Innhalt unserer Briefe betrift, in einem so großen Rückstand gegen Sie, mein lieber Freund, daß ich über die Zahlung ordentlich erschrecke. Alle meine Verlegenheit wäre gehoben, wenn ich diese Zahlung nur mündlich leisten könnte, aber es geht mir mit der Feder oft sonderbar. Bin ich einmal im Gange, wie ich es diesen Sommer und Herbst war, so kann ich unter lastenden Geschäften große Briefe

44 Schiller (NA, Bd. 26), 225.
45 Schiller (NA, Bd. 26), 225.
46 Zur Reflexion der bildenden Kunst reicht Schiller ein einziger Satz zwischen Schauspielkunst und Poesie, er schreibt: »Bey Zeichnenden und bildenden Künsten fällt es leicht genug in die Augen, wieviel die Natur des Darzustellenden leidet, wenn die Natur des Mediums nicht völlig bezwungen ist.« Schiller (NA, Bd. 26), 227.
47 Schiller (NA, Bd. 26), 227.
48 Schiller (NA, Bd. 26), 227.
49 In den Worten Georg Meins: »Sprache heißt hier gleichviel wie Pinsel und Leinwand, und analog fordert er, daß die Natur der Sprache in der ihr gegebenen Form völlig untergehen, der Körper sich in der Idee, das Zeichen im Bezeichneten, die Wirklichkeit in der Erscheinung verlieren muß.« Mein (2000), 195.
50 Oschmann (2007), 153. Und an anderer Stelle schreibt Oschmann: »Oder anders gefragt: Wie kann das Kunstwerk mit dem Allgemeinen der Sprache sowie dem Allgemeinen der Gattungen und Formen überhaupt etwas Individuelles darstellen? Schillers Antwort lautet: Erstens durch Kombination des Allgemeinen und zweitens durch Flexibilisierung der Gattungen und Formen.« Ebd., 160.

> schreiben, ohne an den Mechanismus zu denken. Bin ich aber, so wie jetzt, aus diesem Mechanismus heraus, so erschrickt der Gedanke vor dem weiten Weg den er hat, um zu dem andern zu gelangen.[51]

Schriftlichkeit wird in dieser Passage verknüpft mit einem zwingend zu überwindenden Hindernis, dem mit einem Schreibrhythmus beizukommen ist. Ins Schreiben – und das bedeutet immer ins Schreiben mit der Feder – gerät Schiller, so die tautologische Aussage, erst mit dem Schreiben. Der »Mechanismus« beinhaltet hier wörtlich zu verstehende wie auch metaphorische Komponenten: Federschrift als Verschränkung von Geste und Instrumentalität setzt Übung voraus, und eine Kontinuität im konkreten Verfahren ist notwendig, um dieses Verfahren unbewusst zu machen. Darüber hinaus setzt und hält Schreiben aber das Denken in Gange – und nicht umgekehrt. Das Schreiben ist damit nichts dem Geistigen Nachgeordnetes, sondern in dieser Situation zwingend vorgeordnet, als Bedingung dafür, dass »der Gedanke« eben nicht »erschrickt«.

Während bei Schiller ein allgemeiner Schreibmechanismus angesprochen wird, zeigt eine Parallelstelle bei Goethe auf, dass zwar auch im Kleinen der Schreibfluss aufrechterhalten werden musste, dass aber zu viel Tinte wiederum hinderlich sein konnte. In der *Italienischen Reise* schreibt er: »Verzeihung der laufenden Feder. Ich muß schreiben, ohne zu denken, damit ich nur schreibe. Der Gegenstände sind zu viel, der Aufenthalt zu schlecht und doch meine Begierde allzugroß einiges dem Papiere anzuvertrauen.«[52] Sowohl in Schillers als auch Goethes Textbeispiel macht sich Schreiben als ein Prozess bemerkbar, der sich selbst als Vorangegangenes voraussetzt – gut schreiben kann derjenige, der bereits am Schreiben ist. Schreiben ermöglicht Weiterschreiben. Damit perpetuiert sich der Schreibprozess selbst.

Eine topische Unsagbarkeit, die durch die Feder möglicherweise verstärkt würde, kommt hier also nicht zum Ausdruck. Vielmehr wird die Feder gerade als dasjenige Instrument gezeigt, das – auch in Bezug auf den Tintenfluss – in Bewegung gehalten werden muss, damit mit ihm Briefe oder literarische Texte überhaupt entstehen können. Wohl machen Schiller wie auch Goethe diesen Umstand reflektierend zum Thema, aus beiden Beispielen lässt sich aber herauslesen, dass gerade die Reflexion den Schreibprozess beeinträchtigt.

51 Schiller an Wilhelm von Humboldt. Jena den 1. Februar 96. Schiller (NA, Bd. 28), 179. Von diesem Brief befindet sich in Marbach lediglich eine Abschrift. Direkt an die zitierte Stelle schließt Schiller die Worte an, die der Marquis von Posa in *Don Karlos* spricht: »O schlimm, daß der Gedanke / Erst in der Sprache todte Elemente / Zerfallen muß, die Seele zum Gerippe / absterben muß […].« Ebd.

52 Goethe: *Italienische Reise* (FA, I, Bd. 15/1), 196f. Auf die »laufende[] Feder« gehe ich im Kap. 4.2 zu Goethe noch einmal ein.

4.1.3 Singularität und Pluralität der ›letzten Feder(n)‹

Ironischerweise blieben gerade von einem Autor, der sich immer wieder Federn schenken lassen musste, weil er zu wenige oder solche schlechter Qualität hatte, bis heute welche erhalten. Schillers Federn sind in besonderem Maße narrativ eingebettet, es sind Federobjektgeschichten, die auf unterschiedliche Weise erzählt werden. Sie beginnen mit Schillers Tod: Als er nach langer Krankheit an einer akuten Lungenentzündung starb und damit die Arbeit an *Demetrius* jäh abgebrochen worden war, seien – so die Überlieferung – auf dem Schreibtisch des Autors Schreibfedern gefunden worden, denen als Erinnerungsstücke ein großer Wert zugeschrieben wurde und immer noch wird. Das ›Leben‹ dieser Objekte beginnt also mit dem Tod des sie besitzenden Autors, obwohl sie als materielles Schreibgerät natürlich längst existierten; davor jedoch wurden sie als austauschbares Verbrauchsmaterial betrachtet, das höchstens auf Rechnungen der Schreibwarengeschäfte und des Theaters Erwähnung fand. Es kann darum nicht die Rede sein von einer Objektbiografie im Sinne Igor Kopytoffs,[53] weil diese Schreibfedern nur hypothetisch zu einem Lieferanten und keineswegs weiter zurück zu einem Herkunftsort oder gar zu einer Gans verfolgt werden können.

Schiller hinterließ viele Objekte, die akribisch gesammelt wurden und weiterhin aufbewahrt werden: So finden sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach Haarlocken,[54] Spazierstöcke, Kleidungsstücke, Geschirr und Besteck, Ringe, Spielkarten, Schachfiguren oder ein Geldstrumpf mit Münzen und viele Dinge mehr. Teilweise werden sie dauerhaft im Schiller-Nationalmuseum ausgestellt, viele aber fristen ihr Dasein in Magazinschränken.[55] Die Feder hebt sich jedoch vom Rest dieser Dinge ab – kein Objekt wurde so direkt mit der Dichtkunst Schillers in Verbindung gesetzt wie seine Schreibfeder(n). War die Laute des Sängers nach der Antike das Symbol für dichterisches Schaffen, so trat die Feder ihre Nachfolge auf einer bildlichen Ebene an, war aber bis ins 19. Jahrhundert auch immer materiell vorhanden.[56] Dies macht sie in doppeltem Sinne zu einem Erinnerungsgegenstand: als solcher fungiert zum einen der konkrete Gegenstand als Schreibwerkzeug und zum anderen die Metonymie für das Schreiben und das Symbol für Poesie überhaupt. Dass man eine solche Feder von Schiller nicht nur isoliert betrachten, sondern an einem Erinnerungsort öffentlich zugänglich inszeniert haben wollte, zeigen

53 Vgl. Kopytoff (1986).

54 Analog dazu liegen Locken Goethes in Frankfurt a.M., vgl. drei gerahmte Exemplare abgebildet bei Kölsch/Maisak (2002), 81–84.

55 Die Objektgeschichten der einzelnen Stücke sind auch deshalb schwierig zu eruieren, weil Objekte von Schillers gesamter Familie aufgenommen wurden. Und so harren die meisten davon einer detaillierteren Bearbeitung.

56 Nicht nur, aber auch in Bezug auf Schiller ist bei Dichtern weiterhin bildlich von ›Sängern‹ die Rede. So lautet die Inschrift auf dem Mythenstein, der nach dem hundertsten Geburtstag Schillers 1860 eingeweiht wurde: »DEM / SAENGER TELLS / F. SCHILLER / DIE / URKANTONE / 1859«.

bereits die Überlegungen Goethes von 1817. Er schrieb an C. G. v. Voigt in Bezug auf das Schiller'sche Gartenhaus und dessen Besucher:

> Diese [die Fremden] wallfahrten häufig hierher, und meine Absicht ist den hergestellten Raum nicht leer zu lassen, sondern des trefflichen Freundes Büste daselbst aufzustellen, an den Wänden in Glas und Rahmen ein bedeutendes Blatt seiner eigenen Handschrift, nicht weniger eine kalligraphische Tafel, meinen Epilog zur Glocke enthaltend. Hiezu wünscht ich nur einen Stuhl, einen kleinen Tisch dessen er sich bedient. Vielleicht Tintenfaß, Feder oder irgendeine Reliquie.[57]

Dass Goethes ›Wünsche‹ hier wie auch im Umgang mit den nachgelassenen literarischen Schriften eine doppelte Wirkung haben, nämlich die des Andenkenstiftens wie auch das gezielte Steuern des Gedenkens, hat Stefan Willer in seiner Studie zu Erbfällen gezeigt.[58] Günter Oesterle wiederum betonte Goethes »Ausrichtung auf die Schrift und das Beiherspielende des Reliquienartigen« in diesem Brief.[59] Oesterle zählt die Feder zu den »Sekundärreliquien«,[60] die abzugrenzen seien zum einen von sogenannten Primärreliquien, die Körperteile bezeichnen würden, und zum anderen von der katholischen Tradition der Reliquie als Überrest einer heiligen Person. Das *Lexikon für Theologie und Kirche* beschreibt den (religiösen) Reliquienkult als anthropologische Konstante:

> Die Berechtigung der Reliquienverehrung, die ein einfaches menschl. Bedürfnis des Respekts vor der Person des heiligen Menschen einführte, verständlich macht u. auch begrenzt, schließt nicht aus, daß die konkreten Formen solcher Verehrung sehr dem Zeitgeschmack unterworfen sind u. nicht alle jedem Menschen zusagen müssen.[61]

Die Sammlungen von europäischen christlich-religiösen Reliquien sind ungefähr so alt wie der Einsatz der Gänsefeder als Schreibwerkzeug, nur wird Letztere als Alltagsgegenstand erst um 1800 aufbewahrt.[62] Im Falle Schillers nimmt der eigent-

57 Goethe an C. G. v. Voigt, Jena, den 24. März 1817, (1965), Bd. III, 390.

58 Willer schreibt: »Für die Ökonomie des kulturellen Erbes ist Goethes enteignender Umgang mit Schiller von weitreichender, wenngleich widersprüchlicher Bedeutung.« Willer (2014), insbesondere zum Schillerjahr 1905 193–220, hier 196.

59 Oesterle (2009), 116. Dass Goethe darüber hinaus keinerlei Berührungsängste zu Schillers körperlichen ›Reliquien‹ hatte, zeigt die von Albrecht Schöne in *Schillers Schädel* (2001) beschriebene Episode, dass Goethe sich Schillers Schädel, der erst in dem Gemeinschaftsgrab zwischen den verschiedenen Gebeinen gesucht und bestimmt werden musste, ausgraben und liefern ließ, um ihn bei sich aufstellen zu können. Siehe dazu auch Goethes Gedicht *Bei Betrachtung von Schillers Schädel* von 1826.

60 Oesterle (2009), 114.

61 Höfer/Rahner (1963), 1217.

62 Höfer/Rahner (1963), 1220, datieren die Sammlungen christlicher Reliquien ab dem Jahr 400. Eine besondere Überführung von Reliquienaufbewahrung in Autorenkult ist als Objekt in der Reliquiensammlung Louis Peters' überliefert: Eine Reliquienkapsel in der Form eines

lich säkulare Reliquienkult beinahe religiöse Züge an, aber solche, die sich mit dem Protestantismus vereinigen lassen. Wie weiter unten in Bezug auf eine Feder in Trier noch gezeigt werden wird, scheinen im 19. Jahrhundert katholische Kreise diesen säkularisierten Reliquienkult einerseits als Provokation zu empfinden, andererseits strategisch in Analogie zum eigenen Umgang mit Reliquien argumentativ doch einzusetzen.

Überliefert sind mehrere Federn aus dieser Zeit, wovon paradoxerweise nicht nur eine als ›die letzte‹ bezeichnet wird. Diese emphatisch aufgeladene Bezeichnung ›letzte Feder‹ suggeriert so etwas wie eine mögliche Berührung des verstorbenen Autors, der sie gerade noch in der Hand gehalten hatte. Es lassen sich damit neben den symbolischen auch imaginär-taktile Verbindungslinien zu Schiller und im Besonderen zu seiner schreibenden Hand ziehen. Die ›letzte Feder‹ kann als Berührungsreliquie betrachtet werden.

Bei den Objektgeschichten gibt es mindestens zwei Spuren zu letzten Federn zu verfolgen. Die erste führt zu Schillers Tochter Emilie (1804–1872), die sehr viele Gegenstände ihres Vaters gesammelt hatte und die 1828 nach der Heirat mit Adalbert von Gleichen-Rußwurm nicht nur auf Schloss Greifenstein wohnte, sondern dort auch ein Schillermuseum einrichtete. Davon berichtet ihr Enkel Alexander, der nach dem frühen Tod seiner Mutter hauptsächlich bei Großmutter Emilie aufgewachsen war. Alexander schreibt: Sie »verbrachte den größten Teil ihres Lebens auf dem Schloß des Gatten, wo sie die zärtlichst gehüteten Andenken ihres erhabenen Vaters vereinigte und sich ganz der Herausgabe seiner Schriften widmete.«[63] Während die Schriften hauptsächlich nach Weimar gegeben worden waren, blieben auf Schloss Greifenstein vor allem Bilder und Gegenstände – an dieser Stelle wurden also *res* und *verba* getrennt. Warum die Dinge überhaupt gesammelt und aufbewahrt wurden, erklärt Alexander von Gleichen-Rußwurm mit der von ihnen ausgehenden »Zauberkraft«[64] und ihrer »Seele«: »Auch Dinge haben eine Seele, sie sprechen für den, der ihre Sprache versteht, wie lebende Wesen. Einst stumme Zeugen längst verflossener Stunden, erzählen sie nun von Hoffen und Enttäuschtsein, von Stolz und Demut jener Toten, in deren Dasein unsere Phantasie eindringen möchte.«[65] Schillers Urenkel beschreibt die unterschiedlichen Dinge, die im Museum vorhanden sind, und zeigt einige auch mit Abbildungen, so etwa »Schillers Schreibtisch mit seiner Schreibmappe«[66] – notabene disloziert und museal inszeniert – ohne Schreibgeräte. Nach der Beschreibung verschiedener Porträts von Kindern und

Diptychons aus der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde vermutlich um 1830 verändert: Die kleinen Flächen für Reliquienteile wurden mit Dichternamen von Dichtern, vor allem der Goethezeit, beschriftet. Abgebildet findet es sich in Kölsch/Maisak (2002), 27 f., die Autorinnen nennen die abgewandelte Form dort ein »Literaturreliquiar« (ebd., 27).

63 Von Gleichen-Rußwurm (1905), 5.

64 Von Gleichen-Rußwurm (1905), 5.

65 Von Gleichen-Rußwurm (1905), 5.

66 Von Gleichen-Rußwurm (1905), 6. Davidis/Nickel (2001), 114, zeigen die Fotografie von 1905 mit dem auf Schloss Greifenstein inszenierten Schreibtisch.

Abb. 4.5: Schillers »letzte Feder« mit Etui

Erwachsenen aus dem weiteren Kreise der Familie listet von Gleichen-Rußwurm die noch überlieferten Alltagsgegenstände auf,[67] um schließlich mit der Erwähnung der Feder seine Ausführungen zu beenden. Die Abendsonne, so bemerkt der dichterisch ambitionierte Urenkel, beleuchte das Schreibwerkzeug: »Auf Schillers letzte Feder, die den Monolog der Marsa im Demetrius geschrieben, fällt noch ein Strahl, dann breiten rasch die Schatten des Sommerabends ihre Schleier über die Erinnerungen an jene Vergangenheit, die so leuchtend, so lebendig geblieben ist.«[68] Der Text wird abschließend illustriert mit einer Abbildung jener angeblich letzten Feder, die sich mit ihrer in Samt eingeschlagenen Hülle und der darauf gedruckten Benennung »Schillers letzte Feder« so zeigt, wie sie in Marbach noch zu besichtigen ist – die (oder eine) Feder befindet sich in der Dauerausstellung, das Kästchen hingegen im Magazin (Abb. 4.5).[69]

67 Er schreibt: »So stehen die zierlichen Porträts im Glasschrank neben den Andenken. Mein Blick fällt auf das Stirnband des Dichters, mit dem sich der Leidende die hämmernden Schläfen umwand, auf die seltenen Kartenspiele, deren Bilder den Schillerschen Schauspielen entnommen sind, auf Dinge, die an Leid und Freude, bald an harmlose tägliche Begebenheiten, bald an wichtige Ereignisse erinnern. Der Siegelring, mit einem geschnittenen antiken Stein, den der Flüchtling aus Württemberg benutzte, so oft er als Doktor Ritter seine Unterschrift gab, liegt neben dem Ring mit dem Homerkopf, dessen Abdruck die zärtlichen Briefe des Bräutigams umschloß.« Von Gleichen-Rußwurm (1905), 14.

68 Von Gleichen-Rußwurm (1905), 14. Siehe auch Davidis/Nickel (2001), 52, sowie Druffner/Schalhorn (2005), 264.

69 Die Feder gelangte 1932 mit dem gegenständlichen Nachlass von Friedrich Schiller und Familie nach Marbach, sie wurde von Alexander von Gleichen-Rußwurm erworben. Wer die Herstellung des Kästchens mit Inschrift veranlasst hat, ist unbekannt.

Abb. 4.6: Federmesser aus Schillers (Familien-)Besitz

Vom Urenkel wurde die Sammlung 1932 an den ›Schwäbischen Schillerverein‹ weitergegeben und vom Schiller-Nationalmuseum aufgenommen.[70] Auch in der Marbacher Dauerausstellung[71] wurde die Feder nicht auf Schillers Schreibtisch gelegt, sondern in einer Art gläsernem Sarg gemeinsam mit Federmesser, Stahlfedern, Ringen oder Spazierstöcken auf imaginäre Hüfthöhe neben die Kleidung des Autors gelegt. Dort bleibt sie sichtbar und unantastbar. Zu einer solchen Feder gehören in der Praxis auch Federmesser, wovon auch einige aus Schillers (Familien-)Besitz erhalten sind (Abb. 4.6).

Eine andere Spur zu ›letzten Federn‹ (tatsächlich im Plural) führt über Schillers zweiten Sohn Ernst (1796–1841) nach Trier, wo dieser als Richter arbeitete. Als Dank vermachte er der Stadt unterschiedliche Objekte.[72] Überliefert ist etwa eine Schenkungsurkunde des Notars Franz Georg Funck in Trier zur Übergabe der Schreibfeder durch Ernst von Schiller an die Stadtbibliothek Trier vom 3. August 1833 (Abb. 4.7).[73]

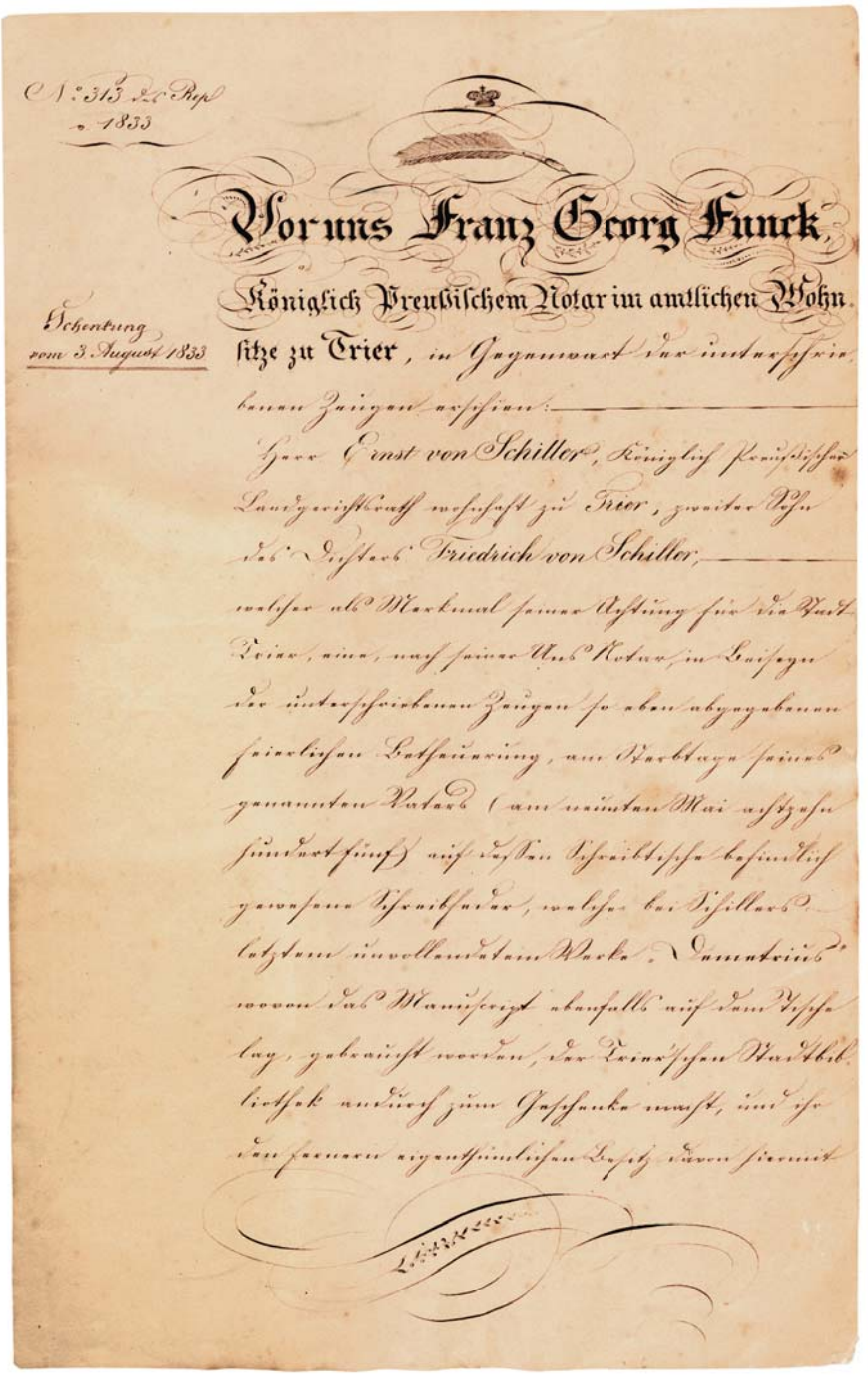
Über der Schrift thront eine Krone, darunter ist, umspielt von Federzügen, eine Feder gezeichnet. Das Objekt, das im Zentrum dieser Schenkungsurkunde steht, wird in die zweidimensionale Textebene hereingeholt. Schillers Feder ist damit zugleich auf dreierlei Weise präsent: Auf einer mimetisch-symbolischen Ebene (als

70 Siehe (1832/33) 37. Rechenschaftsbericht über das Jahr 1. April 1832/33, 5. Dieser Bericht erwähnt vor allem die Bilder, Briefe oder Bücher, Teetisch, Sanduhr, aber auch Schillers Schreibkommode (ebd., 6) – die Feder hingegen wird nicht erwähnt.

71 Stand der Dauerausstellung: 2017.

72 Von Ernst Schiller in die Sammlung der Autografen in Trier gekommen sind etwa Briefe von Lavater, Wieland, Herder, Fichte und Kant, siehe dazu Seifert (2001).

73 Stadtbibliothek Trier, Autograf 1626; 1627.



Vor uns Franz Georg Funck,

Königlich Preußischem Notar im amtlichen Wohnsitze zu Trier,

Schenkung vom 3. August 1833

Abb. 4.7: Schenkungsurkunde des Notars Funck in Trier

Federzeichnung), in einem sprachlich-performativen Akt (in der Verschriftlichung der Schenkung) und als materielles Objekt, auf das die Urkunde deiktisch verweist. Alle drei Präsenzformen werden zusammengehalten von einer unbekannten, schreibenden Feder, die vom schenkenden Sohn, vom Notar und von Zeugen verwendet wurde. Im Weiteren überliefert ist eine Papierhülle, in der wohl die besagte Feder verpackt war (zumindest ließe sich so das Loch erklären), die mittlerweile aber leer ist (Abb. 4.8).[74] Diese Deixis führt nun, da der Verbleib der Feder unklar ist, ins Leere.

Nicht nur Objekt-, sondern auch Autografensammlungen erfahren um 1800 eine Konjunktur.[75] Hier ist der Autograf von dem bezeichnenden Gegenstand getrennt; das, worum es im Autografen inhaltlich geht, ist also nicht mehr vorhanden. Textstück und Gegenstand sind über die Familiengeschichte und das Erbe verknüpft, sie verweisen nicht auf dieselbe Person. Schillers Feder ist nicht mehr verbunden mit einem seiner Autografen, sondern mit einem seiner Nachkommen.

Diese Schenkungsszene erfuhr eine Medialisierung, die ihren Anfang in einem journalistischen Beitrag der *Trierer Zeitung* nahm. Dort konnte man 1833 lesen:

> *Trier.* Am 3. August, als am Geburtstage Sr. Maj. Unsers Allergnädigsten Königs, schenkte Herr Ernst von Schiller, Königl. Preuß. Landgerichtsrath zu Trier, zweiter Sohn des Dichters Friedrich von Schiller, der Stadtbibliothek zu Trier diejenige Schreibfeder, die sich am Sterbetage seines hochgefeierten Vaters (9. Mai 1805) auf dessen Schreibtische vorfand und die von dem Dichter bei seinem letzten unvollendeten Werke »Demetrius«, wovon das Manuscript ebenfalls auf dem Tische

Abb. 4.8: leere Papierhülle (gehört vermutlich zur ›letzten Feder‹ von Trier)

74 Ich danke Bernhard Simon, Leiter des Stadtarchivs Trier, für die Bereitstellung der Quellen zur Trierer ›letzten Feder‹.

75 Siehe etwa Seifert (2001), 256.

> lag, gebraucht worden war. Die Schenkung geschah mittels eines Notarialakts in Gegenwart der beiden Zeugen, Herrn Heintzmann, Königl. Preuß. Geheimen Justizraths und Oberprocurators, und Herrn Zeininger, Königl. Preuß. Kammerpräsidenten am Landgerichte zu Trier. Der edle Geber sprach, als er dem Vorsteher der Trierischen Stadtbibliothek, Herrn Wyttenbach, das Kleinod überreichte, unverhohlen die Worte aus, daß er aus Achtung gegen die Stadt Trier und aus Freundschaft gegen den Herrn Director Wyttenbach sich zu der Schenkung bewogen gefühlt habe. Um die theure Reliquie auf eine würdige Weise zu bewahren, ist sie von einer silbernen Kapsel in Gestalt einer Feder umschlossen, welcher letztern folgende Worte eingeprägt sind:
>
> »Schillers letzte Feder, die am 9. Mai 1805 sich auf dessen Schreibtisch befand. Der Städtischen Bibliothek zu Trier vermacht, am 2. August 1833 von Schiller's zweitem Sohne Ernst.«
>
> Von den zwei andern Federn, die sich am Sterbetage des Dichters ebenfalls auf dessen Schreibtische fanden, besitzt eine Schillers ältester Sohn, die andere Se. Maj. Der König von Baiern.[76]

Hier treffen unterschiedliche Diskurse zusammen. Betont werden die Herkunft des Gebers und des Objekts, die juristische Korrektheit des Ablaufs mit der Anwesenheit von Zeugen und die aktuelle Erscheinungsform der Feder in »einer silbernen Kapsel«. Unterschiedliche Akteure wirken an diesem Anlass mit: Menschen (der großzügige Spender, der verstorbene Autor als Ahne und ursprünglicher Besitzer sowie aktuelle Zeugen) und Objekte (die Feder sowie die Kapsel). Die Feder macht es möglich, dass Ernst von Schiller zum »edle[n] Geber« wird. Zusammengehalten werden alle Akteure hier durch die Reihung aufeinander bezogener Schreibakte, den notariellen zum einen und den journalistisch-populären zum anderen, der die Schenkungsszene einer breiten Öffentlichkeit mitteilte. In der Mengenbezeichnung beinhaltet der Artikel ein Irritationspotenzial: Während oben »diejenige Schreibfeder« eine einzelne bezeichnet, verweist der Schluss des Artikels darauf, dass 1833 drei ›letzte Federn‹ bekannt waren, die Trierer also lediglich eine von dreien war. Die Spuren aller drei Federn lassen sich nur schwer verfolgen. In Trier jedenfalls liegt – nach aktuellem Recherchestand – keine Feder mehr.[77]

Möglich wäre, dass diejenige im Zeitungsartikel erwähnte Feder, die angeblich in den Besitz des älteren Sohnes Karl (1793–1857), des Försters, überging, später von der Schwester aufbewahrt wurde und es diese Feder ist, die schließlich nach Marbach transferiert wurde. Wo hingegen die dritte Feder, angeblich vom bayrischen König Ludwig I. (1786–1868), der selbst dichtete, konserviert worden oder hingekommen sein mag, ist ungeklärt.

Die Meldung aus der *Trierer Zeitung* wurde von unterschiedlichen Zeitschriften aufgenommen. So schreiben darüber etwa die *Zeitschrift für Philosophie und katholische*

76 (1833a), unpag., 2.

77 Weder im Katalog noch im Depot des Stadtmuseums Simeonstift Trier sind Federn oder Kapsel gefunden worden. Ich danke Bernd Röder von der dortigen Institution für die Recherche im Depot.

Theologie,[78] die *Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung*,[79] die *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*,[80] das *Augsburger Tagblatt*[81] und *Der Eil-Bote aus dem Bezirk Landau*.[82] Damit wird Schillers Feder im Herbst 1833 zu einem Feuilleton-Thema und einem Gegenstand, dessen Erzählung ein relativ breites Publikum erreicht haben dürfte.

Im Umgang mit Schillers ›Reliquien‹ ist die Berichterstattung in einem katholischen Magazin von besonderem Interesse. Während nämlich die meisten Publikationsorgane den Text der *Trierer Zeitung* wörtlich übernehmen und unkommentiert belassen, fügt die *Zeitschrift für Philosophie und katholische Theologie* eine Ergänzung in eigener Überzeugung an. Es geht dabei um die Reliquienverehrung:

> So wörtlich die trier'sche Zeitung vom 6. Aug. 1833. Hoffentlich wird Jeder es in der Ordnung finden, daß man ein Kleinod, eine theure Reliquie, wie Schiller's letzte Feder, in Silber einfaßt und in gebührenden Ehren hält. Auch wird schwerlich Jemand in ganz Deutschland Anstoß daran nehmen, vielmehr wird Jeder eine verdiente Anerkennung deutschen Werthes erblicken, wenn einmal ein Verehrer des unsterblichen Dichters beim Anblicke dieses *Kleinods* in tiefer Rührung zerfließen und die *theure Reliquie* mit Ehrfurcht küssen sollte. Aber wie ganz anders würde sich die Sache gestalten, wenn *Schiller* ein *Heiliger*, ein Heiliger der katholischen Kirche, wäre, und *dieselbe* Verehrung jener Reliquie von einem *Katholiken* bezeugt würde! Gleich würde ein Geschrei über Anbetung, oder doch mindestens über *abergläubische Verehrung*, der Reliquien erhoben werden! Worin mag doch wohl der Grund von diesem ganz verschiedenen Urtheile über Eine und dieselbe Sache liegen? Vielleicht darin, daß das sittliche Verdienst keiner oder wenigstens nicht gleicher Anerkennung und Verehrung werth ist, als das belletristische? Das doch wohl nicht![83]

Aus dem Trierer Artikel werden die Ausdrücke ›Kleinod‹ und ›Reliquie‹ übernommen und doppelt wiederholt in einem bestätigenden Gestus verwendet. Der Gegenstand des Andenkens an Schiller gerät in dieser Darstellung zum Nationalheiligtum, handelt es sich doch um einen Gegenstand »deutschen Werthes«. Der Artikel hat aber in diesem Kommentar eine eigene Agenda, die Verehrung von Schiller und der »*theure[n] Reliquie*« dient der Übermittlung einer Botschaft: Über eine Analogiebildung soll die katholische Reliquienverehrung legitimiert werden. Dafür wird

78 *Zeitschrift für Philosophie und katholische Theologie*, 7. Heft, Abteilung Miscellen und Correspondenz-Nachrichten. Köln 1833, 235 f.

79 *Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung*. Donnerstag, 29. August 1833 (Beilage zu Nr. 241), Titelseite.

80 *Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben*. Hg. u. Redaktion: Adolf Bäuerle. Wien, Dienstag, den 3. September 1833, Nr. 177, 26. Jahrgang, 711 f.

81 *Augsburger Tagblatt*, Sonntag, 8. September 1833, Nr. 246, 983.

82 *Der Eil-Bote aus dem Bezirk Landau*, den 14. September 1833, Nr. 37, 147.

83 *Zeitschrift für Philosophie und katholische Theologie*, 7. Heft, Abteilung Miscellen und Correspondenz-Nachrichten. Köln 1833, 235 f.

ein Gedankenexperiment bemüht, das Schiller als »Heilige[n] der katholischen Kirche« vorstellt. Die Wiedereinspeisung des Katholizismus in eine mittlerweile auch säkularisierte Form der Dingverehrung scheint verzweifelter Natur zu sein, wenn Religion und Dichterverehrung im Kurzschluss als »Eine und dieselbe Sache« beschrieben werden. Denn eine Überhöhung der Figur Schiller und seiner materiellen Hinterlassenschaften hat die rhetorische Kehrseite, dass katholische Heilige mit gewöhnlichen Sündern verglichen und damit ein Stück weit säkularisiert werden. Dieses Risiko geht der Artikel ein (oder ist sich dessen nicht bewusst), um mit einer Feder und dem Umgang mit ihr katholische Praktiken zu legitimieren.

Die Marbacher Feder ist also nicht die einzige ›letzte‹ Feder Schillers und der Trierer Zeitungsartikel nicht das einzige Narrativ, das mit ihr in Verbindung steht. Im Schiller-Nationalmuseum gibt es noch einen weiteren Strang dieser ›Narration‹, und sie findet im Museumsshop ihre Fortsetzung: Wer möchte, kann sich vor Ort und auch online einen besonderen Geschenkartikel kaufen – versprochen wird eine »Zeitkapsel 1805: Schillers letzte Schreibfeder«.[84] Die Produktbeschreibung lautet wie folgt: »Ungebleichter Gänsekiel, an der Spitze gehornt, beste Schreibeigenschaften, ca. 23 cm lang […]. Im Geschenk-Karton mit Beschreibung«. Die vermeintlich singuläre ›letzte Feder‹ gerät hier zum kommerziellen Produkt für Liebhaber und Liebhaberinnen, ihnen wird ermöglicht, ein Objekt zu erwerben, das zu Schillers Feder in einem Ähnlichkeitsverhältnis steht. Analog dazu, wie Schiller seine eigene Feder zum Schreiben verwendet hatte, kann auch die heute im Museum erworbene Feder genutzt werden. Dazu wird der Aspekt der Erinnerung verschoben – das im Shop feilgebotene Objekt ist nicht in der Lage, an Schiller zu erinnern, da es nicht in direktem Bezug zu ihm steht, es kann aber, wenn es vor Ort gekauft wird, ein Andenken an eine Reise nach Marbach, den Museumsbesuch oder die Schillerausstellung und den Blick auf die dortige Feder sein. Gedenken und Erinnerung werden damit als Prozess der mimetischen Annäherung und der inhärenten Unerreichbarkeit wahrnehmbar.

Bedenkt man abschließend die Ausführungen zum Unterschied von Andenken und Reliquie von Günter Oesterle, so zeigt sich, dass in Schillers ›letzter Feder‹ beide Komponenten zusammenkommen:

> Andenken und Reliquie unterscheiden sich dadurch, dass die Reliquie – sie mag noch so fragmentarisch oder splitterhaft erscheinen – ein Ding darstellt, das eine »Realpräsenz« des Ganzen und eine selbstständige vom Ding ausgehende Wirkmächtigkeit ausstrahlt, wohingegen beim Andenken sich der Richtungspfeil der Aktivität umkehrt: Der aktive Teil ist nicht mehr das Ding, das nurmehr Anlass für das erinnernde Subjekt ist, im Bewusstsein der Abwesenheit und des Verlusts den ehemaligen Träger oder Geber sich emotional intensiv erinnernd zu vergegenwärtigen.[85]

84 https://www.dla-marbach.de/shop/, zuletzt abgerufen im November 2020. Der Preis beträgt 9 €. Zum Verkauf von Federn im Zusammenhang mit George Sand vgl. Kap. 5.6.

85 Oesterle (2009), 115.

Gerade der im Museumsshop erwerbbare Gegenstand verfügt aufgrund seiner sprachlichen Beschreibung über das Versprechen einer Reliquienartigkeit, die seine Funktion als Andenken übersteigen soll. Das Literaturarchiv Marbach besitzt entsprechend eine Reliquie in der Dauerausstellung und produziert jene für den Shop als Andenken, bezeichnet die Massenware allerdings als singuläre Objekte. Die erzählende Verbindung von Feder und Reliquie findet hingegen in expliziter Form in der *Trierer Zeitung* und der Feuilletongeschichte von 1833 statt. Sie wird verknüpft mit Trier als einem Ort, an welchem gar kein entsprechendes Objekt mehr vorhanden ist.

4.1.4 Zahnstocher und Stachelschweinborsten

Zwei Objekte aus Schillers Nachlass sollen noch zur Sprache kommen, wobei vornweg gesagt werden muss, dass zu beiden wenig bekannt ist. Es handelt sich um ein Zahnstocher-Etui und um Metallfedern mit Stachelschweinborsten. Diese hybriden Metallfedern (Abb. 4.9) geben in ihrer Provenienz und zeitlichen Einordnung Rätsel auf.

Die Entwicklung und vor allem die Etablierung der Stahlfeder findet nach Schillers Zeit statt, allerdings wurden schon im Zeitraum davor einzelne Experimente gemacht und dokumentiert.[86] Die Stachelschweinborsten bestehen zwar aus demselben Material wie Gänsekiele, ihre Oberfläche fühlt sich in der Hand auch ähnlich an, sie sind allerdings nicht hohl und deshalb nicht zum Schreiben geeignet. Da auf den Federspitzen der abgebildeten Objekte ›Schiller‹ steht und ein Porträt abgebildet ist, kann vermutet werden, dass diese Hybridfedern eher nicht aus Schillers Lebzeiten stammen, sondern zu einem späteren Zeitpunkt im Rahmen einer Gedenkkultur geschaffen worden sind. Dieser Umstand würde sie auch weniger als Schreibwerkzeuge denn als Erinnerungsobjekte ausweisen. Von wem und für wen sie allerdings geschaffen wurden, konnte bisher nicht eruiert werden. Zu sehen sind sie im Schiller-Nationalmuseum neben Schillers Gänsekiel als ›letzter Feder‹.

Des Weiteren befindet sich im Nachlass Schillers ein Zahnstocher-Etui (Abb. 4.10). Das Gehäuse besteht aus Elfenbein und darauf gemalt ist ein Medaillon, geschaffen von Dora Stock (1760–1832), der Schwägerin Christian Gottfried Körners.[87] Das Etui war vermutlich ein Geschenk Stocks an Schiller. Die Zahnstocher als Inhalt haben bisher wenig Aufmerksamkeit erregt, die kostbare Hülle und die Bemalung lenken den Blick weg vom Alltagsgegenstand. Dieser ist mehrteilig und besteht aus

86 Vgl. Kap. 5.2.

87 Das Zahnstocher-Etui steht in einem (ungeklärten) Zusammenhang mit Minna Körner, der Schwester der Malerin Dorothea Stock. Der Sohn von Minna und Christian Gottfried war der Dichter Theodor Körner (1791–1813), zu dessen Andenken der Historiker und Biograf Emil Peschel (1835–1912) 1875 in Dresden ein Körner-Museum gründete. 1909 wurde das Zahnstocher-Etui in Leipzig auf der Auktion von C. G. Boerner durch Paul Hoering gekauft und nach Marbach gestiftet.

Abb. 4.9: Metallfeder mit Stachelschweinborste. Marbach

einem Deckel und einem Gegenstück, worin die Zahnstocher aus Gänsefedern, also aus demselben Material wie die Schreibfedern, aufbewahrt werden können. Die Zahnstocher wären (im Gegensatz zu den Schreibfedern) wohl nicht aufbewahrt, wenn sie benutzt worden und wenn sie nicht mit einem kostbaren Material (Elfenbein), einem Bild einer in Kunstkreisen bekannten Miniaturenmalerin (Dora Stock) und einem berühmten Besitzer (Schiller) kombiniert worden wären. Dass Zahnstocher früher aus tierlichem Material gefertigt wurden, ist heute wenig bekannt, da sich Modelle aus Plastik oder Holz längst durchgesetzt haben. In der Literatur gibt es aber durchaus Spuren von Federzahnstochern. So wird, wie bereits gezeigt, im Genre der ›It-Narratives‹ von dieser tierlichen Herkunft erzählt. In ihnen wird das Schicksal der Gänsefedern aus der Dingperspektive beschrieben.[88] Darüber hinaus gibt es auch andere literarische Texte wie Melvilles *Moby-Dick*, in dem Schreiben und Essen gerade auch über diesen Gegenstand enggeführt werden, wie noch gezeigt werden wird.[89] Die Erwähnung von Schillers Federzahnstocher an dieser Stelle dient also auch als materielles Pendant zu den imaginären Zahnstochern.

Darüber hinaus mag – ganz unabhängig von Schiller – im Objekt Zahnstocher die ›Geburt‹ der Gänsefeder liegen: So wird etwa von Franz M. Feldhaus in seinem Handbuch *Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker* von 1914 die Vermutung aufgestellt, dass bei der antiken Zuspitzung von Zahnstochern aus dem Material Gänsefeder die Entdeckung der Schreibfeder hervorgegangen sein könnte: »Den Federkiel als Zahnstocher erwähnen um 20 n. Chr. Diodorus Siculus

88 Vgl. Kap. 3.7.
89 Vgl. Kap. 5.4.

Abb. 4.10: Zahnstocher-Etui aus Elfenbein mit Gouachemedaillon, gemalt von Dora Stock

(Buch 21) und um 90 Martialis; […] Vielleicht besteht eine Verwandtschaft zwischen den Zahnstochern und den Schreibfedern aus Metall und Gänsekiel.«[90] Der Gebrauch von Gänsefedern und die damit verbundenen historischen Schreibprozesse würden dieser Legende zufolge aus der Praxis der Speiserestentfernung entstehen. Schillers Federzahnstocher stehen damit in einem metonymischen Zusammenhang mit seinen Schreibfedern und in einem deiktischen mit den ersten tierlichen Schreibfedern überhaupt. Sie verbinden Mund und Hand, Essen und Schreiben.

4.1.5 Literarische Federinszenierungen

Schreibfedern kommen bei Schiller nicht nur, wie gezeigt, in ästhetischen Schriften, in Briefen[91] und Abrechnungen oder als (übrig) bleibende Objekte, sondern selbstverständlich auch in literarischen Texten vor. Aus der Fülle von Funden werden hier lediglich zwei Beispiele genauer analysiert. In Bezug auf die Gattungen zeigen sich Parallelen zu Goethes Federerwähnungen.[92] Die zwei ausgewählten Exempel Schillers sind zum einen ein Gelegenheitsgedicht mit dem Titel *Unterthänigstes Pro Memoria* (1785) und zum anderen eine bekannte Szene aus *Don Karlos* (1787).[93] Die

90 Feldhaus (1914), Sp. 1347 f.

91 Briefe sind auch bei Schiller das Medium, in dem literarisches Schreiben, Feder und die Hand zusammenkommen können; so schreibt er am 25. Mai 1792 an Körner: »Ich bin jetzt voll Ungeduld, etwas poetisches vor die Hand zu nehmen, besonders jückt mir die Feder nach dem Wallenstein.« Schiller (NA, Bd. 26), 140–142, hier 141.

92 Vgl. Kap. 4.2.

93 Ich lasse hier also etwa die Leseszene zu Beginn der *Räuber* weg (NA, Bd. 3), 12. Lehmann (2012), 224, versteht »die Dramenanfänge *a fortiori* als Elemente des Textes […] und nicht mehr

Beispiele zeigen die Bandbreite von Erscheinungsformen zwischen einer Schreibszene, die in gebundener Sprache geformt ist, und einer imaginären, inszenierten Schreibszene auf der Bühne. Der Hof des spanischen Königs Philipp im 16. Jahrhundert ist neben der Schreibfeder und der zeitlichen Nähe einer der Verbindungspunkte zwischen den beiden Texten – im Gedicht wird nämlich die Arbeit an *Don Karlos* beschrieben. Die Bittschrift besteht aus neun Strophen, die unterschrieben werden mit »gegeben in unserm jammervollem Lager ohnweit dem Keller. F. Schiller. Haus- und WirthschaftsDichter.«[94] Der Untertitel des Gelegenheitsgedichts lautet: […] *an die Constitorialrath Körnerische weibliche Waschdeputation in Loschwiz eingereicht von einem niedergeschlagenen Trauerspieldichter.* Von dem Gedicht gibt es unterschiedliche Abschriften, und es sind Anekdoten überliefert, die beschreiben, wie Schiller bei Körners in Loschwitz wohnte und kurzfristig nicht auf einen geplanten Ausflug mitging, weil er an *Don Karlos* schreiben wollte. Infolge der Abwesenheit der Familie wurde wohl in dem Haus nicht geheizt, die Vorratskammer war abgeschlossen, und es fand der von Frau Körner im Voraus angeordnete Wasch- und Putztag statt.[95] Die Ausgangslage ist also die prekäre Schreibsituation Schillers.

Bittschrift
Dumm ist mein Kopf und schwer wie Blei,
die Tobaksdose ledig
Mein Magen leer – der Himmel sei
dem Trauerspiele gnädig.

Ich kraze mit dem Federkiel
auf den gewalkten Lumpen;
Wer kann Empfindung und Gefühl
aus hohlem Herzen pumpen?

Feur soll ich gießen aufs Papier
Mit angefrornem Finger? – –
O Phöbus, haßest du Geschmier,
so wärm auch deine Sänger.

Die Wäsche klatscht vor meiner Thür,
es scharrt die Küchenzofe –
und mich – mich ruft das Flügelthier
nach König Philipps Hofe.

allein als Elemente der Handlung bzw. informierende Hinführung zu ihr.« Ebd., 217. Im Weiteren konstatiert Lehmann in Texten um 1770 einen Hang zu »einer verstärkten Simulation von Mündlichkeit in Texten«. Ebd., 222. Dabei sind Lese- und Schreibszenen in Texten zentral.

94 Schiller (NA, Bd. 1), 159f., hier 160.

95 Anmerkungen zu Band 1, Schiller (NA, Bd. IIA), 138–140.

Ich steige mutig auf das Roß:
in wenigen Sekunden
seh ich Madrid – am Königsschloß
hab ich es angebunden.

Ich eile durch die Gallerie
und – siehe da! – belausche
die junge Fürstin Eboli
in süßem Liebesrausche.

Jezt sinkt sie an des Prinzen Brust,
mit wonnevollem Schauer,
in ihren Augen Götterlust,
doch in den seinen, Trauer.

Schon ruft das schöne Weib Triumph
schon hör ich – Tod und Hölle!
Was hör ich? – einen naßen Strumpf
Geworfen in die Welle.

Und weg ist Traum und Feerey,
Prinzessin, Gott befohlen!
Der Teufel soll die Dichterei
beim Hemderwaschen hohlen.[96]

Hier schreibt ein lyrisches Ich, das als eine ironisierende Inszenierung des Autors Schiller zu betrachten ist: Er ist derjenige, der Fürstin Eboli in seiner Vorstellung folgt, indem er über sie schreibt – oder in einem Gedicht darüber schreibt, dass er wegen äußerer Umstände das Stück, in dem ebendiese Eboli als Figur vorkommen soll, nicht weiterschreiben kann. Literarische Schreibszenen sind häufig durch Störfaktoren motiviert, sie zeigen dann paradoxerweise das Schreiben dort, wo es nicht stattfinden kann.[97] Die ersten beiden Verse der zweiten Strophe eröffnen materielle und praxeologische Analogien. Wenn dort steht: »Ich kraze mit dem Federkiel / auf den gewalkten Lumpen« (V 5 f.), dann kann die Tätigkeit des Kratzens in Parallele gelesen werden zu dem, was die Küchenzofe in der vierten Strophe tut, sie »scharrt«. Beides sind geräuschintensive Vorgänge als Nebenprodukte eines eigentlichen Prozesses, nämlich dem Schreiben respektive Kochen oder Waschen. Die Lumpen sind das Ausgangsmaterial für Stoff(-Reste), die gewaschen werden (»Die Wäsche klatscht vor meiner Thür«, V 13, heißt es in der vierten Strophe), aus denen aber auch Papier hergestellt werden kann – eben die »gewalk-

96 Schiller (NA, Bd. 1), 159 f.
97 Vgl. auch Kapitel 3.2 zur *Landstörtzerin Justina*.

ten Lumpen«, auf denen der Federkiel kratzend Spuren hinterlässt. Die wirkliche Schreibsituation (»Mit angefrornem Finger«) wird einer imaginierten Situation entgegengestellt, in welcher der schreibende Autor auf das erdichtete »Roß« (V 17) steigen und »in wenigen Sekunden« nach Madrid entfliehen kann. In der Szene, die in der letzten Strophe als »Traum« beschrieben wird, wird das lyrische Ich Zeuge einer dramatischen Szene: Die Ich-Figur – eben noch mit leerem Magen (V 3) und frierend an ihrem Schreibtisch sitzend –, taucht nun in seinem eigenen Stück als Beobachter von Fürstin Eboli und dem Prinzen auf. Der kratzende Federkiel hat also weitergeschrieben – und zwar das Drama wie auch das Gedicht, in dem vom imaginären Besuch der dramatischen Szene die Rede ist. Schließlich lässt ein störendes Geräusch den Traum platzen. Nicht das »schöne Weib« des Theaterstückes ruft Don Karlos etwas zu, sondern das, was gehört wird (mit rhetorisch aufgebautem Spannungsbogen retardierend aufgelöst: »Schon hör ich – Tod und Hölle! / Was hör ich?«, V 30f.), ist schlicht: »ein[…] naße[r] Strumpf«. Um den Unterhaltungscharakter des Gedichtes zu betonen, folgt eine Moral zum Schluss: »Der Teufel soll die Dichterei / beim Hemderwaschen hohlen« sowie die ironische Eigenbezeichnung als »Haus- und WirthschaftsDichter«.

Die poetisch inszenierte Störung des Schreibprozesses in der Entstehung von *Don Karlos* konnte schließlich überwunden werden, die Buchfassung wurde 1787 in Leipzig publiziert, nachdem Schiller die ersten drei Akte in der *Thalia* hatte drucken lassen.[98] Er überarbeitete das Stück danach wieder, und so liegt es in verschiedenen Fassungen vor. Das Versdrama behandelt als Kernthema Freundschaft und stellt diese in einen politischen Rahmen: Der Marquis von Posa setzt sich darin für die Befreiung Flanderns von der spanischen Besetzung ein.

Im zehnten Auftritt des dritten Aktes, einer Szene, die in der Forschung schon als »wirkungsmächtigste des ganzen Werkes«[99] oder als der »heimliche Höhepunkt des Dramas«[100] bezeichnet wurde, begegnen sich der Marquis von Posa und der König. Parallel mit den später verfassten *Kallias*-Briefen zu lesen ist eine Passage, die von Kunst und Werkzeug handelt. Der Marquis möchte sich nicht zum Instrument machen und fragt den König deshalb rhetorisch: »Ich aber soll zum Meißel mich erniedern, / wo ich der Künstler könnte sein?«[101] Wiederum wird ein Ideal, nämlich die Kunst als aktive und schaffende Tätigkeit, einem niederen Element der Ausführung, dem passiv sich führen lassenden »Meißel«, gegenübergestellt. Und später hält der Marquis in ähnlicher Weise über Politik sprechend fest: »Das Jahrhundert / ist meinem Ideal nicht reif.«[102]

98 Zur Entstehungsgeschichte des *Don Karlos* vgl. Luserke-Jaqui (2005), 92–95.

99 Horst Nahler in Schiller (NA, Bd. 7, II), 327. Siehe zur Verbindung von Schillers Stück mit Rousseaus Gedankengut und speziell dem *contrat social* ebd., 327–334.

100 Luserke-Jaqui (2005), 103.

101 Schiller (NA, Bd. 6), 181. *Don Karlos* hier zitiert nach der Erstausgabe von 1787. Den ersten Akt hatte Schiller in der *Rheinischen Thalia* bereits im März 1785 veröffentlich. Überliefert sind auch mehrere sich unterscheidende Theaterfassungen.

102 Schiller (NA, Bd. 6), 185.

Die Vorwürfe und Bitten an den König steigern sich zur Aussage: »Der Mensch ist mehr, als Sie von ihm gehalten.«[103] Dabei spricht der Marquis, wie die Regieanweisung mitteilt, »*mit Feuer*«.[104] Seine Forderungen wiederholt er explizit:

> Ich wiederhol' es. Geben Sie,
> was Sie uns nahmen, wieder. Lassen Sie,
> großmüthig wie der Starke, Menschenglück
> aus Ihrem Füllhorn strömen – Geister reifen
> in Ihrem Weltgebäude. Geben Sie,
> was Sie uns nahmen, wieder. Werden Sie
> von Millionen Königen ein König.[105]

Der Satz: »Werden Sie von Millionen Königen ein König« ist gleichermaßen eine Forderung und ein Versprechen – beides sind Sprechakte, die einem Marquis nicht zustehen.

In einer weiteren Steigerung durch eine körperliche Annäherung, in der der Marquis sogar die Hand des Königs fasst, kommt schließlich eine emphatisch vorgetragene Bitte um »Gedankenfreiheit« zum Ausdruck:

> Gehn sie Europens Königen voran.
> Ein Federzug von dieser Hand, und neu
> erschaffen wird die Erde – Geben Sie
> Gedankenfreiheit.[106]

Die Klimax der Szene enthält die Erwähnung eines Federzugs – der Marquis fordert einen Schreibakt, der »Gedankenfreiheit« bringen würde. Ob damit historisch verstanden eine konkrete Befreiung Flanderns von der spanischen Besetzung oder generell die revolutionäre Durchsetzung von Idealen des 18. Jahrhunderts wie Glaubensfreiheit oder (nochmals anders verstanden) Pressefreiheit gemeint war, wird in der Forschung diskutiert.[107] Doch unabhängig davon, wie man sich in dieser Diskussion positionieren mag, bindet dieser Federzug die Szene auf der Bühne wieder zurück an eine Schreibszene, eine Ausübung der Macht mittels Schreibwerkzeug, zeigt sie aber gleichzeitig als eine nur vorgestellte. Weit entfernt von einer tatsächlichen Schreibsituation, in der das Klatschen von nassen Strümpfen,

103 Schiller (NA, Bd. 6), 190.
104 Schiller (NA, Bd. 6), 191.
105 Schiller (NA, Bd. 6), 191.
106 Schiller (NA, Bd. 6), 191.
107 Luserke-Jaqui (2005), 103, schreibt: »Posa wird in dieser Szene zunehmend zum Repräsentanten aufgeklärter Philosophie.« Zur Glaubensfreiheit, der Trennung von Staat und Kirche sowie den unterschiedlichen Zielen Posas und Schillers siehe High (2015), 102. Zur These der Pressefreiheit vgl. Schings (1996), 120, Anm. 65. Luserke-Jaqui (2005), 104, verweist darauf, dass der Ausdruck ›Gedankenfreiheit‹ aus Texten von Goeckingks stamme, möglicherweise aber auch auf Mercier, Watson, Herder oder Rousseau zurückzuführen sei.

leere Tabakdosen sowie kalte Finger die Entstehung eines Dramas mitprägen (und nebenbei ein Gedicht produzieren), ist hier der Federzug Teil eines Wunschdenkens, das auf der Bühne inszeniert wird. Die Verwendung des Ausdrucks ›Federzug‹ steht in diesem Kontext für die Unterschrift auf einem juristischen Dekret. Dieses soll von einer Autoritätsperson (hier König Philipp) unterzeichnet werden. Die Metonymie, die hier zum Tragen kommt, hat aber durchaus ihre historisch bedingte materielle Grundlage: Nur ein handgezogener Federzug mit Tinte legitimiert zu Zeiten König Philipps und Schillers ein Dokument, eine Bleistiftspur kann die geforderte Haltbarkeit nicht bieten. Ist das stürmische Wunschdenken des Marquis hier noch so imaginär, kann es nicht ohne materielle Bedingungen auskommen, die sich auch in der Sprache zeigen. Materielles und metonymisches Sprechen kommen in der Feder zusammen. Real ist in diesem Geschehen der Fall des Marquis zu Füßen des Königs. Der erwünschte Federzug als Machtakt kommt nicht zustande und wird in der Folge auf der Bühne auch nicht gezeigt.[108] Die Feder bleibt an dieser Stelle ein Akteur in einem inszenierten Möglichkeitsraum.

4.2 Johann Wolfgang Goethe und das »Schnarren und Spritzen der Feder«

Dass Schreiben auch für Zeugen derselben Epoche Unterschiedliches bedeuten kann, soll in der Folge anhand von ausgewählten Schreibszenen Goethes gezeigt werden. In Vielem wird sich die Bedeutung von Federn gerade im Kontrast zu Schiller herausstellen, die Quellen lassen sich allerdings nur teilweise auf analoge Weise analysieren. Sie bestehen aus Texten, Objekten und Bildern; im Zentrum stehen also sowohl sprachlich aktualisierte Federspuren als auch erhalten gebliebene Dinge, die mit Federn zu tun haben.[109] Dabei ist zu bemerken, dass Federn als portable und

108 Parallel dazu könnten Szenen aus *Maria Stuart* gelesen werden, in denen die Unterzeichnung der Verurteilung ein zentrales Moment ist. Im 4. Aufzug, 9. Auftritt, warnt Graf Shrewsbury Elisabeth, die Königin von England, noch vor dieser Handlung: »Nur Aufschub fordr ich. Dieser Federzug / Entscheidet deines Lebens Glück und Frieden.« Schiller (NA, Bd. 9), 124. Nach einem missglückten Treffen der beiden Frauenfiguren findet dann im 11. Auftritt die eigentliche Unterschriftsszene statt. Der inszenierte Federzug als Machtausübung ist ein gestischer, auf den zwar die Regieanweisung, nicht aber die Figurenrede verweist. Elisabeth ist in dieser Szene alleine und führt einen Monolog, in der ihr Zorn über Maria Stuart durch ihre Bewegtheit und die impulsiv verfasste Unterschrift deutlich wird. Im Nebentext liest man die Anweisung: »*Mit raschem Schritt nach dem Tische gehend und die Feder ergreifend* […]. *Sie unterschreibt mit einem raschen, festen Federzug, läßt dann die Feder fallen, und tritt mit einem Ausdruck des Schreckens zurück. Nach einer Pause klingelt sie.*« Ebd., 129. Hier handelt es sich im Gegensatz zur Stelle in *Don Karlos* nicht um eine imaginäre Unterschrift, sondern um einen gezeigten Federzug, der innerhalb des Dramas ausgeführt wird und das Schicksal von Maria Stuart festschreibt.

109 Die jüngere Goethe-Forschung schenkt auch den Objekten vermehrt Aufmerksamkeit. Siehe etwa das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderte Projekt »Die Sprache der Objekte«. Parerga und Paratexte – Wie Dinge zur Sprache kommen. Praktiken und Präsentationsformen in Goethes Sammlungen. http://www.germanistik.uni-halle.de/

nicht personalisierte Dinge einer gewissen Austauschbarkeit unterliegen. Im direkten Vergleich zu Goethes sieben Arbeitstischen am Weimarer Frauenplan, die von der Germanistin und Kunsthistorikerin Christiane Holm analysiert wurden,[110] sind Goethes Federn nicht als Einzelstücke beschreibbar, und dieser Umstand unterscheidet sie etwa von seinem Minenbleistift, von dem noch zu sprechen sein wird. Überliefert ist aber – und darum geht es hier einführend – ein Bündel Schreibfedern. Danach stehen Tintengeschirre (oder Schreibzeuge, die Benennung dafür variiert) im Zentrum. Darauf folgen Ausführungen zu Goethes präferiertem Schreibwerkzeug, dem Bleistift, das in engem Zusammenhang steht mit widerständigen Federn und das zu Diktat-Szenen führt. Der nächste Abschnitt ist den Geschlechterrollenzuschreibungen in Goethes Texten, die mit Federn verknüpft sind, gewidmet, danach steht eine Auseinandersetzung mit Fausts (Feder-)Pakt mit Mephisto an. Schließlich wird einmal mehr der Bogen zu den materiellen Objekten des Anfangs geschlagen, es geht dann um Gaben zu Lebzeiten und um Überbleibsel von Federzügen, etwa auf einer Untertasse.

Wie von anderen (männlichen) Autoren auch, sind von Goethe Tintengeschirre und Schreibwerkzeuge überliefert – und dies in besonders eindrücklichem Umfang. Das Deutsche Nationalmuseum in Weimar (um nur einen der Wohn- respektive Erinnerungsorte Goethes hervorzuheben) zeigt in unterschiedlichen Vitrinen etwa ein Bündel unbeschnittener Federkiele, zusammengehalten von einer rosa Schnur, die auf ihre Qualität verweist.[111]

Im Verzeichnis der Stiftung Henckel von Donnersmarck-Vulpius findet sich dazu ein Kommentar von 1885: »Letzte von Goethe gebrauchte Schreibfedern, nebst Schrift auf einem Theaterzettel.«[112] Die erhaltenen, ungebrauchten Federn dürften aus einer Reserve stammen, die in Bezug auf die Menge deutlich macht, dass zum Schreiben viele Federn notwendig waren. Schreibfedern gehören im Dichterhaushalt zum Vorrat.[113] Und dieser Umstand ist mit finanziellen Ausgaben verbunden, wie

neuere_literaturwissenschaft/literaturwissenschaft/parerga_und_paratexte/, zuletzt abgerufen im November 2020. Dabei stehen insbesondere auch Möbel und räumliche Anordnungen von Dingen im Zentrum, siehe etwa Christiane Holm (2017) zu Goethes Arbeitszimmer, zu »Goethes Papiersachen« vgl. Holm (2012).

110 Christiane Holm: Goethes Schreibtische. Praxeologische Überlegungen zur Arbeitseinrichtung im Weimarer Wohnhaus. Unpubl. Vortrag. Holm übernimmt aus der Archäologie das Konzept der ›Affordanz‹, um beschreiben zu können, »welche Schreibpraktiken [ein Tischensemble] ermöglicht und verunmöglicht«.

111 Auf solche Bindfäden und ihre Bedeutungen geht Jacobsson (1793), 523, in seinem *Technologischen Wörterbuch* ein, allerdings erwähnt er keine rosa, aber rote Schnüre. Vgl. Kap. 5.2.

112 Der Hinweis stammt aus der Museumsdatenbank der Klassik Stiftung Weimar (Verzeichnis Stiftung Henckel von Donnersmarck-Vulpius 1885, Nr. 24). Ich danke Gudrun Püschel für die Vermittlung und Cornelia Irmisch für den Zugang zu den Objekten. Zu diesen Schreibfedern findet sich in der Datenbank der Kommentar: »Ob diese Federn gemeint sind, ist ungewiß, diese Federn sind nicht gebraucht worden und deuten eher auf Anlegen eines Vorrates hin. Theaterzettel fehlt.« (Offensichtliche Rechtschreibefehler wurden korrigiert).

113 Allerdings weist Möckel in seinem *Kleinen deutschen Schreibschüler* darauf hin, dass die Haltbarkeit der Schreibfedern begrenzt sei: »Es ist nicht rathsam, sich mit einer großen Menge

schon bei Schiller deutlich wurde. Über den genaueren Materialverbrauch des jüngeren Goethe beim Schreiben geben die Haushaltsbücher seines Vaters Auskunft.[114]

Gänsekiele, die Goethes Besitz zugeordnet werden, sind im Weiteren auch aus dessen Schreibzeugkasten (für unterwegs) überliefert, dieser enthält darüber hinaus Schreibrohre (aus Bambus), ein Falzbein,[115] ein Lineal, Glasscherben, ein Taschenmesser und Siegellack.[116] Material scheint in Fülle vorhanden gewesen zu sein – und das unterscheidet Goethes von Schillers materieller Ausgangslage deutlich, auch für die Textproduktion.

Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Autoren lässt sich daran festmachen, dass Goethe viel mehr gereist ist als Schiller, und dies wiederum hatte auch Auswirkungen auf das Schreiben. Gerade die Textzeugnisse der Reisen machen nämlich die materielle Gebundenheit der literarischen Produktion deutlich: Schreiben unterwegs war ein deutlich komplexeres Unterfangen als dasjenige zuhause am Schreibtisch, wo man sich nach eigenen Vorlieben einrichten konnte, wenn es denn die finanzielle Situation erlaubte.[117] Während seit dem Rokoko die Schreibzeuge als stationäre Ensembles von Tintenfass, Streusandbehälter und Federhalter immer ausgeklügelter und kunstreicher, die Materialien wertvoller wurden, war es auch für etablierte Autoren unterwegs nicht immer einfach, das Material für ihr Schreiben zu bekommen. Dazu wird das folgende Unterkapitel noch Beispiele liefern.

Das Tintengeschirr also wird im 18. Jahrhundert zum Symbol eines stationären und an einem Schreibtisch sichtbar verorteten Schreibprozesses. Eine Geschichte dieser Objekte ist untrennbar mit der (Gänse- oder Stahl-)Feder verbunden: Die Flüssigkeit der Tinte wie auch die Brüchigkeit der Feder erschwert die Transportfähigkeit dieser Schreibdinge. Während im Mittelalter Tinte oft in Hörnern aufbewahrt wurde, die auch, etwa an Gürteln befestigt, eine gewisse Mobilität erlaubten (die Frage nach einem Verschluss von solchen Tintenbehältnissen ist eine andere), wird nach der Verwendung von hölzernen, tönernen oder bronzenen Tintengeschir-

geschnittener Federn zu versehen, weil ihnen durch die Aufbewahrung leicht die Schärfe und Elasticität entgehet.« Möckel (1801), 13.

114 Siehe dazu Freitag (2002), 11 f. und Hamacher (2012).

115 Auf ein Falzbein hat Goethes Enkel Wolfgang Maximilian von Goethe (1820–1883) notiert: »Pfalzbein von dem Apapa gebraucht. Wolfgang von Goethe.« Dieses Objekt ist Teil einer Gruppe, die Wolfgang Maximilian durch Beschriftung in einen Erbkontext mit dem berühmten Großvater gebracht hat. Überliefert ist im Weiteren ein Schreibzeug mit Darstellung der Kapelle von Wilhelm Tell aus Eisenblech, worauf steht: »Geschenk des Apapa's Weihnachten 1831 mit dem Schreibtisch, welcher noch in seiner Stube unter dem Fenster steht. Wolfgang von Goethe.« Siehe Schroeder (2002), 82 f. Vgl. dazu auch die detaillierte Analyse von Püschel (2018).

116 Dieses Ensemble wird im Goethe-Nationalmuseum in Weimar auseinandergenommen, ein Teil des Inhalts wird in unterschiedlichen Vitrinen präsentiert, ein Teil befindet sich in dem Kästchen im Magazin – nur über die Datenbank ist der Zusammenhang der überlieferten Objekte ersichtlich.

117 Verwiesen sei noch einmal auf Herders Stehpult mit Einbuchtung als Beispiel für ein individuell angepasstes Schreibmöbel, abgebildet bei Schroeder (2002), 88, ebenso wie auf Schillers Schreibtisch – beide dokumentieren Schreibvorlieben auch in Bezug auf die Körperhaltung.

ren durch die Einführung und Verbreitung von Porzellan und dessen Ermöglichung feingliedriger Figuren und komplizierterer Objekte das Schreiben zu einem stationären Unterfangen.[118] Ein Schreibzeug aus Malachit zeigt sich beispielsweise in seiner prunkvollen Wirkung und Installation als Prestigeobjekt.[119]

Der Gegenstand war ursprünglich ein Geschenk von Kaiserin Maria Feodorowna an Carl August, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach. Nach dessen Tod wurde es von seinem Sohn Carl Alexander an Goethe weitergegeben. Goethe ist in diesem Gabenreigen nur ein Zwischenbesitzer, nach seinem Tod nämlich nahm es die Großherzogin Maria Paulowna zurück, schenkte es ihrem Sohn Carl Alexander und dieser später wiederum der Institution Goethehaus. Die mehrfache Kreuzung von geografisch-politischen Gebieten, also Russland und Sachsen-Weimar-Eisenach, sowie von monarchischer respektive literarisch-gelehrter Repräsentation ist Teil der Objektgeschichte dieses Tintengeschirrs. Diese repräsentative Wirkung kann sich nur entfalten, wenn es an dem Ort, an dem es sich befindet, auch gesehen wird: Der Herzog muss beim Unterschreiben wichtiger Dokumente Zeugen haben und der Dichter muss an seinem Schreibort besucht werden können (wie das bei Goethe der Fall war). Das wertvolle Tintengeschirr nobilitiert den Schreibakt, sei er politischer oder literarischer Natur. Als Objekt der Handlung in einem Schreibzusammenhang verweist es aber darüber hinaus auch auf die Sesshaftigkeit und Sichtbarkeit des Schreibens. Dieser Gegenstand zeigt exemplarisch die Überlagerung von Objekt- und Zeichenhaftigkeit – auf einer pragmatischen Ebene kann das Tintengeschirr mit Tinte befüllt werden und trägt Federn, auf einer symbolischen Ebene steht es für den Wert des Geschriebenen und damit auch für die Bedeutung des Schreibenden. Das Objekt vermag diese symbolische Bedeutung, die den Alltagsgegenständen zum Schreiben um 1800 zukommt und von der ihre Positionierung in Museumsvitrinen noch zeugt, materiell zu verorten und zu speichern.

Überspitzt formuliert könnte man literarisches Schreiben als Prozess bezeichnen, der an einem bestimmten Ort auf eine bestimmte Weise vonstattengeht und der als Inszenierung um 1800 ›erfunden‹ wird. Während in den Zeiten davor der Fokus auf dem geschriebenen Produkt ruhte – galt es doch ein Schriftstück rechtsgültig zu machen oder es besonders schön zu kopieren sowie kalligrafisch auszuschmücken –, geht mit der aufklärerischen Entdeckung des Subjekts auch ein individuelles Schreiben einher. Und dieses Schreiben wiederum arbeitet an der Formierung des Subjekts mit. Schreiben und Subjekt wollen im wörtlichen Sinne verortet werden: An einem Schreibtisch nämlich, mit einem Schreibgeschirr, das sowohl dann beeindruckt, wenn es benutzt wird, als auch dann, wenn die schreibende Person gerade nicht

118 Porzellan kam mit der Seefahrt der Portugiesen von China nach Europa. Tintengeschirre aus Bronze sind von Andrea Briosco (»Riccio«) aus dem Zeitraum um 1500 erhalten geblieben. Siehe zu unterschiedlichen Tintengeschirren mit vielen Abbildungen Linscheid (1994), 53–106.

119 Abgebildet bei Schroeder (2002), 86f. Aus Goethes Besitz sind sehr viel Schreibzeuge überliefert, so auch eines in der Form eines Opferaltars aus Alabaster mit Schlange. Es besteht aus fünf Bestandteilen und wurde nie oder kaum verwendet. Siehe Böhmer, Holm, Spinner, Valk (2012), 44–47, besonders reizvoll ist die Abbildung in Einzelteilen (ebd., 46f.).

anwesend ist. Ein wertvolles Schreibgeschirr ist zugleich Accessoire und Vertretung des wichtigen Autors und seiner literarischen Produktion. Es ist Substanz und Substitut in einem. Die bildende Kunst der Zeit zeigt Szenen mit Tintengeschirren und macht damit einen Möglichkeitsraum auf, in dem sich ein Gebrauch imaginieren lässt – wenn man von der grundsätzlichen Inszenierungstendenz und damit einer systematischen Unwirklichkeit von Autorenporträts absieht. Obwohl von den Bildern nicht kausal auf einen realistischen Gebrauch geschlossen werden kann, wird doch immerhin an ihnen deutlich, dass zu einem Dichter- oder Denkerporträt der Zeit oft die Gegenstände gehören, die symbolisch für sein Schreiben einstehen.[120]

Mit der Keramik geraten zudem verstärkt Manufakturen oder einzelne Künstler in den Bereich der Wahrnehmung: Nicht nur das Objekt, sondern auch seine Herkunft von einer renommierten Manufaktur oder einem bekannten Kunsthandwerker wird bewundert. Auch in Bezug auf das Schreiben der Frauen werden die Schreibgeschirre zu künstlerisch dekorativen Schmuckstücken, welche die praktischen Bedürfnisse beim Schreiben weit übersteigen.[121] Wie bereits gezeigt wurde, wird Schreiben auch über die dazu notwendigen Schreibzeuge gendercodiert – bis ins 19. Jahrhundert hinein ist Schreiben prinzipiell keine ›neutrale‹ Tätigkeit, sondern eine, die schon im Erlernen der Technik und im Gebrauch von Gegenständen mittels Zuschreibungen an Geschlecht gebunden und damit in die Kategorien ›männlich‹ und ›weiblich‹ aufgeteilt ist. Dies zeigt sich beim schreibenden Subjekt in der Körperhaltung,[122] aber auch in den Schreibobjekten, eben etwa den erwähnten Tintengeschirren.

4.2.1 Bleistift, Federwiderstand, Diktat

Das erwähnte und aus Goethes Besitz überlieferte Schreibmaterial, das an unterschiedlichen Orten ausgestellt oder in Archiven gelagert wird, hat nicht nur der Autor selbst verwendet. Denn während Schiller sich mit ungenügenden Federn abmühte, schritt Goethe (vor allem mit zunehmendem Alter)[123] lieber in seinem Arbeitszimmer auf und ab, die Hände auf dem Rücken verschränkt, und diktierte seinem Sekretär. Johann Joseph Schmellers berühmtes Ölgemälde von 1834 zeigt eine solche Schreibsituation, in der Goethe eben gerade nicht schreibt, sondern (angeblich) diktiert. Dies zumindest besagt der Bildtitel: *Goethe diktiert in seinem Arbeits-*

120 Sichtbare Tintengeschirre in Porträts sind abgedruckt bei Geyersbach (2002).

121 Als Beispiel für ein künstlerisches Schmuckstück sei auf ein Schreibzeug aus dem Schloss Belvedere verwiesen, das in der Form einer Gondel angefertigt wurde. Das Tintengeschirr stammt vermutlich aus Frankreich und aus dem Zeitraum um 1750. Siehe Schroeder (2002), 46f. Das Objekt wurde aus feuervergoldeter Bronze gefertigt, die Putti auf der Gondel sind aus Porzellan. Es gibt keinen Hinweis darauf, ob das Objekt für einen Mann oder eine Frau geschaffen wurde. Deutlich ist aber, dass die praktische Nutzung des Gerätes nicht im Vordergrund stand, insofern erstaunt es auch nicht, dass keine Tintenspuren daran zu finden sind.

122 Vgl. das Kapitel 3.5 zu Diderot.

123 Holm (2017), 127, verbindet das Diktieren mit der Einrichtung des Arbeitsraumes und datiert es auf die frühen 1790er-Jahre.

zimmer dem Schreiber John.[124] An dieser Stelle soll weder die Geschichte des Diktats nachgezeichnet noch sollen Goethes einzelne Werke auf ihre je eigene Materialität und Entstehungsweise geprüft werden.[125] Vielmehr interessiert hier die paradoxe Ausgangslage, dass Federn (museal) präsent sind bei einem Dichter, der das Schreiben mit ihnen nach Möglichkeit zu vermeiden wusste. Goethes Beziehung zur Feder ist damit eine grundsätzlich andere, nämlich distanziertere, als diejenige Schillers: Wenn es irgendwie ging, *ließ* Goethe schreiben. Cornelia Epping-Jäger spricht deswegen in Analogie zu Schreibszenen passenderweise von »Diktatszenen«,[126] die auch in Text und Bild überliefert sind und im konkreten Beispiel die Vorstellung des Autors Goethe und seines Schaffens prägen.

Die Tatsache, dass die oben erwähnten, heute im Nationalmuseum ausgestellten Federn ungeschnitten sind, lädt sie daher geradezu symbolisch auf. Vorhanden ist und gezeigt wird im Museum noch ein Bund Material, das Schreiben potenziell ermöglichen würde, wenn denn die einzelnen Federn zugeschnitten würden und sich ein Schreiber finden ließe. Während der Vorrat einer unbedeutenderen schreibenden Person gemeinhin einfach verwendet worden wäre, sind diese Federn im Zustand ihrer Potenzialität aufbewahrt worden. Es sind Federn, die zu Schreibfedern hätten gemacht werden können und die Goethes Worte durch die Hand eines angestellten Schreibers schriftlich fixiert hätten.

Wenngleich Goethe nicht selbst schrieb, so blieb doch der für das literarische Schaffen erforderliche Materialverbrauch derselbe. Eine Veränderung erfährt mit dem Diktat also weniger die Materialseite, dafür aber die Schreibkonstellation, wenn eine zusätzliche Person beteiligt ist, deren Schreibarbeit für den Diktierenden zu einer Grundlage des Schaffens von Literatur wird. Die Schreibgeste wird in dieser Kollaboration ausgelagert, es sind andere, die Spuren mit dem Federkiel hinterlassen. Wenn das Grimm'sche Wörterbuch ›diktieren‹ beschreibt als »in die feder sagen«,[127] dann wird in dieser Wendung zwar der schreibende Gegenstand, nicht aber die schreibende Person erwähnt. Das Verb wird mit einem anderen Verb beschrieben, das ein Objekt mit sich zieht und Mündlichkeit wie Schriftlichkeit

124 Kammer (2015), 177, hat darauf hingewiesen, dass Goethe auf dem Gemälde nicht diktiert – und »John schreibt nicht, sondern harrt«. Das Bild hängt in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar und nicht in Goethes Wohnhaus am Frauenplan, dessen Inneres es abbildet.

125 Aus der Diktatsituation ergeben sich allerdings interessante Fragestellungen, die mittlerweile auch Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung geworden sind. Siehe den Sammelband von Binczek/Epping-Jäger (2015), darin vor allem auch Kammer (2015).

126 Binczek/Epping-Jäger (2015), 8.

127 Art.: »Dictieren«. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Sp. 1085. Online-Version vom November 2020. Stephan Kammer hat treffend festgestellt, dass in dieser scheinbar einfachen Wendung die Mehrschichtigkeit aufscheint: »Sie [die Szenen] verdoppeln und verschränken die Interaktionszusammenhänge von Körperlichkeit, Instrumentalität und Sprache, als die je für sich Schreiben und Sprechen schon zu bestimmen sind.« Kammer (2015), 171. Kammer verweist ebd., 172, auch auf den Eintrag ›nachschreiben‹ in Zedlers *Universallexicon*, der ebenfalls die Feder erwähnt, allerdings auch (und darauf geht Kammer nicht ein), den *calamus*, wenn »Nachschreiben, *excipere calamo dictata*« ist.

umfasst. Die Diktatnehmer sind, allgemein gesprochen, in den meisten Fällen Subalterne, über die wenig überliefert ist.[128] Erwähnt werden Schreibende, denen diktiert wird, hauptsächlich dort, wo sie Fehler machen, und dieser Umstand verdinglicht sie (auf dieser systematischen Vergleichsebene). Für den Dichter sind sie dann nämlich – ähnlich etwa wie eine kratzende Feder – Störfaktoren. Goethe lässt sich über solche Störungen in dem 1817 entstandenen Aufsatz *Hör- Schreib- und Druckfehler* aus. Dort fügt er auch Beispiele an, nennt zwar keine Individuen, aber doch allgemein die aus seiner Sicht betrachtet »ungebildeten« Schreiber: »[D]enn da ich, von jeher an das Diktiren gewöhnt, oft auch ungebildeten, oder wenigstens zu einem gewissen Fache nicht gerade gebildeten Personen diktirt, so ist mir daraus ein besonderes Uebel zugewachsen.«[129] Die Schuld an Hörfehlern gibt er einerseits den undeutlich Diktierenden, andererseits aber auch den Diktatnehmern: »Niemand hört als was er weiß, niemand vernimmt als was er empfinden, imaginiren und denken kann.«[130]

Wenn Goethe selbst schrieb, dann mit Vorliebe mit dem Bleistift. Seine Präferenz dieses Schreibwerkzeugs dokumentiert er etwa in *Dichtung und Wahrheit*. Dort schreibt er in einer groß angelegten Geste des Rückblicks:

> In eben diesem Sinne griff ich weit lieber zu dem Bleistift, welcher williger die Züge hergab; denn es war mir einige Mal begegnet, daß das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachtwandlerischen Dichten aufweckte, mich zerstreute und ein kleines Produkt in der Geburt erstickte.[131]

Welcher Art diese Bleistifte möglicherweise waren, kann *ex negativo* geschlossen werden, wenn Goethe in der *Italienischen Reise* bei einer Meeresbetrachtung schreibt: »[…] so wie der feinste englische Bleistift die geübteste Hand nicht in den Stand setzte, diese Linien nachzuziehen.«[132] Die unvermögende Hand wird in dieser Passage den Fähigkeiten der neuesten technischen Errungenschaft gegenübergestellt. Wie schon in den Theaterrechnungen für Schillers Schreibmaterial sichtbar, stammen die guten Bleistifte der Zeit aus England. Aus Goethes Besitz überliefert ist eine zeitgenössische technische Neuigkeit: ein Minenbleistift. Es handelt sich dabei um eine von S. Mordan patentierte Erfindung von 1827, bei der sich je nach Vor-

128 Friedrich Theodor David Kräuter (1790–1856) war 1818 als Privatsekretär angestellt. Freitag (2002), 19, schreibt über Kräuter: »Dieser betrieb jedoch hinter dem Rücken des Dichters einen Handel mit dessen Schreibutensilien. Goethe muß davon nie erfahren haben, sonst hätte er Kräuter gewiß nicht in seinem Testament als Aufseher über seine Sammlungen und seine Bibliothek eingesetzt.« Neben Kräuter und dem oben bereits erwähnten John war auch Christian Schuchardt einer von Goethes Sekretären, er war der letzte.

129 Die Frankfurter Werkausgabe Goethes wird in der Folge mit der Sigle FA nachgewiesen. Goethe (FA, I, Bd. 20), 450–454, hier 450.

130 Goethe (FA, I, Bd. 20), 451. In der Folge listet Goethe Hörfehler auf (z. B. »und Ammen« für »und Damen«), danach Druck-, Schreib- und andere Fehler. Ebd., 451 f.

131 Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, 16. Buch (FA, I, Bd. 14), 733.

132 Goethe: *Italienische Reise*, Montag den 14. Mai 1787. Goethe (FA, I, Bd. 15/1), 338.

liebe eine weichere oder härtere Mine in einem Silberstift befindet.[133] Die Bevorzugung des Bleistiftes ist insofern mit der Feder verknüpft, als alles, was haltbar und gültig gemacht werden soll, mit Feder geschrieben werden muss. Bleistiftschrift führt also, will sie Bestand haben, zwingend zu Federschrift. Obwohl auch das Federzeitalter persönliche Vorlieben bei Autoren zulässt – und genau dies zeigt das Beispiel Goethe –, kann die Feder nicht umgangen werden. Vielmehr zeigt sich Schreiben bei Goethe besonders deutlich als mehrschichtiger Prozess, der unterschiedliche Werkzeuge und verschiedene Rollen voraussetzt. Mit dem Bleistift zu schreiben und das Geschriebene später zu diktieren, ist etwa in einem Brief an Schiller dokumentiert – der Schreibprozess zeigt sich darin durchaus auch als ein Reflexionsgegenstand, der unter Autoren zur Sprache gebracht wird.

Über die Entstehung von *Tancred* hält Goethe am 29. Juli 1800 fest: »Meine Arbeit geht ihren Gang fort, meine Übersetzung schreibe ich des morgens so viel ich kann, mit Bleistift und diktiere sie dann in ruhigen Augenblicken, wodurch das erste Manuskript schon ziemlich rein erscheinen wird.«[134] Die Materialität des Schreibens wird mit einer Chronologie verknüpft, die zu Federn in fremden Händen führt. Im besten Fall entsteht bei diesem Prozess für den Schreibenden und Diktierenden nicht nur ein bleibendes literarisches Werk, sondern der Autor wird auch in einen besonderen Zustand versetzt. An Carl Friedrich Zelter schreibt Goethe 1820: »Auch hat sich in vielen einsamen Stunden eine solche Schreib- und Diktierseligkeit bei mir entwickelt, daß mehr Papier in diesen sechs Wochen ist verschrieben worden als sonst jemals, welches viel heißen will«.[135]

Verglichen mit dem Diktieren ist das Selber-Schreiben immer ein Aufwand und eine Anstrengung, die Goethe auch als solche herausstellt. Die Widerständigkeit der Feder zeigt sich vor allem unterwegs, was in der *Italienischen Reise* auch reflektiert wird. So schreibt er etwa in Verona: »Und indessen ist das Abendessen gekommen, ich fühle mich müd und ausgeschrieben, denn ich habe den ganzen Tag die Feder in der Hand. Ich muß nun die Iphigenie selbst abschreiben und diese Blätter dir zubereiten. Diesmal gute Nacht, meine Beste.«[136] Und ein paar Tage später notiert

133 Der Bleistift und zugehörige Minen sind im Goethe-Nationalmuseum in Weimar ausgestellt. Siehe auch Schroeder (2002), 111 f. Goethe ließ sich, diesen Bleistift haltend, von Carl August Schwerdgeburth porträtieren. Vgl. auch Petrosky (1995).

134 Goethe an Schiller, 29. Juli 1800 (FA, II, Bd. 5/32), 59.

135 Goethe an C. F. Zelter, Di 6./Mi 7.6.1820 (FA, II, 9/36), 62. Gegen Ende des Briefes, aus dem die Forschung meist nur die »Diktierseligkeit« zitiert, findet sich eine andere Schreibszene. Darin berichtet Goethe, dass er eine Geschichte, die er zuvor seiner Schwiegertochter erzählt habe, nun aufschreibe. Ohne die Szene genauer analysieren zu können, sei hier auf das verwendete Schreibwerkzeug und die Zeitlichkeit des Schreibens mit zweimaliger Verwendung des Adverbs »jetzt« verwiesen, wenn er schreibt: »Jetzt komm ich nach Schleiz, etwas früh, und habe lange Weile, ziehe gerade ein Buch Schreibpapier und einen leicht schreibenden Wiener Schwarzkreide-Stift aus dem Portefeuille, fange an die Geschichte zu schreiben. Jetzt da ich sie abdiktiere, wo ich wenig zu verändern weiß, find ich sie ziemlich in der Hälfte, das Weitere wird sich wohl geben.« Ebd., 64.

136 Goethe: *Tagebuch der italienischen Reise*, 16. September 1786, (FA, I, Bd. 15/1), 648.

der Autor: »Ich sudle heut Abend wild, aber es ist besser etwas als nichts. Federn und Dinte und alles ist strudelich.«[137] Schreiben als manuelle Arbeit wird in diesen Passagen in seiner Mühseligkeit herausgestellt. Teilweise kann es aber nur schwerlich überhaupt zu dieser Tätigkeit kommen, dann nämlich, wenn das notwendige Schreibmaterial erst einmal besorgt werden muss – so schreibt Goethe in der *Mineralogie* 1813 aus Teplitz: »Die Papiermühle, von *Unterleidensdorf*, weiter nach Abend gelegen, hat uns endlich mit einem guten Papiere versorgt, welches in Teplitz nicht aufzutreiben war; nun müßte sich noch eine Tintenquelle auftun, und so wäre unser Schreibzeug in ziemlicher Ordnung.«[138] Die Mühen des Schreibens zeigen sich in der materiellen Organisation und in der Geste sowie der zur Verfügung stehenden (oder mangelnden) Ausdauer.

Wie das Schreibzeug unterwegs ausgesehen haben mag, können einzelne erhalten gebliebene Objekte zeigen, so zum Beispiel ein gerolltes Reiseschreibzeug, das Goethe als Geschenk von Herzogin Luise von Sachsen-Weimar-Eisenach um 1830 (also deutlich später) erhielt und in dem auch ein kleines Tintenfass Platz findet.[139] Ebenfalls von Herzogin Luise ist ein Reiseschreibzeug für Goethe in Buchform überliefert, es trägt den Titel »Souvenir« und stammt vermutlich aus dem Jahre 1824.[140] Es bleibt zu fragen, ob dieses Objekt tatsächlich auf Reisen mitgenommen wurde oder eher ein Repräsentationsgegenstand als Scheinbuch auf einem Schreibtisch war – paradoxerweise dort, wo eben keine Reise stattfand.

Einen Gegensatz zu den Störungen, die eine Feder durch ein Kratzen oder ihre Stumpfheit bereiten kann, bilden ›laufende Federn‹. Bei Goethe kommen diese ebenfalls vor, und das Problem mit ihnen ist, dass sie nicht zu wenig, sondern zu viel von sich geben. Oder anders gesagt: Federn, deren Widerständigkeit (in Kombination mit der Tinte) zu wenig ausgeprägt ist, werden wie die bereits erwähnte »Tintenquelle« zu einem Topos. Die ›laufende Feder‹ zeigt die Verschränkung von Materialität und Metapher, von Schreib- und Denkprozess, die in den Texten selbst wiederum reflektiert wird. Wie im Kapitel zu Schiller bereits erwähnt, schreibt Goethe ebenfalls in der *Italienischen Reise*: »Verzeihung der laufenden Feder. Ich muß schreiben, ohne zu denken, damit ich nur schreibe. Der Gegenstände sind zuviel, der Aufenthalt zu schlecht und doch meine Begierde zu groß, einiges dem Papier

137 Goethe: *Italienische Reise*, 22. September 1786, Reisetagebuch, drittes Stück (FA, I, Bd. 15/1), 663.

138 Goethe: *Geologie und Mineralogie. Studien um Teplitz. Zinnformation. Aus Teplitz 1813* (FA, I, Bd. 25) 454. Möckel (1801), 16, schreibt zur Herkunft von gutem Papier: »Die besten Sorten vom Schreibepapiere, welche wir haben, werden noch immer aus dem Auslande zu uns gebracht, da in Deutschland die Kunst Papier zu machen, in Vollkommenheit nicht weiter gerückt, sondern vielmehr in Vergleichung frůherer Produkte zurůckgegangen zu seyn scheinet. Die Franzősischen, Holländischen, Schweizerischen Papier sind von allgemein bekannter Gůte und zum Schreiben außerordentlich vortheilhaft.«

139 Schroeder (2002), 100. Auch in Frankfurt liegt ein gerolltes (rotes) Reiseschreibzeug Goethes, vgl. Kölsch/Maisak (2002), 77–79.

140 Schroeder (2002), 101.

anzuvertrauen.«[141] Schreiben ermöglicht hier das Denken und dies wiederum aufs Neue das Schreiben – es ist damit dem Denken vor- und nachgeordnet. Die Kombination einer funktionierenden Feder mit viel Tinte ist die materielle Bedingung für die Entstehung dessen, was »dem Papier anzuvertrauen« ist. Material, Schreib- und Denkprozess zeigen sich untrennbar verbunden, und dieser Umstand muss auch in der Betrachtung von literarischen Werken bedacht werden: Literatur beruht in ihrer Entstehung auf Reflexion und Invention, aber auch auf Material. Und diese Beziehung besteht nicht aus einer festgefügten, linearen Komposition, sondern aus ständiger gegenseitiger Beeinflussung.

Verglichen mit den Erwähnungen der Feder im Werk Schillers gibt es noch ein weiteres Feld, in dem sie bei Goethe thematisiert wird: Es ist dies die Kunst, das Zeichnen und das Nachdenken darüber. Gezeichnet wird oft, so halten es die Zeichenschulen und Lexika fest, mit Rabenfedern, weil diese dünner als Gänsefedern sind und dadurch feinere Züge erlauben. In Neapel schreibt Goethe über den Maler Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829): »Tischbein hat nämlich die große Gabe, Götter- und Heldengestalten in Lebensgröße und drüber mit der Feder zu umreißen. Er schraffiert wenig hinein und legt mit einem breiten Pinsel den Schatten tüchtig an«.[142] Viele zeitgenössische Grafiken sind in einem solchen Mischverfahren entstanden, mit Federn für die Linienführung und Pinseln für die Kontraste.

Beide Werkzeugtypen kommen auch in Goethes Gedicht mit dem Titel *Pinsel und Feder* zusammen:

Pinsel und Feder
vom Lorbeer umwunden und von einem Sonnenblick beleuchtet

Auf den Pinsel, auf den Kiel
Muß die Sonne freundlich blicken,
Dann erreichen sie das Ziel
Erdensöhne zu beglücken.
Künstlern auch der Lorbeer grünt,
Wenn sie freudig ihn verdient.

Willst du Großes dich erkühnen,
Zeigt sich hier ein doppelt Glück;
Feder wird dem Geiste dienen
Und der Pinsel dient dem Blick.

141 Goethe: *Italienische Reise*. Fondi, den 23. Februar 1787 (FA, I, 15/I). 196f. Auch in *Dichtung und Wahrheit* wird die ›laufende Feder‹ als Besonderheit im Schreibprozess herausgestellt.: »Dies alles war mit laufender Feder niedergeschrieben […].« Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, 17. Buch (FA, I, Bd. 14), 761.

142 Goethe: *Italienische Reise*, 2. Teil, Neapel, 13. März 1787 (FA, I, Bd. 15/1), 222.

Wenn der Pinsel ihm die Welt erschuf,
Wenn die Feder ihm das Wort gereicht,
Bleibt des Mimen edelster Beruf
Daß er sich des Lorbeers würdig zeigt.

Will der Feder zartes Walten,
Will des Pinsels muthig Schalten
Sich dem reinsten Sinn bequemen,
Kannst getrost den Lorbeer nehmen.[143]

Das vierstrophige Gedicht scheint eher einem spontanen Einfall denn einer langen Ausarbeitung geschuldet, zumindest enthält es neben Kreuz- und Paarreimen auch unreine Reime. In der ersten Strophe erzeugt das Werkzeugpaar »ein doppelt Glück«, vorausgesetzt, die »Sonne« blickt gütig auf die Gegenstände. Erst in einem zweiten Schritt werden menschliche Akteure genannt – »Erdensöhne« (V 4) werden durch die erfolgreichen Schreib- und Zeicheninstrumente glücklich, »Künstler[]« (V 5) kommen durch sie zu Lorbeerkränzen. Werden Feder (Kiel) und Pinsel zwar in jeder Strophe beide genannt, kommt ihnen doch ein je unterschiedlicher Bereich zu, wie die zweite Strophe zeigt: Die Feder wird »dem Geiste« (V 9) zugeordnet, sie ist das Werkzeug des Intellekts, während der Pinsel mit »dem Blick« (V 10) verbunden und so in den optisch-gestalterischen Bereich der Kunst gerückt wird. Damit vermag er »Welt« (V 11) zu schaffen. Kunst und Literatur haben also je ihr Werkzeug und ihr Produkt, kommen aber im Medium der Literatur, nämlich im vorliegenden Gedicht (das vermutlich mit einer Feder geschrieben wurde), thematisch zusammen. Die ersten beiden Strophen zeigen das »Ziel« (V 3) von Kunst und Literatur mittels ihrer Werkzeuge auf, nämlich »zu beglücken« (V 4) und »Glück« (V 8). Strophe drei und vier beschreiben die Bedingungen, die zu diesem Ziel führen. Mit der eindringlichen Wiederholung von »Wenn«, »Wenn« (V 11 und 12) und »Will«, »Will« (V 15 und 16) wird deutlich, dass jedes Werkzeug seinen Teil leisten muss, um dem »Mimen« (V 13; im Gegensatz zu den »Künstlern« hier im Singular) zum Erfolg zu verhelfen. Die zweite und vierte Strophe sprechen ein »Du« an, das in seinem »Beruf« (V 13) bestärkt und zu Lorbeer (»Kannst getrost den Lorbeer nehmen« V 18) geführt wird. Das Schreib- und Mal-Ensemble besteht aus den Werkzeugen Feder und Pinsel, aus dem ausführenden Künstler oder Mimen sowie der Idee (als Umschreibung für den genannten »reinsten Sinn« [V 17]). Auffällig ist das »zarte[] Walten« (V 15) der Feder, das sich von anderen Sprachbildern absetzt, in denen der Kiel als Machtinstrument inszeniert wird. Die Akteure aus *Pinsel und Feder* sind Teil einer allegorisch-metaphorischen Anordnung, in der die Sonne (oder der im Untertitel genannte »Sonnenblick«) die nötige Energie liefert, um Kunst zu ermöglichen.

143 Goethe (FA, I, Bd. 2), 693 f. Karl Eibl erwähnt ebd., 1211, eine Erläuterung Goethes, in der dieser von »Pinsel und Griffel« (und nicht Feder) spricht. Parallel dazu gelesen werden kann ein Gedicht Goethes an den Landschaftsmaler Samuel Rösel von 1827. Es beginnt mit: »Rösels Pinsel, Rösels Kiel/ Sollen wir mit Lorbeer kränzen«. Ebd., 819.

Neben diesem in einer gebundenen Sprache situierten Berührungspunkt von Kunstwerkzeug und Schreibfeder ergeben sich bei Goethe auch ganz konkrete Kontakte in der Materie – dann etwa, wenn er dasselbe Schreibmaterial verwendet wie der ihn begleitende Künstler:

> Wie sie [die »Königin der Inseln«, Sizilien] uns empfangen hat habe ich keine Worte auszudrücken: mit frischgrünenden Maulbeerbäumen, immer grünendem Oleander, Zitronenhecken pp. In einem öffentlichen Garten stehn weite Beete von Ranunkeln und Anemonen. Die Luft ist mild, warm und wohlriechend, der Wind lau. Der Mond ging dazu voll hinter einem Vorgebirge herauf und schien in's Meer; und diesen Genuß nachdem man vier Tage und Nächte auf den Wellen geschwebt! Verzeiht wenn ich mit einer stumpfen Feder aus einer Tusch-Muschel aus der mein Gefährte die Umrisse nachzieht, dieses hinkritzle. Es kommt doch wie ein Lispeln zu Euch hinüber, indes ich allen die mich lieben ein ander Denkmal dieser meiner glücklichen Stunden bereite. Was es wird, sag' ich nicht, wann Ihr es erhaltet, kann ich auch nicht sagen.[144]

Goethe beklagt sich über die »stumpfe[] Feder« und entschuldigt seine Handschrift mit einem Verweis auf das unpassende Material, da er Künstlermaterial für den Reisebericht verwendet. Solche Stellen sind es, die innerhalb der *Italienischen Reise* eine Unmittelbarkeit des Schreibprozesses suggerieren und die Überarbeitungsstufen des Textes überblenden. Die Schreib-Szene scheint damit beobachtbar zu werden, die Leser:innen sind Zeugen. Im bildlichen Vergleich, den Goethe verwendet, wird die schriftliche Nachricht durch die »stumpfe[] Feder« und die »Tusch-Muschel« in den Bereich des Mündlichen zurückversetzt, wenn sie als »Lispeln« bezeichnet wird. Mit dem onomatopoetischen Schlagreim »Tusch-Muschel« eignet sich dieses Objekt besonders, die undeutliche Kommunikationsweise darzustellen. Bei der Feder hingegen führt das Attribut ›stumpf‹ dazu, dass das in *Pinsel und Feder* idealisierte »zarte[] Walten« nicht realisiert werden kann.

Federn werden also als materielle Objekte von Goethe auf unterschiedliche Weise thematisiert. Sie stören ihn beim Schreiben stärker als Bleistifte und werden deshalb hauptsächlich von Diktatnehmern verwendet, wenn nicht aufgrund der Abwesenheit von Schreibern – gerade auf Reisen – der Autor sich genötigt sieht, selbst nach ihnen greifen zu müssen. In dieser Situation der eigenhändigen Verwendung werden Federn häufiger zum Thema im Text, und der Text seinerseits wird mit ihnen zum Reflexionsort seiner eigenen Entstehung und seiner materiellen Bedingtheit. Wie das Gedicht *Pinsel und Feder* zeigt, überlagern sich in der Feder auch Kunstformen: das Zeichnen, das Schreiben und das über Federn (und Pinsel) Geschriebene. Während die einzelne, stumpfe Feder auf Reisen in ihrer Materialität stören mag und dadurch Aufmerksamkeit erreicht, wird mit dem »zarte[n] Walten« einer poetisierten Feder eine idealisierte Führung dargestellt.

144 Goethe: *Italienische Reise*, Palermo, den 3. April 1787 (FA, I, Bd. 15/1), 249.

Im Weiteren reflektiert Goethe in seinem Text *Zu Brüderlichem Andenken Wielands* (1813) das Sprechen über Federn, das materielle wie bildliche Komponenten beinhalten kann:

> Mensch und Schriftsteller hatten sich in ihm ganz durchdrungen, er dichtete als ein Lebender und lebte dichtend. In Versen und Prosa verhehlte er niemals was ihm augenblicklich zu Sinne, wie es ihm jedesmal zu Muthe sei, und so schrieb er auch urteilend und urteilte schreibend. Aus der Fruchtbarkeit seines Geistes entquoll die Fruchtbarkeit seiner Feder.
> Ich bediene mich des Ausdrucks Feder nicht als einer rednerischen Phrase; er gilt auch ganz eigentlich, und wenn eine fromme Verehrung manchem Schriftsteller dadurch huldigte, daß sie sich eines Kiels, womit er seine Werke gebildet, zu bemächtigen suchte, so dürfte der Kiel, dessen sich Wieland bediente, gewiß vor vielen dieser Auszeichnung würdig sein.[145]

Die »Fruchtbarkeit« des »Geist[es]« wird als Bedingung für die »Fruchtbarkeit seiner Feder« gesetzt. Anschließend erläutert Goethe, wie er selbst von der Feder spricht, nämlich im eigentlichen Sinne als Objekt, nicht als bloße Redewendung. Wie bei Goethe und anderen Autoren an unterschiedlichen Stellen von ›Reliquien‹ die Rede ist, stellt hier Goethe mit der »fromme[n] Verehrung« einen Bezug zur Religion her. An das Objekt Kiel wird *post mortem* die quasi-religiöse Wertschätzung gebunden, der Gegenstand damit zum anwesenden Substitut eines abwesenden Dichters.

Eine weitere Mischform von materieller und metaphorischer Verwendung ist bei Goethe in der Erwähnung von Federbezeichnungen dann zu beobachten, wenn es um schreibende Frauen geht. Diesen Umstand beleuchtet der nächste Abschnitt.

4.2.2 »[D]ie Feder eines deutschen talentvollen Frauenzimmers«. Gender-Zuschreibungen bei Goethe

Im Schreiben an und über Frauen zeigen sich bei Goethe Widersprüche, die sein eigenes Schreiben, aber auch die Beurteilung von anderen und deren Schreiben betreffen. Seine Urteile sind auf unterschiedliche Weise an das materielle Objekt und die metonymische Feder geknüpft, sie betreffen Federführung und Handschrift als Federspuren. Um 1800 wird die technische Beherrschung der Feder für schreibende Frauen dann zum Thema, wenn es um Inhalte geht. Denn die materielle Federspur wird unter anderen von Goethe mit einer Rückbindung an die Persönlichkeit der Schreibenden gelesen und entsprechend kommentiert.

Bemerkungen, die Schrift und Person engführen, finden sich in unterschiedlichen Gattungen und Textsorten, in fiktionalen Texten, in Briefen oder in Reiseberichten, und sie haben dort ihre jeweils verschiedenen Funktionen. In der Betrachtung

145 Goethe: *Zu Brüderlichem Andenken Wielands.* 1813. (WA, I, Bd. 36), 311–346, hier 318.

dieser Bemerkungen zeigt sich, wie sie die Gattungsgrenzen zwar unterlaufen, die unterschiedlichen Texte aber auch immer wieder mit Gender verknüpfen. Texte und (Hand-)Schriften werden zu ›weiblichen‹ Artefakten gemacht. Dabei spielt Goethe eine wichtige Rolle, ist aber längst nicht der einzige Autor, der diesen historisch bereits bekannten Prozess noch festigt.[146]

Wer von ›weiblichen‹ Federn spricht, nimmt an, dass sich diese in einem binären Modell von ›männlichen‹ Objekten unterscheiden. Die binär gedachten Objekte und das damit bildlich gemeinte Schreiben sind in Analogie gesetzt mit der um 1800 gängigen Geschlechterkonzipierung, die sich in Sachtexten und Literatur findet.[147] Wirkmächtig waren die bereits erwähnten zwei Aufsätze Wilhelm von Humboldts, die 1794 und im Folgejahr in Schillers *Horen* publiziert wurden. Dort geht Humboldt von einem binären Modell der ›Natur‹ aus: »Die zeugende Kraft ist mehr zur Einwirkung, die empfangende mehr zur Rückwirkung gestimmt. Was von der erstern belebt wird, nennen wir männlich, was die letztere beseelt, weiblich. Alles Männliche zeigt mehr Selbstthätigkeit, alles Weibliche mehr leidende Empfänglichkeit.«[148] Männer werden nach Humboldt eher von der Vernunft gelenkt, Frauen durch die Fantasie. Diese Ausgangslage muss aktiv aufrechterhalten werden, die Geschlechterrollen unterliegen damit einer stetigen »Reinigungsarbeit«,[149] um einen Ausdruck Bruno Latours aufzunehmen.[150]

Eine grundsätzliche Ausrichtung an einem Modell der Ungleichheit zwischen den ›idealen‹ Geschlechtern lässt sich auch Goethes *Dichtung und Wahrheit* entnehmen, wo es heißt:

> Denn einem jungen Paare, das von der Natur einigermaßen harmonisch gebildet ist, kann nichts zu einer schönern Vereinigung gereichen, als wenn das Mädchen lehrbegierig und der Jüngling lehrhaft ist. Es entsteht daraus ein so gründliches als angenehmes

146 Es kann hier nicht umfassend über Goethes Frauenbild geschrieben werden, zumal dieses selbst äußerst heterogen ist, wenn man etwa Goethes schriftliches Eintreten für die Beibehaltung der Todesstrafe im Falle von Johanna Höhn bedenkt, die ihr Kind umgebracht hatte. Siehe dazu Albrecht Schönes Kommentar in Goethe (FA, I, Bd. 7/2), 197f. Im vorliegenden Kapitel geht es um Gender mit Fokus auf die Feder und das Schreiben. Die Auseinandersetzung von Goethe unter dem Aspekt von Gender fand in den letzten Jahren vor allem auch über *Wilhelm Meister*-Relektüren respektive Bildungsromane von Autorinnen statt. Vgl. dazu ter Horst (2003), Peters (2014), Hartung (2016). Zu Goethe und den »falschen« Namen der (vor allem auch: jüdischen) Autorinnen vgl. Hahn (1991).

147 Vgl. Kap. 3.6.2.

148 Humboldt (1794/1903), 319.

149 Latour (2008), 19.

150 Vgl. Humboldt (1794/1903), 321. Konkret lautet Humboldts Auftrag an die Frauen: »Das weibliche Geschlecht hingegen muss gerade jede weibliche Eigenthümlichkeit mit schonender Sorgfalt zu erhalten bemüht seyn, u nicht jenen lebendigen Ausdruck seiner Gestalt selbst zu vernichten; und wenn ihm diess Bemühen gänzlich mislingt; so sinkt es allein zu seiner Naturbestimmung und den Verrichtungen des äussern alltäglichen Lebens herab, oder geht zu Beschäftigungen über, die eigentlich nicht zu seinem Kreise gehören.« Ebd., 369.

> Verhältnis. Sie erblickt in ihm den Schöpfer ihres geistigen Daseins, und er in ihr ein Geschöpf, das nicht der Natur, dem Zufall, oder einem einseitigen Wollen, sondern einem beiderseitigen Willen seine Vollendung verdankt; und diese Wechselwirkung ist so süß, daß wir uns nicht wundern dürfen, wenn seit dem alten und neuen Abelard, aus einem solchen Zusammentreffen zweier Wesen, die gewaltsamsten Leidenschaften und so viel Glück als Unglück entsprungen sind.[151]

Gerade eine Asymmetrie zwischen den Geschlechtern soll also eine glückliche Beziehung begünstigen. Die Ungleichheit wird nicht nur idealisiert, sondern von Goethe in dieser Passage, ähnlich wie von Humboldt, naturalisiert. In Bezug auf Federn, als Metonymie eingesetzt für das Schreiben allgemein, heißt dies konsequenterweise, dass es Bereiche des Schaffens geben soll, die nur für ein Geschlecht bestimmt sind. In einer Rezension zu drei Romanen von Autorinnen schreibt Goethe 1806: »Das Beste bleibt dabei, daß sie [die Frau, die sich ans philosophische Schreiben wagt] selbst fühlt, wie wenig dergleichen Äußerungen einer weiblichen Feder geziemen.«[152] Was hier vordergründig auf eine Figur aus Eleutherie Holbergs (= Caroline Paulus, 1767–1844) Werk *Wilhelm Dumont, ein einfacher Roman* gemünzt ist, wird durch die »weibliche[] Feder« verallgemeinert und wirkt dadurch normierend.[153] Besonders perfide ist die Rückbindung dessen, was sich angeblich ›ziemt‹, an das Gefühl der Schreibenden – eine Zurückhaltung, die auf eine Selbstzensur zuläuft und aus dem schreiben wollenden weiblichen Subjekt selbst stammt, wird hier gelobt. Weil in der Rezension das Philosophieren genannt wird, der Text sich aber mit einem Roman auseinandersetzt, nimmt er bereits eine Verallgemeinerung vor, der zu folgen nicht schwerfällt – vom Romaneschreiben wird auf die Philosophie und von der literarischen Figur, auf die sich die Rezension bezieht, auf die Autorin und die schreibenden Frauen insgesamt geschlossen.

Die Rezension ermuntert schließlich schreibende Frauen, sich »Freunde« zu suchen, die ihr Werk auf eine angebliche ›Weiblichkeit‹ prüfen würden:

> Sollten denn aber geistreiche und talentvolle Frauen nicht auch geist- und talentvolle Freunde erwerben können, denen sie ihre Manuscripte vorlegten, damit alle Unweiblichkeiten ausgelöscht würden und nichts in einem solchen Werke zurückbliebe, was dem natürlichen Gefühl, dem liebevollen Wesen, den romantischen herzerhebenden Ansichten, der anmuthvollen Darstellung und allem dem Guten, was weibliche Schriften so reichlich besitzen, sich als ein lästiges Gegengewicht anhängen dürfte.[154]

151 Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, 1. Teil, 5. Buch (FA, I, Bd. 14), 206.
152 Goethe: *Bekenntnisse einer schönen Seele, von ihr selbst geschrieben. Melanie das Findelkind. Wilhelm Dumont von Eleutherie Holberg.* (WA, I, Bd. 40), 367–384, hier 382.
153 Siehe dazu Becker-Cantarino (2000), 55–58, zur genannten Rezension, ebd., 56.
154 Goethe: *Bekenntnisse einer schönen Seele, von ihr selbst geschrieben. Melanie das Findelkind. Wilhelm Dumont von Eleutherie Holberg.* (WA, I, Bd. 40), 367–384, hier 383 f.

Die Form der rhetorischen Frage endet hier ohne Fragezeichen und somit wird auch durch die Interpunktion deutlich, dass es sich um eine Aufforderung handelt. Weibliches Schreiben soll sich von männlichem abheben, und es fällt den Männern zu, die Entscheidung über die Auslöschung der »Unweiblichkeiten« zu treffen und damit das ›Weibliche‹ zu schaffen respektive zu erhalten. Wenn solche textuellen Reinigungsarbeiten zwischen den Geschlechtern nicht (wie von Humboldt gefordert) von den Frauen selbst übernommen werden, so sollen diese ihr Werk wenigsten von Männern zurechtstutzen lassen. Barbara Becker-Cantarino hat diesen Vorgang treffend als »Geschlechtszensur«[155] bezeichnet.

Mit Blick auf andere Autoren der Zeit (wie etwa Johann Gottlieb Fichte)[156] lässt sich die Tendenz im Zeitraum um 1800 wie folgt zusammenfassen: Sobald Frauen ernsthaft mit dem (literarischen) Schreiben anfangen, gibt es vonseiten einer Mehrheit der Männer ein Bestreben, dieses neuere Schreiben zu reglementieren, in Schranken zu weisen und damit vom eigenen Schreiben abgetrennt zu behandeln.[157] Daran beteiligt sich Goethe aktiv.

Nicht nur in der Wertung literarischer Werke und ihrer Autorinnen, sondern auch in der Beschreibung seiner Schwester, Cornelia Schlosser, kommt eine Feder vor, die ein Bestandteil eines Merkmal- und Fähigkeitenkataloges bildet, mittels dessen Frauen von Goethe beschrieben werden. Wiederum in *Dichtung und Wahrheit* liest man: »Ein fester nicht leicht bezwinglicher Charakter, eine teilnehmende, Teilnahme bedürfende Seele, vorzügliche Geistesbildung, schöne Kenntnisse so wie Talente, einige Sprachen, eine gewandte Feder daß, wäre sie von außen begünstigt worden, sie unter den gesuchtesten Frauen ihrer Zeit würde gegolten haben.«[158] Die »gewandte Feder«, um nur eine der positiv gewerteten Fähigkeiten herauszunehmen, ist hier zum einen materiell-gestisch orientiert, zum anderen metonymisch verwendet und umfasst neben der offensichtlich erreichten Alphabetisierung auch den (abstrakten) Inhalt, der mit dieser Feder verfasst wurde.

155 Becker-Cantarino (1995), 89 u. ö.

156 Fichte schreibt im *Grundriß des Familienrechts* 1796: »Es lassen sich nur zwei Zwecke der Schriftstellerei denken; entweder, neue Entdeckungen in den Wissenschaften der Prüfung der Gelehrten vorzulegen; oder der, das schon Bekannte, und Ausgemachte durch populäre Darstellungen weiter zu verbreiten. – Entdeckungen können die Weiber nicht machen […]. Populäre Schriften für Weiber, Schriften über weibliche Erziehung, Sittenlehren für das weibliche Geschlecht, als solches, können die Weiber am zweckmäßigsten schreiben […]. Es versteht sich, daß die Verfasserin dann auch als Weib schreiben, und in ihrer Schrift, als Weib, nicht als ein übel verkleideter Mann erscheinen müßte.« Fichte zitiert nach Becker-Cantarino (1995), 87.

157 Becker-Cantarino (1995), 95, macht diesen Zensurprozess an der Romantik fest: »[I]m literarischen Diskurs wurde die ›Geschlechtszensur‹ verstärkt und mit der Romantik instituiert, da mit der Progression der Alphabetisierung, der Herausbildung eines großen, weiblichen Lesepublikums bürgerlicher Frauen, nun auch diese Frauen schreiben und publizieren wollen, und auf den (seit 1750 erst richtig sich entfaltenden) Markt der schönen Literatur drängen.«

158 Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, 18. Buch, (FA, I, Bd. 14), 790.

Materielle und bildlich verstandene Federpraxis als Bewertungskriterium finden sich auch in vielen Beschreibungen von Frauen, exemplarisch ausgewählt in derjenigen der Herzogin von Giovane, die Goethe in Neapel besucht:

> Ich fand in einem großen und hohen Zimmer, das keine sonderliche Aussicht hatte, eine wohlgestaltete junge Dame, von sehr zarter und sittlicher Unterhaltung. […] Mit den deutschen Schriftstellerinnen suchte sie gleichen Schritt zu halten, und es ließ sich wohl bemerken, daß es ihr Wunsch sei[,] eine geübte und belobte Feder zu führen. Dahin bezogen sich ihre Gespräche und verrieten zugleich die Absicht auf die Töchter des höchsten Standes zu wirken; ein solches Gespräch kennt keine Grenzen.[159]

Nach der Beschreibung von Äußerlichkeiten der Herzogin setzt der Autor deren Schreiben in einen Bezug zu Nationalität und vergleicht sofort – nämlich mit »den deutschen Schriftstellerinnen«. ›Weibliches, italienisches Schreiben‹ wird in Kontrast gesetzt zu ›deutschem Schreiben‹. Eine »geübte und belobte Feder« führen zu können, wäre – so legt es Goethe in diesem Ausschnitt nahe – eine anzustrebende Fähigkeit, über die eine italienische Herzogin verfügen könnte. Gleichwohl zeigt der Schluss der Passage, dass Goethe das bildungspolitische Interesse seines Gegenübers in Bezug auf die Ausbildung junger Frauen nicht ernst nimmt, zumindest scheint er sich nicht angesprochen zu fühlen: Mit der Wendung »ein solches Gespräch kennt keine Grenzen« werden die Ausführungen abrupt beendet. Ob der »Wunsch« der Herzogin, eine »geübte und belobte Feder zu führen«, in Goethes Augen erfüllt wurde, ist zu bezweifeln.

Auch an anderer Stelle ist die Feder Knotenpunkt zwischen dem Konzept ›Nationalität‹ und dessen Zuschreibung literarischer Traditionen. In Goethes Ausführungen zur serbischen Literatur und zu Volksliedern nimmt die Feder die Funktion eines doppelten Katalysators ein, wenn es etwa im Text *Serbische Literatur* heißt: »Der Herausgeber konnte alles aus dem Munde des Sängers in seine Feder übergehen lassen, ohne in Wort und Metrum etwas zu ändern und zu stutzen.«[160] Hier wird ein Übergang beschrieben, dessen Werkzeuge »Mund[ ]« und »Feder« im wörtlich-materiellen Sinne sind und dessen Metaphorik Oralität (Gesang des »Sängers«) und Schriftlichkeit (des Herausgebers) umfasst. In den Notizen mit dem Titel *Volkslieder der Serben* liest man zudem die Bemerkung, »daß diese barbarischen Gedichte durch den Sinn und die Feder eines deutschen talentvollen Frauenzimmers durchgegangen [sind]. Was sie aufnehmen konnte[,] wird uns nicht widerwärtig seyn, was sie mittheilen wollte[,] werden wir dankbar

159 Goethe: *Italienische Reise*, Neapel, Sonnabend, den 2. Juni 1787, (FA, I, Bd. 15/1), 368.

160 Goethe: *Paralipomena. Serbische Literatur* (FA, I, Bd. 22), 649. In Bezug auf die Wertung der serbischen Nationalität ist Goethe wenig zimperlich, über den zeitgenössischen Autor Simeon Milutinovitsch schreibt er: »Die herzliche Einfalt und Biederkeit die seiner Nation eigen, bezeichnet ihn wie sein Gedicht.« Goethe: *Das Neueste serbischer Literatur,* (FA, I, Bd. 22), 388.

anerkennen.«[161] Der Übergang von Oralität zu Schriftlichkeit ist ähnlich aufgebaut wie das vorangehende Zitat, die Stelle enthält aber eine ausführlichere und wertende Merkmalssemantik: Die ursprünglichen Gedichte werden als »barbarisch[]« abgewertet, und eine Schreibende als Übersetzerin wird erwähnt, die sich dadurch auszeichnet, dass sie ›deutsch‹ und ›talentvoll‹ sei. Der »Sinn« als geistige Kapazität und die »Feder« dieses »Frauenzimmers« machen es möglich, dass die Volkslieder schriftlich überliefert werden und damit aus der angeblichen ›Barbarei‹ ins deutsche Kulturgut überführt werden. Dazu brauche es die Kunst des »Einschmeichelns«,[162] wofür sich ›weibliches‹ Übersetzen besonders eigne, lässt sich aus dieser Passage folgern. Die Feder ist hier ›weiblich‹ konnotiert, und sie macht die Verbindung aus zwischen mündlicher und schriftlicher Tradition, zwischen Serbisch und Deutsch, Letzteres stellvertretend für die zeitgenössischen Oppositionspaare ›Barbarei‹ und ›Zivilisation‹. Die Feder ›überschreibt‹ diese Grenzen, ohne sie damit aufzulösen. Sie arbeitet dadurch an der Zähmung und der Aufrechterhaltung des Barbarischen zugleich mit.

Goethe äußerte sich aber nicht nur über Federn und Schreiben, wenn er *über* Frauen schrieb, sondern auch, wenn er *an* sie schrieb. Wie Stephan Kammer ausgeführt hat, wünschte sich Goethe auch im Zeichen seines Interesses an Lavaters physiognomischen Studien von seinen Briefpartnern Autografen.[163] Gerade auch weibliche Briefpartnerinnen wurden aufgefordert, von eigener Hand mit der Feder zu schreiben – und das schlug ihnen paradoxerweise ein Autor vor, der Nachfrage und Antwort auf diese Briefe zu diktieren pflegt, der selbst also wenig Federn anrührt. An Dorothea von Knabenau antwortet Goethe etwa: »Sie lassen der Feder ganz natürlich ihren Lauf, ich folge mit den Augen und dem Herzen ihren Zügen«.[164] Es ergeben sich so, in den Worten Kammers, »epistolographische Diktat-Inszenierungen«.[165] Die inszenierte Asymmetrie zwischen den Geschlechtern allgemein und konkret zwischen dem bekannten Autor und seinen mehr oder weniger

161 Goethe: *Paralipomena. Volkslieder der Serben* (FA, I, Bd. 22), 686. Gemeint war konkret die Schriftstellerin und Übersetzerin Therese Albertine Luise v. Jakob (1797–1870), siehe den Kommentar ebd., 1045.

162 »Erwünscht, daß die Uebersetzung in frauenzimmerliche Hände gefallen; denn genau besehen, stehen die Serbischen Zustände, Sitten, Religion, Denk- und Handelsweise so weit von uns ab, daß es doch eine Art von Einschmeichelns bey uns bedurfte, um sie durchaus gangbar zu machen.« Goethe: *Paralipomena. Volkslieder der Serben* (FA, I, Bd. 22), 684.

163 »Dabei fällt auf, dass diese Erklärungen ihre Adressatinnen in ein eigentümliches und ähnlich paradoxes Spiel von Distanz und Nähe verstricken – ein Spiel, das umso auffälliger wird, als Goethes eigene Autographenliebhaberei und die ihr zugrunde liegenden Wertigkeiten seit seiner einschlägigen Beteiligung an Lavateres Physiognomischen Fragmenten allgemein bekannt sind, wiederum gerade in seinen Briefen gerne thematisiert.« Kammer (2015), 177. Zu Goethes Zusammenarbeit mit Lavater verweist Kammer auf Eduard van der Hellens *Goethes Anteil an Lavaters Physiognomischen Fragmenten* (1888). Zu Goethes Autografensammlung siehe Schreckenbach (1961).

164 Goethe an Dorothea von Knabenau, 14. Oktober 1808 (WA, IV. Abt., 20. Bd.), 178.

165 Kammer (2015), 178.

unbekannt gebliebenen Briefpartnerinnen wird über das Schreiben von Hand weiter gefestigt. Die Briefpartnerinnen nämlich sollen die Handschrift nutzen und sich damit schriftlich ›zeigen‹, Goethe verspricht im Gegenzug in ihrer und aus ihrer Handschrift zu lesen. Er selbst gibt sich aber in seinen Briefen nicht zu erkennen, wenn er diktierend einen anderen an seiner Stelle schreiben lässt. Dafür entschuldigt er sich im oben genannten Brief an von Knabenau mit den Worten:

> Fahren Sie fort mir manches zu verzeihen, so wie auch dieses, daß ich durch eine fremde Hand schreibe. Wenn ich im Zimmer auf und abgehe, mich mit entfernten Freunden laut unterhalten kann und eine vertraute Feder meine Worte auffängt, so kann etwas in die Ferne gelangen. Mich hinzusetzen und selbst zu schreiben, hat etwas peinliches und ängstliches, das mir den guten Humor, ja ich möchte beinahe sagen die Vertraulichkeit lähmt. […] Schreiben Sie mir ja daher von Zeit zu Zeit, damit ich mich recht oft an der Heiterkeit Ihres Wesens erfreue und die Leichtigkeit Ihrer Feder beneide.[166]

Die weibliche Feder, hier konkret diejenige Knabenaus, wird mit Natürlichkeit und Leichtigkeit verbunden, das eigene Federschreiben Goethes mit Pein und Angst. Dass er die Möglichkeit hatte, auf eine »fremde Hand« respektive eine »vertraute Feder« zurückzugreifen, ist seiner privilegierten Stellung zuzuschreiben. Aus dieser Situation heraus das Schreiben der weiblichen Briefpartnerin in seiner angeblichen ›Natürlichkeit‹[167] und »Leichtigkeit« bezeichnend, bewirkt Goethes Schreiben auch eine Festigung der Asymmetrie zwischen den Möglichkeiten der Geschlechter allgemein und der konkreten Individuen.

In einem Brief an Gräfin Josephine O'Donell taucht ein Schreiberwechsel als eine erwähnenswerte Besonderheit auf. Goethe schreibt dort: »Die Hand welche bisher schrieb ist diejenige welche vor soviel Jahren meine Iphigenie zuerst abschrieb. Dieses will ich als eine kleine Merkwürdigkeit hier anführen.«[168] Diese Bemerkung scheint nicht zufällig für eine weibliche Adressatin formuliert, von der man sich wiederum vorstellen kann, dass sie sich für Goethes Handschrift, die nicht Goethes Handschrift ist, interessiert. Der Autor inszeniert sich über die Erwähnung eines seiner Dramen (*Iphigenie*) mit dem Hinweis auf die treuen Dienste des Diktatnehmers, der in der Passage nicht genannt wird: »Die Hand« steht dabei metonymisch für die Schrift und Person. Wichtig ist die spurenerzeugende Gestik; wer hingegen diese Geste tatsächlich ausführt, scheint bei Goethe sekundär.

Goethes Schreib-Paradox bleibt schließlich nicht nur ein beschriebenes, sondern verkörpert sich im Schreibobjekt als Gabe zu Lebzeiten selbst, wenn eine Briefpartnerin, die bereits erwähnte Josephine O'Donell, nach einer Schreibfeder Goethes verlangt und diese vom Autor, von dem bekannt ist, dass er nach Möglichkeit nicht

166 Goethe an Dorothea von Knabenau, 14. Oktober 1808 (WA, IV. Abt., 20. Bd.), 179f.
167 Hier kann eine Linie zu Gellert gezogen werden. Vgl. Kap. 3.6.3.
168 Goethe an Josephine O'Donell, Sa. 24.7.1813, (FA, II, Bd. 7/34), 245. Gemeint ist mit dem Schreibenden Ch. G. C. Vogel. Vgl. den Kommentar in: ebd., 706.

mit einem derartigen Werkzeug zu schreiben versucht, auch bekommt. Während in Bezug auf die Zuschreibungen des ›weiblichen‹ Schreibens die semiotische und die materielle Ebene der Federerwähnungen kaum zu trennen sind, ist dies in anderen Bereichen durchaus möglich. So wird hier von solchen Gaben wie Goethes Feder für O'Donell und anderen materiellen Spuren noch die Rede sein. Will man die symbolische Ebene der Federn weiterverfolgen, gilt es als Nächstes zu fragen, welche Rolle Federn in Goethes literarischen Texten spielen.

4.2.3 Fausts ›Federpakt‹

Während Briefstellen Goethes und einige seiner Gelegenheitsgedichte teilweise belustigt, oft aber verärgert davon berichten, dass Federn einem nicht nur sprichwörtlich einen Strich durch die Rechnung machen können, zeigen seine Dramen pauschal gesprochen entweder gar keine Schreibwerkzeuge und deren Inszenierung oder dann passagenweise – am anderen Ende der Skala – eine allmächtige Feder. Diese kann, wie bei Schillers *Maria Stuart* bereits gesehen, über Leben und Tod entscheiden.[169] In Goethes *Faust* (1. Teil) findet sich nun eine Mischung dieser beiden Spielarten, denn Federn prägen zwar die Paktszene, doch versucht sich Faust von diesen materiellen Fragen zu distanzieren. Eine erste Feder taucht in der ersten Studierzimmerszene auf, wo Faust sich mit den Übersetzungsmöglichkeiten des Neuen Testaments beschäftigt. Er nimmt dort die Luther'sche Übersetzung »im Anfang war das Wort!«[170] auf, ist aber mit der Übertragung des griechischen Begriffs *logos* nicht einverstanden. Es folgt eine an sich selbst gerichtete Ermahnung: »Bedenke wohl die erste Zeile, / Daß deine Feder sich nicht übereile!«[171] Reflexionszeit und Schreibgeste scheinen hier nicht synchron geschaltet. Die Feder bietet materiell die Möglichkeit, in dieser Szene eine Übersetzung festzuhalten, da aber über das Schreiben gesprochen und nicht tatsächlich geschrieben wird, ist die Feder auch die Wissensfigur, in der sich diese Mahnung verkörpert. Kann die Feder gebremst werden, bleibt Zeit für den Denkvorgang. Faust ersetzt dann – in Gedanken – das »Wort« erst mit »Kraft«[172] und schließlich mit »Tat«.[173]

In der Szene *Studierzimmer II*, als die Wette mit Mephisto bereits mündlich eingegangen ist, fordert dieser von Faust »ein Paar Zeilen«.[174] Faust wehrt sich zuerst dagegen und verweist auf die mündliche Abmachung, wenn er sagt: »Auch was geschriebnes forderst du Pedant? / Hast du noch keinen Mann, nicht Mannes-Wort gekannt?«[175] Ohne dass Mephisto zu Wort käme, lässt sich Faust pausenlos weiter

169 Vgl. Kap. 4.1.5.
170 Goethe (FA, I, Bd. 7/1), 61, V 1224.
171 Goethe (FA, I, Bd. 7/1), 61, V 1230f.
172 Goethe (FA, I, Bd. 7/1), 61, V 1233. Vgl. dazu auch Schönes Kommentar in Goethe (FA, I, Bd. 7/2), 246f.
173 Goethe (FA, I, Bd. 7/1), 61, V 1237.
174 Goethe (FA, I, Bd. 7/1), 77, V 1715.
175 Goethe (FA, I, Bd. 7/1), 77, V 1716f.

über Schriftlichkeit und Mündlichkeit aus und zählt scheinbar wahllos alle materiellen Möglichkeiten der Schriftlichkeit auf:

> Allein ein Pergament, beschrieben und beprägt,
> Ist ein Gespenst vor dem sich Alle scheuen.
> Das Wort erstirbt schon in der Feder,
> Die Herrschaft führen Wachs und Leder.
> Was willst du böser Geist von mir?
> Erz, Marmor, Pergament, Papier?
> Soll ich mit Griffel, Meißel, Feder schreiben?
> Ich gebe jede Wahl dir frei.[176]

Faust bietet hier einen Überblick über (historische) Schreibwerkzeuge und Beschreibstoffe, hält sich selbst aber von einer Situierung in einem bestimmten Schreibkontext fern – er will Mephisto entscheiden lassen, »Griffel, Meißel, Feder« sind in dieser Darstellung einerlei. In der vordergründig rein kumulativen Nennung von Schreibmaterialien lassen sich unterschiedliche Phänomene beobachten: Fausts Redeschwall schafft erstens Zeit – das ist zum einen für die Figur Faust Zeit zum Überdenken des Paktes und zum anderen für die Zuschauer Zeit, die die Spannung aufrechterhält – eine sofortige Unterschrift würde der Szene die Brisanz nehmen. Fausts Liste funktioniert, zweitens, als eine Parallelsetzung: Zur Aufzählung der Beschreibstoffe »Erz, Marmor, Pergament, Papier« gehört die Nennung von drei parallel zu verstehenden Schreibwerkzeugen: »Griffel, Meißel, Feder«. Drittens referieren diese Gegenstände auf jeweils eigene Zeitabschnitte. Die Kombinationen davon haben ihre eigene Zeitlichkeit, Marmor und Meißel stehen für antikes Schreiben, die Feder für das Schreiben ab dem Mittelalter und konkret auch für das Schreiben der Entstehungszeit des *Faust*. Fausts Aufzählung umfasst damit die gesamte Kulturgeschichte des Schreibens. Sein (Unter-)Schreiben wird dadurch in einen allgemein-historischen Rahmen gestellt und nicht als individueller Akt, der zeitgebunden wäre, gekennzeichnet.

Was Faust nicht erwähnt, ist die Flüssigkeit, mit der geschrieben werden soll. Diese Lücke füllt Mephisto, indem er eine Bedingung stellt, welche diese kulturgeschichtliche Auflistung obsolet macht. Was er will, ist eine Unterschrift mit Blut: »Du unterzeichnest dich mit einem Tröpfchen Blut. […] Blut ist ein ganz besondrer Saft.«[177] Im Unterzeichnen mit Blut wird der Pakt wieder aus der kulturgeschichtlichen Rahmung herausgenommen und zum individuellen Akt, es muss Fausts Blut sein und nicht eine käufliche Tinte, die den Pakt besiegelt. Fausts Gleichsetzung von »Griffel, Meißel, Feder« wird hinfällig, denn von diesen dreien kann nur die Feder mit Blut als Tinte schreiben. Dieses Schreibwerkzeug verbindet auch die *Faust*-Versionen. Die Feder, mit der die Figur Faust unterschrieben hatte, taucht nämlich als

176 Goethe (FA, I, Bd. 7/1), 77, V 1726–1733.
177 Goethe (FA, I, Bd. 7/1), 77, V 1737; 1740.

Relikt wiederum in *Faust II* auf. Im zweiten Akt betritt Mephisto dort das gotische Zimmer, das ehemals Faust gehörte, und beschreibt die unveränderte Situation:

> Allunverändert ist es, unversehrt;
> Die bunten Scheiben sind, so dünkt mich, trüber,
> Die Spinneweben haben sich vermehrt;
> Die Dinte starrt, vergilbt ist das Papier;
> Doch alles ist am Platz geblieben;
> Sogar die Feder liegt noch hier,
> Mit welcher Faust dem Teufel sich verschrieben.
> Ja! tiefer in dem Rohre stockt
> Ein Tröpflein Blut, wie ich's ihm abgelockt.
> Zu einem solchen einzigen Stück
> Wünscht' ich dem größten Sammler Glück.[178]

Die Paktszene wird hier wie ein Stillleben vorgeführt, in Abwesenheit der Figuren liegen die Requisiten unberührt, nur die »starr[e]« Tinte, das vergilbte Papier und die Spinnweben vergegenwärtigen, dass Zeit vergangen ist. Außer den Spinnen aber lebt hier nichts, in der Feder als Hohlkörper »stockt« das Blut. Der ehemalige Lebenssaft ist nun stillgestellt. Der Teufel kommt in dieser Passage auf zweifache Weise vor, er nennt sich selbst beim Namen und erzählt aus der Außenperspektive über sich als damalig handelnde Figur (»dem Teufel«), wechselt dann aber zurück in die Ich-Perspektive (»wie ich's ihm abgelockt«). Die Feder ist materielles Beweisstück für den Pakt. Die Wahl des Verbes ›sich verschreiben‹ lässt in der Mehrdeutigkeit unterschiedliche Interpretationen zu – Faust hat (sich) verschrieben im wörtlichen Sinne von ›unterschrieben‹, er hat sich dem Teufel aber auch verschrieben, im bildlich verstandenen Sinne als ›sich in seine Macht begeben haben‹, und Faust mag damit schließlich auch einen Fehler gemacht haben, vielleicht – so ließe sich assoziieren – war der Pakt ein Verschreiber. In Bezug auf die anfänglich zitierte Passage könnte durchaus festgehalten werden, dass sich Fausts Feder »übereil[t]« hat. Während sich Faust in der Übersetzungsszene beherrschen kann, gelingt es ihm bei der Unterschrift mit Blut nicht. Dass das Schreibwerkzeug hier zum Erinnerungsstück für den Pakt wird, ist nur möglich, weil eben kein Griffel und kein Meißel aus Fausts ursprünglichem listenhaftem Angebot ausgewählt wurde, sondern eine Feder, die einen Hohlraum besitzt, in dem sich Blutreste befinden, die wiederum als Beweismittel eingesetzt werden können und die eindeutig auf Faust zurückführen. Im Gegensatz zu den vielen oben erwähnten Störszenen der Federn wird im Drama eine äußerst willige Feder inszeniert, mit der Mephisto sein Ziel erreicht. Die Blutfedern werden für Mephisto zum imaginären Sammelgegenstand (V 6581). Der »größte[] Sammler« hätte damit nicht nur eine Berührungsreliquie, die ihn mit Faust und indirekt auch mit Goethe verbinden

178 Goethe (FA, I, Bd. 7/1), 269, V 6570–6581.

würde, sondern sogar eine Blutreliquie, mit der Fausts (und biografistisch gelesen Goethes) Leben verknüpft wäre. Im Gegensatz zu Schillers ›letzter‹ Feder wäre dann der Bezug nicht einer zum Tode, sondern durch das Blut einer zum Leben.

4.2.4 Goethes habhaft werden: Gaben, eine Untertasse und andere Spuren

Nicht nur die Nachkommenden, sondern bereits einige Zeitgenossen versuchten, Gegenstände von Goethe gewissermaßen als Reliquien zu Lebzeiten zu bekommen.[179] An diesem Spiel beteiligte sich der Autor auf unterschiedliche Weise. Hier werden drei Beispiele angeführt, bei denen Federn als zentrales Objekt und als Metonymie für Goethes Schaffen zum Einsatz kommen. Es sind dies zwei Federgaben an zeitgenössische Bewunderer und ein Federzug auf Porzellan.

Zuerst zu den beiden Federgaben. Die eine ging an Gräfin Josephine O'Donell, der Goethe aber 1812 schrieb, dass er den Brief an sie gerade nicht selbst verfasse. Goethe spricht von einer »wunderlichen Idiosynkrasie«:[180]

> […] daß ich mich nämlich zu dem Gegenwärtigen einer fremden Hand bediene. Alle meine Freunde haben mich verwöhnt, so daß aus einem Mangel eine Gewohnheit, und aus der Gewohnheit eine Untugend geworden ist. Ich bin niemals zerstreuter als wenn ich mit eigner Hand schreibe: denn weil die Feder nicht so geschwind läuft als ich denke, so schreibe ich oft den Schlußbuchstaben des folgenden Worts ehe das erste noch zu Ende ist, und mitten in einem Komma, fange ich den folgenden Perioden an; Ein Wort schreibe ich mit dreierlei Orthographie, und was die Unarten alle sein mögen, deren ich mich recht wohl bewußt bin und gegen die ich auch nur im äußersten Notfall zu kämpfen mich unterwinde, nicht zu gedenken, daß äußere Störung mich gleich verwirren und meine Hand wohl dreimal in Einem Brief abwechseln kann. So ist mir's mit Vorstehendem gegangen, das ich zweimal zu schreiben anfing, absetzte und schlecht fortsetzte; jetzt entschließ ich mich zu diktieren, es ist als wenn ich mit Ihnen spräche und die Erinnerung Ihrer Persönlichkeit, Ihrer Gestalt, Ihres freundlichen Wesens gibt mir keine Zerstreuung, weil Sie es ja sind zu der ich mich wende, indem ich dies ausspreche.[181]

Das Diktat, so Goethe, ermögliche ein fingiertes Gespräch mit der Adressatin. Die Gräfin muss sich also über die Zeit des Briefwechsels bewusst gewesen sein, dass Goethe nicht selbst schrieb. Gleichwohl wünschte sie sich eine Schreibfeder

179 Dieses Bedürfnis scheint anzuhalten. Analog zu Schillers ›letzter Feder‹ in Marbach verkauft das Goethe-Nationalmuseum in Weimar einen Türvorleger mit der Inschrift »Salve«, wie er in Goethes Wohnhaus als Holz-Einlegearbeit im Parkett anzutreffen ist. Christiane Holm (2011a) hat gezeigt, dass und wie Andenken um 1800 Mode und Erinnerungsgegenstände mit einem spezifischen Index der Zeit versehen sein können.

180 Goethe an Gräfin Josephine O'Donell, 24. November 1812 (FA, II, 7/34), 122.

181 Goethe an Gräfin Josephine O'Donell, 24. November 1812 (FA, II, 7/34), 122. Der Brief endet mit der Bitte: »Möchten Sie in vorstehenden fremden Zügen die eigensten Gesinnungen eines wahrhaft ergebenen Freundes erkennen!« Ebd., 123.

des Autors. 1816 notierte Goethe folglich: »22. Gräfin Titinne O'Donell, geborne Gräfin Clary, hatte in jugendlicher Heiterkeit und freundlicher Laune eine meiner Schreibfedern verlangt, die ich ihr mit solchen Zeilen zuschickte. 23. An dieselbe, mit einer neuen, kaum angeschriebenen Feder zugesendet.«[182] Die Bemerkung, dass die Feder fast nicht benutzt worden sei, birgt in diesem Kontext eine Ironie, weil hier nicht eine Feder nobilitiert wird, indem ihre Unversehrtheit (»kaum angeschrieben[]«) betont wird, sondern klar wird, dass bei Goethe wohl auch diese Feder nur wenig zum Einsatz gekommen sein konnte. Das an dieser Stelle erwähnte und versendete Objekt steht damit quer zur Diktatszene, die er auch im Brief an die Gräfin beschreibt. Die Federgabe re-materialisiert dieses scheinbar mündliche Gespräch im Briefdiktat.[183]

Zum Objekt der Feder erhielt die Gräfin auch noch ein Gedicht. Die zugehörigen Zeilen lauten:

22
Der Gräfin Titinne ODonell,
die eine meiner Schreibfedern verlangte

Als der Knabe nach der Schule
Das Pennal in Händen ging,
Und mit stumpfer Federspule
Lettern an zu kritzeln fing,
Hofft' er endlich schön zu schreiben
Als den herrlichsten Gewinn;
Doch daß das Geschriebne bleiben
Sollte, sich durch Länder treiben,
Gar ein Wert der Federspule,
Kam ihm, in der engen Schule,
Auf dem niedern Schemel-Stuhle
Wahrlich niemals in den Sinn.

23
Die abgestutzten, angetauchten,
Die ungeschickten, vielgebrauchten
Hast du, die Freundliche, gewollt.
Nun aber nimm ein frisch Gefieder,
Das niederschreiben süße Lieder
Allerschönster Tage dir gesollt.[184]

182 Goethe: *Inschriften, Denk- und Sendeblätter* (FA, I, Bd. 2), 586f.
183 Damit erweitert das Objekt Feder als Gabe die von Kammer (2015), 179, herausgearbeiteten Potenziale der Diktat-Szene.
184 Goethe: *Inschriften, Denk- und Sendeblätter* (FA, I, Bd. 2), 586f. Entstanden war es am 9.10.1816, vgl. Kommentar ebd., 1149.

Goethes Verse scheinen mit Vorsatz der »jugendliche[n] Heiterkeit und freundliche[n] Laune« der Gräfin angepasst. Der Blick zurück auf sich selbst als Kind, das in der Schule schreiben lernt, wurde in holprige und rührselige Verse verpackt und der Feder beigelegt. Die Verwendung des Bescheidenheitstopos, es sei ihm angeblich damals »niemals in den Sinn« gekommen, dass seine Worte Bestand hätten, sind entlarvend. Sie zeigen eher ein auf Gefälligkeit ausgerichtetes Schreiben als einen tatsächlich bescheidenen Autor als Urheber. Im zweiten Teil wird dann Goethes Feder-Paradox umschrieben – das, was die Gräfin haben möchte, nämlich »vielgebrauchte[]« Federn, kann er gar nicht bieten und schickt deshalb eine neue Feder. Mit der Aufforderung, dass »ein frisch Gefieder« für die Gräfin schreiben soll, dreht er die Angelegenheit um. Wiederum ist es das (weibliche) Gegenüber, dem geraten wird, mit Federn zu schreiben. Goethe liefert das Material für den Kult um seine Person, auch dann, wenn klar ist, dass dieser Fetisch erst mit einer Bedeutung aufgeladen werden muss, die er als ungebrauchter Federkiel nicht haben kann.

Auch an den polnischen Autor Adam Mickiewicz schickte Goethe eine Feder. Dazu verfasste er ein paar wenige Zeilen:

An den Dichter Adam Mickiewitz, 1828
MIT EINER ANGESCHRIEBNEN FEDER

Dem Dichter widm' ich mich, der dich erprobt
Und unsre Freundin heiter-gründlich lobt.[185]

Hier fällt wiederum auf, dass Goethe den praktischen Gebrauch der Feder betont – an ihr werden also wohl Tintenspuren sichtbar sein und die Verse zum Objekt bezeugen, dass diese Gebrauchsspuren von Goethe selbst sind. Die Gabe des Objektes alleine reicht also nicht aus, es braucht dazu begleitende und erklärende Worte Goethes, etwa mit dem Hinweis auf »unsre Freundin«, die von der Forschung als Marie Szymanowska identifiziert wurde. Diese einzeln verschenkten Federn bilden damit einen Gegensatz zum oben erwähnten Federbund aus dem Vorrat. Während dieser als Sammlung ungebrauchter Gegenstände wohl eher ein zufälliges Überbleibsel darstellt, bilden jene aktiv verschenkte und adressierte Objektgaben, die durch Goethes Kommentare an sein eigenes Schreiben (das kein Federschreiben ist) zurückgebunden werden.

Abschließend soll noch eine andere Version der Objektivierung von Goethes Federzügen vorgestellt werden. Die Rede ist von einer (angeblichen) Unterschrift auf einer Untertasse: In Goethes Nachlass in Weimar befindet sich unter anderem eine Glockentasse mit einem Miniaturbild Goethes, gemalt vom Porträt- und Porzellanmaler Julius Ludwig Sebbers, die datiert ist mit 1826. Dieses Porträt wird gemeinhin

185 Goethe: *Nachlese und Nachlaß, An Personen* (FA, I, Bd. 2), 823. »Die Bitte des polnischen Dichters um eine Schreibfeder hatte die Pianistin Marie Szymanowska übermittelt.« Kommentar, ebd., 1311.

Abb. 4.11: Sebbers' Tasse mit Goethes Unterschrift und Gänsekiel

wegen seiner Kunstfertigkeit und der als realistisch eingestuften Darstellung von Goethes Zügen erwähnt. Auf der Untertasse steht: »Gruss / und / Heil! / Goethe / Weim. 28. Aug / 1826« – die Museumsdatenbank gibt dazu an, es handle sich um eine eigenhändige Signatur Goethes. Tatsächlich hatte Goethe am 4. August 1826 in sein Tagebuch notiert: »Die Untertasse des Braunschweigers beschrieben.«[186]

Wie bei anderen solchen Tassen und Untertassen auch, existiert zur Aufbewahrung dieser Kombination eine extra gefertigte Schachtel, die durch Stoff ausgekleidete Aussparungen aufweist. Auf dem Deckel der Schachtel steht »Goethe's Bild von L. Sebbers.« (Abb. 4.11)

Im Unterschied zu ähnlichen Porzellanensembles zeichnet sich diese Schachtel dadurch aus, dass sie auch eine Aussparung für einen Federkiel enthält. Die Glockentasse mit der Untertasse wird derzeit ausgestellt, die Schachtel und die Lupe liegen im Magazin der Klassik Stiftung Weimar. Nicht nur zeigt also das Porträt Goethe und damit Sebbers' Können, die beigelegte Feder in der Aussparung verweist auf den Schreibakt des berühmten Mannes, der angeblich selbst die Untertasse mit Gruß und Unterschrift versehen hat. Die Objekte erfüllen damit unterschiedliche Funk-

186 Goethe: *Tagebücher.* (WA III, Bd. 10), 225.

tionen: Das Porträt zeigt Goethe als Berühmtheit und Sebbers als Künstler von ihren jeweils besten Seiten. Die Feder als Werkzeug des Autors ist eine materiell-symbolische Verbindung zu seiner Hand, sie zeugt als Reliquie von einem möglichen, aber nicht unbedingt realen Schreibprozess im Verfahren des Überdrucks. Die Lupe hingegen fungiert als Aufforderung an die Betrachter, sich damit das Porträt und die Inschrift zu vergrößern, und macht deutlich, dass das Objektensemble ursprünglich zusammen aufbewahrt und nicht etwa hinter Glas ausgestellt werden sollte. Die Unterschrift auf der Untertasse ›spricht‹ zu ihrem Nutzer, wann immer er oder sie die Tasse davon abhebt.[187]

Erstaunlicherweise sind also von Goethe als einem Autor, der am liebsten auf Schreibfedern verzichtet hätte, doch erstaunlich viele Federn überliefert. Diese Federn sind in unterschiedlichen materiellen und medialen Präsenzweisen vorhanden, wie gezeigt wurde: Zwischen dem kommentarlos vorliegenden Bund ungeschnittener Federkiele als Objektgruppe im Museum oder der Leerstelle in Federform im Kasten für Sebbers' Tasse sowie der literarisierten Feder im Zentrum von Fausts Pakt mit dem Teufel übernehmen Federn je eigene, ganz unterschiedliche Rollen. Nur vermeintlich kann auf Federn verzichtet, können sie in Diktat-Szenen ausgelagert werden. Als Verkörperung der Handschrift kommen sie doch wieder in diktierten Briefen vor, und als Briefbeigabe etwa sind sie Motiv in Gedicht, Thema im dazugehörigen Brief und als Gabe materieller Erinnerungsgegenstand. Dass die Feder Knotenpunkt der Schreibmöglichkeiten, aber auch Mittel des Versuchs einer Regulierung (oder Zensur) ist, hat der Abschnitt zu den Geschlechterrollenzuweisungen bei Goethe gezeigt.

Insgesamt scheint um 1800 die metonymische Verbindung zwischen dem Schreibobjekt Feder und dem Autor derart gefestigt, dass tatsächliche praxeoleogische Fragen an ganz anderen Stellen zum Thema werden als die poetologischen Fragen. Dies lässt sich etwa an Versen von Sophie Mereau zeigen. Das Gedicht heißt *An Goethe*, erschien 1802 in der Zeitschrift *Kalathiskos* und beginnt wie folgt: »Oft, wenn ich still, mit seligem Vergnügen, / In Deiner Feder schöpferischen Zügen […]«.[188] Hier wird die Feder als poetologisches Werkzeug des Dichters von einer selbst dichtenden Frau beschrieben, ungeachtet der bekannten historischen Schreibgewohnheiten

187 Susanne Schröder schreibt: »Der auf der Untertasse aufgebrachte Schriftzug offenbart sich erst, wenn die Tasse abgehoben und zum Mund geführt wird. Dann spricht der zuvor bereits durch das Bildnis anwesende Goethe den Trinkenden direkt an. Dieser ›kommuniziert‹ mit dem Dichter und verleibt sich bildhaft dessen in der Schrift eingefangenen Geist ein.« Böhmer/Holm u. a. (2012), 52. Schröder weist (ebd.) auch darauf hin, dass die Tasse zuerst als Geschenk an den Braunschweiger Hof ging, Sebbers empfahl sein Können damit und wurde dort später angestellt. Ähnlich ›spricht‹ Goethes Federzug auf einem Tintenfass. Das entsprechende Objekt war ein Geschenk an Hofrat Frédéric Jacob Soret, der *Metamorphose der Pflanzen* für Goethe ins Französische übersetzte. Auf dem Objekt steht: »Herrn Soret zu täglichem Erinnern Februar 2. 1823. Glück wünschend. Goethe.« KSW Identnr. 226786. Mit Abbildung in Böhmer u. a. (2012), 308 f.

188 Mereau (1996), 35.

Goethes. Die metonymische Verbindung hatte mittlerweile eine derart starke Wirkung erlangt, dass sie auch auf den Bleistift führenden oder diktierenden Goethe bezogen werden konnte.

4.3 Bildliches Sprechen und wörtliches Verständnis bei Jean Paul

Dass und wie bildliches Sprechen seit der Einführung der tierlichen Schreibfeder mit dem materiellen Objekt verbunden ist, haben die Ausführungen in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt. Wer das ›neue‹ Schreibwerkzeug (*penna*) im Mittelalter in den Händen hielt, hat in seiner Bezeichnung teilweise einen älteren Ausdruck für ein pflanzliches Werkzeug (*calamus*) verwendet. Dadurch haben sich *res* und *verba* sowie Signifikanten und Signifikate historisch überlagert. Anders als im Englischen, das seit der Federschreibzeit die beiden Ausdrücke *quill* und *pen* verwendet, sind im deutschen Ausdruck ›Feder‹ immer schon die Möglichkeit von wörtlicher und bildlicher Bedeutung und einer potenziellen Überlagerung angelegt. Diese Verwobenheit wird auch in literarischen Texten häufig umspielt und geradezu aufgeladen, wenn die Feder etwa als Symbol für das Dichten insgesamt verwendet wird.

4.3.1 Die Feder als Topos

Bevor die Ausführungen nun zu Jean Pauls *Leben Fibels* übergehen werden, soll am Beispiel eines Gelegenheitsgedichts von Achim von Arnim (1781–1831) gezeigt werden, wie diese symbolische Aufladung funktionieren kann. Erst mit Blick auf die poetische Überhöhung des materiellen Gegenstandes als Topos wird nämlich deutlich, was Jean Paul in seinem Text tut: Er nimmt (vorerst) die Feder beim Wort und lässt seine Figur die gängige Bildlichkeit missverstehen. Die beiden Texte von Arnim und Jean Paul werden hier in der umgekehrten Reihenfolge ihrer Entstehung behandelt, sie stehen also zwar nicht in einem chronologischen, aber in thematisch stringentem Zusammenhang. Der Text von Arnim wird stellvertretend für eine gängige Sprechweise von der Feder als einem zentralen poetologischen Objekt analysiert. Als Gelegenheitsgedicht kommt dem Text jedoch ein ganz anderer Stellenwert als dem Roman von Jean Paul zu; das Gedicht dient deshalb nur als Vergleichsfolie.

1825 gratuliert Arnim mit folgendem titellosen Gedicht schriftlich seinem Schwager, Friedrich Carl von Savigny (1779–1861), zum Geburtstag:

Wenn ein Professor wird geboren,
Da geb die Mutter sorgsam acht,
Daß ja von dem nichts geh verloren,
Worin er auf die Welt gebracht.
Denn in dem feinsten Heftpapiere
Ist eingeschlagen solch ein Kind,

Damit er es dereinst beschmiere,
Auf daß es den Verleger find.
Beflügelt mit den Federposen
So tritt er aus der engen Haft,
Auch trägt er an sich wie die Hosen
Zwey Fässer edlen Tintensaft.
Das eine dienet zum Erfinden,
Das andre zum Kopieren nur,
Und jenes läst sich wohl ergründen
Doch dies hat ewige Natur.
Und im Papier ist ausgemessen
Wie viel der Tinte er verschreibt,
Und jeder mag es nun ermessen,
Daß nichts vom ersten übrig bleibt,
Ist jegliches Papier verbrauchet,
So ist das Leben dann auch aus,
Der Geist ist mit der Schrift verrauchet,
Der Mensch bestelle dann sein Haus,
Darum sey das Papier geschonet
Und auch der edle Gänse Kiel,
Weil sich auf Erden lieblich wohnet,
Und weil der Freunde sind so viel.
%
Ich hab Dir dies Papier bewahret
Als keiner darauf Achtung gab,
Und bring es, nun du voll bejahret,
Du bist noch weit von deinem Grab.[189]

Savigny war zu der Zeit krank und Achim verhindert, ihn zu besuchen und ihm persönlich zu gratulieren – die Zeilen mögen gerade in der Absicht, den Kranken aufzuheitern, humorvoll verfasst worden sein. Das Gedicht ist ein Text, der Leben und Schreiben als materiell bedingte Prozesse verbindet im Motiv (und wiederum in der Materie) ›Papier‹. Das Leben ist dann »aus«, wenn kein Papier mehr zum Schreiben vorhanden ist. Schon bei der Geburt wird der künftige Professor, gemeint ist Savigny, als in »feinste[s] Heftpapier[]« gewickelt beschrieben. In einer Prolepse kommt nicht dem Säugling in der Käseschmiere und damit dem realweltlichen Geburtsvorgang Aufmerksamkeit zu, sondern die Schmiere (die an Käseschmiere anklingt) wird auf eine zukünftige Verwendung des Papiers durch eben diesen Säuglingsprofessor übertragen, die körperliche Materie verschoben auf eine imaginierte Schreibszene in der Zukunft: »Damit er es dereinst beschmiere«. Die Zeichen einer

189 Hopp (2003), 340f. Die Reinschrift des Gedichtes findet sich ebd., unpag., Abb. 4, abgedruckt. Das Original liegt im Deutschen Hochstift in Frankfurt a. M..

Karriere des Schriftgelehrten sind somit im Schreibmaterial selbst zu suchen – aber nicht nur dort, sondern auch im männlichen Körper, der »wie die Hosen / Zwey Fässer edlen Tintensaft« ebendieses Schreibmaterials trägt. Der Schreibfeder kommt im Text eine doppelte Funktion zu: Einerseits bietet die Feder eine Möglichkeit der Befreiung des Säuglings-Professors aus dem Mutterleibe (»Beflügelt mit den Federposen[190] / So tritt er aus der engen Haft«) – der Körper der Mutter beim beschriebenen Geburtsvorgang, also der eigentlichen ›Schaffung‹ des Professors, ist negativ besetzt. Auch zu Beginn des Gedichts wird die Mutter lediglich ermahnt, »sorgsam acht« zu geben auf das Papier. Andererseits soll in der zweiten Erwähnung »der edle Gänse Kiel« des mittlerweile imaginär wohl erwachsenen Professors (die Mutter kommt nicht mehr vor) ruhen, um, so wäre zumindest eine mögliche Lesart, dem Professor mehr Zeit für die ebenfalls erwähnten Freunde zu gewähren. In diesem zweiten Fall steht die Feder ein für die Arbeit, die für den Lebensgenuss auch einmal ausgesetzt werden soll. In beiden Erwähnungen sind es die poetischen Zusätze (»Beflügelt« und »der edle«), die die Feder zum symbolischen Werkzeug des geistigen Schaffens machen.

Auch wenn diesem Gedicht vielleicht tatsächlich noch Papier zusätzlich als Geschenk beigegeben worden war (»Ich hab Dir dies Papier bewahret«),[191] Papier also nicht nur Schriftträger des Gedichtes selbst, sondern darüber hinaus auch materielle Beigabe gewesen sein mag, wird deutlich, dass der Text die Feder bildlich als Instrument der (Schreib-)Macht inszeniert. Aus rezeptionsästhetischer Perspektive betrachtet, kommt diesem »edle[n] Gänse Kiel« keine Singularität als materiellem Gegenstand zu (auch wenn dieser tatsächlich zum Schreiben gebraucht wird). Vielmehr hat sich das Sprechen von der Schreibfeder längst als Topos etabliert. Wie aber bereits die antike Rhetorik zeigt, muss das Sprechen und Verstehen von Topoi gelernt werden; es erschließt sich nicht intuitiv, sondern beruht auf erklärenden und einübenden Verfahren, die zwischen Wiederholung und Adaption topischer Tradition angesiedelt sind. Diese bildliche Lesart des Gegenstandes Schreibfeder hat vom Mittelalter bis zum Zeitraum um 1800 schon derart viele Wiederholungen und Spielarten geboten, dass sich ein ausschließlich wörtliches Verständnis des Ausdrucks beinahe nicht mehr denken lässt.

4.3.2 *Jean Pauls* Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel *(1811)*

Genau ein solches Gedankenexperiment unternimmt aber, so lautet die Ausgangsthese für die folgende Lektüre, Jean Paul in seinem Werk mit dem Titel *Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel*. Die satirische Anlage des Textes besteht darin, dass Fibel die Verwendung der Metaphern und Metonymien nicht versteht. Er fasst

190 Zur Verwendung des Ausdrucks Federposen vgl. etwa Krünitz (1773), Bd. 12, 402 f.

191 Hopp (2003), 339 schreibt: »Die Reinschrift konnte aus dem Handel erworben werden; sie stammt letztlich aus dem Savigny-Nachlaß, ist also wirklich das Autograph, das Arnim Savigny sandte – vielleicht zusammen mit etwas Papier.«

alles wörtlich auf und wenn er spricht, meint er lediglich die wörtliche und nicht die bildliche Bedeutung der Ausdrücke. Damit liegt dem Text eine Versuchsanordnung zugrunde, die der Frage aufruht, mit welchen Problemen und Missverständnissen jemand konfrontiert würde, der oder die nicht teilhat an einer in der Zwischenzeit längst zur Tradition gewordenen Bildlichkeit des Sprechens in Bezug auf Schreibwerkzeuge. Indem Jean Paul anhand der Figur Fibels vorführt, was passiert, wenn Metonymie und Metapher nicht wahrgenommen werden, kann die Bildlichkeit von Sprachen zum Thema avancieren. Insofern liegt der humoristischen Darstellung Fibels eine Sprachreflexion zugrunde, genauer gesagt, ein Nachdenken über die Möglichkeiten eines Sprechens in Metaphern. Diese Möglichkeiten werden anhand der Figur Fibel paradigmatisch durchgespielt.

Dabei zeigen schon außerliterarische Belege, dass Jean Paul sich intensiv mit Schreibwerkzeug auseinandergesetzt hat, ja auseinandersetzen musste. Helmut Pfotenhauer hat dargelegt, welche Bedeutung Schreibmaterial für Jean Pauls Schaffen hatte: »[N]achgerade fetischisiert«[192] habe der Autor Feder, Federmesser und Tinte. *Fibel* sei darum, so Pfotenhauer, als »Selbstparodie«[193] zu lesen. Dass Jean Paul auch durchaus materielle Probleme beim Schreiben hatte, zeigt sich an Briefstellen, in denen er für sich Schreibfedern bestellte.[194] An den Kaufmann Emanuel Osmund schrieb Jean Paul 1808: »[K]önnte mir nicht unser guter Uhlfelder für 1 fl. rh. Herrliche dünne aber harte Schreibkiele vom linken Flügel verschaffen?«[195] Für dieses Geld erwartete Jean Paul 25 Federn zu bekommen, erhielt aber über das Doppelte, wie er in einem nächsten Brief schreibt:

> Hier sind 2 fl. für 52 Federn; zwei nehm' ich als Geschenk an. Sie sind vortrefflich und völlig wie ich sie wünschte, nur sind 52 davon aus dem rechten Flügel. Ich dachte mir spaßhaft, wie sich der gute Uhlfelder quälte, um mir keine un-rechten auszulesen, sondern rechte. Sollte er etwa noch 25 linke haben, so bitt' ich um die weggeworfnen. Als Probe leg' ich eine linke bei. Indeß kann man, wie Sie hier sehen, mit rechten auch recht schreiben; – und Federn kann man im Winter nicht zu viel haben – und mein Dank ist der nämliche.[196]

Dass die ›rechten‹ Federn – in der Bedeutung von die ›richtigen‹ – die linken sind, beschreibt Jean Paul in diesem Wortspiel, das materielle und qualitative Eigenschaften verbindet. Auch in der nächsten Sendung bekam Jean Paul zu seinem Unglück »wieder rechte«[197] Federn, wie er Emanuel Osmund schreibt. Das Thema blieb aktuell,

192 Pfotenhauer (2013), 292.
193 Pfotenhauer (2013), 292.
194 Pfotenhauer (2013), 291 f., hat dieses Problem einleuchtend beschrieben. Ich füge hier Ausschnitte aus den Briefen an, um das Ringen des Autors um ›richtiges‹ Material noch deutlicher zu machen und die Bedeutung der Federn vom linken respektive vom rechten Flügel zu belegen.
195 Jean Paul an Emanuel Omund, Bayreuth, 13. Febr. 1808. Jean Paul (1961), 196.
196 Jean Paul an Emanuel Omund, Bayreuth, 15. Febr. 1808. Jean Paul (1961), 196.
197 Jean Paul an Emanuel Omund, Bayreuth, 16. Febr. 1808. Jean Paul (1961), 197.

drei Jahre später bat er in einem Brief an C. F. Kunz um einen Kredit, er habe 25 »sogenannte harte Federn (Seekiele oder Hamburger)« gekauft und »wünschte 50 wieder zu haben, und zwar vom *linken* Flügel, dessen Federn sich vom Schreibfinger abbeugen, gegen den Daumen zu.«[198] Was unter einer harten und damit qualitativ guten Schreibfeder zu verstehen ist, war allem Anschein nach auch für Zeitgenossen nicht selbsterklärend, sonst hätte Jean Paul auf die Beschreibung der Anatomie der Feder und ihre Lage in der Hand verzichten können. Diese Passage versah Jean Paul zum Abschluss mit einer Verbildlichung, indem er dem Adressaten »das zweimal versprochene Kirchenregister meiner Federkinder«[199] zusicherte. In dieser Metapher werden die Werke zu seinen Kindern und die Feder zur Schöpferin dieser Kinder. Die im Deutschen grammatisch sowieso weibliche Feder wird in dieser anthropomorphisierenden Verwendung zur Mutterfigur. Sie schafft Nachkommen, Erben, mithin eine Zukunft.

Von Jean Pauls Briefen hin zu seinem literarischen Werk führt demnach kein weiter Weg: Fibels literarisierte Federn gründen in den Objekten der Wirklichkeit, überschreiten diese jedoch im imaginierten Raum. Der Herausgeber der historisch-kritischen Ausgabe des *Leben Fibels*, Alexander Kluger, beschreibt das Werk als »weit mehr als eine einfache Satire auf ein schrulliges zeitgenössisches Abc-Buch: Es ist zugleich ein Paradigma des Spätwerks, in dem die Werkgrenzen verschwimmen und ein Text in den anderen übergeht.«[200] Im Jahr 1811 erschienen, wurde das *Leben Fibels* in der Forschung vielfach als Buch über Bücher, über das Schreiben bezeichnet und analysiert.[201] Wie viele von Jean Pauls Werken ist auch das *Leben Fibels* von Ironie und parodisierenden Elementen durchzogen, als zentrales Element nennt Kluger Jean Pauls Grundidee einer Parodie auf die Biografien, die in Immanuel Kants Todesjahr 1804 erschienen.[202]

Im Folgenden soll eine Verschiebung des Fokus vorgenommen werden. Ausgegangen wird von der Annahme, dass es sich beim *Leben Fibels* um einen Text handelt, der Federn und das Reden und Schreiben *mit* und *über* Federn ins Zentrum stellt. Die Thematisierung des Missverständnisses von wörtlicher und bildlicher Bedeutung

198 Jean Paul an C. F. Kunz in Bamberg. Bayreuth d. 20. Jenn. 1811. Jean Paul (1952), 177. Am Rande bemerkt: Im Jean-Paul-Museum in Bayreuth gibt es zwar eine inszenierte Schreibstube mit Federn und Tintenfass, diese Objekte sind allerdings nicht historisch. Im Museum sind keine Federn des Autors vorhanden – im Vergleich mit Schiller und Goethe ist dieser Umstand bemerkenswert. Federn als museale Objekte können als Gradmesser für literarische Kanonisierung gelten.

199 Jean Paul an C. F. Kunz in Bamberg. Bayreuth d. 20. Jenn. 1811. Jean Paul (1952), 177.

200 Jean Paul (2018), 7. Das (Spät-)Werk zeichnet sich auch durch ausufernde Vorarbeiten aus. Klinger schreibt, es seien »circa 700 Manuskriptseiten handschriftlicher Vorarbeiten überliefert […]. Diese elf Hefte umfassen insgesamt circa 1000 Manuskriptseiten, von denen jedoch etwa ein Drittel keine direkten Vorarbeiten zum *Leben Fibels*, sondern zu anderen Texten, die Jean Paul zwischen 1806 und 1811 entwarf, ist.« Ebd., 129.

201 Vgl. Fuchs (2012; 2016), zur Thematik Editions-Szene vgl. Wirth (2004), zur Allegorie vgl. Simon (1991/1992), Ortlieb (2014). Siehe zudem Schmitz-Emans (2014) und Pabst (2009). Zu den unveröffentlichten Vorarbeiten zu Fibel vgl. Pfotenhauer (2008).

202 Jean Paul (2018), 10. Vgl. auch Pfotenhauer (2013), 293 f.

von Federn setzt im Text an einem Punkt an, der *vor* der Schaffung eines Buches über Bücher und *vor* einer inszenierten Herausgeberfiktion steht. Die (sprich-)wörtliche »gelehrte Feder« (F 19), von der gleich ausführlicher die Rede sein wird, steht am Anfang der Entstehung von Fibel als einer Figur, die von und mit einer Feder entworfen wurde.

Wie schon der Titel zeigt, werden bei Jean Paul und genauer im Ausdruck ›Fibel‹ Inhalt und Material, Name einer Figur und Bedeutung (Abc-Buch) überblendet.[203] Anhand von Gotthelf Fibel,[204] dem Sohn eines Vogelstellers, spielt der Text nun ein literarisiertes Gedankenexperiment durch. Dabei steht auf dem Prüfstand, welche Konsequenzen es haben kann, wenn eine Figur das längst bildlich gewordene Sprechen von einer Feder wörtlich versteht. Wie sich nämlich nach der Lektüre einer doppelten Rahmung durch eine *Vorrede* und eine *Vor-Geschichte, oder Vor-Kapitel* zeigt, die beide mit »Jean Paul Fr. Richter«[205] signiert sind, wird Fibel eine »gelehrte Feder« (F 19) begehren, weil er annimmt, dass dieses Objekt ihm zu gelehrten Werken verhelfen wird. Bei diesem einen Missverständnis wird es im Laufe des Werkes selbstverständlich nicht bleiben, dafür ist auch dieser Text Jean Pauls schlicht viel zu reichhaltig. Dennoch kann dieser Sachverhalt als Kern und Ausgangslage des Geschehens betrachtet werden. Die Figur Fibel entwickelt sich auch nicht auf eine Weise, dass sie nicht mehr an eine »gelehrte Feder« im wörtlichen Sinne glauben würde, in diesem Sinne gibt es keinen Wendepunkt, die Missverständnisse setzen sich fort und werden geradezu miteinander verkettet. So verspricht Fibel seinem Vater an dessen Totenbett, er wolle gemäß dessen Vorschlag ein »Skribent« werden. Darunter versteht der Vater die Tätigkeit eines Kopisten, der Sohn denkt an einen Schriftsteller.[206] Und was Fibel hinterlassen möchte, sind »Feder-Saaten« (F 38), mit denen er auch Geld zu verdienen beabsichtigt: »Ernähren

203 Abc-Bücher sind zeitgenössisch über den rein pädagogischen Diskurs hinaus verbreitet. In dieselbe Entstehungszeit wie Jean Pauls *Fibel* gehört etwa ein Text von Clemens Brentano mit dem Titel *Das Federspiel. A. B. C. mit Flügeln*, der 1808 im dritten Band der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* erschienen ist. Als Vorlage des Textes fand Friedrich v. Spees *Trutz Nachtigal* (1649) Verwendung. Brentano nahm daraus das letzte Lied, kürzte und bearbeitete es. Im Übrigen hatte sich auch Schlegel im *Poetischen Taschenbuch* (1806) mit Spees Gedicht auseinandergesetzt. Bei Brentano wird jeder Buchstabe des Alphabets mit einem Vogel verknüpft. Von Adler bis Zeisig erhalten die Vögel jeweils eine Beschreibung in vier Versen in Paarreimen. Brentano beließ Spees Vogeleinteilung an Orten, wo die moderne Klassifizierung mittlerweile längst andere Einteilungen vorschlug. Dies zeigen etwa die Erwähnungen der »Imme (Biene)« und der »Omeis (Ameise)«. Brentano (1977), 245.

204 Zum Vornamen der Figur und dem zentralen Bestandteil »Gott-« für den Erschaffer der Fibel vgl. Klugers Kommentar, Jean Paul (2018), 11.

205 Jean Paul (2015), 4; 10. In der Folge wird auf das *Leben Fibels* mit der Sigle F und der entsprechenden Seitenzahl direkt im Text verwiesen. Die unterschiedlichen Schriftarten der Edition können nur teilweise wiedergegeben werden.

206 Die Stelle lautet: »[…] wobei er noch dem stummzerfloßenen Sohne das Versprechen, ein Skribent zu werden, wegen seiner netten Hand, abnahm, das Gotthelf vielleicht auch ohne Verwechslung eines Schreibers mit einem Schriftsteller gegeben hätte; denn der Mensch verspricht aufrichtiger den Scheidenden […]«. (F 31) Und das Missverständnis noch einmal mit Erwähnung der »gelehrten Feder« verstärkend schwört Fibel am Grab des Vaters »[…] den

will ich mich und die Mutter wol mit meiner bloßen Feder, nach dem Beispiel der allergrößten Gelehrten, die ich im Drucke kenne«. (F 42) Diese Wendung wird auch in einer 1812 in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* erschienenen Rezension nicht als erklärungsbedürftig angesehen. In einer ziemlich wörtlich gehaltenen Inhaltszusammenfassung wird dort über die Hauptfigur gesagt, dass »er [Fibel] einmal glücklich durch Drottas Hand werden, und so mit seiner Feder Weib und Aeltern nähren [könnte].«[207] Die ernährende Feder scheint in ihrer bildlichen Bedeutung nicht erklärungsbedürftig zu sein.

Von der bereits erwähnten »Anekdote« erfahren die Lesenden erst durch eine Analepse, die, obwohl erstmalig erzählt, bereits als »bekannt« vorausgesetzt wird. Sie lautet:

> Die Anekdote ist bekannt, daß er [Fibel] schon jünger, da er sich eine gelehrte Feder wünschte, weil er so oft gelesen, daß aus einer gelehrten Feder so manches Buch geflossen, in einigem Misverständnis aus dem Schwanze eines Staars, den Siegwart für einen gelehrten Vogel und gelernten erklärt hatte, mehrere Federn ausgezogen! Darauf habe – fährt die Anekdote fort – der Vogler, als er den Wildschaden am Steiße des Staares vorgefunden, dem Sohne zum simpeln Auszug der gelehrten Niete noch eine Prämie bewilligt, die er, wie bekannt, still mit der Hand austheilte an das Gliedmaas, das er eben traf. Die Mutter legte Sauerkraut auf die Beule. (F 18 f.)

Tatsächlich setzt diese scheinbar bekannte Episode einiges an Wissen über die Figuren und ihre Eigenheiten voraus. Der Erzähler im *Leben Fibels* ist unzuverlässig. Er verweist auf Dinge, die er nicht erzählt hat, deren Inhalt er aber als bekannt voraussetzt. Damit distanziert er sich von der Erzählung, zweifelt sie gar selbst an.[208]

Testaments-Schwur, den freilich Siegwart anders gemeint: ›Bei Gott, er werde ein Skribent‹ und schreibe, damit nur durch seine gelehrige Feder sein armer Vater weit und breit bekannt werde, bei Gelegenheit seiner selber.« (F 33).

207 Anonym (1812), 692. Die Rezension ist insgesamt positiv gehalten, die schreibende Person schien allerdings durch den Inhalt herausgefordert, wenn sie schreibt: »Man muss diese letzten Bogen selbst lesen. Auch lässt sich darüber nicht viel in Worten sagen. Sie wollen eher empfunden als besprochen seyn.« Ebd. 694. Treffend beschrieben wird jedoch Jean Pauls Satire: »[A]uch seine *Satire*, wenn anders das gutmüthige harmlose Spiel mit der Thorheit und den Thoren, und dem Lächerlichen und Verwerflichen so genannt zu werden verdient, ist keine erbitterte Zuchtmeisterin, die mit Stock und Stecken darein schlägt, wie andre Satiriker oft fast närrisch zu werden scheinen aus lauter Hass gegen die Narrheit; sie schlägt mit Blumenruthen, dass der Getroffene die Schläge kaum fühlt.« Ebd.

208 Explizit in Zweifel gezogen wird dies auch unter Verwendung eines Plurals, in den die Leserschaft einbezogen ist: »Wollen wir der Geschichte glauben – und wem wollen wir weiter über Vergangenheit glauben?« (F 20) Eine Distanzierung ergibt sich, wenn eine Parenthese eingefügt wird, die lautet »der Geschichte zufolge« (F 16). Der Erzähler rekurriert auf eine Erzählung, die nicht seine ist, die er indirekt wiedergibt und von der er sich aber auch distanziert. Auch zu seinen Figuren baut der Erzähler aktiv Distanzmarker ein, wenn er etwa über Fibels Traum sagt (wiederum in Parenthese gesetzt) »so übersetz' ich ungefähr sein Selbstgespräch«. (F 46).

Zur nicht erzählten »Anekdote« gehört das Vorwissen, dass Siegwart vorzugsweise und erfolgreicher mit Vögeln als mit Menschen kommunizierte.[209] Er wird beschrieben als »stumme[r] Vater […], der unter allen Sprachen die menschliche am wenigsten verbrauchte, dafür aber selber ein organisirter Wild- und Vogelruf war; es gab wenige Vögel im Walde, mit denen er nicht in ihrer Muttersprache hätte pfeifend reden können.« (F 11)[210] Gelingen seine Kommunikationsbemühungen nicht, dann reagiert er mit Körperstrafen. Die Verständigung zwischen Siegwart und seinem Sohn funktioniert in dieser Situation deshalb nicht, weil Gotthelf den Vater beim Wort nimmt: Wenn der Star als gelehrter Vogel bezeichnet wird, dann ist in Fibels Vorstellung – die *pars pro toto* schließt – auch eine einzelne Feder des Vogels ›gelehrt‹.

Wörtlich verstanden und also in Fibels Logik heißt dies, dass einer Feder als materiellem Objekt Gelehrtheit zukommt. Wer sie besitzt, verfügt über dieses Wissen. Dass Federn jedoch in einem ganz wörtlich verstandenen Sinne geführt werden müssen, wird dabei außer Acht gelassen. Dieses anfängliche Missverständnis wird im Laufe der Narration fortgesetzt. Es findet sich wieder in einer Verschiebung zu Fibels unbedingtem Glauben an den Buchdruck und der (auch handschriftlich beigefügten) Titelei. Aber auch dorthin wird der Vogelsteller als Vater und damit der Ursprung des Missverständnisses transportiert. So lauten im angehängten ABC-Buch, dem angeblichen Werk Fibels, die Verse zu den Buchstaben U und V: »Der Vogelsteller früh aufsteht, / Er fragt nicht ob die Uhr recht geht.« (F 144)[211] Damit ist und bleibt Fibels Fibel ein Vogelbuch, ein Federbuch und ein Vater-Sohn-Buch.

Das wörtliche Verstehen, das sich für die Lesenden als ein Missverständnis herausstellt, lässt sich erzählerisch am besten in einem Umfeld inszenieren, das mit heutigen Ausdrücken als ›bildungsfern‹ bezeichnet werden würde. Gotthelfs Eltern, Mutter Engeltrut und Vater Siegwart, der als »ein armer Vogelsteller und Invalide« (F 10) beschrieben wird, sind keine belesenen Menschen und leben abgeschieden; der Vater stirbt früh. Die Mutter meint, wenn sie den Sohn nur »inskribiren« lassen könne, sei er »ein gemachter Student« (F 21). Dass Fibel selbst wenig gebildet ist, stellt der Text aus.[212] Intradiegetisch bildet sich der Glaube an die »gelehrte Feder«

209 Hier lassen sich Parallelen ziehen zu Ludwig Tiecks *Runenberg* (1804). In der Eingangsszene sitzt dort ein »junger Jäger […] bei einem Vogelherde«. Tieck (1985), 184. Diesen Ort verlässt Christian dann scheinbar unverrichteter Dinge, »die Vögel sangen aus den Gebüschen und ein Widerschall antwortete ihnen« (ebd.), doch der tatsächliche Vogelfang wird kein Thema mehr sein. Vielmehr bezeichnet Christian seine Situation zuhause einem Fremden gegenüber wie folgt: »[…] mein Geist war seiner selbst nicht mächtig, wie ein Vogel, der in einem Netz gefangen ist und sich vergeblich sträubt, so verstrickt war meine Seele in seltsamen Vorstellungen und Wünschen.« Ebd., 187. Auch bei Tieck sprechen Vater und Sohn unterschiedliche Sprachen, der Vater ist als Gärtner tief verbunden mit Pflanzen, er »behauptete, er könne fast mit ihnen sprechen« (ebd.), den Sohn zieht es zum Gestein und ins Gebirge.

210 Zur historischen Vogeldressur und dem Musizieren vgl. Breittruck (2015).

211 Vgl. zur Herkunft der Sprüche und Bilder Klugers Ausführungen in Jean Paul (2018), 27f.

212 Dies wurde auch den Editoren zum Verhängnis – Alexander Kluger beschreibt das Problem, dass unklar geblieben sei, welche falsch geschriebenen Wörter in *Leben Fibels* absichtlich und zur Kennzeichnung der Hauptfigur gesetzt worden waren und in welchen Fällen es sich um Druckfehler handeln könnte. (F XI).

und ihre Ermächtigungsfunktion in einem Umfeld, das nur Ähnlichkeiten, aber keine konkreten Überschneidungen mit einer gängigen Schreibwelt aufweist. Weder ist eine Schule als paradigmatischer Lese- und Schreibort Schauplatz des Geschehens, noch wird ein gängiges Schreibwerkzeug, die Gänsefeder, verwendet. In der Welt des Vogelstellers Siegwart leben ausschließlich Vögel, deren Federn sich unter praktischem Gesichtspunkt nicht zum Schreiben eignen.[213] Vielmehr setzt Siegwart ihre Federn für andere Zwecke ein. Denn im entscheidenden Moment hat er eine Pfauenfeder zur Hand, wenn es darum geht, den »Kleider-Jude[n]« (F 28) zum Erbrechen des verschluckten Smaragdes zu bringen.[214]

Neben der fehlenden Schule und der gemeinen Gänsefeder bilden auf der Ebene des extradiegetisch-homodiegetischen Erzählers die Bücher eine zusätzliche Leerstelle: Als Quelle dient Makulatur, herangezogen werden beschriftete Papierstücke, die in der Zwischenzeit zu Haubenmustern, Heringspapieren oder Kaffee- sowie Pfeffertüten geworden sind. Damit geht es dem Erzähler nicht anders als Fibel selbst, der mit Makulatur zu lesen beginnt (F 18). Diese Makulatur wiederum hat, das zeigen unterschiedliche Stellen, ein Eigenleben, oder anders formuliert: Sie verfügt über *agency*. Denn wenn der Erzähler schreibt: »Hingegen floß die Makulatur so schön auf Fibels Leben ein, wie jene zweite allgemeine deutsche Bibliothek und vertrat deren Stelle« (F 18), dann ist diese Aussage zum einen mehrdeutig und zum anderen ist die Makulatur aktiv. Und die Wirkungsmacht der Makulatur ist nicht zu unterschätzen, sie lehrt Fibel zum einen das Lesen und macht ihn in der Folge belesen.[215] Zum andern bildet sie den Stoff, aus dem der Erzähler seine Fibelfigur erst erzählen kann. Der aus Makulatur entstandene Leser Fibel wird durch die Makulaturlektüre eines narratologisch betrachtet Außenstehenden geschaffen. Oder um es nochmals anders auf den Punkt zu bringen: Erzählen wird hier, wie Lesen auch, zum materiellen Prozess.

Gesammelt werden die Quellen des Erzählers auf die Weise, wie vermutlich auch Schreibfedern lange gesammelt worden sind. Denn für den Erzähler sammeln die »Schwein- Schaf- und Gäns-Hirten« (F 9) den papierenen Inhalt der zu Beginn der Erzählung leeren Bücherrücken ein. Folgt man Cornelia Ortlieb, liegt damit ein

213 In das angehängte Abc-Buch nahm Fibel Gänse für den Buchstaben G auf, allerdings nur im Zusammenhang mit deren Fleisch, nicht den (Schreib-)Federn: »Das Fleisch der Gänse schmecket wohl, / Die Gabel es vorlegen soll.« (F 142).

214 Nicht nur an dieser Stelle fällt auf, dass Jean Paul sehr viele zeitgenössisch übliche antisemitische Vorurteile für die Figurenzeichnung übernimmt. Dies gilt auch für die Figur des »wiedertäuferische[] Judenchrist« (F 8) und für den Merkvers zum Buchstaben J, der im Anhang lautet: »Der Jüde schindet arme Leut, / Das Jägerhorn macht Lust und Freud« (F 143).

215 Auch andere Dinge handeln im Leben Fibels, so etwa an einer späteren Stelle die Tinte, die als kämpferisch beschrieben wird: »Ich habe mehrmals den Ausdruck gelehrte Raufereien dadurch verfochten, daß ich gute schwarze polemische Dinte das ächte eau épilatoire nannte, womit man in Paris jedes schönheits-widrige Haar ausbeizt und durch welches oft ein Kritiker einen ganzen Weisheitsbart abnimmt.« (F 100). Zu Jean Pauls Tinten vgl. Pfotenhauer (2013), 290ff. Auf der Schmutztitelseite der Biografie ist zudem ein Deckblatt aus den Vorarbeiten zum *Leben Fibels* abgedruckt, auf dem Jean Paul ein Tintenrezept notiert hatte.

»Rückwärtsgang für die rekonstruierende Betrachtung nahe: Vom gedruckten und gebundenen Buch gelangt man bei ihm bis zum letzten Tintentropfen und Papierschnipsel, der seinerseits in Gestalt der allgegenwärtigen Makulatur allerdings das Ausgangsmaterial für eine potentiell unendliche Zahl neuer Bücher sein soll.«[216] Dieser »Rückwärtsgang« führt, konsequent weitergedacht, nicht nur bis zum Papier und dem möglichen Druck, sondern zu einem Manuskript und der schreibenden Feder zurück.

Allerdings führt die Schreibfeder nicht nur auf der Ebene des Forschungszugriffs, sondern auch in der Narration zu einer konstitutiven Lücke: Auch Fibel muss sich die Kulturtechniken Lesen und Schreiben zuerst aneignen. Dieser Prozess wird übertrieben dargestellt und vom alltäglichen Vorgang ins Groteske transferiert, wenn Gotthelf »fünf neue willkührliche Alphabete erfinde[t], womit er vieles zur Probe aufsetzte, was niemand lesen konnte, auch er nicht ohne Einsehen ins Alphabet« (F 16). Mit dem Griff nach einer Schwanzfeder (und nicht einer Schwungfeder) des Stars sucht sich Fibel denjenigen Gegenstand aus, der (vom Vater) mit dem Attribut »gelehrig« versehen wurde und im Haushalt eines Vogelstellers überhaupt vorhanden ist. Im Versuch, die heimische Enge zu überschreiten, bleibt Fibel damit in der Logik des Vaters gefangen. Er geht, so könnte man es zugespitzt formulieren, einem Vogelsteller auf den Leim.

Zu betrachten sind in einem nächsten Schritt einige der Vögel, die im *Leben Fibels* vorkommen, in ihrer poetischen und ornithologischen Bedeutung. Vor dem bereits mehrfach erwähnten Star wird bei Jean Paul der Fink erwähnt, und dies schon in Fibels Geburtsszene. Dort baut der Text eine Ambivalenz zwischen Figur und Vogel auf, oder genauer, zwischen Fibel und einem Finken. Dies gilt zumindest für die Perspektive von Siegwart: Während Engeltrut in den Wehen lag, stand Siegwart laut eigenen Angaben »hinter einem Finkenkloben […] und lauerte auf den anhüpfenden Finken, um ihn an der Fanggabel hereinzuziehen« (F 10). Hebamme (respektive Engeltrut) und Siegwart sind in ihren unterschiedlichen Tätigkeiten gleichzeitig erfolgreich, sie holen den Säugling und den Vogel zu sich. Die Hauptfigur und der Fink haben einen gemeinsamen ersten Auftritt, ein Nullpunkt im Prozess der Domestizierung. Der Erzähler unterzieht die beiden sofort einem Vergleich: »Fibel und der Finke schrieen erbärmlich, und jeder anders« (F 10). In diesem Vergleich wird eine Trennlinie zwischen Mensch und Tier aufgrund des unterschiedlichen Schreiens gezogen. Während damit eine gängige Begründung für eine anthropologische Differenz[217] zumindest angedeutet wird (explizit ausformuliert würde dieses Argument lauten, der Vogel habe im Gegensatz zum Säugling kein angeborenes

216 Ortlieb (2014), 27. Kluger wies darauf hin, dass der Erzähler Fibels sich hier in ständiger Auseinandersetzung mit seinem ›Stoff‹ befindet und dies eine Parallele zu Cervantes *Don Quijote* ergibt. Jean Paul (2018), 29.

217 Als weitere Merkmale einer anthropologischen Differenz gelten insbesondere in der Philosophiegeschichte u. a. die Denk- und Vernunftfähigkeit und die Möglichkeit, Zukunft und Vergangenheit zu reflektieren, die als Kriterien profiliert wurden (und werden), um ›den‹ Menschen von ›dem‹ Tier unterscheiden zu können. Vgl. Wild (2016), 47 f.

Sprachvermögen), macht die unkommentierte Figurenrede Siegwarts, der fragt: »[…] hab' ich Ihn?« (F 10) diese Trennbewegung wieder rückgängig. Wen er nämlich tatsächlich hat, Sohn oder Vogel (den einen hat er fest im Griff, den anderen schaut er an), bleibt unbestimmt – beide zusammen können es jedoch aufgrund des verwendeten Singulars nicht sein. In diesem ersten Kapitel des Textes ist damit schon die Möglichkeit gegeben, neben den erwähnten parodisierenden Elementen auch Fragen nach dem Verhältnis von Tieren zu Menschen zu stellen. Hinter der Darstellung dieser Thematik steht Jean Pauls Rekurs auf zeitgenössisches ornithologisches Wissen, allen voran auf die Werke des Naturforschers und wegweisenden Ornithologen Johann Matthäus Bechstein (1757–1822).[218] Einschlägig für das Verständnis *Fibels* ist Bechsteins *Anweisung alle Arten von Vögeln zu fangen*.[219]

Mit Blick auf das ornithologische Wissen der Zeit lässt sich die Figurenkonstellation im *Leben Fibels* neu perspektivieren: Erstens ist in Bezug auf das Ausgangsmissverständnis, der Rede von der ›gelehrigen Feder‹, hinzuzufügen, dass bei Bechstein von »gelernig[en]« Vögeln gesprochen wird, wenn er in seiner *Vorrede* in einer rhetorischen Frage verspricht: »Wobey zu erinnern nicht vergessen worden, welcher Vogel gelernig, mithin verdienen aufbehalten zu werden oder nicht?«[220] ›Gelehrigkeit‹ ist also ein Attribut, das eine mögliche anthropologische Differenz unterläuft: Sowohl Menschen als auch Tiere können sich dadurch auszeichnen. Die kognitive Fehlleistung Fibels besteht dann darin, dieses Menschen und Vögel verbindende Attribut auf einen leblosen Gegenstand, die Feder, zu übertragen und sich selbst davon auszunehmen. Dass Fibel gerade einem Star die Schwanzfeder auszieht, ist kaum ein Zufall, beschreibt Bechstein doch die »außerordentliche Gelehrigkeit«[221] dieses Vogels. Stare zeichnen sich laut Bechstein durch ihr gutes Gedächtnis und sprachliche Nachahmungsfähigkeit aus.[222] Wenn Siegwart den Star als »gelehrten Vogel und gelernten erklärt hatte« (F 19), dann liegt ein erstes Missverständnis in

218 Dass Jean Paul ausgiebig aus verschiedenen Werken Bechsteins exzerpiert hat, weist Kluger in: Jean Paul (2018), 54; 57 nach. Er nennt dort als weitere Quellentexte Bechsteins für Jean Paul die *Gemeinnützige Naturgeschichte Deutschlands* (1789–1809) und die *Naturgeschichte der Stubenvögel* (1795).

219 Hier zitiert nach einer überarbeiteten Version von 1797. Es handelt sich dabei um eine Überarbeitung von Ferdinand Adam von Pernauers Werk mit dem Titel *Unterricht / Was mit dem lieblichen Geschöpff / denen Vögeln / auch ausser den Fang / Nur durch die Ergründung deren Eigenschafften / und Zahmmachung oder andere Abrichtung / Man sich vor Lust und Zeit-Vertrieb machen könne* von 1702.

220 Bechstein (1797), *Vorrede*, VI.

221 Bechstein (1797), 638.

222 In Bechsteins Worten lautet die entsprechende Passage: »Sie werden mit Semmeln in Milch geweicht aufgezogen und lernen Lieder und andere Melodien so schön nachpfeifen als die Gimpel und Hänflinge. Nur dürfen sie sonst keinen Vogel hören; denn wegen ihres guten Gedächtniß lernen sie alles, was ihnen vorgepfiffen wird. Auch die Alten zeigen noch eine außerordentliche Gelehrigkeit und lernen in der Stube allerhand Thier- und Vogelstimmen nachahmen. Sie lernen auch mit großer Leichtigkeit Worte nachsprechen. Wenn sie frey herum laufen dürfen, so machen sie den [sic] Liebhaber das größte Vergnügen, denn sie sind so aufmerksam, wie ein Hund auf alle seine Mienen und Bewegungen.« Bechstein (1797), 638 f.

der lexikalisch falschen Überführung des Vermögens, eben ›gelehrig‹ zu sein, zum Ausdruck ›gelehrt‹. Innerhalb der Diegese spricht einer von Siegwarts Staren, den Mutter und Sohn auf Bestellung zur »Magnifizenz« bringen – was er genau sagt, bleibt ungenannt, die Mutter bezeichnet es aber als einen »Laster-Sprachschatz[]« (F 22). Deutlicher wird, was »die Sprach-Vögel« singen, als sich Siegwart in der Vorbereitung auf den eigenen Tod in einen Sarg legt: »[…] alle Schimpfworte der Menschen.« (F 32) Dieser Star ist als sprechendes, zugerichtetes Tier der Anlass und indirekt die Bezahlung für die Einschreibung Fibels als Student. Das Kind Fibel und der Star werden ausgetauscht, die Mutter geht mit einem immatrikulierten Sohn, der zum Mann geworden ist, nach Hause.

Zweitens erscheint Fibels Geburtsszene in einem anderen Licht, wenn zusätzlich hinzugezogen wird, was Bechstein in seinem sehr ausführlichen Eintrag über den ›gemeinen Finken‹ erfahren lässt. Er schreibt: »Dieß ist bekanntlich einer von den Lieblingsvögeln, die man in der Stube hält, und auf dessen Gesang in den meisten Gegenden Deutschlands ein vorzüglicher Werth gelegt wird.«[223] Gemeinsam mit der Figur Fibel erscheint im Text ein Vogel, der sich zähmen und in den Stuben halten lässt.[224] Hier lassen sich Parallelen sehen: Fibel wie Fink geraten in Siegwarts Bannkreis, obwohl es sich beim einen sofort, beim anderen mit der Zeit herausstellt, dass sie lieber woanders leben würden: Fibel in der Welt der Bücher, der Schreib- sowie Lesekundigen und der Fink in der Freiheit, deren er beraubt wurde. Beide können schreien, sich aber ansonsten nicht wehren. Während der Erzähler das Schreien der beiden unterscheidet, führt Bechstein das Vermögen zur Artikulation von Mensch und Vogel eng, wenn er schreibt: »Man benennt jeden Gesang des Finken, da er sich wirklich den artikulirten Tönen der menschlichen Sprache nähert, meist nach den Endsylben der letzten Strophe […].«[225] Die Eingangsszene verdichtet sich in dieser Überblendung von Menschen- und Vogelartigem.

Jean Paul fügt »Finken-Variazionen« (F 13) listenartig auf und macht mit Zitaten aus dem Jägerlatein zum einen die Unfähigkeit Siegwarts, mit Menschen zu kommunizieren, besonders deutlich. Zum andern wird die Jägersprache parodiert. So pfeift Siegwart einmal »den sogenannten scharfen Weingesang des Finken, welchen

223 Bechstein (1797), 314. Parallel dazu wird später noch einmal gesagt, der Fink sei »einer von den angenehmsten Stubenvögeln«. Ebd., 322. Ähnliche Eigenschaften besitzt der Gimpel, der bei Jean Paul ebenfalls vorkommt. Bechstein schreibt über ihn: »Die Schönheit, Zahmheit und Geschicklichkeit Lieder und andere Melodien pfeifen zu lernen, sind die Ursachen, warum dieser Vogel von allen Liebhabern der Stubenvögel, und besonders von Frauenzimmern so sehr geschätzt wird.« Ebd., 357.

224 Zum Zähmen beschreibt Bechstein ein aus heutiger Sicht brutales Vorgehen: »Es weiß es jeder Vogelliebhaber, daß dieser Fink, so sehr zahm zu machen sey, daß er nicht nur auf der Hand singt, sondern auch ausgetragen werden kann, ohne wegzufliegen. Die Ursach liegt darin, daß man den Vogel immer in einen [sic] kleinen Vogelbauer sitzen hat, und ihn nur Säämereyen zur Nahrung, giebt, da er doch in der Freyheit vorzüglich Insecten haben will. Einen so sehr gezähmten Vogel kann man daher nicht zum *Aus-* und *Einfliegen* gewöhnen, er ist dazu zu matt, steif und ungeschickt geworden.« Bechstein (1797), 324. Die Käfige beschreibt er ebd., 324, und fügt auch Abbildungen hinzu.

225 Bechstein (1797), 323.

das Jagd-Handwerk gemeiniglich so in Text-Worte setzt: Fritz, Fritz, willst du mit zum Weine gehen?« (F 13). Der Erzähler übersetzt Siegwarts tierliches Pfeifen, das einer Vogelart zugeordnet und als solches in menschlicher Sprache nachgeahmt wird.[226] Es ist kein Mensch, der die Kommunikationsweise des Tieres nachahmt, um es etwa erkennen und von anderen unterscheiden zu können. Siegwart ist vielmehr ein Mensch, der tierlich kommuniziert, dessen ›Aussagen‹ übersetzt werden müssen. Was Siegwart pfeifend sagt, bleibt im Dunkeln, denn »Fritz, Fritz, willst du mit zum Weine gehen?« kann nur eine lautliche Nachbildung sein und keine inhaltliche Aussage wiedergeben.

Bechsteins Blick auf die Vögel ist einer, der in Analogie gestellt werden kann zu Fibels Verhältnis zum Lesen und Schreiben: Beide sind geprägt von einer unbedingten Faszination des Gegenstandes und diese Faszination beinhaltet pragmatische, leidenschaftliche und ökonomische Komponenten. Bechstein schreibt etwa von einem »sehr lustige[n] Staarenfang«,[227] bei dem aus bereits gefangenen Staren, denen man mit Leim bestrichene Bindfäden ans Bein bindet, Lockvögel für andere Stare werden. Während an anderen Stellen in seinem Werk immer beschrieben wird, welche Zeiten für die Vogeljagd besonders ertragreich sind (und dies zeigt das ökonomische Interesse), endet der zitierte Abschnitt mit dem Satz: »Wenn gleich ein solcher Fang eben nicht einträglich ist, so ist er doch lustig.«[228] Ähnlich ergeht es der Figur Fibel: Wenn er nur mit der Feder kratzen kann, ist es für ihn ein »gelehrte[s] Arbeiten« (F 16).

Neben der beschriebenen ›gelehrigen‹ Feder kommen im *Leben Fibels* weitere Federn vor, eine davon im zentralen 13. Kapitel des Werkes. Die Feder erscheint in der eigentlichen Urszene, Fibels Erfindung des Abc-Buches, im Kapitel mit dem Titel *Papierdrache*.[229] Dort wird ein Traum Fibels erzählt, der einen materiellen

226 Bechstein zählt zwar die einzelnen Pfiffe des Finken, also auch den Weingesang, auf, übersetzt ihn allerdings nicht. Das einschlägige *Handbuch für praktische Forst- und Jagdkunde* (Anonym, 1796), 605, beispielsweise bietet aber diese Übersetzung.

227 Bechstein (1797), 635.

228 Bechstein (1797), 635.

229 Pfotenhauer (2013), 293, und Kluger bezeichnen den Papierdrachen als zentrales Motiv des Spätwerks (Jean Paul 2018, 6) und das »ganze Werk« selbst als Papierdrachen, ein »hybrides, ›zusammengeleimtes‹ Gebilde, das zwar für den Druck in eine zusammenhängende Form gebracht wird – diese bricht jedoch immer wieder auf […]«. (Ebd., 9). Neben der Materialität des Papierdrachens, die sich auf Jean Pauls Schreiben beziehen lässt, kann der Papierdrachen auch als Symbol für die Kontingenz des Erzählens und der Literatur überhaupt gesehen werden. Dass der Erzähler nämlich dieses 13. Kapitel (das er ja selbst schreibt) als Quelle findet, verdankt er einem Papierdrachen: »Leidenschaftlicher sah wol niemand aus, als ich in der ersten Stunde, wo ich das 13te Kapitel aus dem Juden-Buche ausgerissen fand, man müßte denn mich selber in der zweiten ausnehmen, wo ich die Sache dennoch bekam, als eine spielende Knapp- oder Knabschaft, (es war nicht meine biographische,) das Kapitel an mein Fenster steigen ließ, als Papierdrachen. Ein artiger Schicksals-Wink! Er will damit wohl sagen: so heben wir Autoren auf Papier uns sämmtlich hoch genug (höher vielleicht als unsere Bescheidenheit anerkennen will); Wind, (er bedeutet das Publikum) trägt auf- und fortwärts; an der Schnur hält den Drachen ein Knabe (er soll den Kunstrichter vorstellen), welcher durch sein Leitseil dem Flugthiere die ästhetische Höhe vorschreibt.« (F 45).

Hintergrund hat – Fibel sah nämlich in einer zerbrochenen Fensterscheibe des Schulmeisters einen »sogenannte[n] AbcHahn eingeklebt« (F 45). Damit wird das Ende auf zweifache Weise *vor* den Anfang des Schreibens gestellt, einmal, wie schon beschrieben, in der erzählten Quellensuche des Erzählers, aber auf eine zweite Art deshalb, weil die Abbildung eines Hahns üblicherweise an das Ende einer Fibel gestellt wurde – wer sich bis zum Hahn durch die Fibel gearbeitet hatte, konnte lesen und vielleicht auch schreiben.[230]

Der Traum wird hier als ganze Passage zitiert, weil darin zum einen eine weitere Feder – unter anderen Vorbedingungen – ausgerissen wird und zum anderen die Hauptfigur zu ihrem ›Auftrag‹, das Abc-Buch zu schreiben, kommt.

> Alle Vögel seines Vaters – träumte er – flatterten und stießen gegen einander, propften sich in einander und wuchsen endlich zu Einem Hahne ein. Der Hahn fuhr mit dem Kopfe zwischen Fibels Schenkel, und dieser mußte auf dessen Halse davon reiten mit dem Gesichte gegen den Schwanz gekehrt. Hinter ihm krähete das Thier unaufhörlich zurück, als würd' es von einem Petrus geritten; und er hatte lange Mühe, das Hahnen-Deutsch, in Menschen-Deutsch, zu übersetzen, bis er endlich herausbrachte, es klinge ha, ha. Es sollte damit weniger – sah er schon im Schlafe ein – der Name des Hahns ausgesprochen (das n fehlte), noch weniger ein Lachen oder gar jener Verwunderungs-Ausbruch vor den damals noch unerfundenen Park-Graben angedeutet werden, sondern als blosses ha des Alphabets, welches h freilich der Hahn eben so gut he betiteln konnte wie b be, oder hu wie q ku, oder hau wie v vau, oder ih wie x ix. Fibel hörte hinter sich über funfzehn Schulbänke das Abc aufsagen aber jedesmal das h überhüpfen; endlich fuhr der Reithahn unter sie, und sie riefen einhellig: ha, ha etc. ohne zu lachen. Und Helf konnte jetzt sehen, daß jede Bank ein Abcbuch voll eingeschnitzter Bilder war – z. B. bei A einen Hintern, bei B eine Birkenruthe für jenen – aber nur um H war nichts gemalt, bis der Hahn leibhaftig den Buchstaben vorstellte so wie Hennen die en.
> Da rief Helfen eine Stimme mehr aus dem Himmel als aus der Hahn-Gurgel zu: ›sitze ab, Student, und ziehe aus eine Schwanzfeder dem Hahn, und setze damit auf das Buch der Bücher, voll aller *matres et patres lectionis*,[231] das Werk das der größte Geist studiren muß, schon eh' er nur fünf Jahr alt wird, kurz das tüchtigste Werk mit dem längsten Titel, das so viele Menschen aus Kürze blos das Abc-Buch nennen, da sie es das Abecedeeefgehaikaelemenopequeresesthetheuvauweixypsilonzet-Buch[232] nennen könnten; schreibe dergleichen mein Fibel, und die Welt liest.‹ (F 46)

Im Gegensatz zur Schwanzfeder des Stars, die zu Beginn Thema war, wird hier von einem Hahn gesprochen – allerdings von einem Hahn, der aus sämtlichen Vögeln

230 Zum Hahn in der »Fibel und Fibelsatire« vgl. Kluger in Jean Paul (2018), 23–29.

231 Kluger erklärt: »Im Hebräischen und anderen semitischen Schriften bezeichnet man als ›matres lectionis‹ Konsonanten, die zur Darstellung von Vokalen verwendet werden.« Jean Paul (2018), 72.

232 Wiederum Kluger: »Damals wie heute wurden viele Fibeln in Katalogen mit solchen Titeln angegeben, wohl auch, weil vielen ein eigentlicher Titel fehlte.« Jean Paul (2018), 72.

des Vaters zusammengesetzt ist. Er enthält das gesamte väterliche (lebendige) Erbe, alles, was ihm wichtig gewesen war. Die erträumten Vögel selbst sind es, die sich zu einem Hahn konstituieren, der wiederum Fibel als Reiter auflädt, ohne dass der menschliche Träumer selbst aktiv würde. Sein Blick ist nicht nach vorne gerichtet, sondern zum Schwanz des Hahns hin, dorthin, wo die langen Federn sind, aber auch in die Richtung, in der man sprechende Hähne schlecht verstehen mag. Fibel muss eine Übersetzungsarbeit leisten. Was in Traumwelten indes nicht erstaunen mag, ist die Tatsache, dass Tiere sprechen. Ihre Sprache wird zudem als besondere ausgezeichnet, sie sprechen nämlich das »Hahnen-Deutsch«, das erst in ein »Menschen-Deutsch« übersetzt werden muss. Der Hahn trägt Fibel in eine Schulszene, in der die Schüler alle Buchstaben aufsagen, nur das für einen Hahn zentrale ›H‹ nicht. Diese Leerstelle kann der Hahn dann besetzen und damit steht das Erträumte in einem Gegensatz zum geschriebenen Alphabet, dessen Buchstabe H mit Versen zu Hase und Hammer besetzt ist und nicht zum Hahn oder der Henne.[233]

Dass Fibel auch diesem Vogel eine Schwanzfeder ausziehen soll, ist nicht seine eigene Idee, sondern diejenige einer anonymen Stimme von oben. Der Auftrag, mit einer Hahnenfeder ein Werk zu schreiben, scheint in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Zum einen mag die Diskrepanz in der Bedeutung eines ›wichtigen‹ Schreibauftrags und dem Haustier Hahn auffallen. Gerade im Umfeld eines Voglers könnten exotischere Schreibfedern erträumt werden. Zum anderen ist es, wie bereits bei der Feder des Stars, eine Schwanzfeder und nicht eine zumindest stärkere Schwungfeder, die bei den ohnehin brüchigen Federn von Hühnern und Hähnen verwendet wird. Interpretiert werden kann die Passage als weiterer Beleg dafür, dass Fibel alles verkehrt sieht, eben weil er schon rückwärts auf dem Tier sitzt. Und wo er es vielleicht als Sohn des Voglers besser wissen müsste – nämlich welche Feder zu gebrauchen wäre –, da gehorcht er nicht dem eigenen Wissen, sondern blindlings einer fremden Stimme.

Ganz im Gegensatz zu dieser Traumsequenz steht Fibels Umgang mit Federn, nachdem er den Auftrag erhalten hat. Nur noch die besten Materialien sind jetzt gut genug für seine Arbeit:

> Sogar das Körperliche bei seinem geistigen Erzeugen kehrte sich zu seinen Freuden um, z. B. er schnitt in ruhigen Mußе-Stunden mehrere Federn voraus, um sie im Feuer bei der Hand zu haben – er deckte Dintenfaß und Dintentopf vor allem Staube zu, was so viele von uns versäumen, so wie das Abwischen der Federn nach dem Schreiben? – Ja war er nicht sein eigner Dinten-Koch (und dadurch hofft' er, nicht mit Unrecht, sein Goldkoch zu werden). […] Und bracht' er nicht unter dem letzten Souverains-Wechsel eine Feder so theuer als ein ganzer Flügel oder Flederwisch ist, nach Hause und gestand der Mutter frei, diese Seefeder – zwar bekanntlich ein Seethier, er wollte aber sagen ein Seekiel – sei wohlfeiler gar nicht zu haben, als um einen Batzen der Kiel? (F 49 f.)

233 Die Stelle des Hahns beschreibt Pfotenhauer (1999), 64, als »ikonische[n] Anfang der Alphabetisierung«.

Auch hier wird wieder deutlich, dass Fibels Leben und Schreiben weiterhin von Missverständnissen geprägt ist. So scheint er den Ausdruck ›Seekiel‹ nicht zuordnen zu können – ihn überzeugt lediglich der hohe Preis für die Feder. Die Seekiele, die schon in den Briefen Jean Pauls vorgekommen sind, sind ein Zeichen für die Diversifizierung der Schreibfeder: Aufgrund größerer Nachfrage wurden neue Marktbereiche erschlossen und damit unterschiedliche Federqualitäten angeboten. Diese Entwicklung des späten 18. Jahrhunderts lässt sich nachvollziehen mit Blick in Johann Georg Krünitz' (1728–1796) *Oekonomische Encyklopädie*.[234] Krünitz schreibt 1777 im Eintrag zur »Feder«:

> Die Schreibfedern, Federkiele, Federposen oder Spuhlen, L. Calamus pennae, Calamus scriptorius, Fr. Tuyau de plume, oder Bout d'ailes, Plume à écrire, sind die stärksten Federn von den Flügeln gewisser Vögel, z. E. der Straußen, Schwäne, Gänse, Raben etc. und heißen daher Straußen= Schwanen= Gänse= und Rabenkiele. Mit den Straußen= und Schwanenfebern [sic] pflegt man insonderheit auf Pergament und grobes Papier zu schreiben, gleichwie die Rabenfedern zum Fein=Schreiben und Reißen oder Zeichnen, die Gänsefedern aber zum ordentlichen Schreiben gebraucht werden. Letztere werden insgemein im Frühjahr von den Bauern und Hirten gesammelt, und an die sogenannten Posenschraper verkaufet, welche nachher ihren besondern Handel, vornehmlich in den Seestädten damit treiben. Denn diese sortiren dieselben, und verkaufen sie entweder roh nach dem Tausend; oder sie streifen sie, d. i. sie geben den Kielen, vermittelst heißen Sandes oder Asche, wodurch alles in ihnen etwa noch rückständige Fett herausgezogen wird, Glanz und Härte, auch zugleich zwey oder mehrere Streifen, welche Spuhlen sodenn gezogene Spuhlen oder Kiele heißen, wovon [ich] weiter unten noch besonders handeln werde; hierauf werden solche bundweise zu 25, 50 oder 100 Stücken verkaufet, ja auch bey großen Partien und Fässer=voll versendet, und nach ihrer Größe, Härte und Güte bezahlet. Die holländischen, oder auf holländische Art zugerichteten, imgleichen die hamburger so genannten Seekiele werden darunter für die besten gehalten. Zu Amsterdam ist der Preis der rohen Gänsespuhlen zu 16 Stüver bis 4 holländ. Gulden das Tausend, und der gezogenen zu 8 bis 40 Stüver das Hundert. Sie geben aber beyderseits 1 pro Cent Rabat für promte Bezahlung.[235]

Fibels Lebensgeschichte ist angesiedelt in einer Zeit, in der eine Diversifizierung und Ökonomisierung von Schreibwerkzeugen stattfindet. Federn werden nunmehr in aufwändiger Weise zugerichtet und die Materialien zu verschiedenen Preisen

234 Krünitz (1777), Bd. 12, 400f. Mit und in der Folge von Krünitz' Arbeit wurden zwischen 1773 und 1858 ganze 242 Bände der Enzyklopädie veröffentlicht. Der spätere Eintrag zur »Schreibekunst« (1828, Bd. 148, 278–345) enthält nochmals ausführliche Angaben zur Feder (ebd., 292–303). Der Eintrag zur »Schreibfeder« (ebd., 390–394) wiederum behandelt Federn aus Metall. Vgl. Kap. 5.2.

235 Krünitz (1777), Bd. 12, 400f. Der Eintrag zur »Federposenfabrik« bei Jacobsson (1793), 523, zeigt wörtliche Parallelen zum Eintrag »Schreibfeder« bei Krünitz auf. Bei Jacobsson werden die Hamburger Kiele »Seespuhlen« (ebd.) genannt. Vgl. auch Kap. 5.2.

verkauft. Dass dieser Markt und das Wissen für den Einzelnen eine gravierende Überforderung darstellen können, wird anhand der Figur Fibel aufgezeigt. Bemerkenswerterweise gleicht das Unwissen Fibels, was die Technik und den Markt der Federn angeht, demjenigen heutiger Leser:innen – längst ist das Wissen, das Krünitz gebündelt darstellt, verschollen. Während sich die zeitgenössische Leserschaft also über Fibels Unkundigkeit belustigen konnte, muss heute das Feder-Wissen erst wieder angelesen werden, um diese Art der Figurenkomik nachvollziehen zu können.

Im *Leben Fibels* wird also das ornithologische Wissen der Zeit mit dem Feder-Wissen als einem Wissen vom Schreiben mit all seinen spezifischen Vorbedingungen übereinandergelegt. Auf der Figurenebene orientiert sich der Vater an den Singvögeln. Und zwar sind es solche Singvögel, die sich einfangen lassen, die ›gelehrig‹ sind und die auch schimpfen lernen können. Für diese Kommunikation lernt der Vater die Vogelsprache. Sein Sohn hingegen, mit dem die väterlichen Kommunikationsbemühungen im Gegensatz zu den Vögeln meist misslingen, interessiert sich wenig für die Vögel als Tiere als vielmehr für die Schreibobjekte, die sich aus ihren Bestandteilen bilden lassen. Metaphorische Dichterfedern und materielle Vogelfedern unterschiedlichster Herkunft (nämlich von verschiedenen Vogelarten sowie von unterschiedlichen Positionen wie Schwung- oder Schwanzfedern) werden in diesem Text vermengt. Und nicht nur auf der Ebene der Figuren wird mit bildlicher und wörtlicher Sprache in Bezug auf Federn gespielt. Auch der Erzähler beteiligt sich an diesem Sprachspiel, wenn er beispielsweise verlauten lässt: »Nur eine fast spitzige Feder spitzte sich aus diesem Eiderdunen-Ehebett etwas heraus, und konnte stechen; und dieser Kiel war Pelz.« (F 72) Auf der wörtlichen Ebene sind hier Daunenfedern gemeint. In der bildlichen Sprache der Redewendungen sind ›spitze‹ Federn Schwungfedern, deren Spuren besonders deutlich ausfallen und dieser Umstand wiederum wird auf einer metaphorischen Ebene zur Bezeichnung eines kritischen Denk- und Schreibstils verwendet. Die Verschiebungen laufen hier also von der Federart (also von den Daunenfedern zu den Schwungfedern) über die materielle Zuspitzung hin zu einem Schreibstil – und zurück, denn was hier sticht, ist eine materielle Feder. Diese materielle Feder wiederum wird personifiziert und der Figur Pelz zugeschrieben, mit der sie namentlich ihre tierliche Herkunft respektive ihre semiotische Verweisstruktur (Pelz und Feder) teilt. Und so ist Jean Pauls Text einer, der neben konkreten Zeitthemen wie dem Druckwesen vor allem das Verhältnis zwischen Menschen und nichtmenschlichen Tieren diskutiert[236] und der in besonderem Maße sprachtheoretische Fragen thematisiert. Diese Sprachreflexion nimmt ihren Ursprung in der Feder, auf die der Text immer wieder rekurriert.

236 Dies tut der Text etwa auch noch komplexer in der Darstellung der Geschlechterrollen, wenn zu lesen ist: »Vater und Sohn bilden das Küchenpersonal für die Thiere, die Mutter das für die Menschen« (F 12).

4.4 Federn der Romantik

Nicht nur Jean Paul beschäftigte sich mit Sprach- und Metapherntheorie und deren literarischer Umsetzung, es lassen sich noch viele weitere Texte finden, die in gängiger (und hier nicht weiter diskutierter) Epocheneinteilung der Romantik zugeschrieben werden.[237] Die folgenden Ausführungen behandeln einige damit verbundene Themenkomplexe (Mangel an Federn, Tod und Ende des Schreibens sowie Mensch/Tier) aus diesem Zeitabschnitt, bevor dann die Schreibwerkzeuge in Clemens Brentanos Kunstmärchen *Das Märchen vom Baron von Hüpfenstich* analysiert werden. Darauf wird der Fokus auf jene Verfahren gerichtet, die zu einer Erotisierung literarischer Federn führen. In dieser thematisch geordneten Bearbeitung stehen die Texte in keiner strengen chronologischen Reihenfolge.[238]

Bisher wurde erst wenig zur Feder in der Romantik geforscht, allenfalls wurde das Schreibgerät als Bestandteil des größeren Komplexes ›Schrift‹ gesehen.[239] Die Auseinandersetzung mit Schrift zielte etwa auf die Arabeske, die sowohl in ihrer Materialität als auch im Sinne einer Denkfigur die Romantik prägte.[240] Wie schon der Name nahelegt, stammt die Arabeske aus der islamischen Kunst. Bereits Künstler wie Albrecht Dürer hatten sie in den europäischen Raum überführt, es handelt sich dabei also nicht um ein rein romantisches Phänomen.[241] Bei Dürer sind sie vor allem auch Randzeichnungen, deren Wirkung die Schreibmeister, wie oben ausführlich gezeigt wurde, voll ausschöpfen. Arabesken haben ornamentalen Charakter, ihr Ursprung kann mit pflanzlichen Figuren in Verbindung gebracht werden. Sie sind aber in erster Linie Federzüge. Als Federzüge sind sie immer eine Ergänzung und Fortsetzung des Geschriebenen, ein scheinbar inhaltsloses Surplus. Sowohl Goethe als auch Karl Philipp Moritz und Friedrich Schlegel setzten sich auf theoretische Weise mit der Arabeske auseinander.[242] Wenn also in der Romantik zum

237 Wie bei den anderen Kapiteln auch gibt es Überschneidungen, hier mit dem vorangegangenen dritten Kapitel, in dem Texte von Autorinnen der Romantik schon besprochen wurden.

238 Zudem ist noch einmal auf Kap. 3.6 zu verweisen, wo bereits Texte von Autorinnen vorweggenommen wurden, die üblicherweise zur Epoche Romantik gezählt werden.

239 Vgl. Neumann (Hg.) (1999).

240 Zur Arabeske im literarischen wie auch künstlerischen Bereich vgl. den reichhaltigen Band von Busch/Maisak (Hg.) (2013); zur Arabeske und Tieck vgl. Ahrend (2012), zur Arabeske und E. T. A. Hoffmanns *Goldenem Topf*: Oesterle (1991). Gerade die Arabeske zeigt, dass Jean Paul sich teilweise an den gleichen Themen wie ›die Romantiker‹ im engeren Sinne abarbeitete. Vgl. zur Rocaille in Parallele und Abgrenzung zur Arabeske bei Jean Paul: Hunfeld (2014).

241 Zu Dürer und den Federn vgl. hier Kap. 2.2.3.

242 Vgl. Moritz' Schriften *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785) und *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* (1793), Goethes Schrift *Von Arabesken* (1789) und Schlegels *Athenäums*-Fragmente. An die Freundin Amalia schreibt er im *Brief über den Roman* in Anschluss an eine Lektüreempfehlung (erst Sterne, dann direkt über Diderot): »Freilich ist es keine hohe Dichtung, sondern nur eine – Arabeske. Aber eben darum hat es in meinen Augen keine geringen Ansprüche; denn ich halte die Arabeske für eine ganz bestimmte und wesentliche Form oder Äußerungsart der Poesie.« Schlegel (1967), 331. Einen Überblick bieten Busch/Maisak (2013).

einen die Arabeske theoretisiert wird und zum anderen ein Interesse an altdeutschen Texten und am Mittelalter und seiner Literatur wieder aufkommt, wodurch das Augenmerk auch wieder auf Handschriften fällt,[243] dann mag es doch erstaunen, wie wenig sich die Forschung bisher mit Federn auseinandergesetzt hat. Tatsächlich ist eine Häufung der Thematik ›Schrift‹ in romantischen Texten auffällig. Ergänzend zu bestehenden Forschungsbeiträgen wird der Fokus hier auf die Schreibfeder gerichtet werden als demjenigen Werkzeug, das diese Schrift erst ermöglichte. Zu finden ist das Schreibinstrument etwa in Friedrich Schlegels (1772–1829) Romanfragment *Lucinde* (1799), und zwar auf eine doppelte Weise, als allgemeines Schreibwerkzeug und als bestimmtes Objekt der Erinnerung. In einem Brief schreibt Julius an Lucinde:

> Für mich und für diese Schrift, für meine Liebe zu ihr und für ihre Bildung in sich, ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die Tat behaupte. Dies ist um so nötiger, da der Stoff, den unser Leben und Lieben meinem Geiste und meiner Feder gibt, so unaufhaltsam progressiv und so unbiegsam systematisch ist. […] Ich gebrauche also mein unbezweifeltes Verwirrungsrecht und setze oder stelle hier ganz an die unrechte Stelle eines von den vielen zerstreuten Blättern die ich aus Sehnsucht und Ungeduld, wenn ich dich nicht fand wo ich dich am gewissesten zu finden hoffte, in deinem Zimmer, auf unserm Sofa, mit der zuletzt von dir gebrauchten Feder, mit den ersten den besten Worten, so jene mir eingegeben, anfüllte oder verdarb, und die du Gute, ohne daß ich es wußte, sorgsam bewahrtest.[244]

Julius zeichnet hier ein schwaches Konzept von Autorschaft: »[U]nser Leben und Lieben« sind es, die den »Stoff« bilden. Dieser Stoff wiederum ist, parallel zum 116. *Athenäums*-Fragment formuliert, »unaufhaltsam progressiv« und wird empfangen vom schreibenden Subjekt, das sich zusammengesetzt darstellt aus Geist und Feder. In dieser brieflichen Darstellung sucht Julius seine Geliebte vergebens in ihren Räumlichkeiten auf. Die Feder von Lucinde ist das Objekt, das eine vermeintliche Nähe herstellen kann. Dabei scheint die Betonung bemerkenswert, dass die Feder »gebraucht[]« ist. Eine auf Metonymie zielende Beschreibung der Verbindung von Objekt und Person wird dadurch aus ihrer reinen Zeichenhaftigkeit geholt. Der Gebrauch eines materiellen Gegenstandes in Verbindung mit der zeichenhaften Anreicherung an Bedeutung und damit auch der praktische Schreibprozess sind in

243 Dies belegt etwa auch die Sammeltätigkeit unterschiedlicher Autoren, etwa von Tieck: »So trägt etwa Ludwig Tieck eine große Sammlung von Abschriften mittelalterlicher Manuskripte zusammen – er reproduziert also eigenhändig, unmittelbar vor Ort, allerdings nicht, um die Texte ›nur‹ zu vervielfältigen, sondern um das Material als Grundlage einer auf mittelalterlichen Fundamenten zu erneuernden aktuellen Literatur in modernisierten Neufassungen zu nutzen. Reproduktion ist hier Teil der Produktion.« Wolf (2013), 199.

244 Schlegel (1962), 9.

dieser Passage wichtig, nicht nur die Besitzverhältnisse. Der Schreibprozess wird wiederholt, Julius schreibt mit derselben Feder, mit der Lucinde geschrieben hatte. Er füllt Blätter mit Schrift, sucht nicht nur in den Räumlichkeiten, sondern auch schreibend auf dem Papier mit Lucindes Feder, die auch den Text eingibt (»mit den ersten besten Worten, so jene mir eingegeben«). »Leben und Liebe« bilden den Stoff, die Feder steuert die Worte dazu bei. Sie ist Schreibwerkzeug, Fetisch und Inspiration zugleich.

In diesem Sinn werden in der Folge weitere literarisierte Federn in romantischen Werken umrissen. Dabei geht es um ihr paradoxes Erscheinen: Zum einen sind Federn in der Romantik in ihrer Präsenz nicht zu übersehen, zum anderen wird ihre Abwesenheit teilweise aber auch explizit thematisiert. Materialität und Zeichenhaftigkeit sind in vielen Beispielen kombiniert und die Betrachtung dieser Kombination steht bei den folgenden Analysen im Zentrum.

4.4.1 Federn: Mangel, Tod, Mensch, Tier (Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann)

Ludwig Tiecks Spätwerk *Des Lebens Überfluss* (1838) ist eine Novelle, in der der Mangel an Dingen zentral ist. Dies scheint auf den ersten Blick in einem Gegensatz zum Titel zu stehen, denn der Text verhandelt die Notwendigkeit von Dingen, indem er einmal literarisch durchspielt, auf welche Weise besonders konsequent auf Materielles verzichtet werden könnte.[245] Die paradoxe Ausgangslage ist von den Figuren selbst gewählt: Das Liebespaar Heinrich und Clara hat sich in einem »Stübchen«[246] versteckt, da ihre Liebe nicht toleriert worden war. Die Abgeschiedenheit des Paares macht den Verzicht auf Luxus notwendig, dieser scheinbare Verzicht wird aber in der Diegese von den Figuren als angeblich freiwilliger überhöht. Dies geschieht etwa, wenn Clara sagt: »Wir entbehren fast Alles, […] nur uns selbst nicht, und ich wußte ja, als ich den Bund mit Dir schloß, daß Du nicht reich warst […] und dieses Stübchen, unser Gespräch, unser Anblicken und Schauen in des Geliebten Auge ist unser Leben.« (DLÜ 195) Bei einigen Dingen funktioniert der Verzicht, Heinrich stellt beispielsweise fest, dass sich »auch ohne Servietten leben« (DLÜ 197) lässt. Nur von Liebe können aber selbst die fiktiven Gestalten nicht leben, auch wenn sie es wollten. Bei anderem Materiellem wird es schwieriger, gänzlich darauf zu verzichten – dies zeigt sich vor allem an fehlendem Brennholz »in einem der härtesten Winter« (DLÜ 193). Heinrich wird im Verlaufe der Erzählung zuerst das Geländer und später die ganze Treppe, die zur Wohnung führte, zu Brennholz verarbeiten. Damit wird der Zugang zur Außenwelt nicht nur auf eine symbolische, sondern auf konkret materielle Weise unterbrochen. Dabei wird diese zentrale Treppe mit dem

245 Zum Themenkomplex von *res* und *verba* (und am Rande auch zu Tieck) vgl. Wernli/Kling (2018a; 2018b).

246 Tiecks *Des Lebens Überfluß* wurde 1838 in *Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1839* veröffentlicht. Hier direkt zitiert mit der Sigle DLÜ und Seitenangabe nach Tieck (1986b).

Titel verbunden, wenn Heinrich sagt: »[…] ein solches Treppengeländer ist wieder eine von des Lebens ganz unnützen Überflüssigkeiten […].« (DLÜ 213). Während das Paar dank der treuen (und im Text in seiner ausbeuterischen Haltung wenig reflektierten) Versorgung durch eine alte Dienerin namens Christine auch ohne Treppe und eigenen Zugang zur Welt weiterleben kann, fällt das Fehlen gewisser Gegenstände mehr ins Gewicht. Dabei ist vorauszuschicken, dass Tiecks Novelle (auch) eine Erzählung von Büchern, vom Schreiben und vom Lesen ist.[247] Dies wird deutlich an einem im »Stübchen« anwesenden und einem abwesenden Buch: Vorhanden ist dort Heinrichs Tagebuch. Es erlaubt den Figuren eine (Re-)Lektüre, wenn es den beiden sonst an Büchern mangelt, während narratologisch gesprochen dadurch mehrere Analepsen und eine entsprechende Wissensvermittlung von bereits Vergangenem möglich werden. Physisch abwesend hingegen ist ein Buch, von dem Heinrich in seinem Tagebuch liest: »Heut verkaufte ich dem geizigen Buchhändler mein seltenes Exemplar des Chaucer, jene alte kostbare Ausgabe von Caxton« (DLÜ 202). Mit der Erwähnung dieses auch in Wirklichkeit raren Objektes, den *Canterbury Tales*, von denen nur zwei Exemplare verbürgt sind,[248] wird innerhalb eines geschriebenen Textes (Heinrichs Tagebuch) auf ein Buch verwiesen, das in der Narration als Schlüssel dient – zum Schluss nämlich wird dieses Buch Heinrichs Freund Andreas Vandelmeer zu diesem führen und für ein Happy End sorgen. Während Heinrich also über den vermeintlichen Verlust eines Produkts aus der Zeit des frühen Buchdruckes sinniert, fehlt ihm mit der Lektüre auch die Möglichkeit zu schreiben. Und so kommt die Feder als fehlendes Objekt zur Sprache, wenn Heinrich sagt: »Wie gern schriebe ich wieder, wenn mir nicht Tinte, Papier und Feder völlig ausgegangen wären; ich möchte auch wieder einmal etwas lesen, was es auch sei, wenn ich nur noch ein Buch hätte.« (DLÜ 196) Der Mangel an Schreibmaterial scheint weniger eine bewusste Entscheidung Heinrichs als vielmehr ein ungeplanter Vorgang zu sein. Ohne das Ensemble an Schreibmaterialien ist er nicht mehr fähig zu schreiben und Neues zu produzieren, sondern er muss sich auf das bereits Geschriebene und damit auf das Vergangene stützen, das sich im Tagebuch materialisiert hat. Die Feder erfährt also zu einem Zeitpunkt Erwähnung, an dem sie abwesend ist. Während Christine ständig aufs Neue Lebensmittel herbeischafft (DLÜ 215), liefert sie keine Schreibmaterialien (es werden vermutlich auch keine gewünscht). In einer Adaption der bereits erwähnten Aussage Bill Browns, dass Dinge dann auffallen, wenn sie stören, könnte man hier festhalten, dass sie auch dann Erwähnung finden, wenn sie fehlen – zumindest wenn ihre Abwesenheit als ein Verlust empfunden wird. Die fehlende Feder macht im Weiteren auch deutlich, dass die Figur Heinrich sich zwar weiterhin mit Clara unterhalten kann, dass ihm aber aufgrund dieses Mangels die Möglichkeit verwehrt ist, seine Geschichte eigenhändig

247 Kremer (2016), 576, spricht von der »selbstreflexive[n] Vergegenwärtigung der Medialität und Materialität des romantischen Buchs«.

248 Vgl. den Stellenkommentar in DLÜ, 1134: »Tieck selbst besaß in seiner Bibliothek eine Chaucer-Ausgabe, die 1542 von Bonham in London gedruckt worden war.«

zu schreiben. Narratologisch gesprochen muss er ohne Federn diese Geschichtsschreibung dem Erzähler überlassen. Und wer nichts zu schreiben hat, hat in dieser Abgeschiedenheit auch nichts zu lesen – und schlimmer noch: nichts vorzulesen für die Geliebte. Detlef Kremer zufolge handelt es sich um eine »erotisch-skripturale Konstellation der Frühromantik, derzufolge die weibliche Stimme zum ›lebendigen‹ Anlaß und Ursprung der ›toten‹ männlichen Schrift stilisiert wurde.«[249]

Während in Tiecks später Novelle auch in expliziter Abwesenheit von Federn weitererzählt werden kann, gelten in einem seiner frühen Werke, gemeint ist *William Lovell* (1795/1796), andere Spielregeln. Die Anlage scheint grundsätzlich reich an Federn, denn für einen Briefroman mit rund dreißig Korrespondenten müssen viele (hauptsächlich imaginäre, vermutlich aber auch materielle) im Einsatz gewesen sein. Dieser Umstand bedeutet hingegen nicht, dass sie auch im Text erscheinen. Wenn Federn vorkommen, dann an den Orten, wo man sie erwarten würde. Denn wie bereits weiter oben zum Briefroman gezeigt,[250] finden sich Federerwähnungen oft an Schwellen, also am Anfang bei der ›Aufnahme‹ der Feder oder in Schluss- oder Randbemerkungen.[251] An zwei ausgewählten Stellen soll hier exemplarisch gezeigt werden, wie Federn literarisch eingesetzt werden, um eine Verhinderung des Schreibens zu thematisieren. Dass diese Verhinderung des Schreibens innerhalb von geschriebenem Text thematisiert wird, gehört zur paradoxen Ausgangslage dazu. Die erste ausgewählte Stelle stammt aus dem ersten Buch, die zweite ist gegen Schluss des Werkes zu finden.

William Lovell, der im Zwischenraum von anthropologischem Roman der Spätaufklärung und frühromantischem Text gesehen werden kann, stellt auch das eigene Hergestelltsein, das Thema Schreiben und Schrift, ins Zentrum.[252] Wie Roland Borgards gezeigt hat, ist dies vor allem auch in der Eingangspassage zu sehen.[253] Dort fragt die Figur Karl Wilmont sich selbst und seinen Freund Mortimer, warum dieser nicht schreibe. Der neunte Brief des Romans dann ist der erste Mortimers und eine Antwort an Karl Wilmont. Mortimer schreibt:

> Warum ich Dir so lange nicht geschrieben habe, willst du wissen? Du solltest Dich doch schon daran gewöhnt haben, daß es in dieser Sterblichkeit eine Menge von Vorfällen, Wirkungen, Handlungen, Unterlassungen ohne Ursache gibt, andre die, wenn sie Ur-

249 Kremer (2016), 576.

250 Vgl. Kap. 3.6.5.

251 In *William Lovell* schreibt (um ein Beispiel einer solchen Schwelle zu zeigen) Ralph Blackstone an Eduard Burton: »Ich bin, indem ich schreibe, gerührt bis zu Tränen, meine Augen tun mir weh und das Schreiben wird mir ungemein sauer, denn ich habe seit lange keine Feder in die Hand genommen.« Tieck (1986a), 529. Die Feder dient hier als materielles Schreibobjekt und in ihrer Erwähnung im Text als Möglichkeit, den eigenen Schreibprozess zu reflektieren und diese Reflexion nach außen kenntlich zu machen.

252 Engel (2016), 515, geht davon aus, dass man an *William Lovell* im »Vergleich mit *Franz Sternbalds Wanderungen* exemplarisch die ›Emergenz‹ einer neuen Epoche studieren« kann. Zur Nähe zum anthropologischen Interesse der Spätaufklärung vgl. ebd., 518.

253 Zu *William Lovell* und der Schrift vgl. Borgards (1998).

> sachen haben, oft schlimmer als gar keine Ursachen sind. – Es gibt Leute, die bei einem Allegro einen unwiderstehlichen Beruf zum Tanzen fühlen, – wer wird hier nach den Ursachen fragen? Diese Leute sind nun einmal so und nicht anders. Ebenso habe ich zu gewissen Zeiten Perioden von Trägheit, wo mir jede Feder zuwider ist, wo mich ein Billet, was ich schreiben soll, in Schrecken setzen kann, ich bin aber noch nie darauf gefallen, tiefsinnige philosophische Betrachtungen darüber anzustellen, ob die Seele oder der Körper daran schuld sei, von welchen Mittelideen und Kombinationen die ganze Erscheinung abhänge.[254]

Mortimer gibt eine Antwort, die keine sein will. Seine »Trägheit« soll schuld daran sein, dass er nicht geschrieben habe. In der Beschreibung seines zeitweiligen Zustandes kommen der Feder und dem Billet tragende Rollen zu.[255] Beide lösen sie negative Gefühle aus. Nicht der Schreibprozess an sich scheint für Mortimer das Problem, nicht die Zeit, die in einen Brief investiert werden muss, sondern die Schreibmaterialien selbst. Sie werden in ihrer Materialität zu Symbolen für eine individuelle Schreibkrise. Auch in dieser Passage laufen Materielles und Zeichenhaftes zusammen. Feder und Billet handeln zudem, indem sie jemandem »zuwider« sein oder »Schrecken« auslösen können.

Gegen Ende des Romans, und das ist die zweite exemplarische Federstelle, kündigt ein Brief proleptisch einen Abbruch des Schreibens und gleichzeitig den bevorstehenden Tod an. Die Figur Andrea Cosimo (eigentlich Waterloo) spricht dort »[e]inige Worte über mich selbst«. Diese »Worte« sind rhetorisch durchformt, sie beinhalten mehrere Fragen:

> Und wer bin *ich* denn? – Wer ist das Wesen, das hier so ernsthaft die Feder hält, und nicht müde werden kann, Worte niederzuschreiben? Bin ich denn ein so großer Tor, daß ich alles für wahr halte, was ich gesagt habe? […] Und daß ich mit solcher Gutmütigkeit hier sitze, und noch kurz vor meinem Tode mich mit Schreiben abquäle, um eine jämmerliche Eitelkeit zu befriedigen, ist gar unbegreiflich und unglaublich. – Wer ist das seltsame *Ich*, das sich so mit mir selber herumzankt? – Oh, ich will die Feder niederlegen, und bei Gelegenheit sterben.[256]

254 Tieck (1986a), 30.

255 Zum Billet zuletzt Oesterle (2015). Er beschreibt das »Billetschreiben [als] eine eigenständige Kulturpraxis mit spezifischen Kulturtechniken, Zeitarrangements, eigenen Regularien und medialen Bedingungen.« Ebd., 116. Mit Bezug auf Zedlers *Universallexicon* beschreibt Oesterle den Unterschied vom Billet zum Brief nicht nur in der Kürze, sondern hauptsächlich in der Eile, mit der ein Billet verfasst wird. Zudem sind die Verfasser von Billets abhängig von privaten Boten (etwa Dienern) und von einer örtlichen Nähe zu den Adressaten. Vgl. ebd., 120–122. In der Einordnung als Schreibszene ergänzt Oesterle: »Dabei weiten sich die Billetschreibszenen zu Szenarien, in denen der Trias Feder, Papier und Schreibergeste als vierter Bezugspunkt das Ding hinzugefügt wird.« Ebd., 130. Mit Dingen sind mitgeschickte Geschenke oder Andenken etc. gemeint.

256 Tieck (1986a), 638.

In dieser Passage werden Leben und Schrift verbunden, Schreiben erhält dadurch eine existenzielle Bedeutung.[257] In Andreas anthropologischer Selbstbefragung hält er selbst die Feder »ernsthaft« und stetig. Die eigene Hinterfragung und der Denkprozess insgesamt gehen einher mit einem Objekt und einer Handlung. Andrea wird »nicht müde« zu schreiben, immer weiter führt sein Schreibprozess – und doch berichtet gerade dieses fortgeführte Schreiben von einem Wunsch nach einem Ende. Andrea hat zu diesem Zeitpunkt schon seine eigene Manipulation mehrerer Figuren aufgedeckt. Während das gewünschte »Feder niederlegen« für ein schreibendes Subjekt aktiv möglich ist und damit ein symbolischer Tod einhergeht, wird ein natürlicher Tod auf sich warten lassen. Diesen Umstand reflektiert Andrea mit der Wendung »bei Gelegenheit«. Andreas Brief ist eine Briefbeigabe, die William Lovell an Rosa schickt mit dem Kommentar: »Lesen Sie das beigelegte Paket, es ist von Andrea, es ist sein Testament, in dem er mich unbarmherzig verstößt, in dem er nichts von mir wissen will.«[258] Das »Testament« wird dadurch medialisiert und mit zeitlicher Verschiebung wiedergegeben. Dass die erwähnte Feder bereits niedergelegt und Andrea gestorben ist, kann angenommen werden. Die Federspuren hingegen machen die Zeit kurz vor diesem Abbruch und dem Tod haltbar.

Neben Mangel, Trägheit und Tod lassen sich an der Feder aber auch literarisierte Fragen nach der Wirkmächtigkeit einer anthropologischen Differenz beobachten. Ein dafür paradigmatischer romantischer Text ist Hoffmanns *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819/1821). Dies zeigt schon das Vorwort eines fingierten Herausgebers mit dem Namen E. T. A. Hoffmann. In Bezug auf mögliche Druckfehler bemerkt dieser: »Weder der Kater Murr, noch der unbekannte Biograph des Kapellmeisters Kreisler soll sich mit fremden Federn schmücken«.[259] Ähnlich wie bei Jean Pauls Fibel wird hier eine sprichwörtlich gewordene Wendung (auch) beim Wort genommen. Kater und Biograf nutzen beide Federn. Wenn Hoffmann als Herausgeberfigur hier vor der Übernahme von »fremden Federn« warnt, dann macht sich der Autor zum einen über die Konventionen der Textsorte ›Vorrede‹ und ihren (selbst-)entschuldigenden und (selbst-)beglaubigenden Gestus lustig. Zum anderen wird die Materialität und Medialität des Schreibens thematisiert: Alle Handschriften, auch die der fiktiven Figuren, werden mit der Feder verfasst. Die Druckfehler der Setzer jedoch finden ihren Ort im Satz und damit im Buchdruck, nicht in der Federschrift. ›Sich schmücken‹ als metaphorischer Vorgang ginge dann wörtlich verstanden einher mit der Übernahme von Druckfehlern in das eigene Schreiben mit der Feder.[260] Die Darstellung des wörtlichen Verständnisses einer Redewendung unterlegt der Bildlichkeit eine materielle

257 Vgl. dazu Borgards (2003), 149 f. Zu dieser Szene im Zusammenhang mit dem Glückspiel vgl. Schnyder (2009), 309. Zu *William Lovell* und den Grenzen des Briefromans vgl. Bozza (2010).

258 Tieck (1986a), 607.

259 Hoffmann (1992), 13. In der Folge mit der Sigle M direkt im Text zitiert.

260 Insofern liegt Kofmans Lektüre, auf die noch eingegangen werden wird, in diesem Punkt falsch, da sie annimmt, das Schmücken mit fremden Federn würde zwischen dem Biografen und Murr (und nicht den Setzern) vonstatten gehen. Vgl. Kofman (1984), 89, respektive Kofman (2008), 57.

Ebene. Diese beiden Ebenen des Sprechens werden dann durch die Erwähnung der Druckfehler noch in ihrer medialen Verschiebung gezeigt. In dieser kurzen Passage aus der Vorrede wird somit die Verwobenheit von Materialität, Metaphorizität und Medialität in ihrer Dringlichkeit um 1800 aufgezeigt.

Kater Murr ist nicht nur der Sprache mächtig, er reflektiert auch die Unterschiede zwischen sich und den Menschen, wenn er bereits eingangs rhetorisch fragt: »Ist denn das auf zwei Füßen Einhergehen etwas so großes, daß das Geschlecht, welches sich Mensch nennt, sich die Herrschaft über uns alle, die wir mit sichererem Gleichgewicht auf Vieren daherwandeln, anmaßen darf?« (M 19)[261] Eine anthropologische Differenz zwischen Mensch und Tier wird hier zwar indirekt über die unterschiedliche Anzahl Beine und den dadurch bedingten Gang bestätigt, der kluge Kater hinterfragt jedoch die historische Tatsache, dass aus dieser Differenz, deren Argumentation üblicherweise weniger über Extremitäten, sondern über die Komplexe ›Vernunft‹ und ›Sprache‹ läuft, traditionell ungleiche Herrschaftsverhältnisse abgeleitet werden. Insofern lässt sich auch der parodisierende Gestus festmachen: Murr äußert sich zwar zum Unterschied zwischen Mensch und Tier, tut dies allerdings nicht entlang der gängigen Argumente. Dieser Umstand eröffnet zwei Lesarten. Entweder muss Murr deshalb nicht auf die Thematik Vernunft verweisen, weil er offensichtlich über sie verfügt, oder er zeigt sich durch die Nicht-Erwähnung als vernunftloses Tier, dem nur die unterschiedliche Anzahl Beine und der Gang auffallen.

Ganz Tier seiner Zeit, lernt Murr erst Lesen und dann Schreiben. Das Lesen gelingt allerdings beim ersten Versuch nicht, der Kater berichtet:

> Geschickt schlug ich mit der Pfote ein ziemlich dickes Buch auf, welches vor mir lag, und versuchte, ob es mir nicht möglich sein würde, die Schriftzeichen darin zu verstehen. Das gelang mir zwar anfangs ganz und gar nicht, ich ließ aber gar nicht ab, sondern starrte hinein in das Buch, erwartend, daß ein ganz besonderer Geist über mich kommen, und mir das Lesen lehren werde. (M 41)

Das Lesen weckt in Murr »den unwiderstehlichen Drang, auch meine eignen Gedanken, wie sie der mir inwohnende Genius gebar, der Vergessenheit zu entreißen, und dazu gehörte nun allerdings die freilich sehr schwere Kunst des Schreibens.« (M 43) In diesem Punkt übersteigen die Ambitionen Murrs diejenigen des *Gestiefelten Katers* (1797), wie ihn Tieck in seinem satirischen Theaterstück darstellte und auf den Hoffmann intertextuell verweist.[262] Wie beim Lesen auch erhofft sich Murr durch Beob-

261 Analog dazu reflektiert auch Meister Abraham die (rechtliche) Stellung des Katers, als er Kreisler erzählt, wie er Murr gerettet habe: »Obschon Murr zur Zeit, wie die Juristen sich ausdrücken, noch kein homo sui juris ist, so habe ich ihn doch um seine Einwilligung gefragt, ob er in deine Dienste treten wolle.« (M 35). Statt von einer Autobiografie schlägt Frederike Middelhoff vor, von ›Autozoobiographie‹ zu sprechen. Vgl. Middelhoff (2020).

262 Meister Abraham vermutet im Gespräch mit Kreisler, »[…] der kleine graue Kerl hat Verstand und stammt aus der illustren Familie des gestiefelten Katers her!« (M 37). Schmitz-Emans (2015), 157, geht davon aus, dass der »intelligente Kater Murr als Figur ein literarisches Zitat« ist.

achtung die Fähigkeit aneignen zu können, doch es will ihm nicht gelingen, seinem Meister »die eigentliche Mechanik abzulauren.« (M 43) Die Vorlagen für diese imaginierten Lernprozesse sind in der historischen Pädagogik angesiedelt: Während sich Murr nämlich beim Leseversuch am Knigge abarbeitet, orientiert sich sein Schreiben am »alten Hilmar Curas« (M 74),[263] doch auch dieser erste Versuch misslingt. In der ironisierenden Perpetuierung des Genie-Gedankens (»wie es bei Genies zu geschehen pflegt, der geniale Gedanke einkam der alles löste«, M 43) wird Murr zur Hand respektive zur Pfote und zur Feder geführt. Die »Unmöglichkeit die Feder, den Stift, so zu halten, wie mein Meister« (ebd.) sei auf den Körperbau zurückzuführen, befindet Murr und »erfinde[t]« (ebd.) sogleich eine neue Weise zu schreiben. Wie oben im Kapitel zu den Schreibmeistern gesehen, ist es bei der literarischen Umsetzung ebenfalls die Feder, die die Körpertechniken im Sinne von Mauss prägt. Der Text allerdings schweigt sich darüber aus, wie Murr das Problem mit seinen Pfoten löst. Im Weiteren wird für ihn auch die Tinte zu einer Herausforderung, das Eintauchen der Feder ins Tintenfass bereitet Probleme und es entstehen viele Kleckse.[264] Schließlich führt aber, sozusagen gegenläufig zu Buffons Ausführungen im *Discours sur le style*,[265] die mechanische Einübung und Wiederholung zu einem besseren Stil. Murr schreibt:

> Als ich die Feder besser zu halten gelernt, als das Pfötchen rein blieb von Tinte, wurde auch freilich mein Stil anmutiger, lieblicher, heller, ich legte mich ganz vorzüglich auf Musenalmanache, schrieb verschiedene freundliche Schriften, und wurde übrigens sehr bald der liebenswürdige gemütliche Mann, der ich noch heute bin.« (M 44)

Am Beginn dieses Fortschrittsnarrativs im Alphabetisierungsprozess steht eine Pfote, die sich der Feder anpassen will und kann. Die Konditionierung der Pfote durch die Feder und die ständigen Wiederholungen führen zu einem guten Stil, und durch diesen Erfolg wird dann sogar eine sprachliche Mannwerdung möglich, wie der Kater stolz nicht nur an dieser Stelle vermeldet. Die anthropologische Differenz kann in dieser Imagination überwunden werden, es bleiben zwar die Pfoten als tierliche Ausgangslage, die Fähigkeiten, die vermeintlich nur den Menschen ausmachen, werden von diesem Kater aber erlernt. In dieser Destabilisierung gängiger Grenzziehungen kann mit Sarah Kofman von der »subversive[n] Kraft der Fiktion von einer Katze, die schreiben kann«,[266] gesprochen werden. Ihre Lesart des *Katers Murr* verläuft wie andere dekonstruktivistische Texte auch entlang von etymologischen und klanglichen Überlagerungen, entsprechend schwierig ist eine

263 Borgards (2003), 156, hat darauf hingewiesen, dass Curas' Werk hundert Jahre vor Murrs Schreibversuch publiziert worden war und Murrs Unterfangen auch deshalb scheitern musste. Zu Curas vgl. Kap. 3.5.

264 Die Hoffmann-Forschung verweist häufig auf Hoffmanns Haustier namens Murr. Von diesem außerliterarischen Kater existieren auch Tintenspuren. Vgl. Staatsbibliothek Bamberg: »Quartblatt mit den Schriftzügen des Katers Murr«. Quartblatt (1818–1821), http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:22-dtl-0000027202, zuletzt abgerufen im November 2020.

265 Vgl. Kap. 3.3.1.

266 Kofman (2008), 14.

Übertragung ins Deutsche. Die konkreten Ausdrücke sind dabei *griffe* (Kralle, aber auch Gekritzel) und *griffure* (Kratzer) und daraus wird der Originaltitel *Autobiogriffures* gefertigt. Mit *greffe* (Pfropfung) umschreibt Kofman den intertextuellen Bezug etwa auf Tiecks *Gestiefelten Kater.*[267] Mit einem »double griffe«[268] bezeichnet sie das »Gekritzel zweier Schreiber«,[269] also dasjenige des Katers und des Biografen. Doch nur das Französische kann in der Polysemie die tierliche Kralle mit dem Gekritzel untrennbar verbinden. Zudem enthält der französische Ausdruck für das Rupfen von Federn (*déplumer*) die Feder (*plume*) im Wort selbst. Damit wird in der Negation der Feder, also im Rupfen, die Existenz der Feder als Wortbestandteil weitergeführt. Dass *déplumer* die Setzung *und* Auslöschung der Feder bedeutet, ist nicht Gegenstand von Kofmans Ausführungen, sondern eine Beobachtung, die sich erst aus komparatistischer Perspektive überhaupt ergibt.[270] In Hoffmanns Text allerdings kann Setzung und gleichzeitige Streichung, die eine Grundgeste der Dekonstruktion ausmacht, nicht gefunden werden. Sie liegt im Falle von *déplumer* allein in der französischen Sprache und damit in Bezug auf den Primärtext im ihn reflektierenden theoretischen Text. Insofern lässt sich Kofmans Verschiebung des Fokus auf die Schrift besser verstehen. Sie schreibt: »Die Schrift des Katers rupft Federn: Sie okkupiert die Feder, die ein Privileg des Menschen ist, streicht also den Gegensatz zwischen Mensch und Tier, zwischen Tier und Gott«.[271] Um die Rolle der Feder auch im Deutschen deutlicher zu machen, wäre es sinnvoll, hier statt von ›rupfen‹ von ›entfedern‹ zu sprechen. Murrs Prozess des ›Entfederns‹ ist einer der Aneignung und der gleichzeitigen Aufhebung binärer Ordnungen.[272] Dieser Prozess zeigt sich auch in einer Stelle aus dem zweiten Band, als Murr in Liebeskummer um die Katze Miesmies zu versinken droht. Dort beschreibt er rückblickend das »Vogelspiel«, worin Mensch und Tier durch die Schreibfeder verknüpft worden waren:

> Ja ich verachtete jetzt sogar das mir sonst so liebe Vogelspiel. – Es möchte für junge Gymnastiker oder Turner meines Geschlechts lehrreich sein zu sagen, worin dieses Spiel bestand. – Mein Meister band nämlich eine oder ein paar Schreibfedern an einen

267 Zur Figur des Pfropfens vgl. auch Wirth (2008).

268 Kofman (1984), 116.

269 Kofman (2008), 73.

270 Auch das Englische ›plucking‹ kann diese Polysemie nicht bieten.

271 Kofman (2008), 58. Zur Hand als »Wissensfigur« vgl. Rieger/Bühler (2014), 60–79, insbesondere mit Bezug auf Murr: 77f.

272 Später wird Georg Büchner in *Leonce und Lena* die Thematik des Rupfens in Verbindung mit Poesie aufnehmen. Leonce sagt dort in der dritten Szene, nachdem ihm Valerio vorgeschlagen hat, Wissenschaft zu betreiben, »Helden« oder dann eben »Genies [zu] werden«: »Die Nachtigall der Poesie schlägt den ganzen Tag über unserm Haupt, aber das Feinste geht zum Teufel, bis wir ihr die Federn ausreißen und in die Tinte oder die Farbe tauchen.« Büchner (2003), 68. Die schon im Mittelalter als poetologischer Vogel eingesetzte Nachtigall wird hier gerupft von einem Subjekt, das sich ihrer bemächtigen will, um selbst zu schreiben. Dabei wird ein Akt doppelter Gewalt beschrieben, zum einen das Ausrupfen der Feder und zum anderen die Bemächtigung der Stimme. Nicht der Vogel soll schlagen, sondern der Mensch, der über eine tierliche Feder, über Tinte und Farbe verfügt.

> langen Faden, und ließ sie schnell in der Luft auf- und absteigen, ordentlich fliegen. Im Winkel lauernd und die richtigen Tempos wahrnehmend sprang ich nun so lange nach den Federn, bis ich sie erwischte und wacker zerzauste. Dies Spiel riß mich oft ganz hin, ich hielt die Federn wirklich für einen Vogel, ich geriet in Feuer und Flammen, so daß Geist und Körper zugleich in Anspruch genommen, sich bildeten und stärkten. (M 238 f.)

Das »Vogelspiel« funktioniert zwar mit einem tatsächlichen Vogelbestandteil, jedoch ohne wirklichen Vogel. Die Schreibfedern als bereits künstlich zugerichtete Vogelfedern setzt Abraham zum Spiel ein, bei dem sich der Kater einen Vogel vorstellt. Damit bewirkt er eine Konditionierung auf spielerisch-tierliche Jagdtätigkeit mittels Schreibwerkzeug, das die ›Natur‹, nämlich den Vogel als Beutetier, darstellen soll. Das Spiel verbindet die Akteure Abraham, Murr und Federn – oder allgemeiner gesprochen Mensch, Tier und Dinge – miteinander.[273] Und dieses Spiel funktioniert deshalb, weil die Schreibfedern die Imagination anregen: Erst wenn Murr die Federn als vermeintlichen Vogel betrachtet, gerät er »in Feuer und Flammen«. Damit ist das »Vogelspiel« ein genuin poetologisches Spiel, bei dem materielle Federn den entscheidenden Anstoß liefern, um imaginäre Welten entstehen zu lassen. Die Reflexion darüber, wie dieses Spiel verläuft, wird hier vonseiten des Katers geleistet. Die Möglichkeiten von Literatur werden damit aus tierlicher Perspektive auf den Punkt gebracht, die menschliche Figur liefert lediglich den materiellen Anstoß zum Spiel.

4.4.2 Die Schreibszene als Kampfszene: Clemens Brentanos Märchen vom Baron von Hüpfenstich

Von Clemens Brentanos *Italienischen Märchen*, deren Erstdruck auf das Jahr 1846 zurückgeht, ist keine eigenhändige Handschrift des Autors überliefert, jedoch eine Abschrift von Johann Friedrich Böhmer (1795–1863) aus dem Jahr 1831.[274] Brentano hatte den Bibliothekar und Historiker Böhmer 1823 in Frankfurt kennengelernt. Böhmer versuchte Brentano immer wieder zu Publikationen zu überreden und verfasste in dieser Absicht Abschriften, blieb allerdings bei den *Italienischen Märchen* ohne Erfolg, sie wurden erst postum veröffentlicht. Brentanos eigene Federn und Federspuren finden sich in der überlieferten Handschrift (Böhmers) als Archivalie dementsprechend nicht. Da der Umschlag dieser Märchenabschrift aber über die Jahre brüchig wurde und der Buchdeckel nicht mehr am Rücken festgemacht ist, zeigen sich durch diesen Verfall zufälligerweise gerade an unerwarteter Stelle Federn. Es handelt sich dabei um Makulatur, die zur Überdeckung der Bindfäden im Buchrücken verwendet wurde. Im materiellen Palimpsest liegen gedruckte Gänse und Federn als Zeichen in einer unteren Schicht versteckt. Handschrift und Druck, Tier und Schreibwerkzeug überkreuzen sich im Buch als Objekt (Abb. 4.12).

273 Vgl. auch Middelhoff (2020), 340–442.
274 Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a. M., Hs-B 47.

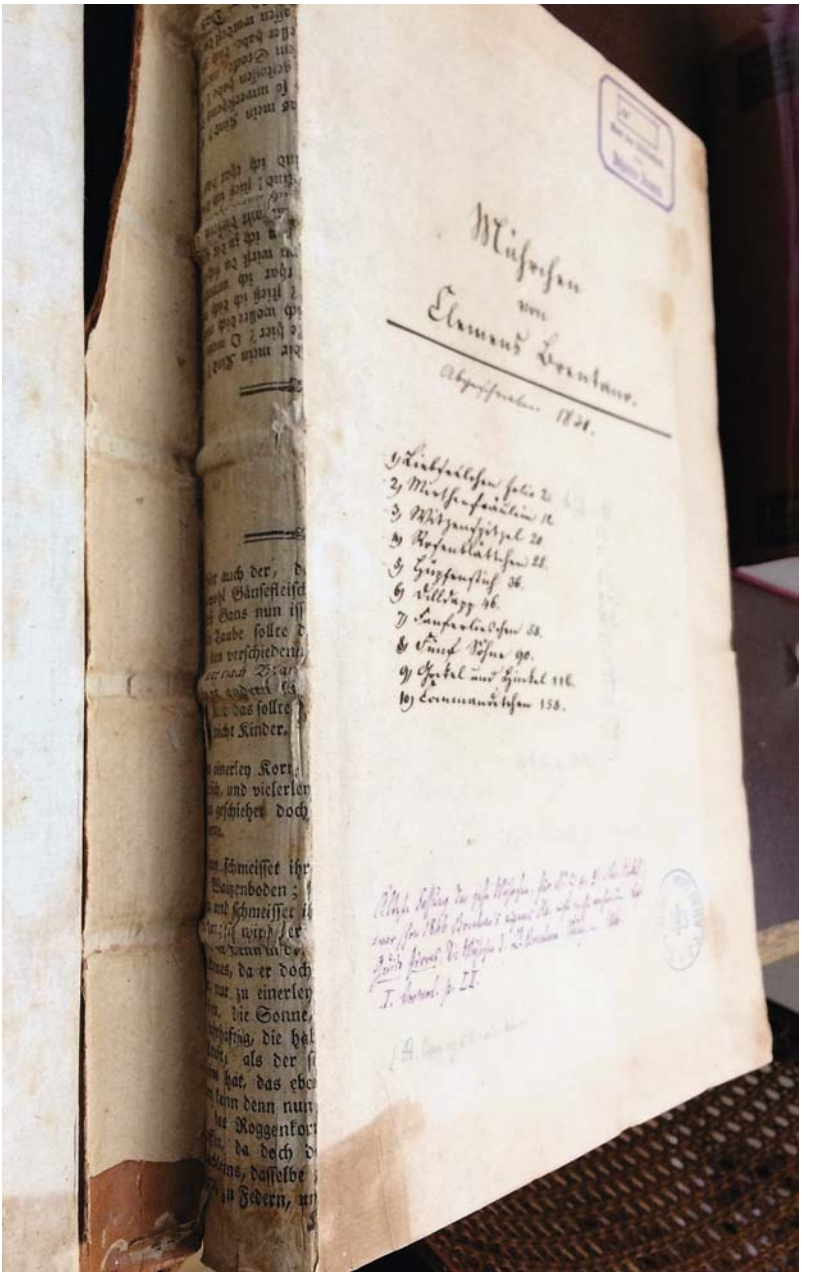


Abb. 4.12: Gänse und Federn auf dem lädierten Buchrücken von Böhmers Abschrift

Der Textausschnitt dürfte aus einer landwirtschaftlich orientierten Publikation stammen, die genaue Quelle ist bisher ungeklärt. Es lassen sich von oben nach unten die Wörter »Gänsefleisch«, »Gans«, »Taube«, »Korn«, »Fleisch«, »Waitzenboden«, »Sonne«, »Kraft« sowie »Roggenkorn« entziffern. In der untersten Zeile dann liest man »zu Federn«. Diese gedruckten Federn sind also solche, die einen Buchrücken einer Handschrift festigen sollen. Sie beschreiben semantisch betrachtet eine rurale Szenerie und umfassen materiell betrachtet Brentanos *Italienische Märchen*, von denen eines nun etwas genauer betrachtet werden soll. In der Folge geht es also einmal mehr um literarisierte Federn, die literarisierte Manuskripte schreiben, und nicht um archivalische, handschriftliche Quellen.

Brentanos *Märchen von dem Baron von Hüpfenstich* ist ein Kunstmärchen und geht zurück auf Giambattista Basiles *Das Märchen der Märchen. Das Pentamerone*. Dieses Fünftagewerk verdankt seinen Titel einer Anlehnung an Giovanni Boccaccios *Decamerone* aus dem 14. Jahrhundert. Basiles Märchensammlung, auch bekannt unter dem Namen *Lo Cunto de li Cunti* wurde postum zwischen 1634 und 1636 publiziert. Die Texte sind in neapolitanischer Mundart verfasst und vereinen zeitgenössische Versatzstücke sowie Elemente antiker Quellen und orientalische Erzählungen des späten Mittelalters.[275] Die erste deutschsprachige Übertragung stammt aus dem Jahr 1685.[276]

Brentanos *Hüpfenstich* geht zurück auf Basiles Märchen *Der Floh* (*La polece*). Darin wird ein König von einem »Flohweibchen«[277] gebissen. Der König tötet den Floh nicht, sondern ernährt ihn mit seinem eigenen Blut, bis er »dicker als ein Hammel«[278] wird. Darauf lässt der König dem Floh die Haut abziehen und veranstaltet einen Wettbewerb: Wer die Herkunft der Haut erraten kann, bekommt seine Tochter Porziella zur Frau. Niemand löst das Rätsel, bis ein Orco (ein Menschenfresser) unvermittelt auftritt und sagt: »Dieses Leder ist vom Oberhäuptling der Flöhe!«[279] Der Orco entführt Porziella gegen ihren Willen in einen dunklen Wald. Zu seinem Unverständnis verschmäht Porziella die von ihm als Nahrung angeschleppten »geschlachteten Menschenviertel[]«.[280] Zufällig taucht eine alte Frau bei Porziella auf und verspricht Rettung – dafür will sie ihre sieben Söhne mobilisieren. Die Flucht gelingt, allerdings nimmt der Orco sofort die Verfolgung auf. Die sieben Söhne jedoch verfügen über besondere Fähigkeiten, die sie im Kampf gegen den Orco einsetzen.[281]

275 Zur Publikationsgeschichte sowie zum *Pentamerone* als »Anti-Text« vgl. Schenda (2000), hier 480.

276 Vgl. Schenda (2000), 579.

277 Basile (2000), 56–62, hier 56.

278 Basile (2000), 56.

279 Basile (2000), 57.

280 Basile (2000), 59.

281 Bei Basile sagt die Alte zu Porziella: »Jetzt hör mal gut zu, ich habe sieben Söhne, sieben rechte Edelsteine, sieben Steineichen, sieben Riesen: Mase, Nardo, Cola, Micco, Petrullo, Ascaddeo und Ceccone, und die besitzen mehr Kräfte als der Rosmarin. Immer wenn sich der Mase zum Beispiel mit dem Ohr auf die Erde legt, erlauscht und hört er alles, was sich im Umkreis von dreißig Meilen bewegt; jedesmal wenn Nardo ausspuckt, macht er ein großes Meer aus Seifenschaum; immer wenn Cola ein Stück altes Eisen hinschmeißt, sprießt ein Feld mit gewetzten Messern hoch; sobald Micco ein Hölzchen hinwirft, entsteht ein dichter

In seiner Variation des Märchenstoffs von Basiles *Floh* haben die Protagonisten bei Brentano sprechende Namen. Der König heißt Haltewort, die neugierige Prinzessin wird Willwischen genannt und Basiles Orco erhält als »privatisierender Menschenfresser«[282] namens Wellewatz seinen Auftritt. Die sieben Söhne der Alten sind nach den Wochentagen benannt und legen sich heldenhaft ins Zeug, um Prinzessin Willwischen zu retten. In einer Variation von Basiles Kampfszenen macht Brentano die Rettung der Prinzessin zu einer wahren Schreibstoffschlacht. Denn zur Verteidigung werden, nicht wie bei Basile, unspezifische Waffen eingesetzt, vielmehr kommen hauptsächlich Schreibwerkzeuge zum Einsatz:

> Da sprach aber der Montag vor, nahm die Feder, die er hinterm Ohr hatte, tauchte sie in ein Dintenfaß, das er am Gürtel hängen hatte, und spritzte die Feder aus: da entstand ein Dintenklecks zwischen ihnen und dem Wellewatz, wie ein kleines schwarzes Meer. Wellewatz wollte anfangs durchwaten, als es ihm aber zu tief ward, schrie er: »Ich komme ohne Löschpapier nicht durch«, und lief nach Haus, solches zu holen.[283]

Die Waffe des Sohnes Dienstag ist eine Streusandbüchse. Er nimmt sie und »streute sie hinter sich aus, und es entstand auf einmal ein so tiefes Sandmeer hinter ihnen, daß der Wellewatz bis an die Knie einsank.«[284] Mittwoch setzt ein Lineal ein, aus dem ein Schlagbaum wird. Donnerstag wiederum nimmt, wie der Montag, eine Schreibfeder, steckte sie »in die Erde, und es entstand daraus ein großer Wald von entsetzlich großen Gänseflügeln, die immer durcheinander wehten, daß der Wellewatz nicht durch konnte, und wieder nach Hause mußte, um sich eine Axt zu holen.«[285] Die Schreibfeder wird hier nicht nur belebt, sondern vergrößert, es wachsen aus ihr ganze Gänseflügel. Der tierliche Ursprung des Schreibwerkzeugs wird gleichermaßen anzitiert wie überschritten, wenn die Flügel zu einem Wald wachsen, dem nur mit einer Axt beizukommen ist. Der Sohn Freitag setzt danach einen Bleistift ein, der zu einem breiten Fluss wird. Samstag verwendet eine »blecherne Federbüchse«,[286] die zu einem Turm anwächst. In dieser Federbüchse wird der Wellewatz lebendig gefangen und in die Stadt gerollt, wo er schließlich in der Büchse als Mühlwelle für die königliche Mühle eingesetzt werden kann. Der Floh verwandelt sich in einen Prinzen und die Heirat mit Willwischen bildet den kaum überraschenden Abschluss dieses Märchens.

Angefangen mit dem »Dintenklecks« und seinem kleinen, schwarzen »Meer« sind es die literarisierten Schreibmaterialien, die den Wellewatz überwältigen. Brentanos

> Wald; immer wenn Petrullo einen Wassertropfen auf die Erde spritzt, macht er einen reißenden Strom; jedesmal wenn Ascaddeo einen Stein schleudert, läßt er einen ganz festen Turm wachsen, und Ceccone zielt so genau mit einer Armbrust, daß er aus einer Meile Entfernung das Auge einer Henne trifft.« Basile (2000), 60.

282 Brentano (1965), 357. Übrigens wird Brentano in der Heiratsurkunde von 1803 als »privatisierender Gelehrter« bezeichnet. Zitiert nach Brentano/Mereau (1981), 52.

283 Brentano (1965), 364.

284 Brentano (1965), 365.

285 Brentano (1965), 366.

286 Brentano (1965), 366.

Kunstmärchen macht Materialien zu wirkmächtigen Akteuren und bietet gleichzeitig eine reflexive Ebene des Um- und Fortschreibens eines Märchenstoffes. Zur Darstellung kommt nicht etwa eine Schreibszene, wie sie von Rüdiger Campe, Martin Stingelin und anderen mit der Trias Gestik, Technik und Sprache beschrieben wurde, sondern belebt werden in diesem Beispiel die Materialien selbst. Es handeln Federn, Bleistift, Tinte und Federbüchse – und zwar über 7 Tage hinweg pausenlos. Verstofflicht wird der Beschreibstoff, belebt werden die Schreibwerkzeuge. Im Gegensatz zum pädagogischen Diskurs ist hier der Tintenklecks kein Problem, sondern ein mittels der Feder absichtlich hervorgerufenes Hindernis für den Feind. Die Unkontrollierbarkeit von Tinte wird, anders als etwa in E. T. A. Hoffmanns *Der goldene Topf* (1814/1819), als Potenzial gesehen. Bei Hoffmann warnt Registrator Heerbrand den zukünftigen Kopisten Anselmus: »Aber hüten Sie sich ja für jedem Dinteflecken; fällt er auf die Abschrift, so müssen Sie ohne Gnade von vorne anfangen, fällt er auf das Original, so ist der Herr Archivarius im Stande, Sie zum Fenster hinauszuwerfen, denn es ist ein zorniger Mann«.[287] Gilt in Hoffmanns Text ein Tintenklecks als unverzeihlicher Kontrollverlust, wird gerade die Unkontrollierbarkeit in Brentanos Darstellung von Willwischens Rettung stark gemacht. Nur wenn aus Federn Gänseflügelwälder und aus Tintenklecksen Meere werden, kann erfolgreich gegen das Böse angekämpft werden.

Brentanos Adaption kann symbolisch für die Blütezeit der Feder einstehen. Seine Variante zeigt, wie die frühneuzeitlichen Waffen zu spezifischen Schreibwaffen werden, wie damit Schreiben zum Kämpfen wird und Kämpfen gleichermaßen zum Schreiben. Zudem findet das romantische Interesse am Volksmärchen und der Prozess der literarischen Adaption eine weitere Darstellungsebene, wenn mit den echten und literarisierten Federbüchsen die Menschenfresser in die Gegenwart geholt und zugleich unter Kontrolle gehalten werden können.

4.4.3 Federn-Eros

Bei Brentano erscheinen Feder und Tinte aber nicht nur als märchenhafte Akteurinnen im Kampf gegen Menschenfresser, sondern auch als zentraler Bestandteil intimer Liebesszenen. Wie in den Kapiteln zu Goethe und Schiller ausgeführt, wird die Schreibfeder unter der Einwirkung eines Geniekults zum aufbewahrungswürdigen Gegenstand. Mit ihm scheint eine unmittelbare Verbindung zum früheren Besitzer hergestellt werden zu können. In der literarisierten Form konnte das mit einem Beispiel aus Schlegels *Lucinde* bereits angedeutet werden, dort versucht Julius mit Lucindes Feder eine imaginäre Nähe zur abwesenden Geliebten herzustellen. Nun finden sich weitere romantische Inszenierungen der Schreibfeder, in denen diese noch expliziter erotisiert wird. Exemplarisch werden hier zwei Beispiele Brentanos vorgestellt, eine Briefstelle und ein Gedicht.

287 Hoffmann (1993), 242.

Knapp ein Jahr nach der Heirat mit Sophie Brentano (frühere Mereau) und ein paar Monate nach dem Tod des ersten gemeinsamen Kindes, Achim, unternimmt Clemens Brentano eine Reise zu Achim von Arnim nach Berlin. Von unterwegs schreibt er an seine Frau:

> Heute bin ich sechzehn Stunden weiter gefahren und bin in einem Vortrefflichen Wirtshaus, und liege jetzt in einem solchen Bett, daß es würdig wäre, auf Deinen Namens, Geburts- und Hochzeitstag mit Dir drin zu spielen, und wärst du hier, Du wärst nicht sichrer vor mir als das Tintefaß jetzt vor meiner Feder ist, ach wär ich die Feder, und Du das Tintefaß, ich brauchte dann nicht zu schreiben und das eintauchen wäre hinreichend, überflüssig und doch nie genug.[288]

Brentano beschreibt eine Schreib-Szene, deren Materialität metaphorisch aufgeladen wird. Ausgangspunkt ist das Bett, in dem sich der Schreibende befindet, aus der realen Schreib-Szene wird eine imaginäre Bett-Szene. Denn die Bedeutung des bildlichen Begehrens könnte eindeutiger kaum sein: In einer Analogie von Feder und Tintenfass zu Geschlechtsorganen werden die Sehnsucht und das körperliche Verlangen nach der abwesenden Geliebten deutlich gemacht. Zum einen werden Schreiben und Sexualität in der Imagination kurzerhand gleichgesetzt und zum anderen wird dieser Vorgang erst durch das Schreiben erreicht. Der Modus des Konjunktivs ermöglicht es schließlich, das Schreiben in der Vorstellung gänzlich »überflüssig« zu machen, ein Ausdruck, der in dieser Passage in seiner Mehrdeutigkeit schillert. Der Sexualtrieb würde den ›Schreibtrieb‹ auslöschen, eben »überflüssig« machen, die Körperflüssigkeiten würden die Tinte ersetzen.

Die seit dem Mittelalter topisch gewordenen Tränen, mit denen Tinte körperlich beschrieben wird, finden hier keine Erwähnung, Brentano setzt auf eine neue Bildlichkeit. Und auch der Feder-Phallus ist neu – in anderen Kontexten wurde eher der Griffel mit Phalli in Verbindung gebracht.[289] Neben der Flexibilität des Keratins (im Gegensatz zur Steifheit des Griffels) spricht im Deutschen vor allem die grammatische Verortung der Feder als ›weiblich‹ gegen Brentanos assoziative Verbindung.[290] In der gestischen Schreib-Szene (der im Bett Briefe schreibende Autor) werden den Schreibobjekten Rollen und Geschlecht zugeschrieben. Die Feder ist in dieser Darstellung der aktive und männliche, das Tintenfass der passive und weiblich codierte Gegenstand. Die beiden lassen sich als *gendered objects* bezeichnen.[291] Damit erfährt

288 Clemens Brentano an Sophie Brentano, Neustadt. 6 Stunden von Meinungen gegen Dich zu. [31. Oktober 1804]. Brentano/Mereau (1981), 304.

289 Mit Bezug auf den »Körpertext« und die Komödie vgl. Lohr (1987), 113.

290 Im Gegensatz zur männlich konnotierten Feder Brentanos wurde in Kap. 1.5 gezeigt, dass eine Perspektive der Forschung die sprechende Feder bei Thomasîn als weiblich bezeichnet. Im Primärtext gibt es allerdings keinen konkreten derartigen Hinweis.

291 Vgl. Vedder (2018), die in der knappen Darstellung auch darauf hinweist, dass sich die Literatur des 19. Jahrhunderts besonders mit Dingen und der Zuschreibung von ›Geschlecht‹ abmüht.

die seit der Antike tradierte Dichotomie der passiven Materie und des aktiven Geistes eine Verschiebung. Sowohl Feder als auch Tintenfass sind materiell gedacht, sie produzieren im Zusammenspiel mit dem schreibenden Brentano den geistigen Inhalt des Briefes. (Männlich konnotierte) Aktivität wird mit dem Schreiben sowie der Feder verbunden, (weibliche) Passivität mit dem Bereitstellen und Aufbewahren von Tinte. Denkt man diesen sexualisierten Schreibprozess weiter, dann ist Schreiben Fortpflanzen und der Brief wäre ein potenzieller Nachkomme. Die mittelalterliche Ackermetaphorik mit dem bildlichen Schreiben als Säen wird transferiert zur Geste menschlicher Fortpflanzung. Dadurch wird die Feder nicht nur zum Phallus, sondern auch zum Fetisch, der mit einem anarchischen Zauber versehen dargestellt wird.[292] So eindeutig die Passage ist, so schnell wechselt Brentanos Schreibweise: Nachdem die adressierte Sophie bildlich als Objekt, nämlich als Tintenfass, imaginiert worden ist, setzt Brentano den Rest des Briefes in nüchternem Tonfall fort.

Tragischerweise starb Sophie Brentano nach einer Fehlgeburt und einer weiteren Geburt im Kindbett. Das zweite Textbeispiel stammt nun aus einer Zeit, als sie längst tot und der Kontext zu einem ganz anderen geworden war. 1834 schreibt Brentano ein Gedicht mit dem Titel *An eine Feder,* es lautet:

An eine Feder 17. Jänner 1834

Danke, danke, süße Feder!
Liebchen ist es, die dich schnitte,
Solche Huld geschieht nicht jeder,
Denn sie hat nach Kindersitte
Dich mit ihrem Mund benetzet,
Ihre süße linde Lippe,
Die noch nie ein Kind verletzet,
Küßte lindernd deine Nippe,
Und du trankst auch eine Zähre,
Die um mich sie hat vergossen,
Federchen nicht mehr begehre,
Du hast Lust und Leid genossen,
Schwarz will ich dich nie betinten,
Tinte ist so herb und bitter
Und ein Linderkuß gleicht linden
Rosen um ein Perlengitter
Komm und schreib:
Mit meinem Blute
Das die Linde hat versüßet,
O du liebe, süße, gute!

292 Vgl. zum Fetisch in Bezug auf Literatur und materielle Kultur: Bischoff (2018).

Sei vom treusten Herz gegrüßet
Das an deinem Herzen ruhte
Und gerungen und gebüßet
Und geküßt die scharfe Rute
Wie ein Kind, als sie erblühte
Unter deinen linden Händen,
O du Überfluß der Güte
Willst du nicht dein Werk vollenden?
Lasse doch die Dornenhiebe
Rosen deiner Seele tragen,
Daß mein Blut sich Ruh erschriebe:
Laß die linde Lippe sagen:
Ich vergebe, denn ich liebe.[293]

Das Gedicht besteht aus 33 Versen, die in Quartette mit umarmendem Reim aufgeteilt werden können. Die symmetrische Mitte, Vers 17, bildet eine Waise, sie unterbricht formal das Reimmuster und appelliert an die Feder: »Komm und schreib« (V 17). Diese Zäsur stellt auch den Übergang zu einer Intensivierung dar: Während im oberen, ersten Teil noch der Tinte abgeschworen wird (»Schwarz will ich dich nie betinten, / Tinte ist so herb und bitter« V 13 f.), so bietet das sprechende Ich im zweiten Teil den eigenen Körper als Ersatz an: »Komm und schreib: / Mit meinem Blute«, V 17 f.).

Mit dem im zweiten Vers erwähnten »Liebchen« dürfte die Malerin Emilie Linder (1797–1867) gemeint gewesen sein.[294] Das Gedicht ist zwar nicht an sie, sondern »an eine Feder« adressiert. Es findet sich darin jedoch siebenmal das deklinierte Wort ›linde‹ (V 6; 8; 15; 19; 26; 32), so dass in der Abwandlung ihres Namens eine Adressierung Linders auf der Ebene der Wortwahl doch sichtbar wird. Der Name wird mit Körperlichkeit in Verbindung gebracht (»linde Lippe«, V 6, »Linderkuß«, V 15, sowie »linden Händen«, V 26), mit Rosen (V 16) und personifiziert (»die Linde«, V 19).

Feder und Frau werden in vielfacher semantischer Überkreuzung dargestellt. Wenn das »Liebchen« die Feder »mit ihrem Mund benetzet« (V 5) hatte, dann berührte der weibliche Mund die Federspitze, die oft ebenfalls als Mund oder Schnabel beschrieben wurde.[295] Die begehrte Frau und das begehrende Schreibobjekt küssen sich in der Imagination des sprechenden Ichs auf den Mund.

293 Zwei eigenhändige Handschriften Brentanos von diesem Text finden sich im Freien Deutschen Hochstift unter der Signatur Hs-8108a+b.

294 Darauf deutet auch die Rückseite des Blattes, auf dem (neben vielen Streichungen) zu lesen ist: »Nun schlaf, süss Lind, lass mich allein / Allein, Allein, fort beten, / Es mögt dir zu katholisch sein, / Ich muss zu heilgen reden / Ja beten schnarchen / Du dich nur nicht hörst / Wirst du nicht verargen / Was sonst du begehrst // Dann lasse mich St. Emilien / Auch demüthig hier mich gehen / Sie hat mit mir die Lilien / Gewiss auch leuchten sehen / Ja leuchtende Lilie! / So strahlend […] / Dass ich ward Emilie / in Christo genannt«. Handschrift Brentano im Freien Deutschen Hochstift unter der Signatur Hs-8108a+b.

295 Vgl. Kap. 1.5 sowie Kap. 3.3.2.

Im Weiteren wird das »Liebchen« in Bezug zu einem Kind gesetzt: »nach Kindersitte« (V 4) hatte sie die Feder geschnitten, und noch nie habe sie »ein Kind verletzet« (V 7). Wollte man das Gedicht in einen biografischen Kontext setzen, dann würde sich in der Kindermetaphorik der Altersunterschied zwischen Brentano und Linder von fast zwanzig Jahren herauslesen lassen. Eine weitere, dritte Anspielung auf eine kindliche Unschuld (»Wie ein Kind«, V 25) ist schwieriger zuzuordnen – »die scharfe Rute« (V 24), die »erblühte / Unter deinen linden Händen« (V 25 f.) kann fast nur mit einer sexualisierten Bedeutung gelesen werden. Diese Lesart drängt sich dann umso mehr auf, wenn die Ermahnung an die Adresse der Feder weiter oben betrachtet wird: »Federchen nicht mehr begehre, / Du hast Lust und Leid genossen« (V 11 f.). Dieses verweigerte Begehre(n) ist eines, dass sich auf »Zähre« (V 9), eine Träne der Begehrten, reimt. Über die Position im Vers und den Klang werden Trauer und Verlangen miteinander verbunden. Es könnte sich bei dieser Passage um eine Selbstermahnung handeln. Zumindest die »Dornenhiebe« (V 29) übersteigen die Liebessemantik der Rosen (V 16; 30) und erweitern die Bildsprache um Anspielungen auf die Passionsgeschichte. Das Gedicht endet denn auch mit einer Bitte an die Feder, ihr Werk zu vollenden (V 28), und dem Wunsch nach Ruhe: »Daß mein Blut sich Ruh erschriebe« (V 31). In Korrelation mit den »Dornenhiebe[n]« und der christlichen Ikonografie ist der imaginierte Schreibprozess hier auch ein (selbst-)disziplinierender, ein Versuch, dem Verlangen und Begehren zu entkommen und Ruhe zu finden.

Ob schließlich mit dem Ich im letzten Vers das sprechende Ich, oder ob nicht vielmehr mit der »linde[n] Lippe« (V 32) die Person Linder gemeint ist, bleibt der Interpretation überlassen. Letzteres hieße, dass von der Feder erwartet würde, die begehrte Frau zum Verzeihen und zum Liebesgeständnis zu bringen. In dieser Offenheit der möglichen Lesarten zeigt sich deutlich die untrennbare Verbindung von sprechendem Ich, adressiertem Schreibwerkzeug und geliebtem Gegenüber. Die Poetisierung der Feder und die Zuschreibung einer Handlungsmacht innerhalb der Dreieckskonstellation Feder, Geliebte und Schreibender lässt gängige dichotome Vorstellungen wie Subjekt und Objekt, Körper und Geist oder Begehren und Distanz als inadäquat erkennbar werden. Die Feder ist in diesem Gedicht einer von mehreren thematischen Bestandteilen, sie wird aber auch zur Denkfigur, anhand deren sich die unhintergehbare Verwobenheit von Materie und Bedeutung im poetologischen Prozess zeigt.

4.5 Rückblick: Federn um 1800

In der Sattelzeit wird nicht nur quantitativ viel mehr mit Federn geschrieben als in den Jahrhunderten davor, auch qualitativ erreicht die Thematisierung und Reflexion von Schreib(un)möglichkeiten eine neue Tiefe. Die Spielarten der Bearbeitungen werden noch differenzierter. Mit den Schreibwerkzeugen, die aus diesem Zeitraum überliefert sind, stellen sich materiell wie auch symbolisch Fragen nach

einem adäquaten Umgang und einer passenden Geschichtsschreibung. Welchen Aufschluss geben museal konservierte Federn über die historische Schreibpraxis? Wie wird mit ihnen damals und heute Autorschaft und Kreativität gedacht? Wofür können sie einstehen? Die Ausführungen haben gezeigt, dass sich die Antworten auf diese Fragen je nach Autor und Autorin unterscheiden. Schillers Schaffen etwa zeichnete sich durch materielle (Feder-)Sorgen in ähnlichem Maße aus, wie es die (Un-)Möglichkeiten des Kiels in Bezug auf eine ideale Linie tun, was wiederum von Schiller philosophisch reflektiert und dargestellt wurde. Dadurch verdeutlichte sich auch die materielle Bedingtheit von Denken und dessen Repräsentation auf Papier.

In den Dramen gibt es zwischen Schiller und Goethe Parallelen, beide inszenieren Federn an zentralen Stellen der Texte – wenn es um politische Entscheidungen wie in *Don Karlos* oder um den Verkauf der Seele in *Faust* geht. In den Federn sind Macht und Blut, ihre Spuren verändern die Figuren und die Welt. Bei Goethes ausgewiesenem Interesse an Handschrift fällt (im Gegensatz zu Schiller) vor allem die paradoxe An- und Abwesenheit von Federn auf – wer diktieren lassen kann, muss sich nicht um kratzende Schreibwerkzeuge kümmern, gleichwohl werden sie heute ausgestellt. Dies spricht allerdings nicht dagegen, dass in Bezug auf den Geniekult Goethe und Schiller ähnlich behandelt wurden und werden. Ihre Federn finden wie Reliquien Verehrung, sie können als Nachahmung in Museumsshops gekauft werden. In diesem Punkt könnte ein Unterschied zu Jean Paul festgemacht werden, nicht nur den Autor als Person betrifft, sondern auch die Einteilung in Epochen: So eigenwillig wie Jean Paul in seinem paradigmatischen Federtext *Das Leben Fibels* mit Federn umgeht und deren bildliches Verständnis experimentell und konsequent aussetzen lässt, so anders ist im Vergleich zu Schiller und Goethe seine Kanonisierungsgeschichte bisher verlaufen. Gleichzeitig zeigt Fibel als Figur eine Tendenz zur Überhöhung der Feder, ein Umstand, der sonst eher die romantischen Texte auszeichnet. Mit dieser Überhöhung einher geht die Reflexion und grundsätzliche Hinterfragung und literarische Dekonstruktion der anthropologischen Differenz, die im Vergleich von Fibels und Siegwarts Umgang mit Vögeln und Menschen zur Debatte steht. Und so ist Jean Paul in Bezug auf die literarisierten Federn nicht weit weg von den Romantikern anzusiedeln, die Schreibprozesse und Schrift als zentrale Thematik behandelten – sei es mit Hoffmanns Kopist Anselmus oder wenn Heinrich bei Tieck die Federn fehlen, sei es in Brentanos märchenhafter Verteidigung der Prinzessin mit belebten Federn oder in seiner Erotisierung der Feder im Brief an die Geliebte. Federn richten nicht nur Körper zu, sie verkörpern auch das Begehren und versprechen einen Kontaktpunkt zur abwesenden Person zu bilden. Vieles wird sich mit der Einführung der Stahlfeder ändern.

5 Mit Blick zurück auf den Gänsekiel: Zur Einführung und Durchsetzung der Stahlfeder

Die vorliegende Studie führte vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Sie begann mit den Federspuren in der ersten überlieferten Nennung bei Isidor und sie wird am Schluss dieses Kapitels mit einer Feder in Anführungszeichen bei Proust enden. Dass es sich dabei nicht nur um einen Weg von der Einführung des materiellen Gegenstandes bis zu dessen Verschwinden und nicht nur um die damit verbundene Verschiebung von der wörtlichen zur bildlichen Rede handelt, hat bereits das erste Kapitel gezeigt: Indem nämlich mit dem Ausdruck *calamus* nicht nur das Schreibrohr, sondern auch die Feder (*penna*) gemeint sein konnte, schrieb sich eine Überlagerung von materiell-wörtlicher und metonymisch-übertragener Rede schon in diese ersten Federnennungen ein und von dort weiter. In der Folge wurden bei bildlich verstandenen Federn deren materielle Komponenten herausgearbeitet und umgekehrt bei der materielle Beschreibung etwa des Federzuschnitts die Auslotung des metaphorischen Potenzials dargelegt.

Da es bisher keine Studien zur Gänsefeder gibt, erschloss und präsentierte die vorliegende Arbeit zunächst einmal Quellenmaterial. Viel technisches Wissen – das wird die Darstellung der Entwicklung von Stahlfedern auch noch einmal zeigen – ist mit dem Verschwinden der Gegenstände in Vergessenheit geraten. So beruhte die Zurichtung der Gänsefeder auf praktischem Können und mündlicher Weitergabe. Die schriftlichen Anweisungen zur Schreibpraxis geben Hinweise auf dieses Wissen, lassen aber auch immer wieder erkennen, dass sie die einzelnen Abläufe nur unzureichend in Worte zu fassen vermögen.[1]

Der vergleichende Blick in Texte unterschiedlicher Nationalsprachen wie auch die Darstellung der ökonomischen Aspekte der Verbreitung der Federn haben deutlich gemacht, dass es sich hier um eine europäische Geschichte handelt. Dies zeigen etwa die Rätsel, die den Schreibprozess vorführten und deren Lösung die Feder war. Dargelegt wurde dieser Umstand aber auch in der Analyse kalligrafisch-geometrischer Arbeiten der Schreibmeister, die an unterschiedlichen Orten an den Möglichkeiten der Feder arbeiteten, oder an Sonetten, in denen die Feder zum poetologischen Gegenstand wurde.

1 Weiter unten wird dies bei Möckel (1801), 6, gezeigt.

Die Auseinandersetzung mit der Feder in der Frühen Neuzeit verdeutlichte, dass in diesem Zeitraum die tierliche Herkunft des Objekts zum Thema wurde – die Gans erschien in den Texten. Naturforscher wie Buffon reflektierten, dass die Gänsefeder der Gegenstand war, der ihre eigene Arbeit und damit die Darstellung der Gans (und der anderen Tiere) erst möglich machte. Damit wurde die Bedeutung der Feder als wissenspoetologischer Gegenstand erkennbar. Auf eine ähnliche Weise zeigen auch die Texte über den Brauch, Martinsgänse zu verspeisen, die Rolle der Feder für die Erarbeitung von Predigten oder Gedichten. Die Selbstreferenzialität des Objekts, oder anders gesagt: die Zeichenhaftigkeit des Materials Feder, stellt sich hier deutlich vor Augen.

Mit dem ›Griff zur Feder‹ konnte zudem eine Bewegung beschrieben werden, mit der Frauen sich im 18. Jahrhundert vermehrt dem Schreiben zuwandten und mittels deren sie sich aus traditionell einengenden Rollenbildern zu lösen versuchten. Dass dieses Unterfangen schon auf einer rein praktischen Ebene mit Problemen behaftet war, machen die Beispiele deutlich, in denen die Schreibmeister fehlten und die Frauen nicht schreiben konnten, weil sie schlicht nicht gelernt hatten, Federn selbst zuzuschneiden.

Wie bereits bei Thomasîn sind es bei Erasmus und später vor allem in den It-Narratives die Federn selbst, die in literarischen Texten zum Sprechen kommen. Dieses Genre beleuchtet die Mühen des Schreibens, fingiert aber auch eigene Genealogien und Dingbiografien und vermag es, die gängigen Subjekt-Objekt-Dichotomien zu unterlaufen. Wiederum zeichnet sich in der Eigenreferenzialität die Ermöglichung des Schreibprozesses und das poetologische Vermögen der Feder ab.

In der Beleuchtung des Federgebrauchs von Autoren wie Goethe und Schiller wurde deutlich, was sich verändert, wenn Federn reliquienartig aufbewahrt werden – und von wem sie warum aufbewahrt und ausgestellt werden. Dass die Autoren in Briefen reale, materielle Probleme (Stichwort: Schillers Mangel an Schreibfedern) thematisieren, in der Literatur aber Federn in ihrer Mächtigkeit inszenieren, sind dabei zwei Seiten derselben Medaille. Und wie stark die sprichwörtliche Rede von der Feder ist, veranschaulicht Jean Paul im *Leben Fibels* gerade anhand der Tatsache, dass seine Hauptfigur die ›gelehrte Feder‹ nur wörtlich zu verstehen mag. Schließlich wurde in den romantischen Texten noch einmal Federspuren nachgegangen, die sich in akutem Mangel, in literarisierten Schreib-Szenen, im Federn-Eros und im körperlichen Begehren mittels Federmetaphorik manifestieren.

Dieses Kapitel wirft nun mit der Einführung der Stahlfeder einen Blick zurück auf das Gänsefederzeitalter. Dabei wird unter anderen die eingangs bereits erwähnte Annette von Droste-Hülshoff noch einmal vorkommen, nämlich als Figur des Übergangs.

Obwohl – oder vielleicht gerade weil – die Gänsefedern im Zeitraum um 1800 in großen Mengen verwendet wurden, fehlte es nicht an Überlegungen, wie das Schreibwerkzeug verbessert werden könnte. Vor allem die geringe Stabilität auf Reisen und die beschränkte Lebensdauer wurden an der Feder bemängelt – die hohe Flexibilität des Materials aber gleichzeitig geschätzt. Die Entwicklung und vor allem

die Durchsetzung der Stahlfeder kamen daher nicht unerwartet, vollzogen sich jedoch nur langsam und an unterschiedlichen Orten in zeitlicher Überschneidung. Der Übergang ging mit einer jahrzehntelangen Gleichzeitigkeit in der Nutzung von Schreibwerkzeugen einher.[2]

Somit kann keine ›Urszene‹ der Stahlfeder festgemacht und nacherzählt werden. Wie beim Buchdruck ist nicht von einem revolutionären Umbruch, sondern vielmehr von Überlagerungen auszugehen.[3] Die ersten, breiter angelegten Versuche mit metallenen Schreibwerkzeugen fanden am Ende des 18. Jahrhunderts statt. In Großbritannien verbreiteten sich unterschiedliche Modelle von Stahlfedern ab den 1820er-Jahren, auf dem Kontinent folgte der Einsatz mit Verzögerung, wie eine Quellenanalyse noch zeigen wird. Damit ist aber nicht etwa, wie man vermuten könnte, ein Ende der Gänsefeder in der Mitte des 19. Jahrhunderts anzusetzen. Denn auch Ende des 19. Jahrhunderts werden Liebhaber noch mit der Gänsefeder schreiben, der Übergang ist fließend und von regionalen Komponenten sowie individuellen Vorlieben geprägt.

Vereinzelt gibt es auch frühere Belege für einen Einsatz einer Stahlfeder. Beinahe prophetisch klingt eine Briefpassage von Roger North (1653–1734). Er schrieb bereits im Jahr 1699 an seine Schwester:

> You will hardly tell by what you see, that I write with a steel pen. It is a device come out of France, of which the original was very good and wrote very well, but this is but a copy ill made. When they get the knack of making them exactly, I do not doubt but the government of the goose quill is near an end, for that can have these will use others.[4]

Diese Erwähnung einer Stahlfeder ist für den Zeitraum um 1700 singulär. Sie belegt aber zum einen die Nachfrage nach einem geeigneteren Schreibwerkzeug als der Gänsefeder und zum anderen die technischen Schwierigkeiten, mit denen diese Entwicklung auch über hundert Jahre nach Norths Brief noch einherging. Prophetisch ist Norths Schreiben aber nicht nur in Bezug auf die materielle Entwicklung des Gegenstandes mit der Erwähnung des Stahls, sondern weil er auch eine Konkurrenz von Nationen (hier: Frankreich und Großbritannien) anspricht sowie die Feder innerhalb eines Regimes der politischen Herrschaft (»government«) bildlich verortet. Damit werden in diesem Ausschnitt die Komponenten Technik,

2 Zu Vorarbeiten zu diesem Kapitel vgl. Wernli (2019).

3 Auch Georg Lang hält schon in seinem Werk *Die Technik der Feder* von 1905 fest, dass die Erfindung nicht auf »einen bestimmten Zeitpunkt« zurückzuführen sei. Er verweist auf erfolglose Versuche aus dem 16. Jahrhundert und setzt den Durchbruch Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts an.

4 Roger North an seine Schwester, Rougham, 11. September 1699. North (2000), 247. Jackson (1982), 162, zitiert eine Briefstelle, in der William Wordsworth 1806 berichtet, er schreibe mit einer Stahlfeder. Die Qualität dieser Feder kommt allerdings nicht zum Ausdruck. Die Anekdoten zu Schriftstellern und ihren Schreibwerkzeugen sind reichhaltig. Feldhaus (1914), Sp. 998, schreibt, Lord Byron habe im Jahr 1800 mit einer Feder aus Gold geschrieben.

Nationenpolitik, Materialität und Macht angesprochen, die in den meisten Texten über den Wechsel von der Gänse- zur Stahlfeder prägend sind.

Die folgenden Ausführungen zeigen den Übergang hin zur Stahlfeder und damit das allmähliche Ende des Gänsefederzeitalters. Ähnlich wie schon bei der Einführung des Buchdruckes wird in den Quellen aus dem 19. Jahrhundert dort über Gänsefedern geschrieben, wo sie vermeintlich nicht mehr vorkommen oder zumindest die Schreibpraxis nicht mehr dominieren.[5] Wie auch zur Gänsefeder liegt bisher noch keine Technik- oder Kulturgeschichte der Stahlfeder vor. Die hier verwendeten historischen Quellen bestehen aus technischen Lexika, pädagogischen Schriften oder Feuilletonartikeln, hauptsächlich aus dem englisch- und deutschsprachigen Raum.[6] Daneben zeigt eine Analyse literarischer Beispiele deren je eigenen Umgang mit dem technischen Wissen und dem Umbruch.

Dieses Kapitel beginnt mit einem literarischen Text, nämlich Andersens *Schreibfeder und Tintenfass,* worin Materie und ›Geist‹, aber eben auch Gänse- und Stahlfeder verhandelt werden. Danach widmet sich ein Abschnitt der Technik und Ökonomie von beiden Schreibwerkzeugarten. Mit Annette von Droste-Hülshoff werden Spuren einer Figur des Übergangs wieder aufgenommen, und im Abschnitt danach wird ein Kapitel aus Herman Melvilles *Moby-Dick* auf die Thematisierung von tierlicher und metallener Feder untersucht. Daraufhin werden mit den Beispielen Eduard Mörike und Theodor Fontane zwei Autoren behandelt, die ihre Liebe zur tierlichen Feder inszenieren – zu einem Zeitpunkt, als die Stahlfeder längst eingeführt war. Schließlich stehen an der Stelle eines Schlusswortes ein Rückblick und eine Analyse einer Passage aus Prousts *Le Temps retrouvé*, an der der Zusammenhang von Materialität und bildlichem Sprechen im Nachleben der Feder aufgezeigt wird.

5.1 Der Streit in Andersens *Schreibfeder und Tintenfass*

In literarischen Texten wird der Wechsel des dominanten Schreibwerkzeugs ebenfalls zum Thema. Hier spielen die technischen Details aber weniger eine Rolle, dargestellte Schreibwerkzeuge bieten vielmehr auch die Möglichkeit, zeitgenössische Konflikte und Übergänge in ihrer Allgemeinheit zu verhandeln. In Hans Christian Andersens Märchen *Schreibfeder und Tintenfass* von 1860 etwa ist das zentrale Thema der Konflikt in der Bewertung von Materie und Geist. Seit der Antike philosophisch diskutiert, aber auch literarisch inszeniert und reflektiert, erhält es mit dem aufkommenden Materialismus eine besondere Aktualität. Auch in Bezug auf das Schreiben stellt sich die Frage nach dem Stellenwert der Materialität neu.

In Andersens Märchen streiten sich die beiden titelgebenden Gegenstände um ihre Bedeutung im Schreibprozess, vorerst geht es um die Bedeutung der materiellen

5 Zur Einführung des Buchdruckes vgl. Kap. 2.

6 Zu den ausführlichsten Quellen gehört Henry Bores *The Story of the Invention of Steel Pens* von 1890.

Bestandteile des Schreibens. Das Tintenfass hält staunend fest: »Es ist merkwürdig, was alles aus mir herauskommen kann!«[7] Und weiter prahlt das Tintenfass, aus ihm allein entstünden »alle Werke des Dichters«.[8] Die Feder als Gegenspielerin des Tintenfasses hingegen bekräftigt ironisch, dass das Tintenfass bei seinem Tun wohl überhaupt nichts bedenke. Was die Tinte könne, sei »nur Flüssigkeit geben.«[9] Der Disput nimmt seinen Gang, die Feder spricht weiter und sagt an die Tinte gerichtet: »Sie geben das Nasse, damit ich das, was ich in mir habe, das, was ich niederschreibe, aussprechen und auf dem Papier sichtbar machen kann. Die Feder ist es, die schreibt! Daran zweifelt kein Mensch, und die meisten Menschen haben nun ebensoviel Ahnung von der Poesie wie ein altes Tintenfaß.«[10] Das Gegenargument des Tintenbehälters wiederum ist die ihm eigene Erfahrung und die Beständigkeit über die Zeiten und Wechsel von Schreibwerkzeugen hinaus. Das Tintenfass adressiert die Feder beschimpfend:

> Sie sind nur Gesinde, und viele von der Art habe ich gehabt, bevor Sie kamen, und zwar aus der Gänsefamilie wie von englischem Fabrikat! Ich kenne Gänsefedern und auch Stahlfedern! Viele habe ich in Dienst gehabt, und ich werde noch viele weitere haben, wenn der Mensch, der für mich die Bewegungen macht, kommt und niederschreibt, was er aus meinem Inneren herausholen kann.[11]

Der vom Tintenfass genannte Dritte im Schreibverbund ist ein Mensch, der intradiegetische Dichter, der im Märchen nach einem Konzert nach Hause kommt und einen Text mit dem Titel *Der Meister und die Instrumente* verfasst. Darin bezeichnet er einen Streit zwischen Violine und Bogen als »töricht«, denn schließlich seien »alle nur die Instrumente, auf denen der Herrgott spielt.«[12] Der Streit zwischen Feder und Tintenfass indes dauert an, und darüber schlafen die beiden ein. Das Textende zeigt eine gerade für Andersen, dessen Faible für Materielles nicht zuletzt durch seine Scherenschnitte und Collagen bekannt ist,[13] bemerkenswerte Wendung: Während die materiellen Objekte nämlich schlafen, ist es die Figur des Dichters, die weiterschreibt. Er »verspürte« dabei »einen Schimmer von dem ewigen Meister«.[14] Autor und göttliche Inspiration stehen am Schluss des Märchens im Zentrum, die materiellen Objekte sind verstummt, eine mediale Übertragung der Gedanken auf Papier geht in der Fiktion gänzlich ohne Materialität und ohne mediale Vermittlung vonstatten. Die

7 Andersen (1974), 130.
8 Andersen (1974), 130.
9 Andersen (1974), 131.
10 Andersen (1974), 131.
11 Andersen (1974), 131.
12 Andersen (1974), 132. Die Schreibweise von dem, was der Dichter intradiegetisch schreibt (*Der Meister und die Instrumente*), wird »als eine Parabel« einordnend benannt. Ebd., 132.
13 Vgl. Klaus Müller-Wille (2017).
14 Andersen (1974), 133. In der Version von https://www.projekt-gutenberg.org/andersen/maerchen/chap143.html, zuletzt abgerufen im November 2020, empfindet der Schriftsteller gar einen »Blitzstrahl vom ewigen Meister«.

literarisierte Schreibszene überdauert (zeitlich) und überwindet ihre eigene, materielle Bedingtheit.

An Andersens Märchen lässt sich der Konflikt zwischen emphatisch verstandener Autorschaft und der Bedeutung von materiellen Um- und Widerständen ablesen, der sich ab 1800 verschärft und der das 19. Jahrhundert prägen wird. Der Text macht aber auch deutlich, dass Schreibende zwischen Gänse- und Stahlfeder Unterschiede feststellten und dass die Einführung der Stahlfeder »von englischem Fabrikat« auch einen Einschnitt in der Kultur- und Literaturgeschichte der Feder bedeutete.[15] Von diesem Umbruch berichten fiktionale wie auch faktuale Texte auf ihre je eigene Weise.

5.2 Technik und Ökonomie

Mit der Präsentation der Stahlfeder als ›das Neue‹ erfährt man auch Aktuelleres über die Gänsefeder als ein Objekt, das noch in Gebrauch war und wichtig blieb. Der Bedarf an Federn war derart groß geworden, dass von Akteuren des Handels versucht wurde, den Markt mit Import- und Exportregulierungen zu beeinflussen. Von Johann Samuel Brode ist ein sogenanntes Privileg, eine rechtliche Sonderregelung, von 1744 überliefert. Darin forderte er:

> […] die auf hollåndische Art pråparirte einlåndische Federposen 4. pro Cent wohlfeiler [zu] verkaufen, als solche aus Holland oder Hamburg zu bekommen seyn. […] 3. Soll die Ausfuhre der in Pommern, imgleichen in der Neu-Marck und Ucker-Marck, fallenden rohen Federposen nach auswårtigen Landen, nicht minder die Einfuhre der in auswårtigen Landen pråparirten Federposen, verboten werden.[16]

Und auch die *Schlesischen Provinzialblätter* berichten 1793 vom Unterfangen, die örtliche Federproduktion zu stärken.[17]

15 In Andersens Märchen *Der Türmer Ole* findet sich ebenfalls eine Erwähnung von tierlicher Feder und Stahlfeder. Dort geht es in einer intradiegetischen Erzählung der Figur Ole um eine Art Aktualisierung des Hexenrittes auf den Blocksberg, nämlich der schlechten Autoren, die zur Insel Amager reiten. Imaginäre Schreibwerkzeuge als Hexenbesen werden dabei aufgrund ihrer materiellen Eigenschaften eingesetzt: »Alle schlechten Poeten, Poetinnen, Spielleute, Zeitungsschreiber und in der Öffentlichkeit stehenden Personen der Kunst, die nichts taugen, reiten in der Neujahrsnacht durch die Luft nach Amager hinaus; sie sitzen rittlings auf ihrem Pinsel oder ihrem Federkiel, die Stahlfeder kann sie nicht tragen, die ist zu steif.« Andersen (1974), 98. Vgl. Auf diesen Text verweist auch Müller-Wille 2017, 245, Fußnote 37.

16 Extract von des Johann Samuel Boden Privilegio. De Dato Berlin, den 5. Febr. 1744. In: David Friedrich Quickmann: Ordnung oder Samlung derer in dem Kôniglichen Preußischen Herzogtum Pommern und Fûrstentum Camin, bis zu Ende des 1747sten Jahres publicirten Edicten […], 326.

17 Dort steht, dass »zur Begûnstigung der einlåndischen Industrie, zwischen den gezogenen und nicht gezogenen fremden Feder Posen in Ansehnung des, Behufs der Versteuerung, anzunehmenden Werths ein Unterschied gemachet und der im Tariff für die gezogenen fremden Feder Posen bestimmte Aestimations Satz a 5 Rtlr. vom Tausend in Ansehnung der eingehenden

Mit Blick zurück auf ebendiese Gänsefedern festigte das Schreiben über die Stahlfeder im 19. Jahrhundert zum einen die europäische Ursprungsgeschichte der Gänsefeder im Mittelalter: Heinrich August Pierer (1794–1850) schreibt in der Ausgabe von 1833 seines *Encyclopädischen Wörterbuchs der Wissenschaften, Künste und Gewerbe*: »Ueber das 7. oder 8. Jahrh. ist der Gebrauch der Schreibfedern wohl nicht zu setzen. Im Jahr 636 werden sie zuerst erwähnt und der Sachse Adhelm besang sie. Wahrscheinlich sind sie eine teutsche Erfindung.«[18] Und Luke Heberts *Engineer's and Mechanics Encyclopedia* von 1836 hält fest: »According to Isidore, and some other writers, quill-pens were first introduced about the year 636«.[19] Die ›modernen‹ Nachschlagewerke legen in den betreffenden Abschnitten ihren Fokus zwar auf die Stahlfeder, schreiben aber auch historisierend über die Gänsefeder.

Auf der Ebene der inhaltlichen Beschreibung lässt sich eine Parallele zwischen der angeblichen ›Urszene‹ der Gänsefeder bei Isidor und den Nachschlagewerken des 19. Jahrhunderts beobachten: In vielen Fällen wird nämlich auch in den neueren Publikationen die gleichzeitige Verwendung der unterschiedlichen Schreibwerkzeuge erwähnt. Waren es damals *calamus* und *penna*, sind es jetzt Gänsekiel (also immer noch *penna*) und Stahlfeder. Mitte des 19. Jahrhunderts stellt Friedrich Georg Wieck die Koexistenz bildlich als einen Kampf dar. So erscheint 1853 in der Zeitschrift *Die Gartenlaube* in der Abteilung *Aus der Gewerbswelt* ein Text mit dem Titel *Kiel und Stahl*:

> Der Gänsekiel und die Feder von Stahl liegen schon seit längerer Zeit mit einander in Fehde. Aber es scheint als würde der härtere Stahl über den schmiegsamen Kiel den Sieg davon tragen. Das Schreibgeräth war von jeher eine Waffe, die tiefere Wunden schlug als das Schwerdt, schon zu alten Zeiten als man noch mit dem Schilfrohre und dem Stylus schrieb. Nun aber, da die Feder aus Stahl zugespitzt ist, wird sie fähig nicht allein das Gemüth zu verletzen, die Seele zu verwunden, sondern auch den Körper zu tödten.[20]

Auf der Ebene der Beschreibung wird die Stahlfeder oft zum Bestandteil eines Fortschrittsnarrativs und euphorisch gepriesen. Die Gänsefeder ist in solchen Darstellungen im Vergleich das Schreibwerkzeug der Vergangenheit, auf welches mit einer Mischung aus Bedauern und Erstaunen zurückgeblickt werden kann, weil es als überholt gilt. Die Stahlfeder erfährt in solchen Kommentaren eine symbolische Aufladung und steht für technischen Fortschritt und Industrialisierung. Lediglich

nicht gezogenen Feder Posen auf die Hälfte *ermäßiget* werden soll.« Streit/Zimmermann (1793), 466f. Krünitz (1785), Bd. 12, 401, nennt ein Handelsverbot mit Federposen im Herzogtum Magdeburg in den 1760er-Jahren.

18 Pierer (1833), 155. Adhelm (eigentlich Aldhelm) als Angelsachse mit lateinischem Werk zum deutschen Erfinder zu machen, scheint reichlich überzogen. Zu Aldhelms Federrätsel vgl. Kap. 1.3.

19 Hebert (1836), 276.

20 Wieck (1853) 317f.

einige Kalligrafiehistoriker verbinden rückblickend mit der Einführung der Stahlfeder eine Geschichte des Niedergangs.[21]

Das Ende des Gänsefederzeitalters zeichnete sich einerseits dadurch aus, dass an der Entwicklung der Stahlfeder, andererseits aber auch an der Zurichtung des herkömmlichen, tierlichen Materials sowie an der Verbesserung und Vereinfachung von dessen Zuschneideprozess gearbeitet wurde. Noch 1843 klagte der Pädagoge Emil Drescher: »Es können deshalb verhältnißmäßig nur wenige Schreiber die Feder eigentlich gut schneiden, nicht mit Unrecht nennt man einen guten Federschnitt, ein Schreibmeisterkunststück.«[22] Während also die industrielle Stahlfederproduktion im Gange war, blieben praxeologische Probleme mit dem Gänsekiel im Alltag bestehen.

5.2.1 Noch mehr Gänsefedern

Da die Einführung der Stahlfeder auf dem Kontinent später als in Großbritannien erfolgte, erfährt man auch in den 1830er-Jahren noch einiges über die Gänsefeder. So schreibt etwa Schiebe in seinem *Universal-Lexikon der Handelswissenschaften* von 1839 über die Herkunft und die Qualität der Kiele:

> Die meisten und vorzüglichsten Gänsekiele stammen von den südlichen Küstenländern der Ostsee, also aus Holstein, Mecklenburg, Pommern, Preußen, Litthauen, Curland, Liefland und Eystland; auch die Uckermark liefert viel. Hamburg ist für die Federn aus diesen Ländern der vorzüglichste Appretur- und Versendungsort.[23]

21 Jessen (1923), 11, etwa schreibt: »Je virtuoser aber die berufsmäßigen Schriftenstecher ihre nüchternen Züge in die Kupferplatte gruben, je peinlicher sich die überfeinen Haarstriche gegen die Grundstriche absetzten, je mehr statt des weichen Gänsekiels später die harte, spitzige Stahlfeder das Feld eroberte, je täppischer dann im Zeitalter der allgemeinen Bildung der pedantische Schulmeister alle freieren Regungen der Handschrift tötete, um so schneller ging im Laufe des 19. Jahrhunderts die alte, frohe Schreibkunst, die penmanship, zu Grabe.« Nach Scheffler (2000), 221, ist die Stahlfeder auch für den Niedergang der Kalligrafie verantwortlich: »Am Ende des 18. Jahrhunderts verlor die Kalligraphie als Kunst unter dem Diktat rationalistischer Formkritik völlig ihr Ansehen. Von Einfluß auf die Gestaltung der Schrift war der Umstand, daß am Anfang des 19. Jhs. die englische Schreibfeder aus Metall die elastische Vogelfeder verdrängte.«

22 Drescher (1843), 3. Wie bereits in der Einleitung zitiert, sieht Drescher einen klaren Vorteil in der Verwendung von Stahlfedern durch Frauen, die nicht gelernt haben, Federn zuzuschneiden. Ebd., 4. Kritisch über Dreschers Werk äußerte sich Lang (1905), 73, der eine »Abrechnung mit der Gänsefeder« erwartete. Euphorisch über die Stahlfeder schreibt Lang (ebd., 77): »Seit Erfindung der Stahlfeder hat das fatale Federschneiden und Federkorrigieren aufgehört. Die schriftliche Arbeit kann ohne Unterbrechung in reinen, scharfen, ausdrucksvollen Schriftzügen, gleichmäßig von dem ersten bis zum letzten Buchstaben ausgeführt werden.«

23 Schiebe (1839), 158. Die Hamburger Federn finden auch Eingang in Voigts *Lehrbuch der Zoologie* von 1835: »Die *Federn* der Vögel sind unendlich wichtig zum *Ausstopfen* der Kissen und zum *Schreiben*. Zu lezteren [sic] wählt man die aus den Schwingen der Gänse, am besten der wilden, die an die Küsten getrieben werden (daher die Hamburger Spulen und die theuren *Hudsonbayquills* in London), die der Schwäne und für feine Schrift die des Kolkraben.« Voigt (1835), 17f.

Die niedersächsische Stadt Lohne war ein Zentrum der deutschen Federproduktion, wovon heute noch ein Gänseflügel mit fünf Federn im Wappen zeugt. 1837 gab es dort vier Federnfabriken.[24] Die erste davon hatten Gerhard Heinrich Kreymborg und Wilhelm Bauer 1801 gegründet.[25] Ihre Produktion war beachtlich: »1835 wurden wöchentlich 90.000 bis 100.000 Federn verschickt, für ein Jahr fünf Millionen. 1840 stellte allein die Kreymborg'sche Fabrik jährlich 11 Millionen Schreibfedern her.«[26] Die Federn stammten zuerst hauptsächlich aus Diepholz, wurden danach aber auch aus Pommern, Holland und Österreich bezogen.

Auch die Zubereitung der Federn vor dem eigentlichen Schnitt divergierte je nach Produktionsland und lokaler Technik, wie Jacobsson erläutert:

> Die nach Art der englischen gezogenen Federn sind durchgehend klar, so daß die Seele inwendig los ist und hin und wieder läuft, wenn man sie schüttelt. Die holländischen hingegen liefern lauter große Posen, und es gehet der Druck des Zugs über den Ort, wo man die Spalte an der Schreibfeder macht, ganz klar herab. Auch die Hamburger sogenannten Seespuhlen werden unter vielen für die besten gehalten.[27]

Und aus Pierers bereits erwähntem Nachschlagewerk von 1833 erfährt man auch noch einmal Genaueres über die Qualität und die Sortierung von Federn mit bunten Fäden:

> Da man in Pommern und Niedersachsen eine größere Art Gänse hat, so sind auch die Schreibfedern aus jenen Gegenden besser; besonders berühmt sind die Hamburger. Zum Verkauf werden 25 Stück auf ein Packet (Bund) genommen u. mit Bindfaden umwunden. Nach der Farbe des Bindfadens und nach den dichteren Windungen desselben, unterscheidet man die verschiedenen Sorten der Schreibfedern. Die vorzüglichsten Sorten sind: Extragroß Gut,[28] großes Gut, Mittelsorte, Meßextra, Kleingelbband, Kleinblauband, Kleinrothband u. s. w. Mit der Zurichtung der Schreibfedern beschäftigen sich die *Federposenfabriken*; den Kleinhandel mit Schreibfedern betreiben eigene Schreibfederhändler […].
>
> In neuester Zeit verfertigt man Schreibfedern von Stahlblech (nach dem englischen Erfinder James Perry, *Perryfedern* genannt),[29] zum Theil vergoldet, auch wohl von

24 Für die Informationen zu Lohne danke ich Falk Liebezeit vom Heimatverein Lohne. Vgl. Pagenstert (1927), 22.

25 »In der Fabrik sortierten die Arbeiter die Posen, Federn vom linken Flügel wurden von denen des rechten Flügels gesondert. Der Fachausdruck dafür hieß ›rechts oder links werfen.‹ Becker / Scherbring/Sommer (1980), 236.

26 Becker /Scherbring/Sommer (1980), 236.

27 Jacobsson (1793), 523. Bei Pierer (1833), 155, heißt es dann: »Die auf englische Art verfertigten Spulen, welche ganz durchsichtig sind, heißen Glasspulen.«

28 Die Ausgabe von 1862 ergänzt hier in Klammern: »roth umwickelt«. Pierer (1862) Bd. 15, 423.

29 Die Ausgabe von 1862 entwirft bereits eine Verdrängungsgeschichte: »Seit einigen Jahrzehnen haben *Stahlfedern* die Gänsekiele in ihrer Anwendung zum Schreiben größtenteils verdrängt.« Pierer (1862), Bd. 15, 423.

> Messing- und Silberblech, oder von Kupfer. Bei letzteren kann man keine Vitrioltinte gebrauchen, wohl aber bei den Stahlfedern. Mit diesen Federn kann man zwar leserlich, aber nicht schön schreiben; auch veranlaßt der Gebrauch derselben eine schwere Hand; jedoch gewähren sie den Vortheil, daß sie nicht so leicht abgenutzt werden. Sie bestehen aus einer kleinen Röhre, welche an dem einen Ende Spalt und Schnabel wie eine gewöhnliche Feder hat, und mit dem andern Ende beim Gebrauche an einem längeren Stiele, gewöhnlich in einen abgeschnitten [sic] Federkiel gesteckt wird. Endlich hat man auch Schreibfedern, welche etwas Tinte auf längere Zeit bei sich führen, u. daher *Tintenfaßfedern* heißen.[30]

Der Prozess, der vom Rohstoff Gänsefeder zum fertigen Kiel führte, wurde zunehmend komplexer.[31] Der Einsatz von mehreren Werkzeugen war dafür notwendig, das Federmesser allein konnte weder die quantitative noch die qualitative Nachfrage befriedigen. Die zeitgenössischen Manufakturen zeigen damit den Übergang zu industriellen Vorgängen auf. Das komplizierte Verfahren der Veredelung von Federn wurde in den wissenschaftlichen *Records of General Science* (1835) wie folgt beschrieben:

> The quills are first moistened, not by immersion, but by dipping their extremities into water and allowing the remaining parts to absorb moisture by capillary attraction. They are then heated in the fire or in a charcoal choffer, and are passed quickly under an instrument with a fine edge which flattens them, in such a manner as to render them apparently useless. They are then scraped, and again exposed to heat, when they are restored to their original form. This is a remarkable fact, and deserves to be attended to. It may be illustrated by taking a feather and crushing it with the hand, so as to destroy it to all appearance. If we now expose it to the action of steam or a similar temperature, it will speedily assume its pristine condition.[32]

30 Pierer (1833), Bd. 20, 155. Bei Jacobsson (1793), 523 f., lautet die Farbaufteilung der Fäden wie folgt: »Die Farbe des Bindfadens bezeichnet die Güte der Gebinde. Sie werden in folgende Sorten getheilt: *Extra großes Gut* ist die theuerste. Man kennt sie an dem rothfarbenen Bande. Ein solches Packt bestehet aus lauter großen, schönen und ausgesuchten Posen. Auf diese folgt *Großes Gut*, mit grünem und rothem Hanf umwickelt. Die *Mittelsorte* ist roth und grünes Band. Auf diese folgt *Meßextra*, dann kurzgebunden roth; klein gelb Band; klein blau Band; klein roth weitläufig gebunden, und zuletzt die Ortposen, als die schlechtesten von allen.« Dass die Qualität mit unterschiedlichen Bindfäden angezeigt wurde, beschreibt auch Schiebe (1839), 158. Er hält aber fest, dass die Aufschlüsselung der Farben je nach Fabrik unterschiedlich sei.

31 Für den deutschsprachigen Raum kann der Beginn dieser aufwändigeren Zurichtung (und deren Beschreibung) beispielsweise bei Jacobsson (1793), 523, beobachtet werden.

32 Thomson (1835), 398. In der Zeitschrift *The Mirror* (1835), 254, wird in einem Artikel über einen Vortrag Faradays ebenfalls eine solche Demonstration einer Federglättung mit Dampf beschrieben: »The extraordinary elasticity of quill and feather was illustrated by showing that a peacock's feather, crumpled and pressed together to the utmost degree, could be perfectly expanded and arranged by subjecting it to the heat of steam.«

Der ehemals ›Ziehen‹ der Federn oder ›hollander les plumes‹ genannte Vorgang der Federhärtung[33] wird durch unterschiedliche Arbeitsgänge ergänzt und das Resultat verbessert. Dabei scheinen vor allem auch mit der Verwendung von Dampf neue Erkenntnisse über die Beschaffenheit der Feder erreicht worden zu sein.

Hinsichtlich des aufwändigen manuellen Zuspitzens der Federn fanden ebenfalls Neuerungen statt. Experimentiert wurde mit Materialkombinationen, in denen Federteile mit Metall verbunden Hybridversionen ergaben, oder es wurden gänzlich neue Gegenstände als Hilfsmittel geschaffen. Heberts *Encyclopedia* von 1836 erwähnt explizit die Mühen, die das Zuspitzen der Federn bereitete. Zudem thematisiert das Nachschlagewerk auch die Entwicklung neuer Hybridversionen:

> As the making or mending of quill-pens is to many persons difficult of attainment, and to all, at times, inconvenient, various attempts have been made to render the process less frequently required. One of these methods consisted in arming pens made of turkey-quills with metallic points or nibs, by which their durability was somewhat increased, although at the expense of the natural elasticity of the quill; nor was the durability sufficiently extended to be commensurate with the additional cost.[34]

Auch bei Krünitz findet sich ein hybrides Objekt, es wird bezeichnet als eine »ältere Erfindung«, es sei eine »tragbare Schreibfeder«.[35] In eine metallene Hülle wurde eine Gänsefeder geleimt, Tinte in die Kapsel gegossen und mit einem Pfropfen verschlossen. Dadurch sollte die Transportfähigkeit des Objekts gesteigert werden.[36]

33 Vgl. Kap. 3.5. Im Englischen »quill-dressing« oder »quill-dutching«. Vgl. *The Saturday Magazine*, 1838, unpag.

34 Hebert (1836), 276. Finlay (1990), 82, VI (i), zeigt auf einer Abbildung eine sehr frühe Füllfeder aus Messing, kombiniert mit einer Spitze aus einer Vogelfeder. Das Objekt trägt den Namen ›William Line‹ eingraviert und wird datiert auf das Jahr 1702. Im musealen Kontext scheinen diese Hybridversionen Rätsel aufzugeben. In der Klassik Stiftung Weimar etwa ist von Franz Liszt (1811–1886) ein Schreibwerkzeug erhalten, das Elfenbein und Metall kombiniert und auf den Zeitraum zwischen 1850 und 1860 datiert wird (Inv.-Nr. LKg/01402). Der Kommentar zum Objekt lautet: »Künstlicher Federkiel mit Metallspitze für Stahlfeder, in der merkwürdigerweise die Spitze eines natürlichen Federkiels steckt. Auf der Fahne in Tinte: ›Von Liszt's auf der Altenburg benutzten Schreibtisch. O. L.‹«. Schroeder (2002), S. 106 f.

35 Krünitz (1828), Bd. 148, 392.

36 Aus der ausführlichen Objektbeschreibung: »Wenn der untere Theil g h k über e f fest aufgedrehet ist, so kann man diese Taschenschreibefeder ohne Bedenken beständig in der Tasche tragen; es ist aber wegen der körperlichen Wärme und der Erschütterung beim Tragen in der Rocktasche zu befürchten, daß sie sich nach einiger Zeit verdunkelt, denn die kleine Oeffnung wird durch den Stift i so genau geschlossen, daß keine Tinte herausfließen und die Kleider beschmutzen kann. Ist die Kapsel von Metall, so pflegt man in die Platte b c ein Pettschaft stechen zu lassen. […] Um mit einer Schreibfeder ganze Monate lang zu schreiben, ohne daß man nöthig hat, sie zu corrigiren oder ihr nachzuhelfen, ist Folgendes zu empfehlen. Man gewöhne sich zum Schreiben eine leichte Hand; denn der starke Druck stumpft die Spitze ab und vergrößert die Spaltung, und man muß immer das Federmesser ansetzen.« Krünitz (1828), Bd. 148, 392 f.

Die Kombination von tierlichem und metallischem Material zielte auf eine gesteigerte Beständigkeit des Schreibwerkzeuges. Das Tierlich-Vergängliche der Gänsefeder wurde zum einen veredelt und zum anderen haltbar zu machen versucht mit Materialien wie Metall, Horn oder Elfenbein. Das Resultat der ersten Versuche war jedoch nicht zufriedenstellend, Probleme machten die fehlende Flexibilität und die höheren Kosten – zwei Komponenten, durch die sich die Gänsefeder (mit ihrer hohen Flexibilität und den niedrigen Kosten) über die Jahrhunderte ausgezeichnet und beliebt gemacht hatte.[37]

Die Versuche einer Stabilisierung des Objekts verliefen aber auch in andere Richtungen: Über den britischen Ingenieur Joseph Bramah (1749–1815) wird in Heberts Enzyklopädie berichtet, er habe die Gänsefeder der Länge nach gespaltet und den Kiel in Stücke geschnitten, die dann wiederum als Federspitzen in eine Halterung aus Silber gesetzt wurden.[38] Die Verwendung dieser neueren Hybridversionen war teilweise erfolgreich, das Nachschlagewerk hält dazu anekdotisch fest, jemand habe über mehrere Monate mit einem solchen Schreibwerkzeug arbeiten können.[39]

37 Krünitz warnt vor schlechten Kopien der Stahlfedern: »Es versteht sich übrigens hier, daß diese Art Federn mit der größten Sorgfalt gemacht worden sind, und es auch seyn müssen, wenn sie den beabsichtigten Zweck leisten sollen; denn werden dergleichen Federn von ungeschickten Mechanikern nachgemacht, ja nachgestümpert, so möchte wohl ihr Credit verloren gehen; denn sie würden dann von dem Beifall, der ihnen schon gezollt worden, merklich verlieren, ja wohl ganz ausser Gebrauch kommen, da das Stück, obgleich wohlfeil, als ein mechanisches Kunstprodukt, 6 Gr. Cour. kostet, und man sich dann lieber der gewöhnlichen Gänsespulen bedienen würde, von denen 25 Stück nur so viel kosten, und die man dann länger haben würde, als diese mechanische Feder, die man nicht einmal, im Fall sie stumpf wird oder sonst einen Mangel äußert, sich selbst schneiden oder verbessern kann.« Krünitz (1828), Bd. 148, 391 f. Und Lang (1905) zitiert ein brandenburgisches Schulblatt von 1845 mit der Aussage: »Die Gänsefeder ist bis jetzt immer noch das geeignetste Werkzeug. Noch ist keines gefunden, welches ihr an Leichtigkeit, Glätte, Elastizität, Billigkeit gleichkäme. Die jetzt mehr in Gebrauch getretene Stahlfeder entbehrt die meisten dieser Vorzüge: sie ist bei weitem nicht so elastisch wie die Gänsefeder und beschwert durch den dabei notwendigen Halter weit mehr die Hand.« Die gleiche Quelle behauptet, dass Schüler, die zuerst mit der Gänsefeder und danach mit der Stahlfeder schrieben, schlechtere Handschriften bekommen würden.

38 So schreibt Hebert (1836), 277: »Mr. Bramah took out a patent for an improvement in pens, which consisted in dividing a quill longitudinally, and cutting it into four or six lengths, according to the size of the barrel. Each of these pieces formed a pen – some two, by being cut at each end. The pens thus formed were held in a jointed silver holder, which imparted great firmness to the quill, while it permitted the free action of the nibs.« Bei Thomson liest man, dass Bramah die Technik aus New York mitgebracht hatte. Auch in dieser Nennung steht die Quantität im Vordergrund, die Qualität der Objekte hingegen konnte noch nicht überzeugen: »Sixty thousand of these pens are manufactured weekly by two houses. An attempt was made to apply steel tips to portable quill pens, but the success which was anticipated did not follow.« Thomson (1835), 398. Von Bramahs Erfindungen wurden hauptsächlich das Wasserklosett und ein Sicherheitsschloss, das sich bis nach seinem Tod von niemandem öffnen ließ, bekannt.

39 Hebert (1836), 277. Auch Drescher (1843), 4, betont die Langlebigkeit als Vorteil der Stahlfeder: »Schreiber dieses schreibt nicht selten halbe Jahre und länger mit ein und derselben Stahlfeder von Beinhauerschem Fabrikate und braucht in dieser Zeit nur zwei- oder dreimal nachzuhelfen, was leichter zu bewerkstelligen ist, als eine Pose gut zu schneiden, und in vielen Fällen ohne helles Licht und scharfe Augen ausgeführt werden kann.«

5.2.2 Zusätzliche Geräte

Wie bereits erwähnt, wurde aber auch an zusätzlichen Objekten (und damit an der Erweiterung des Schreibensembles) gearbeitet. Diese Erweiterung geschah mit einer Qualitätssteigerung durch modifizierte Aufbewahrung im Blick. Bereits 1795 präsentierte der Verleger Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) in seinem *Journal des Luxus und der Moden* einen neuen Gegenstand. Es handelte sich dabei um einen »Federnträger; ein neues Meuble für den Schreibtisch.«[40] (Abb. 5.1)

> Die Winterhitze der eisernen Oefen in unsern Zimmern ist bekanntlich die größte Feindin alles feineren Ameublements. […] Sie hat noch überdies die Unannehmlichkeit für den Schreibtisch, daß im Winter alle Schreibefedern in warmen Zimmern so austrocknen und dürre werden, daß die Spalte weit aufreissen, nicht zusammen halten, und man mit solchen dürren Federn fast gar nicht schreiben kann. Man hat dagegen verschiedene Mittel vorgeschlagen, z. E. die Schnäbel in einen faulen Apfel oder feuchten Schwamm zu stecken; allein die Mittel waren so schlimm als das Uebel selbst, machten sie zu weich und schwammig, und dadurch zum guten Schreiben eben so unbrauchbar. Ich litt lange auch an meinem Schreibtische von dieser Unannehmlichkeit, bis ich mir endlich den […] Federträger erfand, der meine Federn immer in der rechten Temperatur erhält, und dadurch dies Uebel auf einmal los wurde.[41]

Die Idee hinter dem Federträger steckte in der stetigen Befeuchtung der Federn durch stehendes Wasser im Objekt. Durch die allmähliche Verdunstung dieses Wassers sollen die Federn nicht austrocknen und daher länger gebraucht werden können. Nach der technischen Beschreibung des Objekts wird geradezu zu dessen Nachahmung aufgefordert: »Ein jeder Flaschner wird solch einen Federträger leicht nachmachen können.«[42]

Einen weiteren, neuen Hilfsgegenstand erwähnt Pierer in der Ausgabe von 1833 seiner Enzyklopädie, nämlich eine »Schreibfederschneidemaschine«.[43] Vermutlich entsprach dieser Gegenstand den bei Finlay erwähnten »mechanical quill-cutters«.[44] Pierer beschreibt das Objekt wie folgt:

40 Bertuch in: *Journal des Luxus und der Moden*, April 1795, 202 f.
41 Bertuch in: *Journal des Luxus und der Moden*, April 1795, 202 f.
42 Bertuch in: *Journal des Luxus und der Moden*, April 1795, 203. Bertuch nimmt hier unwissentlich eine Idee auf, die Yciar schon im 16. Jahrhundert für den spanischen Sommer vorgeschlagen hatte. Vgl. Kap. 2.3.3.
43 Pierer (1833), Bd. 20, 154. Eine Google-Suche lässt den Ausdruck so nur bei ihm finden. Das Lexikon wurde in sieben Auflagen zwischen 1824 und 1893 publiziert. Ab 1857 hieß es *Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart. Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe.*
44 Finlays Werk enthält eine Abbildung von einer metallenen Federschneidemaschine von George Adams, datiert zwischen 1770 und 1795. Finlay (1990), 77, IV (ii). Zudem werden Objekte gezeigt, deren eine Seite zum Federnschneiden geeignet scheinen, die andere Seite besteht aus einem Federmesser. Ebd., 77, IV, (iii). Eine Version für unterwegs ist datiert auf den Zeitraum

> Zum Schreiben der Schreibfeder bedient man sich gewöhnlich des Federmessers, bisweilen auch einer Schreibfederschneidemaschine, welche einer Zange gleichet, auf der innern Seite der Backen sind kleine Klingen eingeschraubt, so daß, wenn die Federspule dazwischen gelegt wird, man mittelst eines einzigen Druckes den Schnabel schneiden kann.[45]

Das Objekt war aber nicht unumstritten, im *Kleinen Deutschen Schreibschüler* (1801) liest man: »Endlich ist noch zu erinnern, daß das Instrument, wodurch man mit einem Drucke eine Feder zum Schreiben erhalten kann, oder die sogenannte Federzange, gänzlich zu verwerfen sey.«[46] Mit der Durchsetzung der Stahlfeder wurde ein solcher Gegenstand relativ bald schon wieder überflüssig, sodass das Objekt bis heute gar keine Bekanntheit erlangen konnte. Damals jedoch erlaubten diese Maschinen eine deutlich gesteigerte Produktion der Schreibwerkzeuge; sie waren es, die die Herstellung von handgefertigten Federn zur Massenproduktion führten. Nach der oben erwähnten Zurichtung des Materials schreibt Thomson in den *Records of General Science* über die größere Produktionsmenge:

> Many of the quills after this preparation are cut into pens by means of the pen cutters knife, and are also trimmed. A pen cutter will cut in a day, two-thirds of a long thousand, which consists of 1200 according to the Stationers' computation. A house in Shoe Lane, cuts generally about six millions of pens, and last year, notwithstanding the introduction of steel pens, it cut many more than it had done in any previous years.[47]

Die ersten Versuche, Federn aus Stahl zu formen, wurden in den Nachschlagewerken jeweils einem Erfinder zugeordnet und bekamen eigene Namen, wie etwa die »perpetual pens« des Mr. Wise[48] oder die »regulating-spring pen«[49] von James Perry. Nach Perry, dessen erfolgreiche Firmengründung in Manchester auf das Jahr 1824 zurückgeht, sind auch die »Perry pens« benannt.[50]

vor 1817 und gefertigt aus Nickel und Ebenholz. Ebd., 127, 132. Für den »Pen Nibber« vgl. ebd., 128, 136; 138.

45 Pierer (1833), Bd. 20, 154.

46 Möckel (1801), 13.

47 Thomson (1835), 398.

48 Vgl. Hebert (1836), 277. Thomson (1835), 398, schreibt, Mr. Wise habe die ersten Stahlfedern 1803 in der Form von Gänsefedern hergestellt.

49 Hebert (1836), 278.

50 Später zog die Firma nach London. Vgl. Bore (1890), unpag. Der Text stellt auch die Elemente der Firmengeschichte dar. Bei Lang (1905), 69, heißt es: »Ein Fabrikant Perry, der durch die jahrzehntelangen Bemühungen eines Gehilfen namens Josiah Mason (gest. 1881) unterstützt wurde, gilt als der Begründer der dortigen, noch heute hervorragend blühenden Stahlfederindustrie.« Oft genannt wurde auch der Erfinder Joseph Gillot aus Birmingham, dessen Stahlfederproduktion bereits in den 1830er-Jahren bekannt war. »This description of pen has recently been very much improved, especially by Mr. Joseph Gillot, of Birmingham, who is the largest manufacturer of steel pens in the world, converting annually upwards of forty tons of fine steel into writing pens.« Hebert (1836), 277. Ausführlich zu Mason vgl. einen anonymen Artikel in *The Practical Magazine* von 1873.

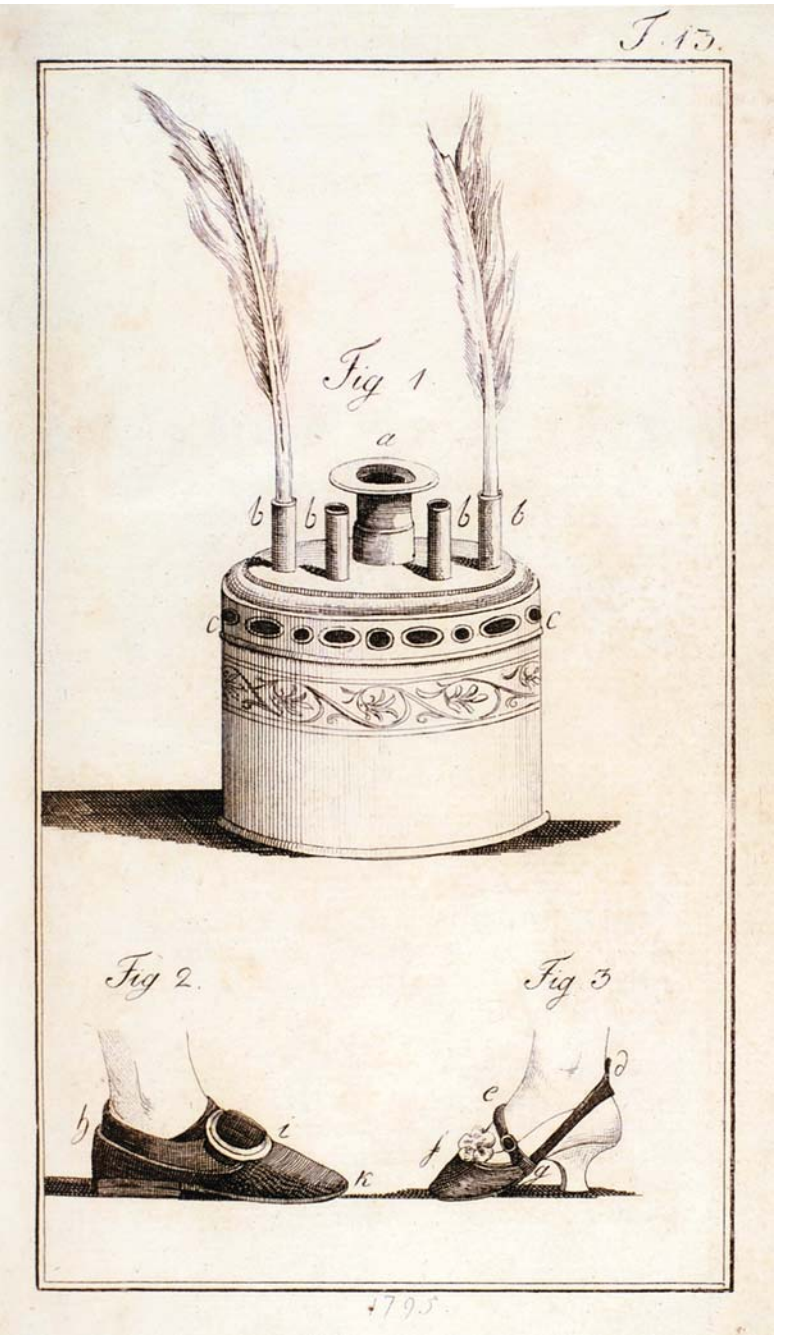


Abb. 5.1: Bertuch: »Federnträger; ein neues Meuble für den Schreibtisch.« In: Journal des Luxus und der Moden, *1795*

Mit der Zeit kamen in der Produktion dünnere Stahlplatten zur Anwendung, und damit wurden sowohl eine höhere Elastizität als auch niedrigere Kosten zu erreichen versucht. Die Tatsache, dass die Stahlfedern zunehmend billiger wurden, ermöglichte ihre Durchsetzung, obwohl tierliche Federn immer noch in Gebrauch waren.[51]

5.2.3 Birmingham und die Welt

Die Entwicklungsgeschichte der Stahlfeder lässt sich mit global- wie auch lokalhistorischer Ausrichtung beschreiben. Für beide Varianten ist Großbritannien, und dort insbesondere Birmingham, zentral.[52] Der Eintrag über die Stadt in *The Penny Cyclopædia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge* führt neben der Geschichte auch die ökonomischen Einkommensquellen der Stadt an. Außer Gütern wie Knöpfen und Waffen wurden in Birmingham sehr erfolgreich Stahlfedern produziert:

> An apparently trivial article, the steel-pen, has latterly grown into such extensive use as to form a considerable branch of manufacture. The price has been perpetually diminishing, and the article itself, at the same time, continually improving. The principal manufacturer of steel-pens employs 250 individuals, and consumes annually upwards of forty tons of fine sheet-steel, each ton of which will make nearly 10,000 gross of pens. Supposing the whole work of the other manufacturers in the town to equal that of this individual, it will give a total of 800,000 gross, or nearly ten millions of steel-pens, annually made in Birmingham, besides the large numbers made at Sheffield and other places. This manufacture was first established in Birmingham about the year 1821, before which time the article was scarcely known in the market. Shortly after this date they sold for 12*s.* per dozen, but the price rapidly fell to 2*s.* per dozen, or 1*l.*4*s.* per gross. The increasing facilities of production, and the consequent abundant supply, added to the competition of the numerous manufacturers, has since gradually sunk the price of well made ›three-slit pens‹ down to 1*s.* per gross, while commoner articles are made at a price very much lower.[53]

Die beeindruckende Menge der produzierten Stahlfedern könnte die Vermutung aufkommen lassen, dass die Gänsefeder schnell von ihnen verdrängt worden wäre. Die historischen Quellen betonen jedoch gerade das Gegenteil, wie etwa die *Records of General Science* (1835) zeigen:

> Notwithstanding the immense product of the manufacture, it is remarkable that the consumption of quills has not diminished, indeed, it is on the increase; this may be accounted for by the consideration that within the last 10 or 15 years, the population has

51 So hält Hebert (1836), 277, fest: »Their [the steel pens] excellence and extreme cheapness seems to promise the almost entire disuse of quills, although, up to the present time, there has been no falling off in the demand for this article.«

52 Die Stadt Birmingham zählte im Jahr 1835 (die Vororte einberechnet) 120'000 Einwohner. Long (1835), 448.

53 Long (1835), 445.

> increased 1/3, and 3 people now can write for 1 at the commencement of that period; and besides, both the Continent and America are supplied by us. When first introduced, steel pens were as high as 8s. per gross, then they fell to 4s. and recently have been manufactured at Birmingham at as low a price as 4d. the gross. It appears that the only interest that has suffered by the employment of steel pens, is that of the pen-knife makers.[54]

Auch mit fallendem Stückpreis der Stahlfedern schafft die erhöhte Alphabetisierungsquote eine weiterhin steigende Nachfrage nach Gänsekielen.[55] Diese Informationen finden sich drei Jahre später in beinahe gleichem Wortlaut auch in der Zeitschrift *The Saturday Magazine.* Die Zeitschrift publizierte eine ganze Artikelserie zu Schreibmaterialien. Der Umstand dieser Mehrfachpublikation zeigt zum einen, dass von den Editoren ein öffentliches Interesse an dieser Entwicklung vorausgesetzt wurde, und zum anderen, dass und wie die Stahlfedern popularisiert wurden. Dies geschah nämlich auf doppelte Weise, zum einen materiell in der Verbreitung der Gegenstände, über deren Umfang numerische Auflistungen Bescheid geben, und zum anderen sprachlich, indem Stahlfedern zu beschriebenen Objekten in wissenschaftlich-enzyklopädischen sowie auch in populär ausgerichteten Publikationen werden.

In Deutschland war in den 1830er-Jahren die Einführung englischer Stahlfedern noch eine Zeitungsanzeige wert. So erfuhr man aus der *Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung* vom 16. August 1833:

> Es ist mir wieder eine Parthie neuer englischer Patent-Stahlfedern von großer Biegsamkeit, ächt englische Tinte in Original-Krügen, Tinten-Pulver in Paquete, unauslöschbare Zeichentinte, so wie auch von den neuen Oblaten mit Buchstaben vom ganzen Alphabet in verschiedener Größe und Feinheit zugekommen, die ich zur gefälligen Abnahme empfehle.
> Friedr. Bettenhäuser Sohn,
> neben dem weißen Schwanen in Frankfurt am Main[56]

54 Thomson (1835), 399. Einen fast übereinstimmenden Wortlaut findet man in *The Saturday Magazine* (1838), 64: »It is a cheering statement, that in spite of the immense consumption of steel pens, the demand for quills has not abated, but, on the contrary, is on the increase. This is to be accounted for by considering that, within the last few years, population has greatly increased, and, that by the diffusion of the refining influence of education, that class of persons now can write which twenty years ago was altogether illiterate. Besides this, the Continent and America are supplied by us with steel pens. When first introduced, they were as high as 8*s*. per gross, then they fell to 4*s*., and now they are manufactured at Birmingham at so low a price as *four-pence* per gross! As yet, it appears that the only branch of trade that has suffered by the introduction of steel pens is the cutlery trade: pen-knives are in less requisition than formerly.«

55 Eine gegenteilige Information liest man im deutschen *Brockhaus* (1844), 223, möglicherweise aufgrund von lokal unterschiedlichen Entwicklungen: »Obgleich die Stahlfedern zum Erlernen des Schreibens und für wirkliches Schönschreiben nicht zu empfehlen sind, so haben sie doch wegen der Bequemlichkeit des Gebrauchs und wegen ihrer im Vergleiche zu guten Gänsefedern bedeutenden Wohlfeilheit die Gänsefedern mehr als zur Hälfte verdrängt.«

56 *Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung* vom 16. August 1833, Beilage zu Nr. 228, unpag., Nr. 1438.

Neben dem Detailhandel und individuellen Anzeigen wie der obigen war für die internationale Verbreitung der Stahlfedern die Londoner *Great Exhibition* von 1851 zentral. Der offizielle Katalog dieser ersten Weltausstellung führt sieben Aussteller an, die Stahlfedern präsentierten.[57] Darunter sind Joseph Gillot (1799–1872) mit »Specimens of metallic pens«[58] seiner Firma Victoria Works sowie Wiley & Co. mit »Gold, paladium, gold and silver, and silver pens, pointed with the native alloys of iridium and osmium, the hardest known metals.«[59] Im Weiteren war auch die Firma Hincks, Wells & Co. vertreten mit einer »Patent self-acting steam cutting, piercing, and raising pen machine. Illustrations of the manufacture of steel-pens and specimens of finished pens.«[60] Schon diese Kurznennungen zeigen, dass die neuen Objekte aus unterschiedlichen Materialien gefertigt wurden. Robert Hunts *Hand-Book to the Official Catalogues* (1851) steuerte auch zu diesen Ausstellern erklärende Informationen bei und erreichte damit eine breite Popularisierung des neueren Stahlfederwissens. Den Anfang der Produktion setzte Hunt mit Joseph Gillot im Jahr 1828 an, nennenswert scheint ihm die Verbesserung in der Elastizität durch Perry 1830.[61] Produziert wurden fast 150 Tonnen Stahlfedern, und in Birmingham waren 500 Personen (davon 400 Frauen) in den Fabriken angestellt. Für die genauere Beschreibung des Produktionsablaufs zitiert Hunt einen Arbeiter, der einen fachkundigen Einblick in die komplexen Prozesse gibt.[62]

Von den in London ausgestellten Stahlfedern berichtet auch Friedrich Georg Wieck zwei Jahre später für die deutsche Zeitschrift *Die Gartenlaube*.[63] Stahlfedern sind technische, wissenschaftliche und ökonomische Gegenstände, sie sind aber auch Gegenstände einer Medialisierung und Popularisierung. Dies zeigt eine Entwicklungsgeschichte der Stahlfedern, die sich an publizierten Patenten orientiert. Die Patente verdeutlichen die technischen Versuche und die wirtschaftlichen Hoffnungen, mit denen einzelne Schreibwerkzeuge verbunden wurden. Sie dokumentieren aber auch das Scheitern von Ideen und die Kurzlebigkeit gewisser Erfindungen. Deutlich gemacht werden kann dies am Beispiel der in der Zwischenzeit in Vergessenheit geratenen sogenannten »Oblique Steel Pens«, die 1831 von Sampson Mordan & Co. patentiert wurden.[64] (Abb. 5.2)

57 Es waren innerhalb der Abteilung »Class 22. General Hardware, including Locks and Grates« die Einträge Nr. 324–328 sowie 338 und 339.

58 Ellis (1851), 113, Nr. 324.

59 Ellis (1851), 114, Nr. 325.

60 Ellis (1851), 114, Nr. 326.

61 Hunt (1851), 89.

62 Hunt (1851), 89f.

63 »Auf der großen Londoner Ausstellung sah man kleine Stahlfedern zur Benutzung für die jungen Elfchen – gäb' es dergleichen – welche auf die zarten blauen Vergißmeinnichtblättchen mit Gold aus Käferflügeln Reime schreiben; und dann wieder lag daneben eine wahrhaft schreckliche Stahlfeder von 31/2 Fuß Länge und 5 Pfund Schwere, woraus über 1 Million gewöhnliche Federn gemacht werden können.« Wieck (1853), 317f.

64 Weitere Stahlfedern von Mordan & Co sind in Hebert (1836), 280, abgebildet. Es handelt sich dabei um die Version »three-nibbed slip-pen« oder »three-nibbed flat-spade«, auch »lunar pen« genannt. Vgl. ebd. Die mehrfache Spitze erhöhe die Kapillarkraft, liest man dort: »Capillary

BY HIS MAJESTY'S ROYAL

LETTERS PATENT.

S. MORDAN & Co's OBLIQUE STEEL PENS.

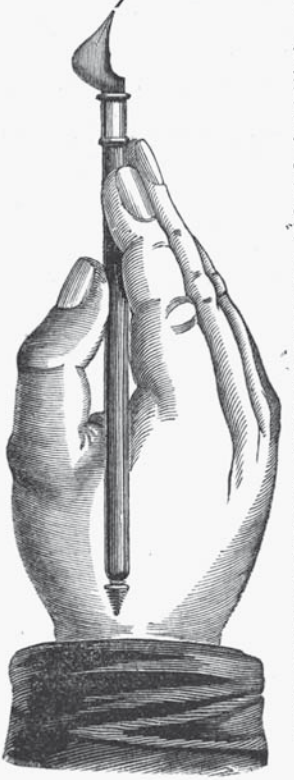
PATENT GRANTED SEPTEMBER 20, 1831.

The Patentees have now arrived at so much certainty in the Manufacture of their PATENT OBLIQUE PEN, *that they can confidently recommend it to the Public as the best metallic pen now in use.*

True Position of the Oblique Pen.

The scientific principle of the Patent Oblique Pen will be found to remove the objections usually made to the use of metal pens. These are, their liability to tear the paper, spurt the ink, and gather fibres from the surface of the paper, which blot the writing.

The Oblique Pen obviates these defects. For the oblique direction of the slit being that in which the writing usually slopes or leans, at about an angle of 35 degrees, both sides or nibs are brought into equal wear, and a freedom is given to its use which no other metal pen ever possessed. As the Oblique Pen is always presented in its proper direction to the paper,



the writer is not confined to any particular position, but may use the pen freely, and without the restraint of attitude usually directed by the teachers of writing. The Oblique Pen removes another objection, namely, that metal pens do not carry enough ink. There is also an elasticity in the back of these pens similar to the quill pen, and not a mere separation of the two points, as in other steel pens.

The Oblique Pen may be held in a quill of a proper size, or an Elastic Steel Pen-holder; but, as firmness and durability in use are desirable, the Silver Pen-holder, made expressly for this Pen, is particularly recommended.

MANUFACTORY, 22, CASTLE STREET, FINSBURY, LONDON.

Abb. 5.2: Mordan & Co.: Oblique Steel Pens

Im Lob der Vorteile des neuen Schreibwerkzeuges werden in der Patentankündigung auch die Nachteile aufgeführt, die damals den Stahlfedern noch anhafteten: »These are, their liabilty to tear the paper, spurt the ink, and gather fibres from the surface of the paper, which blot the writing. […] The oblique Pen removes another objection, namely that metal pens do not carry enough ink.«[65] Die hauptsächliche Neuerung bei diesem Objekt bestand darin, dass die Federspitze um 35 Grad gedreht wurde, was eine freiere Haltung der schreibenden Person ermöglichen sollte. Mit der *Oblique Pen* wurde der Versuch unternommen, die Objektgestaltung mit dem Ziel einer möglichst freien Körperhaltung vorzunehmen und damit die Machtverhältnisse zwischen Ding und Körper umzukehren – nicht die Feder sollte, wie bisher, den Körper zurichten,[66] sondern eine spezielle Objektform die Haltung befreien. Die *Oblique Pen* war schon zeitgenössisch umstritten:

> Many persons having been strongly prejudiced against the one-sided appearance of the original oblique pen, Messrs. Mordan & Co. were induced to attempt an improvement in this respect, and they have fully succeeded. The improvement has been accomplished by the introduction of an additional shoulder, opposed to the former. This novel and curious pen has been very much admired, and it is as useful as curious; it has the advantage of holding a very considerable quantity of ink, and of retaining, from its obliquity, a position adapted to the slope of the writing, while to the eye a perfect equilibrium is preserved. The effect of the third nib in metallic pens, is to enable the pen to carry a larger quantity of ink, and to force it down in uniform and never-failing succession to the paper.[67]

Diese Erfindung von Mordan konnte sich nicht durchsetzen und geriet in Vergessenheit.

Insgesamt lässt sich beobachten, dass eine Bionik *avant la lettre* für die Entwicklung der Stahlfeder zentral ist. Die zugespitzte Form und der Spalt in der Spitze sind mimetische Übernahmen der zugerichteten Vogelfeder.[68] Und auch mit der allgemeinen

attraction always causes fluids to flow towards the narrowest part or opening of every conical tube; and, therefore, in three-nibbed pens, the ink is forced down upon the paper, and the thickest ink would be propelled downwards most effectually by the action of the three nibs.« Ebd.

65 (1831) Letters by His Majesty's Royal Letter Patent. S. Mordan & Co's Oblique Steel Pens. Patent granted September 20.

66 Vgl. Kap. 2.4 und 3.4 und die Ausführungen zu Mauss und den Körpertechniken.

67 Hebert (1836), 280.

68 K. A. J. Hesse schreibt noch in seinem 1860 publizierten Werk *Der Schreibunterricht, ein Versuch, die Methode dieses Unterrichtsgegenstandes auf Psychologie zu basieren und den Einfluß desselben auf die sittliche und intellektuelle Bildung nachzuweisen*: »Die Stahlfeder ist nur eine Nachahmung, und zwar eine in vieler Hinsicht unvollkommene Nachbildung der Gänsefeder.« Zudem verweist er darauf, dass »unsere Schreibschrift zum Teil durch die eigentümliche Form der Gänsefeder zu ihrer Eigentümlichkeit gelangt« sei. Hesse, zitiert nach Lang (1905), 74 f. Eine »allseitige[] Stahlfederbenutzung« setzt Lang für den deutschsprachigen Raum in den 1860er-Jahren an. Er verweist aber auch auf den Schulgebrauch von Gänsefedern in gewissen Regionen noch

Bezeichnung des Gegenstandes als ›Stahlfeder‹ oder ›steel pen‹ wird der zoologische Name übernommen und auf eine metallene Adaption übertragen.[69] Dass bei der Schaffung und Anwendung der Stahlfeder neuartige Probleme auftraten, zeigt, dass die technologische Entwicklung von der tierlichen Feder zur bionischen Stahlfeder nicht nur als Erfolgsgeschichte beschrieben werden kann.[70]

In Bezug auf die Verfügbarkeit der Objekte wird mit der industriell hergestellten Stahlfeder eine Steigerung erreicht, denn die tierliche Feder war mit der Mauser an Jahreszeiten und den Biorhythmus von Gänsen gebunden. Jacobsson hält 1793 fest: »Die Gänsefedern […] werden im Frühjahr von den Bauern und Hirten gesammlet und an die Federposenfabrikanten (Pos[ch]enschraper) verkauft.«[71] Diese Passage zeichnet sich durch eine wörtliche Übernahme aus Krünitz' *Oekonomischer Encyclopädie* von 1777 aus. Allerdings fallen auch die Unterschiede und damit die Neuerungen im Wissenschaftsjournalismus auf: Während der Eintrag bei Krünitz der »Schreibfeder« gewidmet ist, lautet der Titel bei Jacobsson »Federposenfabrik«. Und während in beiden Einträgen zwar die Bauern und Hirten sammeln, verkaufen diese die Federn bei Krünitz dem »Posenschraper« und bei Jacobsson den »Federposenfabrikanten«.[72] Entsprechend wird der Akteur, der die Federn durch den heißen Sand zieht, bei ihm auch »Fabrikant«[73] genannt. Die Industrialisierung hielt so auch Einzug in

um 1875 (ebd., 76). Lang zitiert auch einen Erfahrungsbericht (von 1850) einer Lehrperson, die von der problematischen Umstellung von Gänsefeder auf Stahlfeder für Pädagogen, die selbst nur mit Gänsefeder zu schreiben lernten, erzählt. Ebd., 77. In Bezug auf die mimetischen Parallelen zwischen dem alten und dem neuen Schreibwerkzeug geht Lang von einem Missverständnis aus, die beiden Objekte seien sich nur äußerlich ähnlich. Ebd., 80.

69 Ein Zeitungsartikel eines Autors O. F. mit dem Titel *Etwas über die Stahlfeder* von 1872 begründet die weitere Verwendung des Namens in der Eigenschaft des Federns: »Seit man mit Tinte auf Papier schreibt, verlangen wir von dem Werkzeug zum Schreiben, daß es federe, und wenn es auch Zufall war, daß der Kiel einer Vogelfeder uns Jahrhunderte lang dieses Werkzeug in der tauglichsten Form lieferte, so hatten wenigstens wir Deutsche keinen Anlaß, den Namen zu ändern, wenn wir jetzt statt der Kielfeder nur Werkzeuge von Stahl verwenden, denn auch das stählerne Grapheion mußte ja vor allen Dingen federn.« Frankfurter Zeitung, Nr. 262, 18. September 1872, S. 2. Dass die bereits für *calamus* und *penna* nachgewiesene Übertragungsgeschichte ihren Fortgang findet, bestätigt etwa Schiebe (1839), 159, im Eintrag zur Schreibfeder: »engl. quills, writing quills, auch pens, letzterer Ausdruck wird jedoch auch auf die Stahlfedern angewandt«.

70 Zudem ist bei den hybriden Formen aus Federteilen und Metall zu bedenken, dass hier biomimetische Verfahren zum Einsatz kamen, dass bei der Materialkombination aber noch nicht von Bionik auszugehen ist (gerade wenn das Metall nur zur Halterung der Federkielspitzen diente).

71 Jacobsson (1793), 523.

72 Krünitz (1777), 400, und Jacobsson (1793), 523. Dass Letzterer hinter die »Federposenfabrikanten« in Klammern »Poschenschraper« setzt, dürfte ein Verschreiber sein, gemeint sind wohl die bei Krünitz erwähnten »Posenschraper«. In Robert Hellers Roman *Posenschrapers Thilde. Roman aus Hamburgs Vergangenheit* von 1863 wird die heimische Federmanufaktur im 17. Jahrhundert zum Ausgangspunkt der Erzählung einer Intrige gemacht. Es ist nicht erstaunlich, dass der Roman gerade dann erschienen ist, als das Federzeitalter sich seinem Ende zuneigte, die Leser:innen aber doch noch vertraut waren mit dem Beruf des Posenschrapers.

73 Jacobsson (1793), 523.

Abb. 5.3: Herstellung von Stahlfedern. Gartenlaube *1853*

die sie abbildenden Medien. Und von ›Fabriken‹ wurde nicht nur in Bezug auf die neue Stahlfeder, sondern auch auf die Verarbeitung von Gänsefedern gesprochen. Mit der Stahlfeder vergrößerte sich jedoch der Abstand von der ruralen Umgebung deutlich. Die Akteure waren nun die Arbeiter (und die wenigen Fabrikanten) in den Städten. Die Produktion musste sich nicht mehr auf Bauern und Hirten als Lieferanten des Rohstoffs verlassen können. Die Prozesse wurden zentralisiert.

Das Verfahren der Herstellung von Stahlfedern gestaltete sich in den industrialisierten Vorgängen zunehmend komplex.[74] Gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren in Birmingham 13 Fabriken entstanden, in denen vorwiegend Frauen arbeiteten. Bore nennt »3,500 women and girls, and 650 men and boys; and besides these the number of women and girls working at making paper boxes, in which the pens are packed, would probably exceed 300.«[75] Auch die ökonomische Geschichte der Stahlfeder ist damit von Beginn an mit einer Geschlechterpolitik verknüpft.

Friedrich Georg Wieck zeigt in der bereits genannten Ausgabe der *Gartenlaube* eine arbeitende Frau (Abb. 5.3) und erklärt dazu:

> Gillot in Birmingham war der erste der (1828) Durchschlagmaschinen und Pressen einrichtete, um Stahlfedern im Großen zugleich billig und gut zu fabriziren. Er bewirkte dies durch Dünnwalzen des Stahlblechs, Herausschneiden der Feder, noch platt, aus dem Stahlblech mit Hilfe einer kleinen Maschine, wie man sie auf unserem Bilde, bewegt von Frauenhand, erblickt; dann Rändern der Federn und Spalten derselben mittels Stempeln

74 Zur technischen Anfertigung mit genauer Beschreibung (Erhitzung, Einsatz von Öl etc.) vgl. Thomson (1835), 398 f., und für einen etwas späteren Zeitraum Bore (1890), unpag. Bei Bore werden unterschiedliche Arbeitsschritte abgebildet: »Rolling the Steel, Cutting Blanks, Stamping, Piercing, Raising or Shaping, Hardening, Scouring or Barreling, Grinding.«

75 Bore (1890), unpag. Die Besoldung der Männer und Frauen war ungleich: »The wages of the females range from four shillings to fifteen shillings; those of the boys from five shillings to ten shillings. The unskilled workmen earn from twelve shillings to twenty-four shillings; and skilled men, or toolmakers, command wages varying from twenty-five shillings to three pounds. Most of the females work upon the piece-work system, but the men are paid weekly wages.«

> und Messerchen; und das Alles mittels Pressen, ähnlich der auf unserem Bilde. – Daß außer diesen Hauptbehandlungen die Federn noch gehärtet und geschliffen werden müssen, versteht sich von selbst.[76]

An der Entwicklungsgeschichte der Stahlfeder lässt sich auch das Tempo der Industrialisierung und des wissenschaftlichen Schreibens darüber beobachten. In der Ausgabe von 1862 von Pierers *Enzyklopädischem Wörterbuch* kann der Eintrag zu ›Schreibfeder‹ bereits auf deren Weiterentwicklung zurückblicken. Dort heißt es dann:

> Die ersten, von dem Engländer James Perry erfundenen, ahmten die Form der Gänsefedern soweit nach, daß der hintere Theil derselben eine ganz geschlossene Röhre zum Anstecken an ein Stäbchen bildete; jetzt befindet sich diese Form nur noch an ganz kleinen zum Zeichnen dienenden; die gewöhnlichen bilden eine flache, höchstens halbcylindrische Rinne, welche in einen eigenen Federhalter gesteckt wird.[77]

In Heberts erwähnter *Engineer's and Mechanic's Encyclopedia* von 1836 liest man zum Ende des Stahlfedereintrages:

> Many of the steel pens, as now manufactured, we find of excellent quality; many hundred pages of this work have been written with *one* pen, in a uniform clear hand. After writing with it about forty pages, we usually renew, and even much improve the nibs of a new pen by a few touches of a dry Turkey stone, aiding the sight with a pair of magnifying spectacles, in order that the form of the extreme end may be duly perfected; this process will, however, be found difficult of accomplishment, at first, by persons unaccustomed to the pointing of delicate instruments, and, at the present low prices of the article, scarcely worth the trouble; but the ability to perform this operation at pleasure upon steel pens, renders a person very independent of the stationer's shop.[78]

Einmal mehr wird die Dauerhaftigkeit der Stahlfeder gelobt, nicht ohne jedoch Hinweise auf die nötige Pflege der Werkzeuge zu geben. Als Vorteil wird neben dem billigen Preis auch die Unabhängigkeit vom Schreibwarengeschäft angegeben. Damit ist auch eine individuelle, ökonomische Komponente des Umbruchs angesprochen: Wer Federn nicht selbst zurichten konnte, war auf die Zuschneidenden und die Verteiler angewiesen. Das industriell erzeugte Produkt füllte in diesem Fall eine Lücke und machte erstmals das praktische Wissen über den Federzuschnitt überflüssig.

76 Wieck (1853), 318.
77 Pierer 1862, Bd. 15, 423. Zu frühen Fountain Pens vgl. die Beschreibung durch Hebert (1836), 282.
78 Hebert (1836), 281.

Zudem enthalten manche wissenschaftlichen Nachschlagewerke, wie hier bei Hebert deutlich wurde, in den Artikeln, die den Schreibfedern gewidmet sind, auch eine Eigenreferenzialität. Das Schreiben über Federn hat so eine poetische Wirkung: Die Poiesis als Prozess einer schaffenden Handlung wirkt auch in der Erstellung eines wissenschaftlichen Werkes – erinnert sei hier noch einmal an Buffon und seine Reflexion naturwissenschaftlichen Schreibens.[79] In der Eigenreferenz wird das Verfassen der Lexika zum Thema. Damit bestehen sowohl bei den literarischen als auch den wissenschaftlichen Schreibprozessen analoge Funktionsweisen, wenn es um die Feder geht. Das Schreibwerkzeug zeigt sich einmal mehr als prototypischer wissenspoetologischer Gegenstand.

Wie bereits erwähnt, war das Narrativ über die Einführung der Stahlfeder auch an die Präsentation von Nationalität geknüpft. Dabei zeigte sich vor allem in den deutschsprachigen Texten ein vergleichender Blick nach Großbritannien. Dieser Vergleich geschah teils mit eher neutralen Formulierungen, teils wurde versucht, die deutsche Leistung bei der Entwicklung hervorzuheben. Fast bewundernd gegenüber Großbritannien schreibt Drescher 1843: »Seit kaum einem Jahrzehend hat sich die Stahlfeder auch in Deutschland eingebürgert und ist ein redendes Zeugniß des englischen Scharffsinnes in fast jeder Werkstätte der Schreibekunst geworden.«[80] In dieser Darstellung stammte die ›Erfindung‹ aus England und Deutschland übernahm sie mit zeitlicher Verzögerung.[81]

Im *Brockhaus* von 1844 liest man:

> Früher fabricirte man sie ausschließlich in England, welches 1836 120 Tonnen Stahl zu ungefähr 250 Mill. Stück Stahlfedern verarbeitete; gegenwärtig liefern auch Frankreich, Nordamerika und Deutschland einen Theil des Bedarfs. Man verfertigt über 100 verschiedene Sorten je nach der Güte des verwendeten Stahls, der verschiedenen Härte, Form u. s. w.[82]

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahmen in Europa nationalistische Tendenzen zu. In populär ausgerichteten Medien lässt sich dies beispielsweise auch an der Darstellung der Stahlfeder zeigen. In der Zeitschrift *Alte und Neue Welt. Illustrirtes katholisches Familienblatt zur Unterhaltung und Belehrung* von 1885 beginnt ein Artikel über die *Geschichte der Stahlfeder* wie folgt:

> In jüngster Zeit ist viel darüber gestritten worden, wer die Stahlfeder erfunden habe, und man war schließlich zu dem Ergebniß gelangt, daß dieselbe von Stadtschreiber

79 Vgl. Kap. 3.3.1.

80 Drescher (1843), 1.

81 Dass die deutschsprachigen Kalligrafen auch zwischen 1840 und 1860 nicht auf die Stahlfeder eingingen oder sie als ungenügend verwarfen, zeigt die zeitliche Verschiebung, mit der im deutschsprachigen Raum und vor allem auch im Bereich der Kalligrafie auf die neue Technik reagiert wurde. Lang (1905), 74, führt dazu Beispiele an.

82 Brockhaus (1844), 223.

> Johann Janssen in Aachen und später, als die Erfindung in Vergessenheit gerathen war, von dem Schreiblehrer Bürger noch einmal erfunden worden sei. In ›Schönbergers Börsen- und Handels-Bericht‹ wird dem entgegen die intellectuelle Urheberschaft an dieser Erfindung dem Chemiker Dr. Joseph Priestley, dem Entdecker des Sauerstoffs, des Chlorwasserstoffs, der schwefligen Säure etc. zugesprochen.[83]

Die Anekdote, der Aachener Friede sei 1748 mit einer Stahlfeder unterschrieben worden, wurde immer dann argumentativ eingesetzt, wenn die Rolle Deutschlands gegenüber Großbritannien gestärkt werden sollte.[84] Die industrielle Massenverbreitung kam eindeutig aus England, die erste deutsche Stahlfederfabrik (Heintze & Blanckertz) wurde 1856 in Berlin gegründet. Der rhetorisch ausgetragene Konflikt zeigt: Stahlfedern sind politische Dinge.[85]

Eines vermochte die Stahlfeder besonders deutlich in Erinnerung zu rufen: Da sie, wie die Gänsefeder, ihre Verwendung innerhalb eines Ensembles der Schreibgeräte und Akteure fand, hatte sie nicht nur Auswirkungen auf die sie führenden Hände, sondern auch auf die anderen Dinge im Schreibnetzwerk. Aufgrund der Stahlfeder musste so etwa die Rezeptur der Tinte angepasst werden. Die geläufigen Rezepte nämlich brachten es mit sich, dass die metallenen Federn zu rosten begannen. Unterschiedliche Schreiber haben deshalb darauf hingewiesen, dass neuerdings Tinte ohne Säure verwendet werden müsse.[86] Einmal mehr zeigt sich damit, dass die Aktanten innerhalb eines Netzwerkes sich gegenseitig beeinflussen.

83 (anonym): Zur Geschichte der Stahlfeder. In: *Alte und Neue Welt. Illustriertes katholisches Familienblatt*, Heft Nr. 12, 19. Jahrgang, 1885, 2. Auch die *Frankfurter Zeitung* war bemüht, die Herkunft der Stahlfeder zu klären. In jener Darstellung werden vor allem Vermutungen präsentiert: »[Zur Geschichte der Stahlfeder.] Wie bei so vielen Erfindungen wichtiger Bedürfnisse, ist es bisher nicht gelungen, den Ursprung der Stahlfeder-Erzeugung festzustellen. In Birmingham selbst, dem Ursitz dieses Fabrikations-Zweiges, hat man über die Entstehung dieser Industrie nichts Sicheres zu konstatiren vermocht. Nur so viel gilt als sichergestellt, daß es schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts Federn aus Stahl gab. Eines der ältesten Patente, welches für Stahlfedern-Fabrikation in England ertheilt wurde, ist jenes von James Perry vom 24. April 1830. Heute schätzt man den wöchentlichen Verbrauch der Fabriken auf circa 640 Centner Stahl, was einer Menge von 260,000 Gros oder circa 40 Millionen Federn entspricht. Während die ersten Federn das Dutzend mit 18 Shilling verkauft wurden, erhält man heute für etwa 50 Pfg. ein ganzes Gros Stahlfedern. Eine Feder passirt in der Regel zwölf- und oft mehrermale die Hand des Arbeiters in verschiedenen Maschinen und nimmt zur Vollendung einen Zeitraum von zwei bis drei Wochen in Anspruch.« *Frankfurter Zeitung*, Nr. 75, 26. März 1877.

84 Feldhaus (1914), Sp. 999 f., zitiert den Diener des Bürgermeisters von Aachen, der sagt, er habe 1748 »newe Federn erfunden«.

85 Noch stärker betont werden die angeblich fast ausschließlich deutschen Leistungen an der Entwicklung der Stahlfeder im Nationalsozialismus: *Die Marburger Zeitung* (mit Hakenkreuz auf der Titelseite) publizierte 1943 einen Artikel mit dem Titel *Die Entthronung des Gänsekiels. Hundert Jahre deutsche Schreibfeder-Industrie*. Darin wird die englische Produktion nur in einem Halbsatz erwähnt. *Die Marburger Zeitung. Amtliches Organ des Steirischen Heimatbundes*. Freitag, 30. Juli 1943, Nr. 211, 6. Dass Vertreter unterschiedlicher Nationen an der Erfindung teilhatten, wird dort schlicht negiert.

86 Vgl. Drescher (1843), 6 f. Zudem kann ein Lack die Stahlfeder vor Rost schützen, ebd., 39. Konsequenterweise fügt er seinem Werk noch »Zwei Recepte zu Dinten ohne ätzende Substanzen,

Fehlten über die Jahrhunderte Quellen über die Herkunft von Gänsefedern und Zahlen über deren Handel, war es nun ironischerweise gerade der Stahlfeder geschuldet, dass solche Zahlen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts publiziert und verbreitet wurden. Großbritannien war über längere Zeit darauf angewiesen, Gänsefedern zu importieren.[87] In den *Records of General Science* von 1835 liest man über die britische Situation:

> England is supplied with this article [quills] from Russia and Poland, where immense flocks of geese are fed for the sake of their quills. The quantity exported from St. Petersburg, varies from six to twenty-seven millions. Twenty millions were last year imported into England from these countries. We may form some idea of the number of geese which must be required to afford the supply, when we consider, that each wing produces about five good quills and that by proper management, a goose may afford twenty quills during the year.[88]

Die Zahlen für den Übergang der 1820er- zu den 1830er-Jahren und die Einfuhr von Federn nach London lieferte die Zeitschrift *The mirror* (1835):

> The average number of quills manufactured by some of the old established houses in the metropolis was 6,000,000,000 each, annually. During the last seven years the imports of quill into London were – in
>
> 1828 22,418,600
> 1829 23,119,800
> 1830 19,787,400
> 1831 23,670,300
> 1832 17,860,900
> 1833 23,976,600
> 1834 18,732,000[89]

Einen größeren Überblick über die ökonomische Situation in Europa und den Federkielhandel in den 1830er-Jahren gibt Schiebes *Universal-Lexikon der Handelswissenschaften* von 1839:

besonders für die Stahlfeder geeignet«, hinzu, ebd., 40. Drescher macht auch Empfehlungen für den Papierverbrauch, »Handpapier [sei] der Stahlfeder noch hinderlicher, als der Pose.« Ebd., 5. »Um die Stahlfedern länger brauchbar zu erhalten, muß man sich einer nicht sauren Tinte bedienen und dieselben nach dem Gebrauche, am besten mit einem in Terpenthinöl getauchten Läppchen, auswischen. Bei theuern Federn verlohnt es sich auch der Mühe, die Spitze, wenn sie abgenutzt ist, mittels einer feinen Feile wieder etwas anzuschärfen, nachdem der entstandene Grath weggenommen ist.« *Brockhaus* (1844), 223.

87 Darauf verweist etwa Britton (1807), 553, in seinen Ausführungen zu Lincolnshire, einem Zentrum der britischen Gänsezucht.

88 Thomson (1835), 397.

89 *The mirror*, 18. April 1835, 254.

England und der deutsche Zollverein erzeugen selbst nicht ihren vollen Bedarf [an Gänsekielen]. In letzterem betrug für Bett- und Schreibfedern

	die Einfuhr:	die Ausfuhr:
1834	14,627 Ctr.	4824 Ctr.
1835	16,116 Ctr.	4998 Ctr.
1836	17,967 Ctr.	5833 Ctr.

England führte ein:

1829	38,742,000 Stück Kiele.
1830	33,668,000 Stück Kiele.

Frankreich führte in Kilogrammen rohe Schreibfedern ein aus:

	Rußland.	Hansestädte und Hannover
1830	25,951.	41,847.
1831	–	24,850.
1832	10,332.	21,939.
1833	27,292.	17,385.
1834	29,704	23,431.
1835	37,039.	25,307.
1836	27,293	7,674.

und appretirte aus nach dem Königreiche beider Sicilien:

1830	5590 Kilogr.
1831	3607 Kilogr.
1832	2255 Kilogr.
1833	3423 Kilogr.
1834	4740 Kilogr.
1835	1772 Kilogr.
1836	3968 Kilogr.

Außer Hamburg versenden Holland und Riga viel; die aus letzterer Stadt werden in England für die besten gehalten.[90]

Der Handel mit Schreibfedern hatte aber auch eine interkontinentale Ausrichtung – Gänse mussten zuerst in Amerika angesiedelt werden und lieferten später Federn für Europa – noch zu einer Zeit, in der die Stahlfeder in Großbritannien schon verbreitet war. In seinen *Beiträgen zur Kulturgeschichte. Der Einfluß des Menschen auf die Verbreitung der Hausthiere und der Kulturpflanzen* von 1852 schreibt Karl Wilhelm Volz in Bezug auf die Einführung von Tieren in Amerika, dass die Gänse und Hühner sich nach einer Phase der Akklimatisierung dort gut entwickelt hätten:

90 Schiebe (1839), 158.

> Wie wichtig in Amerika die Zucht des Federviehs ist, beweist folgende Angabe: Im Jahre 1834 schickte ein Federviehhändler in Boston in den zwei letzten Wochen des Decembers 13'000 Stück Gänse und 2000 Stück Puter auf den Weihnachtsmarkt nach London, und von 1828–34 wurden jährlich im Durchschnitt 21½ Millionen Schreibfedern ausgeführt.[91]

Das Wissen um die historischen technischen und ökonomischen Komponenten der Kulturtechnik Schreiben im Übergang von der Gänse- zur Stahlfeder ist also größtenteils verschüttet. Dieses komplexe Wissen um den medialen und materiellen Wechsel bildet jedoch den Hintergrund für literarische Thematisierungen und Inszenierungen von Federn auch des 19. Jahrhunderts. Eine Analyse literarischer Texte der Zeit tut deshalb gut daran, über die genannten technisch-ökonomischen Bestandteile Bescheid zu wissen, um auch vermeintlich ›bloß metaphorisch‹ verstandene Federn in ihrer vollen Semantik verstehen zu können.

5.2.4 Pädagogik und Schnellschrift

In die pädagogische Praxis fand die Stahlfeder vergleichsweise spät. Unterschiedliche Lehrer rieten von dem neueren Werkzeug ab.[92] Noch 1905 hielt Lang fest, dass die Möglichkeiten der Stahlfedern den Anforderungen an den Gegenstand (vor allem auch im Schreibunterricht) nicht genügen könnten:

> Der Widerstand gegen die Stahlfeder ist demnach erklärlich; ja, er war vollständig berechtigt, weil man glaubte, die gewohnten Schriftformen beibehalten zu müssen und auch die seither geübte Schreibtechnik unbesehen weiter anwenden zu können. Aber wie alle Dinge ihren Willen haben, so hat auch die Stahlfeder den ihrigen, welchen zu respektieren klug wäre. Sie *wollte* eben eine andere, eben ihr gemäße Schrift erzeugen, und der Widerspruch war da. Der Schreibende merkte, daß die ›harte‹ Metallfeder die Hand in anderer und keineswegs bequemerer Weise in Anspruch nahm als der Kiel. […] Mit einem Worte: es wurden technisch ungeeignete Anforderungen an das neue Werkzeug gestellt, anstatt eine Schrift, eine Schreibweise zu wählen und solche auch unterrichtlich aufzunehmen, welche demselben, also dessen Eigenschaften, Rechnung getragen hätte. […] Unter dem fraglichen Vorurteil leidet die ganze moderne Stahlfederschreibwelt, vornehmlich und in erster Linie die lernende Jugend.[93]

In diesem Zitat wird der Eigenwillen von Dingen, konkret der Stahlfeder, explizit gemacht. Schreiben und Schrift sind abhängig von den Werkzeugen und ein Wechsel des Schreibwerkzeugs kann durchaus Veränderungen in der Körperhaltung und

91 Volz (1852), 226.

92 So zitiert Lang (1905), 70, einen deutschen Skeptiker von 1834 mit der Aussage: »Zum eigentlichen Schreibenlernen möchte ich die Stahlfeder unbedingt verwerfen, wenigstens für die untern Schulklassen.« Kritisiert wurde auch die angeblich mangelnde Lesbarkeit (ebd., 72).

93 Lang (1905), 82.

in den schriftlichen Spuren nach sich ziehen. Wer allerdings den Wechsel zur Stahlfeder wagte, blieb ihr meist treu.[94] Diesem Widerspruch mussten die Lehrpersonen begegnen und ihre Schüler einerseits mit den Möglichkeiten, andererseits aber auch mit den Problemen der Schreibwerkzeuge bekannt machen.

Die Kulturtechnik Schreiben befand sich aber auch in einer anderen Richtung im Umbruch, nämlich was das Schreibtempo ganz allgemein betraf. Im Zuge einer Industrialisierung und Ökonomisierung des Schreibens kamen erste Kurz- und Schnellschriften auf. So etwa die von Joseph Carstairs entwickelte Schreibmethode, die auch einfach die ›amerikanische‹ Methode genannt wurde. Seine *Lectures on the Art of Writing*[95] erschienen 1816 zeitlich vor der Entwicklung der Stahlfeder, sie zeigen jedoch ein Interesse am Schreiben generell und an spezifischen historischen Themen. Ein Jahr davor hatte Carstairs mit seiner *Tachygraphy, or the Flying Pen* bereits ein Werk vorgelegt, das sich mit ›Business Hand-writing‹ beschäftigte. Schreibvorgänge sollen für Berufsschreiber optimiert werden, Carstairs verspricht in erster Linie einen Zeitgewinn. Was ein Junge bisher in drei Jahren gelernt habe, soll nach der neuen Methode in wenigen Lektionen zu erlernen sein.[96] Diese Methode zielt in erster Linie auf eine freie, lockere Bewegung der Hand und auf einen Schriftzug, der nicht von Absetzungen unterbrochen wird. Mit ein paar Tagen Übung verspricht Carstairs sogar »young ladies, who have frequently hesitated to write, because they wrote so bad a scrawl«[97] eine schöne, fließende Handschrift.

Interessant an Carstairs' Ansatz ist nun, dass er die leichte Schreibart durch eine Fixierung der Hand erreichen möchte. In seinen *Lectures* kann in einzelnen Abschnitten gelernt werden, wie locker geschrieben werden sollte; dazu dienen auch Abbildungen von Schriftzügen. In der deutschen Übertragung von C. F. Leischner, der 1832 *Carstairs Neues Schnell-Schreib-Lehr-System* publizierte, wird eine Abbildung gezeigt, auf der Hand und Feder aneinander festgebunden werden (Abb. 5.4).

Leischners Werk richtet sich an »Zöglinge[] von jedem Alter«,[98] er verbindet damit Schule und Erwachsenenbildung. Eine freie Handschrift soll paradoxerweise gerade mit einer Einschränkung der Hand erreicht werden. Carstairs und in seiner Nach-

94 Drescher schreibt: »[…] trotz der immensen Verbreitung derselben [der Stahlfeder], ist die Anzahl ihrer Gegner dennoch immer sehr beträchtlich, und wir finden ebenso eifrige Vertheidiger, als hartnäckige Gegner dieses Schreibwerkzeuges. Merkwürdig ist indessen, dass Niemand, der sich an die Stahlfeder gewöhnt hat, und mit ihr völlig vertraut geworden ist, sie wieder ablegt und zum Gänsekiele zurückkehrt.« Drescher (1843), 1 f. Lang (1905), 69, erwähnt eine holländische Quelle von 1830, die sich entschieden gegen die Verwendung jeglicher metallener Federn aussprach, sowie auch deutsche Kritiker (ebd., 70).

95 1816 erschien die dritte Auflage des Werkes.

96 Carstairs (1816), 5.

97 Carstairs (1816), 9. Und mit Empathie schreibt er über die Bedeutung der Handschrift für die Menschheit insgesamt: »The free use of the pen is of so great importance to mankind in general, and so indispensably necessary for the man of business, that I think it needless to make any apology for introducing the art of writing in a more modern form, than that in which it has hitherto been handled.« Ebd., 12.

98 Leischner (1833), Titelblatt.

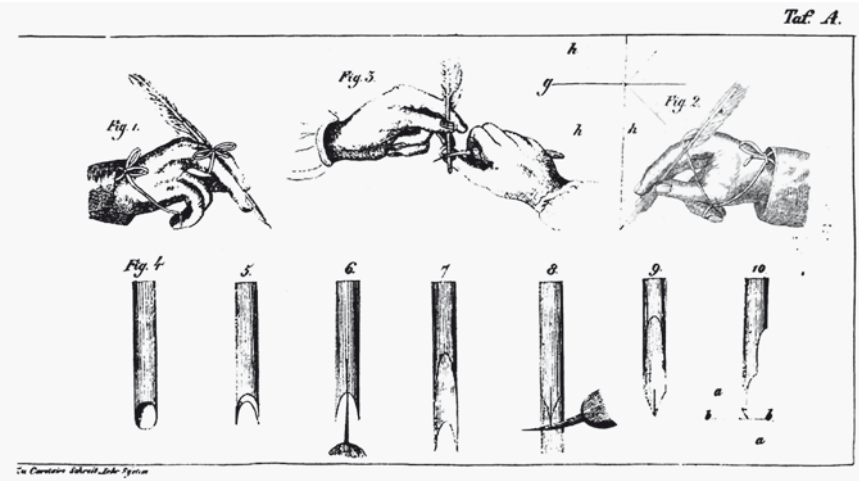


Abb. 5.4: Leischner: Carstairs Neues Schnell-Schreib-Lehr-System, 1832

folge auch Leischner arbeiten damit an einer neuen Körpertechnik, die sie noch mit dem alten Schreibwerkzeug, der Gänsefeder, erreichen wollen. Carl August Zschille will die Methode schließlich für die Schule nutzbar machen. Sein 1842 erschienenes Werk trägt den Titel: *Carstairs und Mad. Jaffé, oder über die amerikanische Schnell-Schreib-Methode und deren Einführung in Schulen*.[99] Auch Zschille beschreibt ausführlich die korrekte Hand- und allgemein die Körperhaltung beim Schreiben. Angestrebt wird eine »Leichtigkeit« und »Behendigkeit«[100] beim Schreiben. In seiner Darstellung des Lernprozesses kommt nun auch die Stahlfeder vor: »Während der ersten Lehrstunden wird mit Gänsefedern, dann mit Stahlfedern geschrieben.«[101] Der Wechsel des Schreibinstruments zeigt sich auch hier als fließender Prozess, wobei die Stahlfeder noch nachgeordnet wird. Zuerst soll das Handwerk mit der tierlichen Feder gelernt werden, bevor das neue Werkzeug benutzt werden soll. Im Versuch, die Kulturtechnik Schreiben mittels Verbesserung der Körpertechnik zu optimieren, kommen beide Schreibwerkzeuge zum Einsatz.

5.3 Figur des Übergangs: Annette von Droste-Hülshoff

Wie bereits bei Andersens Märchen gesehen, beschäftigte der Übergang von Gänse- zur Stahlfeder auch die literarischen Autorinnen und Autoren. Die Thematisierung von Schreibgerät findet sich literarisiert in fiktionalen Texten sowie in Briefen oder

99 Madame Jaffé hatte ebenfalls eine neuere Schreibmethode entwickelt, auf die hier nicht genauer eingegangen wird.
100 Zschille (1842), 31.
101 Zschille (1842), 36.

autobiografischen Zeugnissen, in denen die eigene Schreibweise reflektiert wurde. Als Figur des Übergangs zwischen den beiden Schreibwerkzeug-Zeiten kann stellvertretend Annette von Droste-Hülshoff genannt werden. Wie in der Einleitung bereits erläutert wurde, hatte die Autorin große Mühe, Federn selbst zu schneiden. Wie andere Frauen auch, war sie benachteiligt in Bezug auf eine praktische Ausbildung; das Zuschneiden des Schreibwerkzeugs hatte sie nicht gelernt. Ihre Zugehörigkeit zum Adel brachte es immerhin mit sich, dass sie oft Menschen um sich hatte, die Federn für sie schneiden konnten. Durch diese Ausgangslage befand sie sich immer schon in einem Abhängigkeitsverhältnis, unter dem auch ihre literarische Produktion betrachtet werden muss. Die Probleme mit ihrem Schreibgerät beschränkten sich allerdings nicht nur auf die Gänsefeder. Zwar verfügte Droste bereits über Stahlfedern, doch diese scheinen qualitativ noch zu wenig überzeugt zu haben. Am 14. November 1845 schrieb sie an die befreundete Schriftstellerin und Salonnière Elise Rüdiger (1812–1899):[102]

> Lieb Lies, ich plage mich wie ein armer Hund mit meinen schlechten Stahlfedern, und habe schon ein ganzes Kästchen durchprobirt, aber alle wollen entweder die Dinte nicht lassen oder haben immer von neuem Haare im Schnabel, als wenn ihnen ein Bart nachwüchse – Glückselig wer mit Gänsekielen schreiben kann! ich kann's nicht, denn ich verstehe sie nicht zu schneiden, – und Mama eben so wenig![103]

Droste gehörte zu einer Generation von Dichterinnen, die mit den althergebrachten Problemen zu kämpfen hatten (und sich damit nicht von der Generation von »Mama« unterschieden) und denen zwar bereits das neuere Instrument zur Verfügung stand (und zwar »ein ganzes Kästchen«), ohne jedoch eine sinnvolle Alternative bieten zu können. In seinem *Lebensbild* Drostes beschreibt Levin Schücking 1862 eine Quasi-Schreibszene im Konjunktiv: Während er über die Sammelleidenschaft Drostes berichtet und viele Gegenstände aufzählt,[104] wird mit Blick auf Drostes überaus sparsamen Papierverbrauch zur Feder nur gesagt: »[B]ei genauerm Suchen hätten sich auch ein Paar ältliche Gänsekiele vorgefunden, die noch im Laufe des letzten Jahres frisch geschnitten waren«.[105] Die Stelle bleibt widersprüchlich, vielleicht waren die Kiele gar nicht vorhanden (das würde die Verwendung des Konjunktivs erklären), allerdings würde dann im Weiteren iritieren, dass sie gleichzeitig »ältlich[]« und frisch zugeschnitten gewesen sein sollen. Explizitere Schreibszenen als in Schückings Erinnerungen sind in Drostes Briefen zu suchen.

102 Zu Rüdiger vgl. Grywatsch (2018).

103 Annette von Droste-Hülshoff an Elise Rüdiger in Minden. Rüschhaus, 14. November 1845, Freitag. Droste-Hülshoff, HKA, Bd. X, I, Briefe 1843–1848, 320–328, hier 327. Schücking (1862), 106, wird Drostes Schrift als »kleine mikroskopisch kritzelnde Hand« beschreiben. Ihre Kurzsichtigkeit beschreibt er ebd., 110. Im Weiteren bezeichnet Schücking Drostes Gedichte als »hieroglyphisch niedergekritzelt[…]«. Ebd., 155.

104 In einer Schublade zeigte »sich nun die Fülle prächtiger alter Gold- und Silbermünzen und Medaillen, ausgezeichneter Gemmen […]«. Schücking (1862), 109, sowie später 128f.

105 Schücking (1862), 110.

Da Elise Rüdiger nach Minden umgezogen war, ersetzte Droste den mündlichen Austausch mit der Freundin durch einen sehr langen Brief. Dieser beginnt wie folgt:

> Mein liebes liebes Herz!
> Endlich komme ich zum Schreiben, – Daß ich etwas krank, und fruchtbar Apprehensiv gewesen bin werden Sie schon durch Nanny und Luischen wissen; doch das ist jetzt vorüber, und ich will das gute Papier nicht mit all den Uebeln die ich hätte haben können und, Gottlob, nicht gehabt habe, verderben […] wir waren seelenvergnügt, ein Kleeblättchen wie an Einem Stiele gewachsen, […] Vor uns mein brauner Tisch, blank von Daguerrotips [sic]; drey von Ihnen, eins von Nanny, und zwey von mir, (Eins en profil das andre en face) – Beyde Freundinnen stimmten für das Erste, und so schicke ich es Ihnen denn, damit ich an unserm Namensfeste doch auch bei Ihnen bin, wie Sie bey mir. […]
> Nanny und Luise brachen beynahe in Thränen aus als sie Ihre Bilder durch die Lupe ansahn, ›Ach Gott, nun ist sie es erst recht! – das sind grade ihre Augen! – und der Mund! – das ist ganz ihr Gesichtchen!‹[106]

Dieser Brief zeigt zwei weitere Aspekte des Umbruchs zu einer technisch neu gestalteten Welt, die zum Wechsel der Schreibwerkzeuge dazukommen: Zum einen erwähnt Droste Vorstufen der Entwicklung des Telefons, dessen Patentierung 1877 durch Alexander Graham Bell sie allerdings nicht mehr miterleben sollte.[107] Zum anderen ist im Text die gegen Ende der 1830er-Jahre entwickelte Daguerreotypie Thema, eine moderne und noch sehr teure Technik, ein Porträt herstellen zu können.[108] Droste ließ 1845 vier solche Aufnahmen machen und verschickte eine davon nach Minden.[109] Auch Elise Rüdiger und die gemeinsame Freundin Nanny von Scheibler (1810–1871) hatten bereits Daguerreotypien anfertigen lassen, und so konnten die Porträts die Abwesenden beim Zusammensitzen als »Kleeblättchen« vertreten. Wie das Schreiben mit der Gänsefeder durch die Entwicklung der Brille ausdifferenziert wurde,[110] so

106 Droste-Hülshoff, HKA, Bd. X, I, Briefe 1843–1848, 320–328, hier 320.

107 »Ich las neulich von einer Erfindung, die man noch zu vervollkommnen, und zum Besten der Politik auszubeuten hofft; nämlich durch eine, wenig kostbare, Vorrichtung von drathdünnen Röhrchen unter der Erde, den Schall auf große Wegstrecken so fortzupflanzen, daß man z. B. in Minden nur sprechen, und ein Anderer in Münster das Ohr anlegen darf. – Ich denke mir diese Einrichtungen würden dann Regale, und man förmlich auf Billets, nach vorläufiger Bestellung, zu Unterredungen zugelassen; – Ach Gott, Lies, was würden wir da manchen halben Gulden todtschlagen!« Annette von Droste-Hülshoff an Elise Rüdiger in Minden. Rüschhaus, 14. November 1845, Freitag. Droste-Hülshoff, HKA, Bd. X, I, Briefe 1843–1848, 320–328, hier 325 f.

108 Vgl. zur Daguerreotypie als »Selbstmitteilung der Natur« Stiegler (2001), 24–40.

109 »Dem Brief lag das Gedicht *An Elise in der Ferne. Mit meinem Daguerotyp* […] bei […]. Außerdem lag dem Brief noch eine der vier Daguerreotypien, die die Droste im Sommer 1845 bei Friedrich Hundt in Münster hatte anfertigen lassen, bei. Sie ist heute verschollen; es läßt sich auch nicht sagen, von welcher Seite die Droste aufgenommen wurde […].« Droste-Hülshoff, HKA, Bd. X, II, Briefe 1843–1848, Kommentarband, 1234.

110 Vgl. Kap. 2.1.1.

veränderte die frühe Fotografie das Sehen: Der Detailreichtum der Abbildungen forderte dazu heraus, technische Hilfsmittel zur genaueren Betrachtung hinzuzuziehen. Und so erstaunt es nicht, dass Droste bemerkt: »Nanny und Luise wollen sich gemeinschaftlich eine Lupe anschaffen, blos um Ihre Bilder anzusehen.«[111]

Dem Brief legte Droste neben dem Porträt auch noch ein Gedicht bei:

An Elise in der Ferne
Mit meinem Daguerrotyp

Zum ersten Mal im fremden Land
Sucht dich mein Gruß[112] an diesem Tag,
Muß ängstlich spähen, scheu und zag
Eh er die liebe Schwelle fand.

Das stille Zimmer kennt er nicht,
In dem zu Dir mein Schatten tritt,
Mit leisem losem Geisterschritt,
Verdämmernd wie ein Elfenlicht

Du schaust ihn an, er schaut seitab,
Als such' in ungeborner Zeit
Für seiner Treue Seligkeit
Er sich den rechten Zauberstab

Der aus dem Keim die Blüthe ringt,
Der weckt den Nachtigallenschlag
Und, ach, den lieben warmen Tag,
Der ihm sein Liebstes wiederbringt![113]

Mit der kombinierten Sendung von Brief, Porträt und Gedicht sucht Drostes *alter ego*, also der »Schatten«, Rüdigers neues Heim auf, um sie zu besuchen. Das Gedicht imaginiert ein Treffen zwischen Rüdiger und diesem Schatten, der sich im Modus des ›als ob‹ belebt nach einem »Zauberstab« umsieht. Die Blickrichtungen werden dadurch verdoppelt, Rüdiger betrachtet den Schatten (»Du schaust ihn an«) und dieser wiederum »schaut seitab«. In einer fiktiven Zukunft, in der es einen »Zauberstab« gibt, könnte ein ersehntes Wiedersehen der beiden Freundinnen stattfinden. Die Blicke und die Gegenüber würden einander physisch begegnen.

111 Droste-Hülshoff, HKA, Bd. X, I, Briefe 1843–1848, 320–328, hier 328.
112 In der Briefausgabe steht hier aufgrund eines Lesefehlers »Geist« statt »Gruß«. Vgl. Droste-Hülshoff, HKA, Bd. X, I, Briefe 1843–1848, 328.
113 Droste-Hülshoff, HKA, Bd. II,I, Gedichte aus dem Nachlaß, 213. Das Gedicht wurde zu Elise Rüdigers Namenstag verfasst.

Drostes Brief zeichnet sich durch seine Multimedialität aus. Die Schrift ist es, die dabei das Bild einwickelt: »Ich muß bey diesem feuchten Wetter das Daguerrotyp [sic] wohl sorgfältig emballieren, sonst bekommen Sie am Ende die leere Platte.«[114] Drostes Handschrift führt um die Verpackung des Porträts herum und berichtet thematisch von ihr. Das Gedicht und der Brief sind Produkte dieser Schrift, deren Entstehung mit der bärtigen Stahlfeder ebenso prekär ist wie der Transport des Porträts, dessen Aufdruck Droste als flüchtig ansieht.

Am wörtlich verstandenen Rande des Briefes erwähnt die Autorin schließlich noch eine weitere Schrift, die allerdings metaphorisch gemeint ist: Über Rüdigers Rezension *Dingelstedt's Gedichte* schreibt Droste: »Denken Sie nicht, daß mir Ihr Aufsatz über Dingelstedt nicht gefällt, weil ich seiner zu erwähnen vergessen, er ist ausgezeichnet geistreich geschrieben, und verräth wahrhaftig keine Frauenhand!«[115] Drostes Kompliment an Rüdiger zeigt eine unkritische Haltung gegenüber den zeitgenössischen Publikationsregeln, wenn es um Autorinnen ging:[116] Dass Dingelstedt anonym veröffentlichen musste, wird von Droste nicht nur hingenommen, sondern geradezu unterstützt, denn eine Namensnennung hätte schließlich die schreibende »Frauenhand« entlarvt. In diesem epistolaren Rahmen gibt sich Droste selbst in ihrer Unfähigkeit, mit den Schreibfedern umzugehen, deutlich als Frau innerhalb eines binären Systems zu erkennen (männliche Autoren hätten das Zuschneiden von Kielen gelernt gehabt). Sie lobt aber an einer anderen Autorin, dass diese in einem Text, der den literarischen Betrieb erreicht hatte, erfolgreich ihre »Frauenhand« zu kaschieren wusste. Mit dem Ausdruck »Frauenhand« nahm Droste das zeitgenössische Sprechen über Autorschaft und Geschlecht affirmativ auf, möglicherweise hatte sie auch aufgrund eigener Erfahrungen resigniert.[117]

Während Droste vor allem in Briefen Auskunft über ihre Schreibwerkzeuge und damit verbundene Sorgen gibt, lässt sich in ihren literarischen Texten eine bildliche Verwendung der Instrumente beobachten, die von keinerlei Mühen begleitet wird. An zwei Beispielen wird hier gezeigt, dass die Schreibwerkzeuge ohne jegliche Widerständigkeit und hauptsächlich in ihrem bildlichen Potenzial eingesetzt werden. Das Langgedicht *Ein Sommertagstraum* (1842), das in die vier Abschnitte *Das Autograph*, *Der Denar*, *Die Erzstufe* und *Die Muschel* geteilt ist, wird von einer somnambulen Grundstimmung geprägt. Mit der Referenz an Shakespeares

114 Annette von Droste-Hülshoff an Elise Rüdiger in Minden. Rüschhaus, 14. November 1845, Freitag. Droste-Hülshoff, HKA, Bd. X, I, Briefe 1843–1848, 320–328, hier 327. Notiert am oberen Rand der dritten Seite.

115 Annette von Droste-Hülshoff an Elise Rüdiger in Minden. Rüschhaus, 14. November 1845, Freitag. Droste-Hülshoff, HKA, Bd. X, I, Briefe 1843–1848, 320–328, hier 328. Rüdigers Rezension war am 8. August 1845 in der *Kölnischen Zeitung* erschienen. Vgl. Droste-Hülshoff, HKA, Bd. X, II, Briefe 1843–1848, Kommentarband, 1247.

116 Vgl. zum Schreiben der »Frauenzimmer« Kap. 3.6.

117 Mit Schückings *Lebensbild* wird eine Zuschreibung von ›männlicher Kraft‹ und ›weiblichem Schreiben‹ bei Droste in die Literaturgeschichtsschreibung überführt, wie weiter unten noch gezeigt wird. Dass und wie sich diese Lesart und Einordnung Drostes bis zu misogyner Rezeption weiterführen lässt, hat Morrien (2018) gezeigt.

Dramentitel findet in Drostes Version eine Umkehrung der Sommernacht in den Tag statt, das Traumhafte der Szenerie wird dadurch verstärkt. Das *Autograph* – wie die anderen Untertitel ein Gegenstand, der zu Drostes Sammelobjekten gehörte,[118] – bietet den Rahmen für eine Schreibszene. Das Ich spricht zu sich selbst mit »Pst! – St«[119] und Varianten davon, spricht also und nimmt sich selbst im Tonfall zurück. Nachdem im ersten Teil des Gedichts eine Mücke und eine Fliege das Gedicht bevölkerten, setzt die dritte Strophe das Ich mit einem Vogel in Analogie. Gleich darauf folgt in der vierten Strophe die Erwähnung eines schreibenden vogelartigen Wesens:

> Pst! – drunten, hart an meiner Klaus'
> Ein Tisch auf güldenen Krallen;
> Und wispelte ich zu weit hinaus,
> Ich wär auf den Amor gefallen;
> Der stand, einen Köcher in jeder Hand,
> Wie sinnend auf lustige Finte,
> Das Haupt gewendet vom stäubenden Sand,
> Und spiegelte sich in der Dinte.[120]

Beschrieben wird hier ein Schreibzeug mit einer Amorfigur sowie Sand- und Tintenfass. Das Ich ist in dieser Szene immer noch mit Vogelattributen versehen, wenn es in der nächsten Strophe heißt: »Wie hab' ich geflattert und mich gefreut«.[121] Schließlich wird die Schreibszene noch expliziter: »Schrieb, schrieb, daß die Feder knirrt' und bog, / Lang lange schlängelnde Kette, / und sachte über den Marmor zog / Und schleifte sich die Manschette.«[122] Mit der Erwähnung der »dintige[n] Galle«[123] wird die Eisengallustinte zum Thema, die über dem Ich ausgebreitet erscheint.[124] Und weiter geht der beschriebene Schreibprozess, »die Spalte fließt«,[125] heißt es, bevor in der letzten Strophe das Ich einem Er gegenübergestellt wird. Diese Er-Figur nun »faßt die Feder leicht«[126] und unterschreibt als König von Korsika. In allen diesen Erwähnungen von Elementen geht der Schreibprozess ohne Widerstand vonstatten. Traumhaft schreibt sich das Gedicht, schreibt der Vogel, schreibt der

118 Vgl. Blasberg/Grywatsch (2018b). Sowie Droste (HKA Bd. I,2), 1094, und ebd. 1114 f. Die Lesart als historisches (reales) Autograf von Theodor von Neuhoff aus dem 18. Jahrhundert wird hier nicht weiterverfolgt.
119 Droste (HKA Bd. I, I), 147, V 49.
120 Droste (HKA Bd. I, I), 148, V 73–80.
121 Droste (HKA Bd. I, I), 149, V 83.
122 Droste (HKA Bd. I, I), 149, V 89 f.
123 Droste (HKA Bd. I, I), 149, V 103.
124 Oesterle (2012), 143 f., Fußnote 22, liest das sprechende Ich als eine Mücke, erwähnt aber auch eine mögliche Lesart des sprechenden Papiers. Ich gehe hier von einem Vogel-Mensch-Hybrid aus.
125 Droste (HKA Bd. I, I), 149, V 107.
126 Droste (HKA Bd. I, I), 149, V 118.

König. Aufgrund des Vogel-Anthropomorphismus und einer möglichen historischen Lesart mit dem korsischen König wäre es plausibel, von einer tierlichen Feder auszugehen. Letztlich bleibt es aber in diesem Tagtraum unerheblich, womit genau geschrieben wird, die Tinte fließt, die Schrift als »Kette« schreibt sich scheinbar endlos fort. Die Schreibfeder hier ist ein Werkzeug, um Spuren festzuhalten. Ihre eigentliche materielle Beschaffenheit muss nicht thematisiert werden, so lange eine »Kette« mit ihr gebildet werden kann.

Anders sieht die Situation im Gedicht *An die Schriftstellerinnen in Deutschland und Frankreich* von 1841/42 aus. Der Text verhandelt poetologische Fragestellungen und verknüpft sie mit den Kategorien Geschlecht und Nationalität. Was in einer ersten Fassung noch an die »Blaustrümpfe«[127] gerichtet war, adressiert in einer überarbeiteten Version die »Schriftstellerinnen«. In Bezug auf das Schreibwerkzeug interessant sind die zwei Verse, in denen sich ein sprechendes Ich meldet: »Ich will den Griffel eurer Hand nicht rauben, / Singt, aber zitternd, wie vom Weih' die Tauben«.[128] Das Ich deutet hier in der Verneinung an, dass es durchaus in der Lage wäre, den anderen Autorinnen das Schreiben zu verunmöglichen. Diese Positionierung im damaligen Literaturbetrieb und die Anmaßung des möglichen Schreibverbots geht einher mit einer zeitlich ungebundenen Nennung des »Griffel[s]«. Dieses Schreibwerkzeug ist hier eine Metonymie, es steht in sachlicher Verbindung zu einer Vogel- oder Stahlfeder, ist aber nicht wörtlich zu verstehen. Es ist dieses Gedicht, das Schücking in seiner Auffassung von Geschlechterrollen und denjenigen, die er bei Droste zu erkennen glaubte, als Quelle diente. Im *Lebensbild* schrieb er dazu: »Trotz aller männlichen Kraft bleibt sie streng innerhalb der Schranken der Weiblichkeit und des Frauenberufs, die Sitte zu hüten, eingedenk, und in dieser Beziehung enthält das schöne Gedicht: ›An die Schriftstellerinnen in Deutschland und Frankreich‹ ihr treu befolgtes Glaubensbekenntnis.«[129] Es ist diese binäre Zuordnung von »männliche[r] Kraft« und »Weiblichkeit«, die Schücking als ein Droste-Leser einführte und die noch lange in der Forschung herumgeistern sollte.[130] Als »Glaubensbekenntnis« liest Schücking Drostes Gedicht biografistisch. In Bezug auf das Schreibwerkzeug überzeugt diese Lesart nicht, der »Griffel« ist nicht Drostes Werkzeug, sondern ein poetologisches. Es steht zwar metonymisch mit der Gänsefeder in Verbindung, erzeugt im Gedicht aber vor allem eine symbolische Bedeutung, die Schreiben mit Macht verknüpft.

127 Vgl. Wernli (2018d), 204.
128 Droste (HKA Bd. I,I), 17–19, hier: 18, V 47f.
129 Schücking (1862), 152. Und später noch einmal: »[…] ihre ächt weibliche Natur läßt sie dabei mit der männlichen Kraft der plastischen Bildung, einer Vorliebe für den ›Mikrokosmos‹ des Schönen, verbinden […].« Ebd., 155.
130 Vgl. Morrien (2018).

5.4 Reflexion des Übergangs: Melvilles *Moby-Dick* (1851)

Während sich also Droste-Hülshoff in der eigenen, problematischen Verwendung von Schreibwerkzeugen als eine Figur des Übergangs einordnen lässt, sie aber in den literarischen Werken keine konkreten, etwa mangelhaften Federn thematisierte, steht im Folgenden ein Ausschnitt aus *Moby-Dick* im Fokus, in dem der Übergang von der tierlichen Schreibfeder zur Stahlfeder reflektiert wird. Das 65. Kapitel des Romans trägt den Untertitel *The Whale as a Dish*. Es folgt auf das Kapitel *Stubb's Supper*, in dem beschrieben wird, dass die Mannschaft einen vom zweiten Steuermann, Stubb, getöteten Pottwal – es ist zum Leidwesen Ahabs nicht Moby-Dick – zum Essen vorbereitet.[131] Insbesondere über Stubb wird berichtet, dass er gerne Walfleisch esse.[132] Es wird Mitternacht, bis Stubb ein Stück des frisch zubereiteten Wals verspeisen kann: »About midnight that steak was cut and cooked; and lighted by two lanterns of sperm oil« (MD 236). Stubb ist nicht der einzige, der sich am Wal satt isst, auch Haie fressen vom »dead leviathan« (ebd.). Stubb wird in dieser Reihung in einen tierlichen Kontext gestellt, innerhalb dessen er den Haien vergleichsweise näherstehend als den anderen Matrosen dargestellt wird.[133] Die Szene verwischt, unter ethologischer Perspektive betrachtet, die anthropologische Differenz zwischen Stubb und den Haien, aber ontologisch auch zwischen Leben und Tod. Als Entitäten betrachtet sind die Haie und Stubb ganze, lebendige Wesen, während sie sich an der Parzellierung des toten Wals gütlich tun. Eine nicht-menschliche Gruppe und ein menschliches Individuum essen parallel zueinander ein Säugetier, den Wal.

Auf dieses Essen rekurriert das 65. Kapitel. Es beginnt wie folgt: »That mortal man should feed upon the creature that feeds his lamp and, like Stubb, eat him by his own light, as you may say; this seems so outlandish a thing that one must needs go a little into the history and philosophy of it.« (MD 240f.) Aufgenommen wird die erwähnte Lampe mit Walratöl, die Stubbs Essen beleuchtet und damit aus demjenigen tierlichen Stoff (Walrat) besteht, den Stubb als Fleisch (Steak) gerade verspeist.

In Krünitz' *Oekonomischer Encyklopädie* lautet der Eintrag von 1810 zum »Pottfisch«:

131 Vgl. Kap. 61: *Stubb kills a Whale*. MD 230–233.

132 »Stubb was a high liver; he was somewhat intemperately fond of the whale as a flavorish thing to his palate.« Melville (2002), 236. In der Folge mit der Sigle MD direkt im Text nachgewiesen. Schulz (2003) setzte dieses Essen in den Kontext und die Geschichte des Tisch- oder Gastmahlgesprächs.

133 Stubb verstärkt seine Nähe zu den Haien, wenn er sich beim afroamerikanischen alten Koch beschwert, das Steak sei zu weich geraten: »Don't I always say that to be good, a whale-steak must be tough? There are those sharks now over the side, don't you see they prefer it tough and rare?« (MD 237) Die Haie wiederum werden in ihrem Verhalten mit hungrigen Hunden verglichen (ebd.). Der Koch schließlich macht den Vergleich explizit: »I'm bressed if he ain't more of a shark dan Massa Shark hisself« (MD 240). Zur Gefräßigkeit der Haie vgl. Melvilles Kapitel 66, zum Hai als »Metonymie des Verschlingens« Borgards (2017), 111.

> […] ein großes mit dem Wallfische zu einer Ordnung gehöriges Säugethier, das sich in verschiedenen Meeren aufhält. […] In besondern Kanälen im Kopfe dieses Thieres sondert sich ein milchweißes Oehl ab, welches an der Luft zu einem halbdurchsichtigen Talge verhärtet, und unter dem Nahmen, Wallrath, sperma ceti, bekannt ist. Auch beym Thrane dieses Thieres findet sich dergleichen Materie. […] Ehedem galt er als ein beliebtes Arzneymittel: jetzt wird er bloß zur Schminke, zu Pomaden, Lichtern und zur Seife gebraucht.[134]

Während im deutschen Ausdruck ›Walrat‹ noch die pharmazeutische Bedeutung des Stoffes mitklingt, verweist der im Englischen und Deutschen in ähnlicher Schreibweise verwendete Ausdruck ›sperma ceti‹ (im Englischen »spermaceti«)[135] auf körperlich-männliche wie auch auf sprachliche Potenz: Wird die zähe Flüssigkeit in der sogenannten ›Melone‹ des Pottwals historisch als ›Sperma‹ erklärt[136] und bezeichnet, so erhält das Brennmittel in der Lampe die Potenz der Fortpflanzung – eine Potenz, die gleichzeitig durchgestrichen wird, da es sich ja um totes Material handelt. Die Lampe ist der Ort der Transformation des ›sperma ceti‹ in Licht. Der Ausdruck selbst trägt die Möglichkeit der Fortpflanzung weiter.

Die Lampe als Objekt und Stubbs Walsteak als ›Material‹ bilden eine Kontinuität zwischen den Textteilen. In der Sprechweise unterscheiden sich die beiden Kapitel fundamental: Das 64. Kapitel weist mit der Figurenrede und mit Auf- und Abtritten des Kochs (Cook oder ›old Fleece‹ genannt) Elemente des Dramas auf, das 65. ist ein reiner Prosatext, der sich im ersten Satz selbst als historische und philosophische Reflexion benennt. *Stubb's Supper* hingegen ist durch eine dialogische Struktur geprägt. Mit den Missverständnissen zwischen dem Koch und Stubb herrscht ein komödienhafter Ton vor. Stubb drängt Cook erst dazu, zu den Haien zu predigen, und macht sich dann über den predigenden Koch lustig, wenn dieser mehrfach die »Belubed fellow-critters« (MD 238, die Haie) anspricht und sie im Auftrag von Stubb – erfolglos – um Ruhe bittet. Der alte Koch wird von Stubb schlicht vorgeführt. Im darauffolgenden Kapitel ist es nicht Stubb, der spricht, sondern er ist es, über den gesprochen wird. Er wird vom handelnden Subjekt zum behandelten Objekt. Ishmael denkt über die Figuren nach, die eben noch selbst gesprochen haben und nun zu Objekten der Reflexion geworden sind. Der Erzähler macht Menschen (»mortal man«), die technische Dinge wie Lampen mit tierlichem Material ›füttern‹ (»feeds his lamp«) und neben diesen Lampen Tiere essen (»eat him by his own light«), zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen.[137] Ein schon länger toter Wal beleuchtet (transformiert zu und mit einem Docht angezündetem Walrat) einen frisch getö-

134 Krünitz (1810), Bd. 116, 600f.

135 Bei Melville bspw. in Kapitel 94, *A Squeeze of the Hand*. MD 323.

136 »[F]rüher für den samen des pottwals gehalten, daher die bezeichnung sperma ceti«. Grimms Wörterbuch (1922), Bd. 27, Sp. 1325 bis 1326.

137 Zu einer Analyse der anthropologischen, rhetorischen und epistemologischen Struktur dieses Kapitels vgl. Borgards (2020). Zum Wal als Wissensobjekt auf einer epistemologischen Schwelle vgl. Schäfer (2003). Zur Naturgeschichte von *Moby-Dick* vgl. King (2019).

teten Wal, der gerade verspeist wird (»that […] a man should eat a newly murdered thing of the sea, and eat it too by its own light« [MD 242]). Dass diese literarisierte Darstellung durchaus auch praktische, historische Gemeinsamkeiten mit anderen Tierarten hatte, zeigt ein Blick zurück in Bechsteins *Gemeinnůtzige Naturgeschichte der Vőgel Deutschlands* von 1793. Dort erfährt man im Abschnitt über die zahme Gans, was aus dem Gänsefett gemacht wird, das nicht gegessen oder zu Heilmittel verarbeitet wurde: »Das zum Essen untaugliche Fett brennt man in Lampen, es brennt viel heller und sparsamer als Baumőhl und Talg, und låßt beym Auslőschen keinen unangenehmen Geruch nach.«[138] Mit Bechstein lässt sich darauf schließen, dass historisch betrachtet auch der Gänsebraten und das Schreiben mit Gänsefedern von Gänsen selbst (genauer: ihrem ungenießbaren Rest, dem Gänsefett) beleuchtet wurden. Dass tierliches Material gleichzeitig eine Einverleibung (von ebensolchem Fleisch) und einen Schreibprozess ermöglichte, hat also Tradition. Stubbs Walratlampe als Lichtspender für ein Walessen ist damit eine literarisierte Form einer Praxis, die Menschen in ihrem Umgang mit sogenannten ›Nutztieren‹ anwandten. In diesem Vergleich wird das große wilde Tier, das der Wal in *Moby-Dick* mit allen seinen symbolischen Bedeutungen ausmacht, in die Nähe eines relativ kleinen, zahmen Haustiers gerückt. In Bezug auf ihre gewaltvolle Verwertung stehen Wal und Gans in Analogie. Und auch die materiell-metonymische Verbindung ist in beiden Beispielen auffallend.

Vom Objekt (der Lampe) und dem Steak geht es bei Melville weiter zu allgemeinen Fragen nach Herkunft und einem möglichen Sinn von Karnivorismus (und Kannibalismus) und damit in den Bereich der Ethik. Diese Aspekte werden unter einem historisierenden Blick wahrgenommen. Ein Überblick über die Geschichte des Walfangs und der Bedeutung des Walfleisches in unterschiedlichen Kulturen bildet in diesem Kapitel den Rahmen, um darüber nachzudenken, warum der Wal nicht als »civilized dish« (MD 241) gilt und was ihn von anderen Fleischgerichten unterscheidet.[139] Als konkretes Problem des Wals wird seine schiere Größe ausgemacht. Was derart groß ist, kann in dieser historischen Argumentation (vor allem bei den »landsmen« MD 242) doch keine Delikatesse sein. Aber diese Erklärung greift zu kurz, die Fragezeichen mehren sich gegen Ende des Kapitels, wenn weitere ethische Fragen gestellt werden: War nicht vielleicht der erste Mensch, der einen Ochsen aß, als Mörder angeschaut worden? In der Reihung von Tieren, die von Menschen für den Konsum zugerichtet wurden und noch werden, kommt Ishmael schließlich auf die Gans zu sprechen. Verglichen werden im Weiteren das Verhalten eines Fidschianers, der als Vorsorge vor einer Hungersnot einen Missionar einsalzte, und dasjenige eines westlichen Gegenübers, das von Ishmael direkt angesprochen wird: »[…] thee, civilized and enlightened gourmand, who nailest geese to the ground

138 Bechstein (1796), 614.

139 Lüttge (2016), 128, hat darauf hingewiesen, dass es in *Moby-Dick* »auch dann um Wissenschaft geht, wenn es um Kunst geht.« Für das hier besprochene Kapitel könnte man diese Aussage mit Blick auf die Ethik erweitern und so eine Trias von Wissenschaft, Kunst und Ethik bilden.

and feastest on their bloated livers in thy paté-de-foi-gras.« (MD 242)[140] Der scheinbare ›Wilde‹ steht dem angeblich ›zivilisierten‹ europäischen Feinschmecker in Bezug auf das, was er isst, in dieser Darstellung in nichts nach. Denn eine Technik der europäischen Nutztierhaltung, nämlich das Stopfen von Gänsen, wird hier als genauso gewalttätig und darum bedenklich eingestuft wie der Kannibalismus fremder Völker. Mittels rhetorischer Frage bezeichnet Ishmael in der Konsequenz alle Menschen als Kannibalen: »[…] who is not a cannibal?« (MD 242).

Die literarisierte Nahrung geht in dieser Erzählung vom Wal zum Ochsen und vom eingesalzenen Missionar zur Gans über. Was vom Menschen alles gegessen werden kann, wird in absteigender Größe aneinandergereiht. Der letzte Abschnitt des 65. Kapitels bringt Mensch, Wal, Ochse und Gans noch einmal zusammen:

> But Stubb, he eats the whale by its own light, does he? and that is adding insult to injury, is it? Look at your knife-handle, there, my civilized and enlightened gourmand dining off that roast beef, what is that handle made of? – what but the bones of the brother of the very ox you are eating? And what do you pick your teeth with, after devouring that fat goose? With a feather of the same fowl. And with what quill did the Secretary of the Society for the Suppression of Cruelty to Ganders formally indite his circulars? It is only within the last month or two that that society passed a resolution to patronize nothing but the steel pens. (MD 242)[141]

Was Stubb hier tut, wenn er den Wal von seinem eigenen Licht beschienen isst, kommt einer Verschlimmerung des bloßen Fleischverzehrs gleich (»adding insult to injury«). Stubb speist Walfleisch, beleuchtet von einer Wal-Lampe, die der tote Wal speist. Diese figürlich-literarische Rüge bleibt nicht nur eine Romanszene, sondern sie wird dadurch überschritten, dass Ishmael ein Gegenüber als Du anspricht. Ein zweites Mal wird der Adressat (die Leserin) bezeichnet mit »civilized and enlightened gourmand« und im ethisch inkorrekten Handeln mittels Analogiebildung überführt. Die Argumentation verläuft vorerst über einen Vergleich des alltäglichen und darum wohl oft unreflektierten Gebrauchs von zwei Artefakten, die mit

140 Gestopfte Gänseleber wird bereits in Plinius' *Historia naturalis*, allerdings unkritisch, nämlich als »Delikatesse«, erwähnt: »Die unsrigen sind klüger, welche [die Gänse] wegen der Vortrefflichkeit ihrer Leber kennen. Durch Stopfen wächst sie zu einer bedeutenden Größe an und wird dann, herausgenommen, durch eine Mischung aus Milch und Honig noch weiter vergrößert. Nicht ohne Grund fragt man sich, wer denn zuerst diese Delikatesse erfand […].« Plinius (2007), Bd. 10, 53/47. Bechstein (1796), 8, liefert eine Erklärung für das teilautomatisierte Fressverhalten der Entenarten: »Sobald die Nahrungsmittel, welche theils aus dem Pflanzenreiche, theils aus dem Thierreiche sind, nur so klein, oder so klein zerdruckt oder gequätscht sind, daß sie [in] den Schlund hineinkommen, so werden sie verschluckt.« Bechstein beschreibt minutiös unterschiedliche, äußerst gewaltvolle Mastarten, etwa das Einwickeln und Aufhängen der Gänse, damit sie unbeweglich dicker werden, ebd., 601 f., und das sogenannte ›Nudeln‹ der Gänse. Ebd., 602 f. Kaulen (1879) behandelt die grausame Behandlung der Gänse in einem Zeitungsartikel und verurteilt die Praxis.

141 Zum Zahnstocher aus Gänsefedern vgl. hier die Einleitung sowie Kap. 3.7 und 4.1.4. Zudem Petrosky (2007), 25–35.

Nahrungsmitteln und lebendigen Wesen verbunden sind. Das ist erstens die Reihe Messergriff aus Knochen, Roastbeef und Ochse. Zweitens wird eine Verbindung in Erinnerung gerufen zwischen Zahnstocher aus Gänsefeder, Gänsebraten und Gans. Am Anfang steht in beiden Reihen ein Tier, am Ende ein essender Mensch. Während der knöcherne Messergriff tatkräftig dabei helfen mag, ein Roastbeef zu verkleinern und zu verspeisen, ist es der Zahnstocher, der die Reste des Gänsefleischs entfernt. Die Analogieführung zwischen Messergriff und Zahnstocher wird in den letzten beiden Sätzen des Kapitels ergänzt um einen Gebrauchsgegenstand, der nicht mehr auf ein Tier zurückgeführt werden kann: Es ist ein Blick zurück auf die Gänsefeder, die sich hier thematisch angliedert an die genannte Gänsemast und die Foie gras, den Zahnstocher und den Gänsebraten, aber schon nicht mehr bloßer tierlicher Bestandteil (»feather«), sondern zugespitzte Schreibfeder (»quill«) war und schließlich gänzlich ersetzt wurde. Den neuen Stahlfedern kommt in diesem Narrativ die Rolle eines Objekts der Reflexion zu, sie sind nicht einfach eine technische Neuerung, sondern sie sind diejenigen Dinge, die das Schreiben über Tierrecht (hier in Bezug auf die Gänsemast) ermöglichen. Mit ihnen wird nicht nur eine weitere Reflexionsebene erreicht, mit der das Mensch-Tier-Verhältnis überdacht werden kann (dafür hätte die »quill« als Werkzeug ausgereicht), sondern auf der auch praktisch gehandelt, nämlich Tierquälerei angeprangert werden kann, ohne sich des tierlichen Materials zu bedienen.[142] Ethische Theorie und ihre Praxis werden dadurch miteinander verbunden, die Kette der Rückführung alltäglichen Handelns auf ein ehemals lebendes Tier wird jedoch unterbrochen. *Moby-Dick* ist aber nicht etwa als früher Tierrechtsroman zu betrachten, zumindest nicht in Bezug auf eine Handlungsanweisung für eine Wirklichkeit. Vielmehr wird dort, wo das schreibende Subjekt, der Sekretär, auftritt, deutlich die Literarizität des Textes ausgestellt: Die »Society for the Suppression of Cruelty to Ganders« ist eine fiktive Gesellschaft, der Wechsel vom tierlichen Material zur Stahlfeder einer, der im Modus des ›als ob‹ erzählt wird. So, könnte man sich vorstellen, würde ein Sekretär einer Tierschutzgesellschaft möglicherweise handeln.

Auffallend ist im Weiteren die Nennung des Geschlechts der Tiere – wo sonst in Bezug auf Schreibfedern immer allgemein von Gänsen die Rede ist, nutzt Melville hier die Bezeichnung »Ganders«. Damit wird eine Verschiebung deutlich, die das fiktive Moment der Gesellschaft noch stärker markiert.[143]

Die Stahlfeder ist das modernste Objekt in der historischen Reihung. Analog zur Stahlfeder als dem ethisch passenderen Gegenstand als die Gänsefeder könnte die

142 Die Tatsache, dass für Tinte, Leim etc. tierliche Materialien verwendet wurden und nach wie vor noch werden, sei hier vernachlässigt.

143 Zumindest in Bezug auf die historische Gänsemast kann nicht von einer klaren Geschlechtertrennung ausgegangen werden: »Einige wählen zum Mästen gern weibliche Gänse, weil sie ein zärteres und mürberes Fleisch haben sollen, andere die männlichen. Wenn die Gänse jung sind, so sind wohl letztere den erstern noch vorzuziehen.« Bechstein (1793), 599. Über die Gans und die Gänsemast berichtet Graumann (1781) ausführlich im *Diätetischen Wochenblatt für alle Stände*. Vgl. auch die Artikel (1792a, b, c).

präsentierte Reihung teleologisch weitergeführt werden, in Anbetracht der Tatsache, dass rund zwanzig Jahre nach *Moby-Dick* die Lampen nicht mehr mit Walöl, sondern mit dem neu entdeckten Petroleum gefüttert werden – doch davon konnte Melville zu diesem Zeitpunkt noch nichts ahnen.[144] Es ist Mitte des 19. Jahrhunderts in dieser Aufzählung der Dinge allein die Stahlfeder, die als Artefakt ohne tierlichen Ursprung auskommt und damit im Roman stellvertretend für ein neues Zeitalter gesetzt werden kann.

Mit diesem Essen wird nicht nur der von Stubb getötete Wal in Stücke geteilt, vielmehr geht es dem Roman und der Erzählweise ähnlich: Die anfänglich scheinbar klare, duale Aufteilung des Romans in sprechende und handelnde Subjekte, also die Mannschaft von Ahab sowie den Erzähler Ishmael einerseits (»Call me Ishmael« MD 18) und andererseits Moby Dick als zu fangendes Tier (»that white whale must be the same that some call Moby Dick«, MD 138), wird mit der Thematisierung von Wal-Bestandteilen wie dem Walratöl und dem Steak in Teile zerstückelt. Damit wird materiell betrachtet ein zergliederndes Erzählen vorgeführt.

Ein umgekehrter Prozess kann in außerliterarischen Quellen beobachtet werden – auch dort kommen Schreiben/Erzählen und Kochen zusammen, wenn Melville 1850 an den Juristen und Autor Richard H. Dana Jr. über seinen im Entstehen begriffenen Roman schreibt:

> It will be a strange sort of a book, tho', I fear; blubber is blubber you know; tho' you may get oil out of it, the poetry runs as hard as sap from a frozen maple tree; – & to cook the thing up, one must needs throw in a little fancy, which from the nature of the thing, must be ungainly as the gambols of the whales themselves. Yet I mean to give the truth of the thing, spite of this.[145]

Walrat (»blubber«) ist hier das Ausgangsmaterial für Poesie, und das Schreiben gleicht dem Kochen (»cook the thing up«). Der Roman als Ganzes wird imaginär zum Gericht. In Analogie zum behandelten Kapitel wäre dann nicht von *The Whale as a Dish* die Rede, sondern von *The Novel as a Dish*. Der schreibende Autor und sein Erzähler gehen im 65. Kapitel also genau gegensätzlich vor: Der Autor macht aus dem Bestandteil eines Wals, dem Walratöl, ein ganzes Buch, während sein Erzähler in diesem Buch, das sich um einen Wal und um Walfang dreht, einen Wal (und damit das Erzählen) auseinandernimmt und in seine Bestandteile zergliedert. In dieser Darstellung sind Artefakte nicht von Belang, weder die schreibende Feder noch der kochende Löffel.

Aber auch an anderer Stelle verwendet Melville den Wal als Bild für den Roman. An Nathaniel Hawthorne schreibt er 1851: »Shall I send you a fin of the Whale by way of a specimen mouthful? The tail is not yet cooked – though the hell-fire in which

144 Auch die ›Entdeckung‹ des Petroleums wird in unterschiedlichen Varianten erzählt, eine davon setzt das Jahr 1859 ein und als Akteur G. L. Drake in Pennsylvania.

145 Herman Melville an Richard H. Dana Jr., New York, 1. Mai 1850. MD 533.

the whole book is broiled might not unreasonably have cooked it all ere this.«[146] Nicht nur wird das Buch in dieser Darstellung von der Metapher Wal überschrieben, sondern noch einmal in seiner Genese in die Küche zurückgeführt: dort seien Teile noch am Kochen. Und das Kochen ist hier teleologisch nicht bloß auf einen als holistisch betrachteten Roman ausgerichtet, sondern auf dessen imaginäre Verkostung, hier durch Schriftstellerkollegen. Mit diesen Briefpassagen wird das Interagieren unterschiedlicher Akteure in einem Netzwerk weit über das literarisch behandelte Gebiet des Walfangs hinaus beobachtet. Diese Walflosse, die auch das Buch ist, erreicht einen bürgerlichen Esstisch, dort, wo Gänsebraten aufgetischt und Zahnstocher nachgereicht werden – und es nicht nur zu weich gekochtes Walsteak gibt.

Mit den »steel pens« wird der dargelegten technischen Entwicklung wie auch dem 65. Kapitel von *Moby-Dick* ein Ende gesetzt – aber nur vorerst. Denn schon die rhetorische und didaktische Durchformung lässt erahnen, dass hier kein Schlusspunkt gesetzt wird. Die Fragezeichen sind Teil einer Argumentation, die auch auf Reflexion und eine mögliche Einsicht der Leserschaft setzt und damit zwingend die Grenzen der eigentlichen Narration überschreitet. Ohne materielle Verwandtschaft mit einem tierlichen, lebendigen Wesen wird mit der Nennung der Stahlfeder die Erzählung in ihren Reihungen und Ketten gebrochen. Etymologisch aber lässt sich an dieser Stelle eine Rückführung erkennen: Nachdem im gleichen Abschnitt auf zweifache Weise von dem, was im Deutschen unter dem Ausdruck ›Feder‹ subsumiert werden kann, gesprochen wurde, nämlich von der Vogelfeder (»feather«) und der zugerichteten Schreibfeder (»quill«), wird mit dem Ausdruck »steel pens« das Lateinische *penna* aktualisiert. Damit verwendet Melville zumindest in Bezug auf den Wortstamm denselben Ausdruck für ein Schreibwerkzeug, wie schon Isidor ihn benutzt hatte. Dies geschieht ungeachtet der Tatsache, dass dazwischen über tausend Jahre liegen und dass die genannten Stahlfedern solche sind, von denen Isidor nichts wissen konnte. Die Entwicklung in der englischsprachigen Etymologie wird hier in einem einzelnen Abschnitt an der Feder präsentiert.

In der deutschen Übertragung von Matthias Jendis lautet die Stelle:

> Und womit pulest du dir in den Zähnen herum, wenn du jene fette Gans vertilget hast? Mit einer Feder vom selbigen Geflügel. Und was für einen Federkiel nahm der Vorsitzende der Gesellschaft zur Verfolgung von Grausamkeiten an Gantern früher zur Hand, wenn er seine Rundschreiben verfaßte? Es ist erst einige Monate her, daß diese Gesellschaft eine Entschließung verabschiedet hat, in Zukunft nur noch Stahlfedern zu verwenden.[147]

Hier wird deutlich, dass die deutschen Ausdrücke »Feder«, »Federkiel« und »Stahlfeder« nicht dieselbe etymologische Verschiebung erfahren haben wie im Englischen. Die deutsche ›Feder‹ bleibt in ihrer schillerndern Polysemie erhalten.

146 Herman Melville an Nathaniel Hawthorne, Arrowhead, 29. Juni 1851. MD 542.
147 Melville (2003), 478.

Während im 65. Kapitel also eine ethische Reflexion ihren Ausgang im materiellen Objekt Gänsekiel findet, erscheint im 104. Kapitel (*The Fossil Whale*) noch einmal eine Feder. Dort stellt Ishmael das Problem dar, wie über den Wal geschrieben werden soll:

> One often hears of writers that rise and swell with their subject, though it may seem but an ordinary one. How, then, with me, writing of this Leviathan? Unconsciously my chirography expands into placard capitals. Give me a condor's quill! Give me Vesuvius' crater for an inkstand! Friends, hold my arms! For in the mere act of penning my thoughts of this Leviathan, they weary me, and make me faint with their out-reaching comprehensiveness of sweep, as if to include the whole circle of the sciences, and all the generations of whales, and men, and mastodons, past, present, and to come, with all the revolving panoramas of empire on earth, and throughout the whole universe, not excluding its suburbs. Such, and so magnifying, is the virtue of a large and liberal theme! We expand to its bulk. To produce a mighty book, you must choose a mighty theme. No great and enduring volume can ever be written on the flea, though many there be who have tried it.[148]

Schreiben über den Wal ist ein Unterfangen, das Ishmael den Topos der Unsagbarkeit aufrufen lässt. Das Texttier ›Wal‹, das schon zum »Leviathan« angewachsen ist, kann mit den üblichen Mitteln nicht beschrieben werden, die Dimensionen sind zu groß und überfordern. Entsprechend müsste das Schreibzeug vergrößert werden, der Erzähler wünscht sich deshalb die Feder eines Kondors und ein Tintenfass von der Größe des Vesuvs. Wissend, dass diese Schreibgeräte nicht zur Verfügung stehen, bleibt für die Niederschrift der Gedanken (»penning my thoughts of this Leviathan«) nur das alte Werkzeug: die Feder, ›pen‹ im Verb »penning«. Verhandelt das Kapitel *The Whale as a Dish* die technologischen Umbrüche und verbindet sie mit ethischen Grundfragen, wird mit *The Fossil Whale* gefragt, was sich überhaupt sagen lässt. Beide Auseinandersetzungen, die eine im Rahmen technisch-materieller und ethischer, die andere in allgemeiner, poetologischer Hinsicht, nehmen ihren Ausgangspunkt in der Feder.

5.5 Was bleibt? Federinszenierungen (Mörike, Fontane)

Das 19. Jahrhundert ist also geprägt vom Gebrauch unterschiedlicher Schreibwerkzeuge. Allgemein gesprochen ist von einer Pluralität im Schreiben auszugehen. Die Entscheidung für oder gegen ein Instrument hängt mit technischen, ökonomischen und individuellen Faktoren zusammen. Autor:innen beschreiben weiterhin, mit welchen Werkzeugen sie schreiben und welche ihnen Mühe bereiten. Zu den historischen Textspuren und den museal überlieferten Objekten treten im 19. Jahrhundert die Dichterporträts, die auch fotografisch (und nicht mehr nur gezeichnet

148 Melville (2002), 349.

oder gemalt) erscheinen. An zwei Beispielen, nämlich an Texten respektive Bildern von Eduard Mörike (1804–1875) und Theodor Fontane (1819–1898), wird hier gezeigt, welche Rolle Federn weiterhin spielen.

Eduard Mörike scheint sämtliche Schreibwerkzeuge, die ihm seine Zeit für die Handschrift anbot, verwendet zu haben.[149] Von ihm überliefert sind Gänsekiele, ein Schreibzeug, aber auch Griffel und Bleistifte sowie eine Stahlfeder seiner Mutter. Diese Objekte zeugen von der Gleichzeitigkeit des Ungleichen.

In einem Briefgedicht, gewidmet Luise Walther, singt er im Namen des »alte[n] Schwind«, des mit ihm befreundeten österreichischen Malers Moritz von Schwind (1804–1871), ein Loblied auf die Gänsefeder:

»Hole der Henker die Federn von Stahl!«
Rief der alte Schwind einmal:
»Und wären's von Silber und Gold – gleichviel,
Ich bleibe bei dem Gänsekiel.«
So denken wir eben auch, liebe Luise.
Nun probier einmal diese!
Sie sind nicht zu fest und nicht zu weich,
Sie sind Dir gleich,
Das heißt, nach Deinem Charakter geschnitten.
(Fehlt je noch etwas, helf' ich zur Noth –
Aber kein Anderer, will ich bitten!)
Und Eine tunkt' ich gleich selbst in Roth,
Auf den Tag in meinen Kalender zu schreiben:
Gesegnet soll er mir sein und bleiben![150]

Mit dem Lob der tierlichen Feder geht eine Polemik gegen die Stahlfeder einher. Die emotionale Sprechweise wird dem Kollegen in den Mund gelegt, während sich das sprechende Ich der »liebe[n] Luise« zuwendet. In der Tradition der romantischen Gedichte wird hier eine Gabe, auf die deiktisch verwiesen wird (»diese!«), mit einem Gedicht überreicht. Das Gedicht verbindet Schreibfedern mit dem Körper der Geliebten (»Sie sind nicht zu fest und nicht zu weich,/ Sie sind Dir gleich«). Der Sprechende würde sich selbst auch zum Nachschneiden der Feder anbieten – ob da in der Analogie der »Charakter« und dessen Zuschnitt mitgemeint ist, der Schreibende also gerne den Charakter der Geliebten formen würde, bleibt offen. Das sprechende Ich bedingt sich auf jeden Fall eine singuläre Position aus. Danach folgt eine Schreib-Szene, in der das Ich vormacht, was Luise auch tun soll: den Gänsekiel eintunken.

149 Vgl. Fischer (1994), 33–55.

150 Eduard Mörike an Luise Walther. Zum zehnten Januar 1874. Zitiert nach Fischer (1994), 49. Mit Schreibfedern. Schwarzbraune und rote Tinte auf relativ dünnem, glattem Maschinenpapier mit Stege und Rippen imitierender Strukturierung und einer Zierprägung der Initialen EM. Vgl. zu einer Abbildung des Manuskripts, Fischer (1994), 24f., sowie in Farbe bei Bohnenkamp/Wiethölter (2008), 26.

Auch Theodor Fontane schien noch am Ende des Jahrhunderts nicht warm geworden mit der Stahlfeder, obwohl er durchaus unterschiedliche Schreibwerkzeuge verwendete.[151] An seinen Sohn Friedrich Fontane schrieb er 1896 aus Karlsbad: »Mit einer spitzen Stahlfeder schreiben müssen, wird mir schwer, – ich bin ganz davon entwöhnt.«[152] Und seine Frau fügte hinzu: »Auch ich will dir mit einer schlechten Stahlfeder meine speciellen Grüße senden.«[153] Während solche Äußerungen seine Unzufriedenheit mit der Stahlfeder ausdrücken, hatte der Autor eine klare Präferenz: er bevorzugte das Schreiben mit Schwanenfedern. Dieser Umstand ist bemerkenswert, da er einer doppelten Markierung gleichkommt: Erstens ist die tierliche Feder zu Fontanes Lebzeiten eigentlich bereits überholt, der Autor zeigt sich damit nicht auf dem neuesten Stand der Technik – oder eben, ähnlich wie Jahrzehnte früher Annette von Droste-Hülshoff, unzufrieden mit den vorhandenen Stahlfedern. Und zweitens ist unter denjenigen, die über die Jahrhunderte hinweg mit tierlichen Federn schrieben, die Schwanenfeder für besondere Gelegenheiten reserviert: Sie ist größer und schreibt breiter, das heißt, man verbraucht mit ihr automatisch mehr Beschreibstoff – das muss man sich materiell leisten können. Traditionellerweise war die Schwanenfeder für Überschriften, Verzierungen oder spezielle Beschreibstoffe eingesetzt worden. Sie diente entweder dem ästhetischen Surplus oder überzeugte durch ihre Stärke. Im *Zedler* liest man entsprechend: »Zum Pergament-schreiben sind die Schwanen-Kiele am allerbesten, weil sie viel ſtärcker.«[154] Diese Stärke des Materials hatte wiederum ihre Schwächen. Möckel weist in seinem *Kleinen deutschen Schreibschůler* von 1801 darauf hin, man dürfe die »Trappen- und Schwanenspulen […] nur zu Fraktur- keinesweges aber zu Currentfedern anwenden, weil durch einen långgern Gebrauch derselben unfehlbar eine schwere Hand entstehet.«[155] Schwanenfedern sind, so lässt sich zusammenfassen, keine ökonomischen Schreibwerkzeuge. Sie verbrauchen viel Material und sie verlangsamen die Schrift. Indem er mit Schwanenfedern schrieb, setzte sich Fontane als eine doppelte Ausnahme von zeitgenössischen Schreibnormen ab: Er stellte sich zum einen in eine lange Traditionslinie (das bereits veraltete Schreiben mit der Feder) und aktualisierte sie zum anderen gleichzeitig durch seine eigene Schreibvorliebe, deren materielle Grundlage nicht dieser aufgerufenen Tradition entsprach (Schreiben mit der Schwanenfeder).

Fontanes literarische Figuren schreiben wie der Autor mit unterschiedlichen Schreibwerkzeugen.[156] Für das ›Fortleben‹ der tierlichen Feder interessant ist Fon-

151 Zu Fontanes Schreibwerkzeugen vgl. Dieterle (2018), 578–581.

152 Theodor Fontane an Karl Fontane, 9. Juni 1896, Pension »Amsel«. In: Radecke (Hg.) (1997), 30. Ich danke Regina Dieterle für die netten Gespräche zu Fontanes Schreibwerkzeugen und die weiterführenden Hinweise auf Quellen.

153 Nachschrift von Ehefrau Emilie Fontane. In: Theodor Fontane an Karl Fontane, 9. Juni 1896, Pension »Amsel«. In: Radecke (Hg.) (1997), 31.

154 Zedler (1735), Bd. 9, S. 217.

155 Möckel (1801), 6. Ähnlich bereits im *Aufs neue wohl zubereitete Tinten-Faß* von 1733, 56, nachzulesen.

156 Dieterle (2018), 578 f., hat dies für die Novelle *Ellernklipp* (1881) oder den Roman *Die Poggenpuhls* (1896) aufgezeigt.

tane aber weniger auf Grund seiner literarischen Figurenzeichnung, sondern vielmehr mit Blick auf seine Porträts, denn der Autor äußerte sich nicht nur schriftlich zu seinen Vorlieben in Bezug auf Schreibwerkzeuge, sondern er ließ sich auch in Dichterposen malen und fotografieren. Ein Porträt des Malers Carl Breitbach (1833–1904) zeigt den Schriftsteller sitzend vor einer Wand mit Vorhang.[157] Die Beine hält er übergeschlagen, die beiden Hände liegen auf dem Oberschenkel. Die linke Hand hält ein Buch, in dem ein zusammengefalteter Notizzettel oder ein Brief liegt, die rechte umfasst eine Schwanenfeder, deren Fahne Breitbach mit der ganzen Fläche zeigt. Die schwarze Spitze der Feder ruht auf Fontanes linkem Handgelenk, am Hemdsärmel. Auf die Stirn des Autors im gewohnt dunklen Anzug fällt gelbliches Licht. Auch hier dient die Feder als Insignie, als Erkennungsmerkmal: Dies ist kein Apotheker, sondern ein Schriftsteller, und zwar einer, der sich in einer Schreibtradition verankert sehen will, die mit der tierlichen Feder schon über tausend Jahre währt.

Aber nicht nur im Ölbild inszeniert sich Fontane als Schreibender. Aus dem Jahr 1896 stammt eine Serie von Fotos der Firma Zander & Labisch, die Fontane am Schreibtisch zeigen und von denen vor allem eine Aufnahme oft verwendet wird.[158] Die Abbildung wurde von der *Berliner Illustrirten Zeitung* in Auftrag gegeben und war für eine Publikation in der Reihe *Charakterköpfe aus dem modernen Berlin* bestimmt, wo sie im selben Jahr erschien.[159] Den Blick in die Ferne gerichtet, hält Fontane in der Hand ein Schreibwerkzeug, das auf den ersten Blick wie ein Bleistift aussieht, sich in der Vergrößerung aber als Feder entpuppt. Die räumliche Inszenierung dieser Dichterwerkstatt wurde von Klaus-Peter Möller ausführlich analysiert: Für die Aufnahme soll sogar Fontanes Schreibtisch verschoben worden sein.[160] Während das Schreibwerkzeug in der Hand von der Fahne befreit wurde und darum von Weitem einem Bleistift gleicht, steht auf dem Schreibtisch vor dem Autor in einem Gefäß auch eine Schwanenfeder mit kompletter Fahne. Die Feder ist damit in zwei unterschiedlichen Zurichtungsstadien präsent. Direkt gegenüber von Fontane und ihm sozusagen zugewandt steht eine Bronzeplastik. Es handelt sich dabei, das hat die Forschung gezeigt, um eine Referenz auf den Generalfeldmarschall Hellmuth von Moltke.[161] Hermann Fricke betont mit Bezug auf ein Gespräch mit Friedrich Fontane, es habe sich um ein »Geschenk der Tunnelfreunde«[162] gehandelt. Auf jeden Fall ermöglicht diese Skulptur die Verdoppelung der abgebildeten Schreibszene.

157 Zu finden etwa in Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Theodor_Fontane, abgerufen im Oktober 2020.

158 Abgebildet etwa bei Davidis/Nickel (2001), 142, sowie Dieterle (2018), 658.

159 Vgl. Möller (2004), 70, Fußnote 6. Den Hintergrund dieser Fotografie ausführlich beschrieben hat Möller (2004 und 2019). Zur falschen Datierung des Bildes auf das Jahr 1894 vgl. ders. (2019), 23.

160 Der Schreibtisch hat alle Umzüge Fontanes mitgemacht und wurde weitervererbt – allerdings ist er seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen. Möller (2004), hier: 57–61.

161 Vgl. zu »Moltkes Hand« Möller (2004), 68–70, sowie Fricke (1974), 72f.

162 Fricke (1974), 73.

Abb. 5.5: E. Bieber: Theodor Fontane mit Schwanenfeder (1895)

Und diese Verdoppelung zeigt sich auch auf einer weiteren Fotografie aus dem Jahr 1895, hergestellt von E. Bieber. Moltkes Hand bildet dabei ein wanderndes Requisit, das mit dem Autor die Szenerie gewechselt zu haben scheint. Fontane blickt auf dieser Abbildung frontal in die Kamera. Er sitzt an einer Tischecke und hält eine Schwanenfeder in seiner rechten Hand, die über die Tischkante hinausragt. So inszeniert sich ein Autor, der tut, als hätte er eben geschrieben oder als könnte er jederzeit wieder schreiben. Die abgebildete, doppelte Schreibszene verbleibt im Raum des Möglichen, nicht des Wirklichen. Die Plastik zeigt die schreibende Hand in einer unbeweglichen Mimesis, der fotografierte Autor könnte schreiben, wenn er seine Hand wieder auf den Tisch legen würde. In der früheren Fotografie sind die Hände (des Autors und der Plastik) gegenläufig situiert, Fontane blickt in die Hand, die Schreibgeräte sind beinahe parallel ausgerichtet. In der hier abgebildeten Fotografie Biebers bilden die verlängerten Linien der Schreibwerkzeuge (Schwanenfeder und Plastik) ein Kreuz, sie sind gegeneinander gerichtet. Fontanes Blick zur betrachtenden Person und die Feder in der Hand gleichen der Darstellung im Ölbild Breitbachs. Die Fotografie als modernes Medium der Zeit lässt die Schwanenfeder als noch stärker aus der Zeit gefallen erscheinen, als es das Ölbild

tut. Medium und Schreibtechnik eröffnen eine Spannung, in der sich Fontane als Vermittlungsfigur positioniert und inszeniert, als ein Autor, der eine technische und mediale Diskrepanz zwischen Vergangenheit und damaliger Gegenwart zum einen wahrnehmbar macht und zum anderen die Gegensätze noch in sich vereint. Nach Fontane wird kaum mehr mit der tierlichen Feder geschrieben, das Objekt verschwindet zunehmend aus dem angewandten Bereich und tritt verstärkt im symbolischen Bereich auf, in dem das Werkzeug für dichterische Prozesse einsteht, die es selbst nicht mehr niederschreiben wird.

5.6 Rückblick: vom Tier zum Stahl

Nach diesem Überblick über die Literatur- sowie Kulturgeschichte der Feder und nach den historisch orientierten Detailanalysen lässt sich fragen, was von der Gänsefeder bleibt. Die Ausführungen zur Entwicklung der Stahlfeder haben gezeigt, dass der Kiel als Schreibwerkzeug weder sofort noch gänzlich obsolet wurde. Auch die industriell gefertigten Stahlfedern versehen ihren Dienst zu lange zu unbefriedigend, zudem orientieren sich die persönlichen Vorlieben beim Schreiben nicht immer an den neuesten technischen Entwicklungen. Neben den Dichterporträts, in denen die Eigeninszenierung mit dem bereits historischen Schreibwerkzeug einhergeht, und neben den eingangs erwähnten Redewendungen und stehenden Ausdrücken,[163] mit denen Federn im alltäglichen Sprachgebrauch weiterhin aktualisiert werden, wird nun abschließend ein literarisches Beispiel analysiert, das nach der eigentlichen Federzeit entstanden ist. Es handelt sich um eine Passage aus *Le Temps retrouvé* von Marcel Proust (1871–1922):

> Certes, la »plume« de George Sand, pour prendre une expression de Brichot qui aimait tant dire qu'un livre était écrit »d'une plume alerte«, ne me semblait pas du tout, comme elle avait paru si longtemps à ma mère avant qu'elle modelât lentement ses goûts littéraires sur les miens, une plume magique. Mais c'était une plume que sans vouloir j'avais électrisée comme s'amusent souvent à faire les collégiens, et voici que mille riens de Combray, et que je n'apercevais plus depuis longtemps, sautaient légèrement d'eux-mêmes et venaient à la queue leu leu se suspendre au bec aimanté, en une chaîne interminable et tremblante de souvenirs.[164]

163 Zu den Dichterporträts vgl. Kap. 5.5, zu den Redewendungen vgl. die Einleitung.

164 Proust (1992), 181. In der Übersetzung von Eva Rechel-Mertens lautet die Stelle: »Gewiß, die ›Feder‹ George Sands, um einen Ausspruch von Brichot zu gebrauchen, der so gern bemerkte, ein Buch sei ›mit flotter Feder‹ geschrieben, erschien mir keineswegs, wie es so lange meiner Mutter vorgekommen war, bevor sie langsam ihren literarischen Geschmack nach dem meinen bildete, als eine zauberkräftige Feder. Aber es war eine Feder, die ich, ohne es zu wollen, elektrisiert hatte, wie Schulbuben es gerne tun, und nun ergab es sich, daß tausend Nichtigkeiten aus Combray, die ich seit langem schon nicht mehr wahrgenommen hatte, von selbst aufflatterten und sich eine nach der anderen in einer unendlich langen, flimmernden Kette von Erinnerungen an die magnetisch gewordene Federspitze hefteten.« Proust (2002), 284 f.

An diesem Ausschnitt aus Prousts Klassiker können die Überlagerungen gezeigt werden, die in der Feder zusammenkommen und von ihr weitertransportiert werden, gerade dorthin, wo sie selbst vermeintlich gar nicht mehr vorhanden ist. Ihr Mitgebrachtes ist ein historisches Gepäck, das materiellen Ursprungs ist und überführt wird in einen literarischen Kontext, in dem man nicht explizit sagen muss, ob hier jetzt ein Gänsekiel oder eine Stahlfeder und wenn, dann welches Modell genau gemeint wäre. Die literarische Lizenz innerhalb eines erinnernden Gestus (»mère«, »souvenirs«)[165] ermöglicht den Freiraum des bildlichen Sprechens – dass die Motivik hier aber eine historisch und materiell angereicherte ist, lässt sich auf fünf Ebenen zeigen: Erstens verbindet der Ausdruck *plume* auf der etymologischen Ebene das Französische mit dem Lateinischen *pluma* und *penna* und damit die Stelle aus *Le Temps retrouvé* mit dem ungenannten und abwesenden Tier: der Gans.[166] Der tierliche Kontext wird dadurch sprachlich mitgetragen und übertragen in eine Situation, in der Schreiben und Lesen ohne tierliche Referenz Thema sind. Wie die technische Entwicklung der Stahlfeder sich der Bionik und damit beim tierlichen Vorbild bediente, funktioniert hier die *plume* als eine Metonymie, die als Zeichen etwas ihr Ähnliches abbildet und gleichzeitig bereits transformiert ist.

Auf der Ebene der Sprechweise fällt zweitens auf, dass der Ausdruck *plume* mit Anführungszeichen versehen ist. Hier spricht ein Erzähler, der um die Bildhaftigkeit des Ausdruckes weiß und der dieses Wissen ausstellt. Diese bildliche Sprechweise wird als eine Rede der Figur des Professors Brichot nachgewiesen. Die Verwendung von *›plume‹* hat deshalb nicht nur einen allgemeinen referentiellen Charakter, indem sie auf die Tierfeder verweist, sondern sie enthält intradiegetisch eine Referenz auf die spezifische Sprechweise von Brichot.

Wenn es darum geht, wessen Feder im Zitat denn gemeint ist, fällt drittens mit der Nennung von George Sand (1804–1876) auf, dass eine Feder aus der Hand von George Sand immer eine mit Gender konnotierte ist; denn George Sand ist bekanntlich ein Männername, den sich eine schreibende Frau auch deshalb zugelegt hatte, um im Literaturbetrieb bessere Perspektiven zu haben.[167] Mit »la ›plume‹ de George Sand« sind also ein Objekt und eine Schreibweise gemeint, deren sich eine Autorin unter männlichem Decknamen bedient.

Zudem ist, viertens, der Künstlername im Französischen ein *nom de plume*, ein Federname, und auf diese Weise zusätzlich noch einmal mit dem Objekt Feder

165 Zur ambivalenten Zeitlichkeit bei Proust vgl. Geisenhanslüke (2003).

166 Dadurch, dass im Französischen die lateinischen Ausdrücke *pluma* und *penna* zusammenfallen, ist die Situation hier eigentlich sogar noch komplexer.

167 Nicht erstaunen wird der Umstand, dass wie von den meisten anderen Schriftstellerinnen des Federzeitalters auch von George Sand keine historische Schreibfeder überliefert ist. Im Maison de George Sand ist ein Schreibtisch mit Feder zu bestaunen, dieser Kiel stammt aber nicht aus der Hand der Autorin. Die Boutique de Nohant verkauft jedoch eine nach der Autorin benannte Feder für 17,90 €, wie von der ›Domaine de George Sand‹ zu erfahren ist. Zur Wahl und Einführung des Pseudonyms durch die Autorin vgl. die Biografie von Reid (2013), 15–30.

verknüpft.[168] Mit diesem stehenden Ausdruck wird das Schreibobjekt für das schreibende Subjekt eingesetzt. Da aber literaturgeschichtlich längst klar ist, dass George Sand für Aurore Lucile Dupin steht, ist dies ein Federname, dessen Objekthaftigkeit doppelt durchgestrichen ist: als männliches Pseudonym wirkt er nicht mehr, da die weibliche Autorin mittlerweile bekannt ist, und der Verweis auf die materielle Schreibfeder ist im bildlichen Sprechen aufgegangen.

In dieser kurzen Passage kommt zudem, fünftens, eine weitere Redewendung vor, wenn beschrieben wird, wie George Sand geschrieben habe, nämlich: ›d'une plume alerte‹. Mit einer wachen Feder habe die Autorin geschrieben. Damit wird eine poetologische Aussage über Sands Schreiben kolportiert, bei der das Schreibwerkzeug anthropomorphisiert dargestellt wird. Es lässt sich eine Parallele ziehen zur Anekdote der Rettung des Kapitols: Diese von Proust bildlich George Sand zugeschriebene Feder besitzt dieselbe Eigenschaft wie die tierliche Herkunft des Schreibwerkzeugs: Wie die ethologisch beobachtbaren und anekdotisch literarisierten Gänse wachsam sind, zeichnet sich auch die Feder der Autorin durch Wachheit aus – wenn wir dem Urteil des Erzählers folgen.

Was sich in diesem Textausschnitt von Proust als besonders reichhaltig in der Überlagerung von Federbedeutungen zeigen ließ, könnte auch an anderen Orten nachverfolgt werden. Denn der Zusammenhang von materiellem Objekt und bildlichem Sprechen und die jeweilig damit verbundenen Verschiebungen auf der Darstellungsebene wirken seit dem Mittelalter nach; die Feder bleibt präsent. Und diese Präsenz wurde mit der Stahlfeder nicht vermindert.[169] Oder um es nochmals anders zu sagen: Die ›Feder‹ ist jene Metonymie, die nicht ohne Materie auskommt, und sie ist es, die bildliches Sprechen, poetologische Reflexion und materielle Bedingung sowie historisch-gestische Praxis untrennbar miteinander verbindet.

168 Biografische Fallgeschichten zum ›Nom de Plume‹ bietet Ciuraru (2011), zu George Sand ebd., 25–42.

169 So bezeugt etwa auch der Eintrag ›Schreibfedern‹ in *Meyers Großem Konversations-Lexikon* noch 1906 den als gegenwärtig dargestellten Handel und Gebrauch der Gänsekiele. Vgl. *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, 6. Bd. Leipzig 1906, 374–376.

Literatur

Siglenverzeichnis

DF de Fabris, Melchior (1596): Von der Martins Gans. Eine schöne nutzliche Predig / darinn zusehen ein feine Außlegung des 5. Evangelij: S. Martini leben Und ein hailsame anmanung / wie und was gestalt wir S. Martins Gans essen / unnd unser Leben inn ein anderen Gang richten sollen. Thierhaupten: Kloster

DLÜ Tieck, Ludwig (1986b): Des Lebens Überfluss. In: Ders.: Schriften in 12 Bdn. 1836–1852. Bd. 12. Hg. v. Uwe Schweikert. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 193–249

F Jean Paul (2015): Leben Fibels, des Verfassers der bienrodischen Fibel [1811/12]. Hg. v. Alexander Kluger. In: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. VII, I. Text. Hg. v. Helmut Pfotenhauer und Barbara Hunfeld. Berlin/Boston: De Gruyter

FA Goethe, Johann Wolfgang (1985 ff.): Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Frankfurter Ausgabe in 40 Bdn. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag

GK Spangenberg, Wolfhart (1977): Ganß Kőnig. Ein kurzweylig Gedicht von der Martins Ganß; Wie sie zum Kőnig erwehlet / resigniret / ihr Testament gemacht / begraben / in Himmel und an das Gestirn komen; auch was ihr für ein Lobspruch und lehre Sermon gehalten worden durch Lycosthenem Psellionoros Andropediacum, Straßburg. In: Ders.: Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung von Andor Tarnai hg. v. András Vizkelety. 3. Bd., 1. Teil, Tierdichtungen I. Berlin/New York: De Gruyter, S. 5–142

HA Schiller, Friedrich (2008): Sämtliche Werke [2004]. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. v. Peter-André Alt, Albert Meier u. Wolfgang Riedel. Bd. 5, Hg. von Wolfgang Riedel. 2. durchg. Aufl. 2008. München: Carl Hanser

J Junghans, Johann (1646): Anser Martinianus. Oder Martins-Gansz. Aus heiliger Gőttlicher Schrifft / auch anmutigen Historien / nach allen ihren Tugenden und Lastern / anatomiret und zergåntzet / Und einer Christlichen Gemeinde zu Cőstritz / am Tage Martini / den

11. Novemb. 1645 mit Gottfürchtigen Augen deß Herzens zubeschawen vorgesetzet und verehret Von M. Iohanne Junghanßn Gerano, Pfarrn daselbst. Gedruckt zu Gera / Bey und in Verlegung Andreae Mamitzschen

LB Nörtemann, Regina (Hg.) (1996a): Mein Bruder in Apoll. Briefwechsel zwischen Anna Louisa Karsch und Johann Wilhelm Ludwig Gleim. 2 Bde. Bd. 1. Briefwechsel 1761–1768. Göttingen: Wallstein

M Hoffmann, E. T. A. (1992): Lebens-Ansichten des Katers Murr. In: Ders.: Sämtliche Werke in 6 Bdn. Bd. 5. Hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag

NA Schiller, Friedrich (1943 ff.): Werke. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie hg. v. Julius Petersen, Gerhard Fricke u. a. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger Weimar

P Paillasson, Charles (1763): »Ecritures«. In: Diderot, Denis (Hg.): Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. In: Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts méchaniques, avec leur explication. Seconde livraison, en deux parties, premiere partie. 12 Bde, Bd. 2. Paris: Briasson et al. (1751–1780), 1–16

S Sommer, Johann [Johannes Olorinus Variscus] (1610): Martins-Ganß / Von der Wunderbarlichen Geburt / lôblichen Leben / vielfâltigen Gut und Wolthaten / und von der unschuldigen Marter und Pein der Gânse. Neben angehengter / hochwichtigen und biß anhero in keinem Synodo decidirten Frage / warumb die Gânse jährlich auf S. Martini Fest geschlachtet / gebraten / und mit Freuden verzehret werden. Allen Mertens-Brůdern zu Erlustigung wohl-meinend geschrieben / Durch Johannem Olorinum, Variscum. Anietzo aber von neuen gebraten und auffs beste zugericht / von Martino Martinio, Capitolino. Gedruckt am S. Martins-Tage zu Rom im Capitolio R. bey Genserico Ganse-Fleisch

VS Ziegler, Christiana Mariana (1728): Versuch in gebundener Schreib-Art. Leipzig (= Digitalisat der Universität Halle)

WA Goethe, Johann Wolfgang (1887 ff.): Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Hermann Böhlau und Nachfolger

Ungedruckte Manuskripte

Clemens Brentano: An die Feder. Freies Deutsches Hochstift Frankfurt: Hs-8108a+b.

Online (weitere Links direkt in den Fußnoten):

Christopher Hope im *Telegraph*: https://www.telegraph.co.uk/news/2017/03/21/anger-mps-bow-peers-pressure-end-500-year-old-tradition-printing/ aus dem Jahr 2017, abgerufen im März 2021

Erin Blakemore in *Smithsonian*: https://www.smithsonianmag.com/smart-news/british-parliament-ditches-parchment-paper-180963177/ aus dem Jahr 2017, abgerufen im März 2021

Primärliteratur und gedruckte Quellen

Anonym (15. Jhd.): Regulae de modo scindendi pennarum. Publ. von Fedor Bech. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 8, Halle: Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses, 1877, S. 348

Anonym (E. B.) (1574/1962): A Newe Booke of Copies 1574. A facsimile of a unique Elizabethan Writing Book in the Bodleian Library, Oxford. Edited with an Introduction and Notes by Berthold Wolpe, R. D. I., London: Oxford University Press 1962

Anonym (1582/1845): Das Ambraser Liederbuch vom Jahre 1582. Stuttgart 1845

Anonym (1733): Das aufs neue wohl zubereitete Tinten-Faß: Oder Anweisung, Wie man gute schwarze, buntfärbige, auch andere curiöse Tinten auf mancherlei Weise zubereiten, auch wie man mit Gold, Silber und andern Metallen aus der Feder auf Pappier, Pergament und andere Dinge schreiben soll: Nebst noch andern zur Schreiberei gehörigen nöthigen und nützlichen Stücken. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Helmstedt

Anonym (1796): Handbuch für praktische Forst- und Jagdkunde, in alphabetischer Ordnung ausgearbeitet von einer Gesellschaft Forstmänner und Jäger. 1. Teil, A bis F. Leipzig: Schwickert

Anonym (1812): Rezension zu Leben Fibels, des Verfassers der Bienrodischen Fibel. In: Allgemeine Literatur-Zeitung, Nr. 87, Mittwochs, den 8. April 1812, Sp. 690–695

Anonym (1822): Minister Londondery und sein Federmesser. Nürnberg: Friedrich Campe

Anonym (1834): Geschichte eines Zahnstochers. Von ihm selbst erzählt. In: Conversationsblatt für Deutschland und Bayern. Redigirt von M. G. Saphir. Nr. 62, Donnerstag, 13. März 1834, 245 f.

Anonym (1873) Sir Josiah Mason. In: Practical Magazine: An Illustrated Cyclopaedia of Industrial News, Inventions and Improvements, collected from Foreign and British Sources, for the use of those concerned in raw materials machinery, manufacturers, building, and decoration. Vol. I, No. 3. London: W. P. Bennett & Co, S. 162–165

Anonym (1976): Der Physiologus. Übertragen und erläutert v. Otto Seel. 3. Aufl. Zürich: Artemis

(1744) Extract von des Johann Samuel Boden Privilegio. De Dato Berlin, den 5. Febr. 1744. In: David Friedrich Quickmann: Ordnung oder Samlung derer in dem Königlichen Preußischen Herzogtum Pommern und Fürstentum Camin, bis zu Ende des 1747sten Jahres publicirten Edicten […]. Frankfurt an der Oder: Sigismund Gabriel d. Ä., S. 326

(1770) Nachricht, wie die Landleute auf hiesigem Fläminge, und in der Nachbarschaft, die Gänsebraten erhalten. In: Wittenbergsches Wochenblatt zum Aufnehmen der Naturkunde und des ökonomischen Gewerbes auf das Jahr 1770. 3. Bd. Wittenberg. S. 396 f.

(1776a) Von der Art wie in Pommern die Gänse geräuchert werden. In: Oekonomische Nachrichten der Patriotischen Gesellschaft in Schlesien. V. Stück, Sonnabends den 3. Februar 1776, in: Vierter Bd. Breslau. S. 39 f.

(1776b) Riem, Johann: Etwas vom Dürrfleische und den geräucherten Gänse. In: Oekonomische Nachrichten der Patriotischen Gesellschaft in Schlesien. XLVII. Stück, Sonnabends den 23. November 1776, in: Vierter Bd. Breslau. S. 375 f.

(1792a) Wie man in Pommern die Gänse mästet und räuchert. In: Neues Hannoverisches Magazin, worin kleine Abhandlungen, einzelne Gedanken, Nachrichten, Vorschläge und Erfahrungen, welche die Verbesserung des Nahrungs-Standes, die Land- und Stad-Wirthschaft, Handlung, Manufakturen und Künste, die Physik, die Sittenlehre und angenehmen Wissenschaften betreffen, gesammelt und aufbewahret sind. 1. Jahrgang vom Jahre 1791, 44. Stück, Freitag, den 3. Junius 1791, gedruckt 1792, S. 704

(1792b) Ueber das Mästen und Räuchern der Gänse in Pommern, nebst einigen andern dahin gehörigen Nachrichten. Vom Hrn. Doct. Canzler in Göttingen. In: Neues Hannoverisches Magazin, worin kleine Abhandlungen, einzelne Gedanken, Nachrichten, Vorschläge und Erfahrungen, welche die Verbesserung des Nahrungs-Standes, die Land- und Stad-Wirthschaft, Handlung, Manufakturen und Künste, die Physik, die Sittenlehre und angenehmen Wissenschaften betreffen, gesammelt und aufbewahret sind. 1. Jahrgang vom Jahre 1791, 77tes Stück, Montag, den 26. September 1791, gedruckt 1792, S. 1217–1228

(1792c) Etwas zur Berichtigung der Abhandlung im 77ten Stück des neuen hannoverischen Magazins: über das Mästen und Räuchern der Gänse in Pommern. Von A. C. M. Dommer, Ober Salz Factor. In: Neues Hannoverisches Magazin, worin kleine Abhandlungen, einzelne Gedanken, Nachrichten, Vorschläge und Erfahrungen, welche die Verbesserung des Nahrungs-Standes, die Land- und Stad-Wirthschaft, Handlung, Manufakturen und Künste, die Physik, die Sittenlehre und angenehmen Wissenschaften betreffen, gesammelt und aufbewahret sind. 1. Jahrgang vom Jahre 1791, 85. Stück. Montag, den 24ten October 1791, gedruckt 1792, S. 1370–1376

(1831) Letters by His Majesty's Royal Letter Patent. S. Mordan & Co's Oblique Steel Pens. Patent granted September 20

(1832/33) 37. Rechenschaftsbericht über das Jahr 1. April 1932/33. Schwäbischer Schillerverein Marbach-Stuttgart. Stuttgart: Ernst Klett
(1833a) Trier'sche Zeitung. Dienstag, den 6. August 1833 (No. 125). Unpag. (Stadtbibliothek Trier)
(1833b) Zeitschrift für Philosophie und katholische Theologie, 7. Heft, Abteilung Miscellen und Correspondenz-Nachrichten. Köln 1833, S. 235 f.
(1833c) Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung. Donnerstag, 29. August 1833 (Beilage zu Nr. 241), Titelseite
(1833d) Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben. Hg. u. Redaktion: Adolf Bäuerle. Wien, Dienstag den 3. September 1833, Nr. 177, 26. Jahrgang, S. 711 f.
(1833e) Augsburger Tagblatt, Sonntag, 8. September 1833, Nr. 246, S. 983
(1833f) Der Eil-Bote aus dem Bezirk Landau, den 14. September 1833, Nr. 37, S. 147
(1838) On Writing Materials. No. II. The History of Steel Pens. In: The Saturday Magazine, Volume the eleventh, February 17, 1838, S. 63–64
(1905) Marbacher Schillerbuch. Zum hundertsten Wiederkehr von Schillers Todestag herausgegeben vom Schwäbischen Schillerverein. Stuttgart/Berlin: Cotta'sche Buchhandlung
(1929/30) 34. Rechenschaftsbericht über das Jahr 1. April 1929/30. Schwäbischer Schillerverein Marbach-Stuttgart. Stuttgart: Ernst Klett
(1943) Die Entthronung des Gänsekiels. Hundert Jahre deutsche Schreibfeder-Industrie. In: Marburger Zeitung. Amtliches Organ des steirischen Heimatbundes, 83. Jhrg., Nr. 211, Freitag, 30. Juli, S. 6

Zeitungsartikel (Nachlass Ziegler, Stadtarchiv Würzburg)

(1872) [Abk. O. F.]: Etwas über die Stahlfeder. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 262, 18. September 1872, S. 1 f.
(1874) [H. Sch-e]: Die Stahlfeder. In: Fremden-Blatt, Nr. 257, 19. September 1874, S. 11 f.
(1879) (anonym): Von Schreibfedern. In: Fremden-Blatt. Nr. 223, Wien, Donnerstag, 14. August 1879, S. 11 f.
(1885) (anonym): Zur Geschichte der Stahlfeder. In: Alte und Neue Welt. Illustriertes katholisches Familienblatt, Heft Nr. 12, 19. Jahrgang, 1885, S. 2
(1897) (anonym): Allerlei vom Martinsvogel. In: XX. 13. November 1897
(1907) Kunze, Friedrich: Zur Geschichte des Gänsebratens. In: Für unsere Frauen. Unterhaltungsblatt des »Würzburger General-Anzeiger«, Nr. 264, Dienstag, 19. November 1907

Weitere Primärliteratur

Acker, Johann Heinrich (1726): Historia pennarum pennae inclitissimi polyhistoris et consummatissimi theologi. Io Francisc. Buddei sacra. Altenburg: Richter

Adams, Carol J. (1990/2002): Zum Verzehr bestimmt. Eine feministisch-vegetarische Theorie. [The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory], übers. von Susanna Harringer, Wien: Guthmann-Peterson

Aelianus, Claudius (1839): Werke. 4. Bändchen. Thiergeschichten. Übers. von Friedrich Jacobs. 1. Bändchen. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Buchhandlung

Aldhelmi Opera (1919): In: Monumenta Germaniae Historica, inde ab anno Christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum, editit societas aperiendis fontibus rerum germanicarum medii aevi. Bd. 15, hg. v. Rudolf Ehwald, Berlin: Weimann

Alessandrini, Alessandro; Ceregato, Alessandro (Hg.) (2007): Natura Picta. Ulisse Aldrovandi. Bologna: Editrice Compositori

Andersch, Martin (1991): Manual. Geschriebene Interpretationen poetischer Texte. Ravensburg: Otto Maier

Andersen, Hans Christian (1974): Sämtliche Märchen in zwei Bänden. Hg. und mit einem Nachworte und Anmerkungen versehen v. Erling Nielsen. Illustrationen von Vilhelm Pedersen und Lorenz Frølich. Übers. v. Thyra Dohrenburg. 2. Bd. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Arnim, Ludwig Achim von (1976): Gedichte. Zweiter Teil. Nachlaß: 7. Bd., in Zusammenarbeit mit dem Freien Deutschen Hochstift hg. v. Herbert R. Liedke u. Alfred Anger. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (= Freies Deutsches Hochstift, Reihe der Schriften, begr. von Ernst Beutler, hg. v. Detlev Lüders, Bd. 22)

Arnim, Ludwig Achim von (2014): Zeitung für Einsiedler. Fiktive Briefe für die Zeitung für Einsiedler. Hg. v. Renate Moering. In: ders.: Werke und Briefwechsel, histor.-krit. Ausgabe, Bd. 6, Teil 1: Text. Berlin: De Gruyter

Arnim, Bettina von (1992): Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde. Hg. v. Walter Schmitz und Sibylle von Steinsdorff. In: Werke und Briefe in 14 Bdn. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag

Arrighi (siehe Vicentino)

Asper, Spiritus (= Hempel, Friedrich Ferdinand) (1809): Nachtgedanken über das ABC-Buch für alle, welche buchstabiren können. Mit Noten und Holzschnitten. Leipzig: Heinrich Gräff

Atwood, Margaret (2002): On Writers and Writing. Toronto: Emblem, McClelland & Stewart

Augustinus, Aurelius (2002): Die christliche Bildung (De doctrina Christiana). Übers., Anmerkungen und Nachwort von Karla Pollmann. Stuttgart: Philipp Reclam

Basile, Giambiattista (2000): Das Märchen der Märchen. Das Pentamerone. Hg. v. Rudolf Schenda. Übers. u. erläutert v. Hanno Helbling, Alfred Messerli u. a. München: C. H. Beck

Beau Chesne, John de; Bildon, M. John (1602): A Booke Containing Divers Sortes of hands, as well the English as French secretarie with the Italian, Roman, Chancelry & court hands. London: Richard Field. Faksimile Amsterdam 1977 (The English Experience, Nr. 867)

Bechstein, Johann Matthäus (1793): Gemeinnützige Naturgeschichte der Vögel Deutschlands für allerley Leser vorzüglich für Forstmänner, Jugendlehrer und Oekonomen. 2. Bd., Leipzig: Siegfried Lebrecht Crusius

Bechstein, Johann Matthäus (1796): Gründliche Anweisung alle Arten von Vögeln zu fangen, einzustellen, nach dem Geschlecht und andern Merkmalen zu unterscheiden, zahm zu machen, abzurichten, ihre merkwürdige Eigenschaften zu erkennen, sie fremde Gesänge zu lehren, und zum Aus- und Einfliegen zu gewöhnen: Nebst einem Anhange von Joseph Mitelli Jagdlust. Aufs neue ganz umgearbeitet herausgegeben. [ursprünglich v. Ferdinand Adam von Pernauer]. Nürnberg/Altdorf: J. C. Monath u. J. F. Kußler

Becker, Johann Hermann (1811): Versuch einer allgemeinen und besondern Nahrungsmittelkunde. Mit einer Vorrede von Dr. S. G. Vogel, Erster Theil, Zweite Abtheilung, Stendal: Franzen und Grosse

Benn, Gottfried (1986): Sämtliche Werke. Bd. 1, Gedichte 1. Stuttgart: Klett-Cotta. (= Stuttgarter Ausgabe in Verbindung mit Ilse Benn hg. v. Gerhard Schuster)

Bertuch, Friedrich Justin (1795): Der Federnträger: ein neues Meuble für den Schreibtisch. In: Ders. (Hg.): Journal des Luxus und der Moden, April 1795, Weimar, S. 202 f.

Bertuch, Friedrich Justin (1799): Ein elegantes Damenschreibzeug. In: Ders. (Hg.): Journal des Luxus und der Moden, Oktober 1799, Weimar, S. 536 f.

Black, Max (1954): Metaphor. In: Proceedings of the Aristotelian Society, New Series, Bd. 55, S. 273–294

Boltz, Valentin (1562): Iluminierbuch künstlich alle Farben zu machen und zu bereiten. Allen Brieffmalern / sampt anderen solcher Künsten liebhabern nützlich und gut zu wissen. Nürnberg

Bore, Henry (1890): The Story of the Invention of Steel Pens. With a Description of the Manufacturing Process by which they are produced. New York. Project Gutenberg; EBook #9954

Brentano, Clemens (1975 ff.): Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Anne von Bohnenkamp-Renken, Konrad Feilchenfeldt, Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald und Detlev Lüders. Stuttgart (u. a.): Kohlhammer

Brentano, Clemens (1965): Das Märchen vom Baron von Hüpfenstich. In: Ders.: Werke. 3. Bd. Hg. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 346–368

Brentano, Clemens; Mereau, Sophie (1981): Lebe der Liebe und liebe das Leben. Der Briefwechsel von Clemens Brentano und Sophie Mereau. Mit einer Einleitung hg. v. Dagmar von Gersdorff. Frankfurt a. M.: Insel

Britton, John (1807): The Beauties of England and Wales; Original delineations, topographical, historical, and descriptive of each county. Vol. IX. London: Thomas Maiden

Bry, Johann Theodor de (1595): Nejw kunstliches Alphabet. Hg. v. Joseph Kiermeier-Debre, Fritz Franz Vogel. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag 1997

Büchner, Georg (2003): Leonce und Lena. In: Ders.: Sämtliche Werke und Schriften. Hist.-krit. Ausg. (Marburger Ausgabe). Hg. v. Burghard Dedner u. Thomas Michael Mayer. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur

Buffon, Georges-Louis Leclerc de (1912): Discours sur le style. Édition publiée avec une introduction et des notes par René Nollet. 3. Ausg. Paris: Librairie Hachette

Buffon, Georges-Louis Leclerc de (1785): Histoire Naturelle des Oiseaux. Bd. 17: Oiseaux. Paris: Imprimerie Royale

Burton, Philip (Hg.) (2017): Sulpicius Severus Vita Martini. Croydon: Oxford University Press 2017

Carstairs, Joseph (1816): Lectures on the Art of Writing. London: W. Molineux

Cassiodorus Senator (1961): Institutiones. Hg. n. den Manuskripten von R. A. B. Mynors. Oxford: Clarendon Press

Cassiodorus Senator (2014): Einführung in die geistlichen und weltlichen Wissenschaften (Institutiones divinarum et saecularium litterarum). Eingeleitet, übers. und erläutert v. Andreas Pronay. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms

Cavalcanti, Guido (1993): Rime. Krit. Ausgabe, kommentiert und hg. v. Letterio Cassata. Anzio: De Rubeis

Cavalcanti, Guido (1991): Le Rime. Die Gedichte. Italienisch-Deutsch nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor in deutsche Reime gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer mit Anm. zu den Gedichten von Geraldine Gabor. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung

Cennini, Cennino (1871): Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei Register versehen von Albert Ilg. Wien: Wilhelm Braumüller (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, I)

Cervantes Saavedra, Miguel de (1968): Die Galatea; Die Reise zum Parnaß; Der Anhang zur »Reise zum Parnaß«; Die Gedichte; Sklave in Algier; Numantia. Gesamtausg. in vier Bdn., Bd. 3. Hg. und übers. v. Anton M. Rothbauer. Stuttgart: Henry Goverts

Cervantes Saavedra, Miguel de (1983): Viaje del Parnaso [1614]. Edición y Comentarios de Miguel Herrero Garcia. Madrid

Cervantes Saavedra, Miguel de (1997): Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Mit 24 Illustrationen von Grandville zu der Ausgabe von 1848, 1979, 10. Aufl. In der Übertragung von Ludwig Braunfels, durchgesehen von Adolf Spemann. München: Deutscher Taschenbuchverlag

Cervantes Saavedra, Miguel de (2016): Poesías. Hg. v. Adrián J. Sáez. Madrid: Catedra Letras Hispánicas

Cocker, Edward (1696): Accomplish'd School-Master. The Scolar Press Limited Menston, England 1967 (= English Linguistics 1500–1800, Nr. 33, a Collection of Facsimile Reprints, selected and edited by R. C. Alston)

Constable, Giles (Hg.) (1967): The Letters of Peter the Venerable. Bd. 1, Cambridge (MA): Harvard University Press

Curas, Hilmar (1714): Calligraphia Regia. Königliche Schreibfeder. Berlin: Verlag d. Buchhandl. d. Realschule

Dabbs, Julia K. (2009): Life Stories of Women Artists, 1550–1800. An Anthology. Farnham: Ashgate

Dante Alighieri (2015): La Commedia/ Die Göttliche Komödie. Ital./Deutsch. In Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler, 3 Bde. Stuttgart: Reclam Bibliothek

Davies, John (1636): The Writing Schoolemaster or The Anatomie of Faire Writing. London. Facsimile, Hg. v. Theatrum Orbis Terrarum, Amsterdam 1976 (= The English Experience, Nr. 794)

de Fabris, Melchior (1596): Von der Martins Gans. Eine schöne nutzliche Predig / darinn zusehen ein feine Außlegung des 5. Evangelij: S. Martini leben Und ein hailsame anmanung / wie und was gestalt wir S. Martins Gans essen / unnd unser Leben inn ein anderen Gang richten sollen. Thierhaupten: Kloster

de La Salle, Jean-Baptiste (1704/1723): Conduite des Écoles chrétiennes, divisée en deux parties. Lyon: Rusand

Diderot, Denis (D. J.) (1765): »Plume à Écrire«. In: Ders.: Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers. Faksimile der 1. Ausg. 1751–1780. Bd. 12. Stuttgart: Friedrich Fromann, S. 800

Donne, John (1912): The Poems of John Donne. Hg. v. Herbert J. C. Grierson. Bd. 1. London: Oxford University Press

Drescher, Emil (1843): Bemerkungen über die Stahlfeder und ihren Gebrauch. Für das schreibende Publikum zusammengestellt. Kassel: Theodor Fischer

Dornau/Dornavius, Caspar (1995): Amphitheatrum Sapientiae Socraticae Joco-Seriae. Schauplatz scherz- und ernsthafter Weisheiten. Neudruck der Ausgabe Hanau 1619. Hg. und eingeleitet v. Robert Seidel. Goldbach: Verlag (= Texte der Frühen Neuzeit)

Droste-Hülshoff, Annette von (1978–2000): Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel. Hg. v. Winfried Woesler, 13 Bde. in 25 Teilbdn. Tübingen: Niemeyer (hier: HKA)

Dürer, Albrecht (1538): Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und richtscheyt, in Linien, Ebnen und gantzen Corporen / durch Albrecht Dürer zusamen gezogen / und durch jn selbs (als er noch auff erden war) an vil orten gebessert / in sonderheyt mit xxii figuren gemert / die selbigen auch mit eygner handt auffgerissen / wie es dann eyn yder werkman erkennen wirdt / Nun aber zu nutz allen kunst liebhabenden in truck geben. [Nürnberg]

Dürer, Albrecht (1993): Schriften und Briefe. Hg. v. Ernst Ullmann, Textbearbeitung v. Elvira Pradel. 6. verb. Aufl., Leipzig: Reclam-Bibliothek

Eckhart, Johann Gottlieb von (1754): Johann Gottlieb von Eckharts Geheimbden Hof- und Cammerraths vollständige Experimental Oeconomie über das vegetabilische, animalische und mineralische Reich: Das ist: völlige Haushaltungs- und LandWirthschaftsKunst, darinne bey allen und ieden öconomischen Vorfallenheiten, Ackerbau, Wiesewachs, RindviehZucht, Schäferey, SchweineZucht, Pferden und Stuttereyen, Gärten und Hopfenbau, Fischereyen, BienenZucht, Poularderie, Wald und Holzungen […]. Jena: Johann Wilhelm Hartung

Eichenseer, Erika und Adolf (Hg) (2009): Oberpfälzer Leben. Ein Hausbuch von Fronleichnam bis Martini. Grafenau: Morsak

Ellis, Robert (Hg.) (1851): Official Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations 1851. London: Spicer Brothers

Erasmus von Rotterdam (1518/1972): Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami. Recognita et adnotatione critica instrvcta notisque illvstrata. Ordinis primi tomvs tertivs. Bd. I, 3. Amsterdam: North-Holland Publishing Company

Erasmus von Rotterdam (1528/1973): De recta latini graeciqve sermonis pronvntiatione. Hg. v. M. Cytowska. In: Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami. Recognita et adnotatione critica instrvcta notisque illvstrata. Ordinis primi tomvs tertivs. Bd. I, 4. Amsterdam: North-Holland Publishing Company

Fanti, Sigismondo (1514/2013): Trattato di Scrittura. Theorica et Pratica de Modo Scribendi. Hg. v. Antonio Ciaralli u. Paolo Procaccioli. Mit Anm. von Piero Lucchi. Rom: Salerno Editrice

Fanti, Sigismondo (1532): Thesauro de Scrittori. opera artifisiosa laquale con grandissima arte si per pratica come per geometria insegna a scrivere diversa sorte littere […] / tutte extratta de diversi et probatissimi auttori, e massimamente de lo preclarissimo Sigismundo Fanto […]; intagliata per Ugo da Carpi

(Kaiser) Friedrich der Zweite (1964a): Über die Kunst mit Vögeln zu jagen. Unter Mitarbeit von Dagmar Odenthal übertragen und hg. v. Carl Arnold Willemsen, 1. Bd. Frankfurt a. M.: Insel

(Kaiser) Friedrich der Zweite (1964b): Über die Kunst mit Vögeln zu jagen. Unter Mitarbeit von Dagmar Odenthal übertragen und hg. v. Carl Arnold Willemsen, 2. Bd. Frankfurt a. M.: Insel

Fend, Michael (1647): Schreib-Feder. Neben den Lateinischen Sinnreichen Uberschrifften ins Teutsche gesetzet / und jetzo wiederumb den Feder-Freunden an Tag gebracht. Gotha: Reyherische Truckerey

Franz, Wolfgang (1613/1642): Historia animalium sacra. Wittenberg

Frommann, Johann Christian (1683): Anser Martinianus. Lipsiae [= Leipzig]

Fugger, Wolfgang (1553): Ein nutzlich und wolgegrundt Formular, Mancherley schöner schrifften, Als Teutscher, Lateinischer, Griechischer, unnd Hebräischer Buchstaben, sampt unterrichtung wie ein yede gebraucht und gelernt soll werden. Nürnberg

Garzoni, Tomaso (1589): La piazza universale di tutte le professioni del mondo. Venetia

Garzoni, Tomaso (1641): Piazza Universale, das ist, allgemeiner Schawplatz, Marckt und Zusammenkunfft aller Professionen, Künsten, Geschäfften, Händeln unnd

Handtwercken, etc … / erstmaln durch Thomam Garzonum italianisch zusamengetragen: anjetzo aber auffs trewlichste verteutscht, mit zugehörigen Figuren, und underschiedlichen Registern gezieret, und in Truck gegeben. Frankfurt a. M.: Mattäus Merian

Gellert, Christian Fürchtegott (1983–2012): C. F. Gellerts Briefwechsel. Hg. v. John F. Reynold. 5 Bde., Berlin/New York: De Gruyter

Gellert, Christian Fürchtegott (1979a): Gedanken von einem guten deutschen Briefe, an den Herrn F. H. v. W. In: Ders.: Werke. Hg. v. Gottfried Honnefelder. 2. Bd. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, S. 129–136

Gellert, Christian Fürchtegott (1979b): Praktische Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen. In: Ders.: Werke. Hg. v. Gottfried Honnefelder. 2. Bd. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, S. 137–187

Gellert, Christian Fürchtegott (1991): C. F. Gellerts Briefwechsel. Hg. v. John F. Reynold. 5 Bde., Bd. 3 (1760–1763). Berlin/New York: De Gruyter

Gessner, Conrad; Forer, Conrad; Horst, Georg (1669): Gesnerus redivivus auctus & emendatus, oder: Allgemeines Thier-Buch. Bd. 2, Frankfurt a. M. [Historia animalium, 1551–1558]

Gessner, Conrad (1555a): Conradi Gesneri Tigurini medici & philosophiae professoris in Schola Tigurina, Historiae animalium liber III., qui est de avium natura – adiecti sunt ab initio indices alphabetici decem super nominibus avium in totidem linguis diversis & ante illos enumeratio avium eo ordine quo in hoc volumine. Zürich

Gessner, Conrad (1555b): Icones avium omnium, quae in Historia avium Conradi Gesneri describuntur. Zürich

Gessner, Conrad (1557): Vogelbuoch. Zürich

Gething, Richard (1619): Calligraphotechnia. (= The English Experience. Its Record in Early Printed Books Published in Facsimile, Nr. 599). Theatrum Orbis Terrarum, Amsterdam 1973

Gildon, Charles (1709): The Golden Spy: Or, a Political Journal of the British Nights Entertainments of War and Peace, and Love and Politics: Wherein are Laid Open, the Secret Miraculous Power and Progress of Gold, in the Courts of Europe. London: J. Woodward

Gleichen-Rußwurm, Alexander von (1905): Das Schillermuseum zu Schloß Greifenstein. In: Marbacher Schillerbuch. Zur hundertsten Wiederkehr von Schillers Todestag herausgegeben vom Schwäbischen Schillerverein. Stuttgart/Berlin: Cotta'sche Buchhandlung, S. 5–14

Goethe, Johann Wolfgang (1887 ff.): Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Hermann Böhlau und Nachfolger [Sigle WA]

Goethe, Johann Wolfgang (1965): Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe in 4 Bdn. Hamburg: Christian Wegner

Goethe, Johann Wolfgang (1985 ff.): Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Frankfurter Ausgabe in 40 Bdn. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag [Sigle FA]

Goldammer, Peter; Richter, Helmut (Hg.) (1964): Wilhelm Raabe. Ausgewählte Werke in sechs Bdn., Bd. 3: Drei Federn. Berlin/Weimar: Aufbau

Gottsched, Johann Christoph Gottsched (1973): Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer Besonderer Theil. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Hg. v. Joachim Birke und Brigitte Birke. 6. Bd., 2. Teil. Berlin/New York: De Gruyter

Gottsched, Johann Christoph Gottsched (1993): Die vernünftigen Tadlerinnen. 1725–1726, Hildesheim: Olms (= Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1725/26)

Gottsched, Luise Adelgunde Victorie (1968): Die Pietisterey im Fischbein-Rocke. Komödie. Hg. v. Wolfgang Martens. Stuttgart: Philipp Reclam

Grandville (1969): Das gesamte Werk. Einleitung von Gottfried Sello. 2 Bde. München: Rogner u. Bernhard

Graumann, P.B.C. (Hg.) (1781): Die Gänse. In: Diätetisches Wochenblatt für alle Stände, oder gemeinnützige Aufsätze und Abhandlungen zur Erhaltung der Gesundheit. 1. Bd. Rostock, S. 337–360

Greiffenberg, Catharina Regina von (1983a): Sämtliche Werke in zehn Bänden. Herausgegeben von Martin Bircher und Friedhelm Kemp. Bd. 1: Geistliche Sonette, Lieder und Gedichte. Millwood, N.Y.: Kraus (Reprint von 1662)

Greiffenberg, Catharina Regina von (1983b): Sämtliche Werke in zehn Bänden. Herausgegeben von Martin Bircher und Friedhelm Kemp. Bd. 2: Sieges-Seule der Buße und Glaubens … mit des von Herrn Bartas geteuschtem Glaubens-Triumf. Millwood, N.Y.: Kraus (Reprint von 1662)

Grimm, Brüder (1999): Die drei Federn. In: Kinder- und Hausmärchen. Vollständige Ausgabe. Mit 184 Illustrationen zeitgenössischer Künstler und einem Nachwort von Heinz Rölleke. 19. Auflage, Düsseldorf und Zürich, Artemis & Winkler Verlag; Patmos Verlag, S. 364–367

Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von (1989): Der abentheurliche Simplicissimus Teutsch. In: Werke I, 1. Hg. von Dieter Breuer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. (= Bibliothek der Frühen Neuzeit. 24. Bde. mit Illustr., hg. v. Wolfgang Harms, Conrad Wiedemann u. Franz-Josef Worstbrock, Bd. 4, I)

Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von (1997): Beernhaeuter. In: Werke II. Hg. v. Dieter Breuer. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag. (= Bibliothek der Frühen Neuzeit. 24. Bde. mit Illustr., hg. von Wolfgang Harms, Conrad Wiedemann u. Franz-Josef Worstbrock, Bd. 5), S. 319–331

Güntter, Otto (1905): Marbacher Schillerbuch. Zur hundertsten Wiederkehr von Schillers Todestag herausgegeben vom Schwäbischen Schillerverein. Stuttgart/Berlin: Cotta'sche Buchhandlung

Haebler, Konrad (1905/1968): Typenrepertorium der Wiegendrucke. Abt. I. Deutschland und seine Nachbarländer. Halle: Haupt/Nendeln: Kraus Reprint Limited (= Sammlung bibliothekswissenschaftlicher Arbeiten. Hg. von Konrad Haebler, 19./20. Heft)

Heller, Robert (1863): Posenschrapfers Thilde. Roman aus Hamburgs Vergangenheit. Leipzig: Theodor Thomas

Henry, J. T. (1873): The Early and Later History of Petroleum with Authentic Facts in Regards to its Development in Western Pennsylvania […]. Bd. 1. New York: Burt Franklin

Hofmannsthal, Hugo von (1988): Gedichte 2. In: Sämtliche Werke II. Hg. v. Andreas Thomasberger, Eugene Weber. Frankfurt a. M.: S. Fischer

Hoffmann, E. T. A. (1992): Lebens-Ansichten des Katers Murr. In: Ders.: Sämtliche Werke in 6 Bden. Bd. 5. Hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag [hier mit der Sigle M zitiert]

Hoffmann, E. T. A. (1993): Der goldene Topf. In: Ders.: Sämtliche Werke in 6 Bden. Bd. 2/1 Fantasiestücke in Callot's Manier. Hg. v. Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen und Wulf Segebrecht. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 229–321

Hoffmann von Hoffmannswaldau, Christian (1662): Hundert Grab-Schrifften. Mit willen in zwey Theile (also daß das eine meist Historische / daß ander aber ergötzliche Materien vorstelle) getheilet / Vnd Der untadelhafften Welt zum Zeitvertreib zugeschicket Von Einem Liebhaber der Teůtſchen Reyme-Kunſt. In: Deutsches Textarchiv, http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/hoffmannswaldau_grabschriften_1662, abgerufen im März 2021

Hoffmann von Hoffmannswaldau, Christian (1695): Herrn von Hoffmannswaldau und andrer Deutschen auserlesene und bißher ungedruckte Gedichte. Bd. 1. Leipzig, 1695. In: Deutsches Textarchiv http://www.deutschestextarchiv.de/hoffmannswaldau_gedichte01_1695/332, S. 288, abgerufen im März 2021

Hoffmann von Hoffmannswaldau, Christian (1984): Deutsche Übersetzungen und Getichte. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Franz Heiduk. 2 Bde. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms (= Nachdruck der Ausgabe Breslau 1679)

Hogarth, William (1754): Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen. Aus dem Englischen übersetzt von C. Mylius. London: Andreas Linde

Hondius, Jodocus (1594): Theatrum artis scribendi varia summorum nostri seculi, artificiam exemplaria complectens novem diversis linguis exarata. Amsterdam. (Faksimile Nieuwskoop: Miland Publishers 1969)

Humboldt, Wilhelm von (1794/1903): Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einluß auf die organische Natur. In: Wilhelm von Humboldts Werke. Hg. v. Albert Leitzmann. 1. Bd. 1785–1795. Berlin: Behr, S. 311–334

Humboldt, Wilhelm von (1795): Über den Geschlechtsunterschied und dessen Einfluss auf die organische Natur, online unter: http://www.friedrich-schiller-archiv.de/die-horen/die-horen-1795-stueck-2/v-ueber-geschlechtsunterschied-und-einfluss-auf-organische-natur/, abgerufen im März 2021

Humboldt, Wilhelm von (1795/1903): Über die männliche und weibliche Form. In: Wilhelm von Humboldts Werke. Hg. v. Albert Leitzmann. 1. Bd. 1785–1795. Berlin: Behr, S. 335–369

Hunt, Robert (1851): Hunt's Hand-Book to the Official Catalogues. An Explanatory Guide to the Natural Productions and Manufactures of the Great Exhibition of the Industry of All Nations, 1851. Bd. 1. London: Spicer Brothers

Imbert, Barthélemy (1773): Fables Nouvelles. Paris: Delalain

Inglis, Esther (1601/2012): Les Proverbes de Salomon. A facsimile with an introduction by Nicolas Barker. Frome: Butler Tanner & Dennis

Isidor von Sevilla (2008): Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla. Übers. und mit Anm. versehen von Lenelotte Möller. Wiesbaden: Marix

Isidori Hispalensis Episcopi (1911a): Etymologiarum sive Originum. Libri XX. Hg. v. W. M. Lindsay, Bd. 1. Oxford: Oxford University Press, American Branch. Online unter http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/6*.html#10, abgerufen im März 2021

Isidori Hispalensis Episcopi (1911b): Etymologiarum sive Originum. Libri XX. Hg. v. W. M. Lindsay, Bd. 2. Oxford: Oxford University Press, American Branch. Online unter http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Isidore/6*.html#10, abgerufen im März 2021

Jean Paul (1952): Sämtliche Werk. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Eduard Berend. 3. Abt. 6. Bd., Briefe 1809–1814. Berlin: Akademie-Verlag

Jean Paul (1961): Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Eduard Berend. 3. Abt. 5. Bd., Briefe 1804–1808. Berlin: Akademie-Verlag

Jean Paul (2000): Sämtliche Werke. Abt. I, 5. Bd. Hg. v. Norbert Miller. München/Wien: Carl Hanser

Jean Paul (2015): Leben Fibels, des Verfassers der bienrodischen Fibel. Hg. v. Alexander Kluger. In: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. VII, I. Text. Hg. v. Helmut Pfotenhauer und Barbara Hunfeld. Berlin/Boston: De Gruyter [hier mit der Sigle F angegeben]

Jean Paul (2018): Leben Fibels, des Verfassers der bienrodischen Fibel. Hg. v. Alexander Kluger. In: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. VII, II. Kommentar. Berlin/Boston: De Gruyter

Junghans, Johann (1646): Anser Martinianus. Oder Martins-Gansz. Aus heiliger Göttlicher Schrifft / auch anmutigen Historien / nach allen ihren Tugenden und Lastern / anatomiret und zergäntzet / Und einer Christlichen Gemeinde zu Cöstritz / am Tage Martini / den 11. Novemb. 1645 mit Gottfürchtigen Augen deß Herzens zubeschawen vorgesetze und verehret Von M. Iohanne Junghanßn Gerano, Pfarrn daselbst. Gedruckt zu Gera / Bey und in Verlegung Andreaw Mamitzschen. Gera

Karsch, Anna Louisa (1966): Auserlesene Gedichte. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1764. Mit einem Nachwort von Alfred Anger. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung

Karsch, Anna Louisa (1987): Gedichte und Lebenszeugnisse. Hg. v. Alfred Anger. Stuttgart: Philipp Reclam

Karsch, Anna Louisa (2009): Die Sapphischen Lieder. Liebesgedichte. Hg. v. Regina Nörtemann. Göttingen: Wallstein

Kaulen, Wilhelm (1897): Von den Gänsen. In: Kaulen's Feuilleton-Correspondenz, Nr. 45, Mittwoch, 5. November 1879, S. 1 f.

Kewitz, Jessica (Hg.) (2004): »Kommen Sie, wir wollen 'mal Hausmutterles spielen.« Der Briefwechsel zwischen den Schriftstellerinnen Therese Huber (1764–1829) und Helmina von Chézy (1783–1856). Marburg: Tectum

Kleiner, Johann (1548): Ein new Cantzleysch Fundament-Büchlein von mancherley geschrifftern, Zürych [VD16 K 1264]

Konrad von Würzburg (1840): Goldene Schmiede. Hg. v. Wilhelm Grimm. Berlin: Karl J. Klemann

Kording, Inka (2014): (V)erschriebenes Ich. Individualität in der Briefliteratur des 18. Jahrhunderts – Louise Gottsched, Anna Louisa Karsch, Heinrich von Kleist. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Bd. 763)

La Roche, Sophie von (1983): Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim. Von einer Freundin derselben aus Original-Papieren und andern zuverlässigen Quellen gezogen. Hg. v. Christoph Martin Wieland [1771]. Bibliografisch erg. Ausgabe 2011. Hg. v. Barbara Becker-Cantarino. Stuttgart: Reclam Junior

La Roche, Sophie von (1987): Pomona für Teutschlands Töchter. Nachdruck der Originalausgabe Speyer 1783–1874: Hg. mit einem Vorwort von Jürgen Vorderstemann. Bd. 1. 1783, Heft 1–6. München u. a.: K. G. Saur

Lavater, Johann Caspar (2009): Ausgewählte Werke in historisch-kritischer Ausgabe. Bd. IV, Werke 1771–1773. Hg. v. Ursula Caflisch-Schnetzler. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung

Leischner, C. F. (1832): Carstairs Neues Schnell-Schreib-Lehr-System genannt Amerikanische Unterrichts-Methode, oder die schnellste Erlernung der Schreibekunst. Eine vortreffliche Entdeckung, um Zöglingen von jedem Alter durch neue Grundregeln in 20 Lectionen eine vorzüglich schöne und freie Handschrift beizubringen. Für den öffentlichen und Privat-Unterricht. Aus englischen und französischen Werken bearbeitet. Ilmenau: Bernhard Friedrich Voigt

Lichtenberg, Georg Christoph (1973): Schriften und Briefe. 1. Band. Sudelbücher I. Hg. v. Wolfgang Promies, 2. Aufl. München: Carl Hanser

Lichtenberg, Georg Christoph (1975): Schriften und Briefe. 2. Band. Sudelbücher II. Hg. v. Wolfgang Promies, 2. Aufl. München: Carl Hanser

Livius, Titus (2007): Römische Geschichte. Buch IV–VI. Lateinisch und deutsch hg. v. Hans Jürgen Hille. Düsseldorf: Patmos

López de Úbeda, Francisco (2012): Libro de entretenimiento de la picara Justina. Edición de David Mañero Lozano. Madrid: Catedra

López de Úbeda (siehe für die deutsche Übertragung auch hier unter ›Perez‹)

Melville, Herman (2002): Moby Dick. A Norton Critical Edition. Hg. v. Hershel Parker, Harrison Hayford. 2. Aufl. New York/London: W. W. Norton

Melville, Herman (2003): Moby Dick. Deutsch v. Matthias Jendis. Hg. v. Daniel Göske. 9. Aufl. München: btb

Mereau-Brentano, Sophie (1996a): Ein Glück, das keine Wirklichkeit umspannt. Gedichte und Erzählungen. Hg. u. kommentiert v. Katharina von Hammerstein. München: dtv

Mereau-Brentano, Sophie (1996b): Wie sehn' ich mich hinaus in die freie Welt. Tagebuch, Betrachtungen und vermischte Prosa. Hg. u. kommentiert v. Katharina von Hammerstein. München: dtv

Mereau-Brentano, Sophie (1996c): Das Blütenalter der Empfindung. Amanda und Eduard. Hg. u. kommentiert v. Katharina von Hammerstein. München: dtv

Mercator, Gerhard (1891): Drei Karten von Gerhard Mercator. Europa [1554] – Britische Inseln – Weltkarte. Facsimile-Lichtdruck nach den Originalen der Stadtbibliothek zu Breslau. Hg. v. der Gesellscahft für Erdkunde zu Berlin. 41 Tafeln. Berlin: W. H. Kühl

Mercator, Gerhard (1540): Literarum latinarum, quas Italicas, cursoriasque vocant, scribendarum ratio. Antwerpen

Michelangelo (1992): Sämtliche Gedichte. Italienisch und deutsch. Übertragen und herausgegeben von Michael Engelhard. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel

The Mirror (1835): Quill and Steel Pens. In: The Mirror of literature, amusement, and instruction. Apr.; 25, 715, British Periodicals pg. 254

Möckel, C. H. (1801): Der kleine deutsche Schreibschüler. Altenburg: Christian Friedrich Petersen

Mure, Konrad von (1989): De naturis animalium. Hg. v. Árpád Peter Orbán. Heidelberg: Carl Winter

Neff, Caspar (1549): Ein köstliche Schatzkamer der schreibkunst und Cleinott der Cantzley unnd ander schreiber. Ein seer zierlich kunstreich Büchlein von mancherhandt schonen artlichenn aus rechtem grund zusamen gesetzten schriften […]. Köln: Caspar Vopel

Neudörffer, Johann d. Ä. (o. J.): »Anweisung und eigentlicher Bericht, wie man einen jeden (Feder-)Kiel zum Schreiben erwåhlen, bereiten, teilen, schneiden und temperieren soll«, »Fundament … seinen schůlern zu einer unterweysung gemacht« und »Gute ordnung und kurzer Unterricht … Zierlichs schreybens« – Manuskripte in der Stadtbibliothek Nürnberg

Neudörffer, Johann d. Ä. (1538): Ein gute Ordnung, vnd kurtze vnterricht, der fůrnemsten grunde aus denen die Jungen, Zierlichs schreybens begirlich, mit besonderer kunst vnd behendigkeyt vnterricht vnd geůbt mǒge[n] werden, https://bildsuche.digitale-sammlungen.de/index.html?c=viewer&bandnummer=bsb00065307&pimage=7&v=100&nav=&l=de http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0006/bsb00065307/images/index.html

Neudörffer, Johann d. Ä. (1547/1875): Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547, nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden. Nach den Handschriften und mit Anmerkungen hg. v. G. W. K. Lochner. Wien: Wilhelm Braumüller (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. X)

Neudörffer, Johann d. Ä. (1549): Ein Gesprechbůchlein zweyer schuler, Wie einer den andern im zierlichen schreyben untherweyst. Nürnberg

Neudörffer, Johann d. Ä. (1956): Der große Schreibmeister der deutschen Renaissance. 48 Faksimile-Tafeln aus verschiedenen Werken mit einer Einleitung von Albert Kapr. Hg. vom Institut für Buchgestaltung an der Hochschule für Grafik und Buchkunst. Leipzig: Harassowitz

Niehaus, Michael (2009): Das Buch der wandernden Dinge. München: Carl Hanser

Nörtemann, Regina (1990a): Brieftheoretische Konzepte im 18. Jahrhundert und ihre Genese. In: Ebrecht, Angelika; dies.; Schwarz, Herta (Hg.): Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays. Unter Mitarbeit von Gudrun Kohn-Waechter und Ute Pott. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 211–224

Nörtemann, Regina (1990b): Schwache Werkzeuge als öffentliche Richterinnen. Zur fiktiven weiblichen Herausgeber- und Verfasserschaft in Moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts. In: Archiv für Kulturgeschichte. 72. Bd., H. 2, S. 381–403

Nörtemann, Regina (Hg.) (1996a): Mein Bruder in Apoll. Briefwechsel zwischen Anna Louisa Karsch und Johann Wilhelm Ludwig Gleim. 2 Bde. Bd. 1. Briefwechsel 1761–1768. Göttingen: Wallstein (darin: *Lebensbericht* mit der Sigle LB nachgewiesen)

North, Roger (2000): Notes of me. The autobiography of Roger North. Hg. v. Peter Millard. Toronto: University of Toronto Press

Ortiz, Lorenzo (1696): El maestro de escrivir, la theorica, y la practica para aprender, y para enseñar este utilissimo arte, con otros dos artes nuevos: uno para saber formar rasgos: otra para inventor innumerables formas de letras. Venedig: Paolo Baglioni

Ott, Adolf (1874): Das Petroleum, seine Entdeckung, Ausbeutung und Verwerthung in den Vereinigten Staaten, nebst Mittheilungen über die Prüfung auf seine Feuergefährlichkeit. In: Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaft Bern. Heft 828–878, S. 16–42

Pacioli, Luca (1509/1889): Divina Proportione. Die Lehre vom goldenen Schnitt. Nach der venezianischen Ausgabe vom Jahre 1509, neu hg., übers. u. erl. v. Constantin Winterberg. Wien: Carl Graeser (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, Neue Folge, Bd. 2)

Paillasson, Charles (1763): »Ecritures«. In: Diderot, Denis (Hg.): Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. In: Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts méchaniques, avec leur explication. Seconde livraison, en deux parties, premiere partie. 12 Bde, Bd. 2. Paris: Briasson et al. (1751–1780), 1–16

Palatino, Giovambattista (1540): Libro di M. Giovambattista Palatino, Cittadino Romano, Nelquel s'insegna à Scriver ogni sorte lettera, Antica, & Moderna, di qualun que natione, con le sue regole, & misure, & essempi; et con un breve, et util discorso de le cifre: Riveduto nuouamente, & corretto dal proprio Autore. Con la Giunta di quindici tavole bellissime. Rom

Palatino, Giambattista (1970): Libro nuovo [1540]. In: Ogg, Oscar (Hg.): Three Classics of Italian Calligraphy. An Unabridged Reissue of the Writing Books of Arrighi, Tagliente and Palatino. Dover 1953

Perez, Andrea [i. e. Francisco López de Ubeda] (1975): Die Landstörtzerin Iustina Dietzin Picara genandt. 2 Teile in einem Band. Hildesheim/New York: Georg Olms (= Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1626–27)

Pernauer, Ferdinand Adam von (1702): Unterricht / Was mit dem lieblichen Geschöpff / denen Vögeln / auch ausser den Fang / Nur durch die Ergründung deren Eigenschafften / und Zahmmachung oder andere Abrichtung / Man sich vor Lust und Zeit-Vertrieb machen könne. [S. I.]

Petrarca, Francesco (1996): Canzoniere. Hg. u. kommentiert von Marco Santagata. Mailand: Arnoldo Mondadori Editore

Petrarca, Francesco (2002): Canzoniere. Triumphe. Verstreute Gedichte. Italienisch und Deutsch. Aus dem Italienischen von Karl Förster und Hans Grote. Hg. u. mit einem Nachwort versehen von Hans Grote. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler

Petrarca, Francesco (2006): Canzoniere. 50 Gedichte mit Kommentar. Italienisch/Deutsch. Übers. u. hg. von Peter Brockmeier. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Petrarca, Francesco (2011): Rerum vulgarium fragmenta. Zweisprachige Ausgabe. Ausgewählt und aus dem Italienischen übersetzt von Karlheinz Stierle. Berlin: Insel

Plinius Secundus, Gaius (2007): Naturkunde. Lateinisch-Deutsch. Bd. X. Zoologie: Vögel. Hg. u. übers. v. Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. 2. Aufl. Düsseldorf: Artemis & Winkler

Plinius/Pliny (1956): Natural History. With an English Translation in Ten Volumes. Vol. III. Libri VIII–XI. By H. Rackham. London: William Heinemann / Cambridge (MA): Harvard University Press

Plinius/Pliny (1960): Natural History. With an English Translation in Ten Volumes. Vol. IV. Libri XII–XVI. By H. Rackham. London: William Heinemann / Cambridge (MA): Harvard University Press

Polt-Heinzl, Evelyne (2007): Ich hör' dich schreiben. Eine literarische Geschichte der Schreibgeräte. Mit Zeichnungen von Franz Blaas. Wien: Sonderzahl, S. 164–199

Proust, Marcel (1989): À la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé. Paris: Gallimard

Proust, Marcel (2002): Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Die wiedergefundene Zeit. Übers. v. Eva Rechel-Mertens. Frankfurt: Suhrkamp (= Frankfurter Ausgabe, Werke II, Bd. 7)

Randall, Margaret (2013): More Than Things. Lincoln/London: University of Nebraska Press

Rheinfränkisches Kochbuch um 1445. (1998): Text, Übersetzung, Anmerkungen und Glossar von Thomas Gloning. [Teil der Sammelhandschrift Ms. germ. fol. 244) Frankfurt a. M.: Tupperware

Ritter, Heidi (2003): Vom Nutzen des »Dilettantismus der Weiber« – die Beiträgerinnen in Schillers »Die Horen«. In: Dem freien Geiste freien Flug. Beiträge zur deutschen Literatur. Für Thomas Höhle. Hg. v. Dieter Bähtz, Manfred Beetz und Roland Rittig. Leipzig: Universitätsverlag (= Schriften der Ernst-Ortlepp-Gesellschaft Nr. 2), S. 27–32

Rölleke, Heinz (Hg.) (1975): Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm. Synopse der handschriftlichen Urfassung von 1810 und der Erstdrucke von 1812. Herausgegeben und erläutert von Heinz Rölleke. Cologny-Genève: Fondation Martin Bodmer, S. 90–105

Ross, Sarah Gwyneth (2009): Esther Inglis: Linguist, Calligrapher, Miniaturist, an Christian Humanist. In: Campbell, Julie D.; Larsen, Anne R. (Hg.): Early Modern Women and Transnational Communities of Letters. Farnham: Ashgate, S. 159–181

Rumpolt, Marx (2002/1581): Ein new Kochbuch. Das ist ein grundtliche beschreibung wie man recht und wol / nicht allein von vierfüssigen / heymischen und wilden Thieren / sondern auch von mancherley Vögel und Federwildpret / darzu von allem grünen und dürren Fischwerck / allerley Speiß als gesotten / gebraten / gebacken / Presolen / Carbonaden / mancherley Pasteten und Füllwerck / Gallrat / etc. auff Teutsche / Ungerische / hispanische / Italianische und Französische Weiß / kochen und zubereiten solle: Auch wie allerley Gemüß / Obst / Salsen / Senff / Confect und Latwergen / zuzurichten seye. […] Frankfurt a. M.: Feyerabendt

Sachs, Hans (1568): Eygentliche Beschreibung Aller Staende auff Erden / Hoher und Nidriger / Geistlicher und Weltlicher / Aller Künsten / Handwercken und Händeln / u. vom groesten biß zum kleinesten / Auch von irem Ursprung / Erfindung und gebreuchen. Durch den weitberümpten Hans Sachsen Gantz fleissig beschrieben / und in Teutsche Reimen gefasset / Sehr nutzbarlich und lustig zu lesen / und auch mit künstreichen Figuren / deren gleichen zuvor niemands gesehen / allen Ständen so in diesem Buch begriffen / zu ehren und wolgefallen / Allen Künstlern aber / als Malern / Goldschmiden etc. zu sonderlichem dienst im Druck verfertigt. Frankfurt a. M.

Salinari, Carlo (Hg.) (1968): La Poesia Lirica del Duecento. 2. Aufl., Turin: Unione Tipografico

Sammer, Marianne (2012): »Gans«. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer, Joachim Jacob. 2., erweiterte Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler S. 141

Schenck, Johann Georg (1609): Monstrorum historia memorabilis: monstrosa humanorum partum miracula, stupendis conformationum formulis ab vtero materno enata, viuis exemplis, obseruationibus, & picturis, referens: accessit analogicum argumentum de monstris brutis: supplementi loco ad obseruationes medicas Schenckianas. Frankfurt: Matthias Becker

Schenck, Johann Georg (1610): Wunder-Buch. Von Menschlichen / unerhörten Wunder- und Mißgebuhrten / so wider den gemeinen Lauff der Natur erschröck-

lich / frembd / unnd seltzam gebildet: doch glaubwürdig in diese Welt gebohren worden. Wie nicht minder von Mißgebuhrten der unvernünfftigen Gethier. Erstlich in Lateinischer Spraach gestellt und zusammen getragen durch Johann Georg Schencken von Grafenberg / der Arzney Doctorn/ etc. hernach aber auß dem Lateinischen Exemplar so zu den Observationibus Schenckianis gehörig/ als ein gedenckwürdige Histori ins Teutsch ubersetzt. Frankfurt: Matthias Becker

Schiller, Friedrich (1943 ff.): Werke. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs, des Schiller-Nationalmuseums und der Deutschen Akademie hg. von Julius Petersen, Gerhard Fricke u. a. Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger [hier direkt mit der Sigle NA angegeben]

Schiller, Friedrich (2008): Sämtliche Werke [2004]. Auf der Grundlage der Textedition von Herbert G. Göpfert hg. v. Peter-André Alt, Albert Meier u. Wolfgang Riedel. Bd. 5, Hg. von Wolfgang Riedel. 2. durchg. Aufl. 2008. München: Carl Hanser [hier direkt mit der Sigle HA angegeben]

Schlegel, Friedrich (1962): Lucinde. In: Ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. 5. Bd.: Charakteristiken und Kritiken I. Hg. v. Hans Eichner. München u. a.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 1–82

Schlegel, Friedrich (1967): Brief über den Roman. In: Ders.: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. 5. Bd.: Dichtungen. Hg. v. Hans Eichner. München u. a.: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 329–339

Schoock, Martin (1663): Exercitatio XVII. Qua quaeritur, an liceat Martinalibus anserem comedere? In: Execitationes variae, de diversis materiis. Trajecti ad Rhenum [= Utrecht]: Ex Officinâ Gisberti à Zyll

Schücking, Levin (1862): Annette von Droste. Ein Lebensbild. Hannover: Carl Rümpler

Severus, Sulpicius (1914): Des Sulpicius Severus Schriften über den Hl. Martinus. Des Heiligen Vinzenz von Lerin Commonitorium. Des heiligen Benediktus Mönchsregel. Kempten: Kösel

Sidney, Philip (1993): From Astrophil and Stella. In: The Norton Anthology of English Literature, 6. Ausg., Bd. 1, hg. von M. H. Abrams. New York/London: W. W. Norton & Company, S. 460

Simplicium Gansirtum (1601): Anser Martinianus, Das ist / Legenda oder Newe Historia / des heiligen und hochgelobten / Merterers Anserici, Von seiner Ankunft / Leben und Ende. Auch was seine Reliquiae und Heiligthumbe Brocken für grossen Nutz / Tugend und Krafft haben. Alles mit vleis beschrieben / und in Druck verfertiget durch Simplicium Gansirtum, itziger zeit befielten Physicum und Anatomivum, zu Gensehöfen. Lerchaw

Sommer, Johann [Johannes Olorinus Variscus] (1610): Martins-Ganß / Von der Wunderbarlichen Geburt / löblichen Leben / vielfältigen Gut und Wolthaten / und von der unschuldigen Marter und Pein der Gänse. Neben angehengter / hochwichtigen und biß anhero in keinem Synodo decidirten Frage / warumb die Gänse jährlich auf S. Martini Fest geschlachtet / gebraten / und mit Freuden

verzehret werden. Allen Mertens-Brüdern zu Erlustigung wohl-meinend geschrieben / Durch Johannem Olorinum, Variscum. Anietzo aber von neuen gebraten und auffs beste zugericht / von Martino Martinio, Capitolino. Gedruckt am S. Martins-Tage zu Rom im Capitolio R. bey Genserico Ganse-Fleisch

Spangenberg, Wolfhart (1977): Ganß König. Ein kurzweylig Gedicht von der Martins Ganß; Wie sie zum König erwehlet / resigniret / ihr Testament gemacht / begraben / in Himmel und an das Gestirn komen; auch was ihr für ein Lobspruch und lehre Sermon gehalten worden durch Lycosthenem Psellionoros Andropediacum, Straßburg. In: Ders.: Sämtliche Werke. Unter Mitwirkung von Andor Tarnai hg. v. András Vizkelety. 3. Bd., 1. Teil, Tierdichtungen I. Berlin/New York: De Gruyter, S. 5–142 (hier mit der Sigle GK nachgewiesen)

Sterne, Laurence (1997): The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Hg. v. Melvyn New und Joan New, mit einer Einleitung von Christopher Ricks. London: Penguin Classics

Streit, Karl Konrad; Zimmermann, Friedrich A. (Hg.) (1793): Schlesische Provinzialblätter. Breslau: Wilhelm Gottlieb Korn

Strick, Maria (1607): Tooneel der loflijcke Schrijfpen ten Dienste van de constbeminnende Jeucht. Faksimile: Nieuwkoop: Miland Publishers 1970

Shakespeare, William (1987): Sonette. Englisch und Deutsch. Leipzig: Philipp Reclam jun.

Tagliente, Giovanni Antonio (1544): Lo presente libro Insegna la vera arte de lo excellente scrivere de diverse sorte de litere le qua se fano geometrica Ragione & Con la pesente opera ognuno le Potra imparare impochi giorni toamaistramento ragione e Essempli, come sui sequente veverai. Antwerpen

Tatwin (1968): Tatvini Opera Omnia. Ars Tavini. Hg. von Maria de Marco. (= Corpus Christianorum. Series Latina 133 A. Tatvini Opera Omnia. Anonymus de Dvbiis Nominibus). Turnhoult: Brepols

Thomasîn von Zerklaere (2004): Der Welsche Gast. Ausgewählt, eingeleitet, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Eva Willms. Berlin: De Gruyer

Tieck, Ludwig (1985): Der Runenberg. In: Ders.: Schriften in 12 Bdn. Bd. 6. Phantasus. Hg. v. Manfred Frank. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, S. 184–209

Tieck, Ludwig (1986a): William Lovell. Hg. v. Walter Münz. Stuttgart: Reclam

Tieck, Ludwig (1986b): Des Lebens Überfluss. In: Ders.: Schriften in 12 Bdn. 1836–1852. Bd. 12. Hg. v. Uwe Schweikert. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, S. 193–249, hier mit der Sigle DLÜ

Ulbrich, Martin (1909): Thomas Schweicker, der Krüppel von Schwäbisch-Hall. Geschichtliche Erzählung aus dem sechzehnten Jahrhundert. Hg. vom Christlichen Verein im nördtlichen Deutschland. Eisleben: Paul Klöppel

Ure, Andrew M. D. (Hg.) (1868): A Dictionary of Arts, Manufactures, and Mines; containing a clear exposition of their principles and practice. Reprinted entirely from the last corr. and greatly enlarged English edition. Vol. II., New York: D. Appleton & Company, S. 366 f.

Venningen, Johannes von (2009): Das Haushaltsbuch des Basler Bischofs Johannes von Venningen (1458–1478). Hg. v. Volker Hirsch und Gerhard Fouquet. Basel: Schwabe

Vicentino, Ludovico (1522): La Operina di Ludovico Vicentino, da Imparare di Scriuere Littera Cancellarescha. Il modo & Regola de Scrivere littera corsiua ouer Cancellarescha nouamente composto per Ludovico Vicentino Scrittore de breui aplici in Roma nel Anno di ira salute. Rom

Volz, Karl Wilhelm (1852): Beiträge zur Kulturgeschichte. Der Einfluß des Menschen auf die Verbreitung der Hausthiere und Kulturpflanzen. Leipzig: B. G. Teubner

Voigt, Friedrich Sigmund (1835): Lehrbuch der Zoologie. 2. Bd., Spezielle Zoologie. Vögel. Stuttgart: E. Schweizerbart's Verlagshandlung (= Naturgeschichte der drei Reiche. Zur allgemeinen Belehrung bearbeitet von G. W. Bischoff, J. R. Blum, H. G. Bronn, K. C. v. Leonhard, F. S. Leuckart und F. S. Voigt)

Wagner, Leonhard (1963): Proba centum scripturarum. Ein Augsburger Schriftmusterbuch aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts. Faksimile-Ausgabe. Mit einem Begleittext von Carl Wehmer. Leipzig: Insel

Weichberger, Alexander (1930): Schillers Schreibmaterialien. In: Schwäbischer Schillerverein Marbach-Stuttgart, vierunddreißigster Rechenschaftsbericht über das Jahr 1. April 1929/1930. Stuttgart: Ernst Klett

Wieck, Friedrich Georg (1853): Kiel und Stahl. Aus der Gewerbswelt. In: Stolle, Ferdinand (Hg.): Die Gartenlaube, Heft 29, 1853, Leipzig: Ernst Keil, S. 317–319

Wilhelm, Christian (1622): Des Hochwürdigsten / Durchläuchtigsten / Hochgebornen Fürsten und Herrn / Herrn Christian Wilhelms / Postulirten Administratoris, des Primat und Ertzstiffts Magdeburg / Coadiutoris des Stiffts Halberstadt / Marggraffen zu Brandenburg / in Preussen zu Stettin / … Taxordenung. Welche von allen und jeden / so in I. F. G. Ertzstifft Magdeburg / und angehörigen Graffschafften und Landen / Handel und Wandel treiben […] bey unnachlässiger Straffe / in gebührende Acht genommen / und darüber mit allem Ernst gehalten werden soll. Halle

Willughby, Francis (1678): The Ornithology. In Three Books. Wherein All the Birds Hitherto known, Being reduced into a Method sutable to their Nature are accurately described. Übers. ins Englische v. John Ray. London (= Faksimile der Ausgabe der Birmingham City Libraries, gedruckt in Menston, Yorkshire: Pail P. B. Minet, 1972)

Wirnt von Grafenberg (2014): Wigalois. Text, Übersetzung, Stellenkommentar. Ausgabe von J. M. N. Kapteyn. Übers., erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach u. Ulrich Seelbach. 2. überarb. Aufl. Berlin/Boston: De Gruyter

Wyss, Urban (1549): Libellus valde doctus, elegans, & utilis, multa & varia scribendarum literarum genera complectens. Zürich. Digitalisiert unter www.e-rara.ch

Wyss, Urban (1553/1979): Ein schön Cantzleysch Tittelbuch inn Reden Vnd Schreybenn nach rettorischer Ardt. Zürich: Edition Leipzig

Varie Collectiones Aenigmatum Merovingicae Aetatis (Pars Altera) (1968). Hg. von Fr. Glorie: Turnhout (= Corpus Christianorum. Series Latina 133 A. Tatvini Opera Omnia. Anonymus de Dvbiis Nominibus)

Yciar, Juan de (1960): Arte Subtilissima. Mit einer Übersetzung von Evelyn Shuckburgh und einer Einführung von Reynold Stone. London u. a.: Oxford University Press

Zerrenner, Heinrich Gottlieb (1794): Der deutsche Schulfreund. Ein nützliches Hand- und Lesebuch für Lehrer in Bürger- und Landschulen. 1. Bändchen, neue verbesserte Aufl. Erfurt

Ziegler, Christiana Mariana von (1728): Versuch in gebundener Schreib-Art. Leipzig (= Digitalisat der Universität Halle), hier mit der Sigle VS nachgewiesen

Zschille, Carl August (1842): Carstairs und Mad. Jaffé, oder über die amerikanische Schnell-Schreib-Methode und deren Einführung in Schulen. Ein Beitrag zur Charakteristik derselben. Dresden/Leipzig: Arnoldische Buchhandlung

Sekundärliteratur

(2015) Advent des Buchdrucks. Die Wiegendrucke der Stiftsbibliothek St. Gallen. Ausstellungskatalog. 28. November 2015 bis 6. März 2016. St. Gallen: Verlag am Klosterhof

(1981) Schreibkunst: Schulkunst und Volkskunst in der deutschsprachigen Schweiz 1548 bis 1980, Museum für Gestaltung (Zürich); Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich: Kunstgewerbemuseum

Abrahams, Gaeby; Hazell, Rebecca; Kennedy, Teresa; Stevenson, Seana (online): Esther Inglis' Octonaries upon the Vanity and Inconstancy of the World. https://octonaries.files.wordpress.com/2012/04/selected-works-from-esther-inglis.pdf, abgerufen im März 2021

Ahrend, Hinrich (2012): Verschlungene Lineaturen. Die Poetik der Arabeske in Ludwig Tiecks Erzählwerk. Würzburg: Königshausen & Neumann

Alt, Peter-André (2000): Schiller. Leben – Werk – Zeit. 2 Bde. München: C. H. Beck

Appadurai, Arjun (Hg.) (1986): The social life of things. Commodities in cultural perspective. Cambridge u. a.: Cambridge University Press

Assmann, Aleida (1993): Pflug, Schwert, Feder. In: Gumbrecht, Hans Ulrich; Pfeiffer, Karl Ludwig (Hg.): Schrift. München: Fink, S. 219–232

Assmann, Aleida; Gomille, Monika; Rippl, Gabriele (1998): Sammler, Bibliophile, Exzentriker. Tübingen: Gunter Narr (= Literatur und Anthropologie; Bd. 1)

Astle, Thomas (1803): The Origin and Progress of Writing, as well Hieroglyphic as Elementary, Illustrated by Engravings Taken from Marbles, Manuscripts and Charters, Ancient and Modern; also some Account of The Origin and Progress of Printing. Second Edition, with Additions. London: T. Bensley, Bolt Court

Balke, Friedrich; Muhle, Maria; von Schöning, Maria (Hg.) (2011): Die Wiederkehr der Dinge. Berlin: Kadmos (= Kaleidogramme Bd. 77)

Balme, Christopher (2005): »Szene«, in: Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005, S. 320–322

Barker, Nicolas (2012): Introduction. In: Inglis, Esther (1601/2012): Les Proverbes de Salomon. A facsimile with an introduction by Nicolas Barker. Frome: Butler Tanner & Dennis

Barthes, Roland (1964): Images, raison, déraison. In: Ders., Robert Mauzi, Jean-Pierre Seguin: L'Univers de L'Encyclopédie. Paris: Les Libraires Associés, S. 11–16

Barthes, Roland (2012): Schreiben, ein intransitives Verb? In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp, S. 240–250

Barthes, Roland (1989): Bild, Verstand, Unverstand. In: d'Alembert, Jean le Rond; Diderot, Denis u. a.: Enzyklopädie. Eine Auswahl. Hg. u. eingel. v. Günter Berger. Aus dem Französischen v. Günter Berger, Theodor Lücke und Imke Schmidt. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, S. 30–49

Bartz, Christina; Jäger, Ludwig; Krause, Marcus; Linz, Erika (Hg.) (2012): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen. München: Fink

Battafarano, Italo Michele (1991): Ders. (Hg.): Tomaso Garzoni. Polyhistorismus und Interkulturalität in der frühen Neuzeit. Bern: Peter Lang, S. 109–124

Bauche, Ulrich; Jaacks, Gisela (1973): Der Ausruf in Hamburg. Ländliche Händler auf dem Markt. Lüneburg: Nordland

de Beauvoir, Simone (1949): Le Deuxième Sexe. Paris: Gallimard

Becker, Clemens; Scherbring, Walter; Sommer, Josef (Hg.) (1980): Lohne (Oldenburg) 980–1980. Berichte aus der Zeit seiner Entwicklung.

Becker-Cantarino, Barbara (1989): Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur in Deutschland von 1500 bis 1800. München: Deutscher Taschenbuchverlag

Becker-Cantarino, Barbara (1995): Geschlechtszensur. Zur Literaturproduktion der deutschen Romantik. In: John A. McCarthy; Werner von der Ohe (Hg.): Zensur und Kultur. Zwischen Weimarer Klassik und Weimarer Republik mit einem Ausblick bis heute. Tübingen: Max Niemeyer, S. 87–98

Becker-Cantarino, Barbara (2000): Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung. München: C. H. Beck

Becker-Cantarino, Barbara (2008): Meine Liebe zu Büchern. Sophie von La Roche als professionelle Schriftstellerin. Heidelberg: Winter

Becker-Cantarino, Barbara (2010): Genderforschung und Germanistik. Perspektiven von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne. Berlin: Weidler (= Germanistische Lehrbuchsammlung. Bd. 86)

Becker-Cantarino, Barbara; Loster-Schneider, Gudrun (2010) (Hg.): »Ach, wie wünschte ich mir Geld genug, um eine Professur zu stiften«. Sophie von La Roche (1730–1807) im literarischen und kulturpolitischen Feld von Aufklärung und Empfindsamkeit. Tübingen: Francke

Beit-Arie, Malachi (1992): Hebrew Manuscripts of East and West. Towards a Comparative Codicology. (The Panizzi Lectures 1992). London: The British Library

Bellamy, Liz (1998): Commerce, Morality and the Eighteenth-Century Novel. Cambridge

Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hg.) (2006): ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie. Bielefeld: Transcript

Bennholdt-Thomsen, Anke; Runge, Anita (Hg.) (1992): Anna Louisa Karsch (1722–1791). Von schlesischer Kunst und Berliner »Natur«. Ergebnisse des Symposions zum 200. Todestag der Dichterin. Göttingen: Wallstein

Berti, Irene; Bolle, Katharina; Opdenhoff, Fanny; Stroth, Fabian (2017): Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages. Berlin/Boston: De Gruyter (= Materiale Textkulturen, Bd. 14)

Besomi, Ottavio; Hauser, Janina; Sopranzi, Giovanni (Hg.) (1994a): Torquato Tasso. Le Rime. Bd. II.2, F–O. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms

Besomi, Ottavio; Hauser, Janina; Sopranzi, Giovanni (Hg.) (1994b): Torquato Tasso. Le Rime. Bd. II.3, P–Z. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms

Betham, Matilda (1804): Biographical Dictionary of the Celebrated Women of Every Age and Country. London: Tegg and Castleman

Beuys, Barbara (Hg.) (1981): Herzgedanken. Das Leben der »deutschen Sappho« von ihr selbst erzählt. Hg. u. eingeleitet v. Barbara Beuys. Frankfurt a. M.: Societäts-Verlag

Beyer, Marcel (2016): Ich beobachte mit dem Stift. In: Lethen, Helmut; Pelz, Annegret (Hg.): Beobachtung aufzeichnen. In Zusammenarbeit mit Thomas Assinger. Göttingen: V&R University Press (= Schriften der Wiener Germanistik, Bd. 3). S. 23–31

Bezzel, Einhard (2018): Vogelfedern. Federn heimischer Arten nach Farben bestimmen. 6. überarb. Aufl. München: BLV

Bickham, George (1733/2012): The Universal Penman. Chelmsford, MA: BN Publishing

Binczek, Natalie; Dembeck, Till; Schäfer, Jörgen (2013) (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin/Boston: De Gruyter

Binczek, Natalie; Epping-Jäger, Cornelia (Hg.) (2015): Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung. Paderborn: Fink

Bischoff, Bernhard (Hg.) (1939): Ein neuentdeckter Modus Scribendi des XV. Jahrhunderts aus der Abtei Melk. Einleitung u. Übersetzung von B. Bischoff. Berlin: Privatdruck der Setzmaschinen-Fabrik Monotype Gesellschaft M. B. H.

Bischoff, Bernhard (1956): Paläographie. 2. überarb. Aufl. Berlin/Bielefeld/München: E. Schmidt (= Sonderdruck aus Deutsche Philologie im Aufriss, hg. von Wolfgang Stammler)

Bischoff, Bernhard (1966): Elementarunterricht und Probationes Pennae in der ersten Hälfte des Mittelalters. In: Ders.: Mittelalterliche Studien. Ausgewählte Aufsätze zur Schriftkunde und Literaturgeschichte, Bd. 1, Stuttgart: Anton Hiersemann, S. 74–87

Bischoff, Bernhard (1979): Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters. Berlin: E. Schmidt (= Grundlagen der Germanistik; 24)

Bischoff, Doerte (2018): Fetisch. In: Scholz, Susanne; Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & materielle Kultur. Berlin/Boston: De Gruyter (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 6), S. 400–402

Blackwell, Mark; Bellamy, Liz; Upton, Christina; Keenleyside, Heather (Hg.) (2012): British It-Narratives, 1750–1830, 4 Bde. London: Pickering & Chatto

Blackwell, Mark (Hg.) (2010a): The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England. Lewisburg: Bucknell University Press

Blackwell, Mark (2010b): Hackwork: It-Narratives and Iteration. In: Blackwell (Hg.): Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England. Lewisburg: Bucknell University Press, S. 187–217

Blasberg, Cornelia; Grywatsch, Jochen (Hg.) (2018a): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Berlin/Boston: De Gruyter

Blasberg, Cornelia; Grywatsch, Jochen (2018b): In: Dies. (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 329–333

Blinn, Hansjürgen (1999): »Das Weib wie es seyn sollte.« Der weibliche Bildungs- und Entwicklungsroman um 1800. In: Gnüg, Hiltrud; Möhrmann, Renate (Hg.): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 81–91

Blumenthal, Joseph (1973): Art of the Printed Book 1455–1955. Masterpieces of Typography through five centuries from the collections of the Pierpont Morgan Library New York. New York

Blunden, Edmund (1955): Some Seventeenth-Century Latin Poems by English Writers. In: University of Toronto Quarterly, Bd. 25, Okt., S. 10–22

Bödeker, Hans Erich (2005): Die bürgerliche Literatur- und Mediengesellschaft. In: Hammerstein, Notker; Herrmann, Ulrich (Hg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Bd. II: 18. Jahrhundert. Vom späten 17. Jahrhundert bis zur Neuordnung Deutschlands um 1800. München: C. H. Beck, S. 499–546

Bödeker, Hans Erich; Hinrichs, Ernst (Hg.) (1999): Alphabetisierung und Literalisierung in Deutschland in der Frühen Neuzeit. Unter Mitarbeit von Andrea Hofmeister, Reiner Praß, Jens Riederer und Norbert Winnige. Tübingen: Max Niemeyer

Böhme, Hartmut (2006): Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Böhmer, Sebastian; Holm, Christiane; Spinner, Veronika; Valk, Thorsten (Hg.) (2012): Weimarer Klassik. Kultur des Sinnlichen. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag (= Ausstellung im Schiller-Museum 2012)

Bohnenkamp, Anne, Wiethölter, Waltraud (Hg.) (2008): Der Brief – Ereignis & Objekt. Frankfurt a. M.: Stroemfeld (= Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum)

Bohnenkamp, Anne: Schreibgeräte. In: Dies.; Wiethölter, Waltraud (Hg.) (2008): Der Brief – Ereignis & Objekt (= Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum). Frankfurt a. M.: Stroemfeld, S. 19–72

Borgards, Roland (1998): Die Schrift, das Rätsel, der Mensch. Ludwig Tiecks *William Lovell*. In: Athenäum 8, S. 231–252

Borgards, Roland (2009a): Hund, Affe, Mensch. Theriotopien bei David Lynch, Paulus Potter und Johann Gottfried Schnabel. In: Maximilian Bergengruen, Roland Borgards (Hg.): Bann der Gewalt. Studien zur Literatur- und Wissensgeschichte. Göttingen: Wallstein, S. 105–142

Borgards, Roland (2009b): Affen. Von Aristoteles bis Soemmerring. In: Günter Oesterle, Roland Borgards, Christiane Holm (Hg.): Monster. Zur ästhetischen Verfasstheit eines Grenzbewohners. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 239–253

Borgards, Roland (2003): Sprache als Bild. Handkes Poetologie und das 18. Jahrhundert. München: Fink

Borgards, Roland (2014): Herzi-Lampi-Schatzis Tod und Bobbys Vertreibung. Tierliche Eigennamen bei Friedrich Hebbel und Emmanuel Levinas. In: Michael Rosenberger, Georg Winkler (Hg.): Jedem Tier (s)einen Namen geben? Die Individualität des Tieres und ihre Relevanz für die Wissenschaften. Linz (LiWiRei, 7), S. 68–83.

Borgards, Roland (2016): Handbuch Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart: Metzler

Borgards, Roland (2017): Kapitel 66: *The Shark Massacre. Voracity*. In: Neue Rundschau 2017/4, S. 110–122

Borgards, Roland (2020): Kapitel 65: *The Whale as a Dish*. Situiertes Essen. Erscheint in: Neue Rundschau 313/1, S. 127–137

Bosse, Heinrich (1985/2012): »Die Schüler müßen selbst schreiben lernen« oder Die Einrichtung der Schiefertafel. In: Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Hg. v. Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp, S. 67–111

Bozza, Maik (2010): Krise auf dem Schreibtheater. Tiecks »William Lovell« und die Grenzen des Briefromans. In: Athenäum 20, S. 15–42

Brandes, Helga (2012): Wider Unvernunft und Vorurteil. Gottscheds Vernünftige Tadlerinnen (1725–1726) im Einsatz für eine aufgeklärte Gesellschaft. In: Misia Sophia Doms, Bernhard Walcher (Hg.): Periodische Erziehung des Menschengeschlechts. Moralische Wochenschriften im deutschsprachigen Raum. Bern u. a.: Peter Lang (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bd. 110), S. 47–66

Braun, Christina von (2007): Männliche und weibliche Form in Natur und Kultur in der Wissenschaft. Online unter: http://www.bpb.de/system/files/pdf/ETGV97.pdf [Stand 11.6.2019]

Braun, Michael (1992): Untersuchungen zu ›Niemand‹. Beitrag zur Geschichte einer paradoxen literarischen Figur und ihrer Darstellung im Bild. Stuttgart: Heinz (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 287)

Breittruck, Julia (2015): Zwischen Fähigkeiten und Fertigkeiten. Musizieren als Praktik in der Vogeldressur zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert. In: Lucas Haasis, Constantin Rieske (Hg.): Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns. Paderborn: Schöningh, S. 123–141

Bremer, Thomas (Hg.) (2016): Materialitätsdiskurse der Aufklärung. Bücher – Dinge – Praxen. Halle: Universitätsverlag Halle-Wittenberg (= Wissensdiskurse im 17. und 18. Jahrhundert, Bd. 4)

Brendecke, Arndt (2015): Mercator und Spanien – Zur Geschichte eines Missverhältnisses. In: Schneider, Ute; Brakensiek, Stefan (Hg.): Gerhard Mercator. Wissenschaft und Wissenstransfer. Unter Mitarbeit von Timocin Celebi. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, S. 135–150

Breuer, Dieter (2014): Ciffranten, Cabalisten und Hieroglyphisten bei Garzoni und Grimmelshausen. In: Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft XXXXVI. Hg. v. Peter Heßelmann. Berlin u. a.: Peter Lang, 35–46

Brinker-Gabler, Gisela (Hg.) (1988): Deutsche Literatur von Frauen. 2 Bde. München: C. H. Beck

Brockhaus, Friedrich Arnold (1844): Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände. Conversations-Lexikon. Leipzig 1843–1848, 15 Bände. Bd. 5. Darin: Eintrag »Federn«, S. 223 f.

Brod, Walter M. (1968): Fränkische Schreibmeister und Schriftkünstler. Mit Beiträgen von Otto Meyer und einem Nachwort von Werner Doede (= Mainfränkische Hefte Nr. 51), Würzburg: Freunde mainfränkischer Kunst und Geschichte

Brown, Bill (2001): Thing Theory. In: Critical Inquiry, 28/1, Things. (Herbst 2001), S. 1–22. Volltext: http://faculty.virginia.edu/theorygroup/docs/brown.thing-theory.2001.pdf

Brown, Bill (2003): A Sense of Things. The Object Matter of American Literature. Chicago/London: The University of Chicago Press

Brown, Bill (2003/2010): Die Idee von Dingen und die Ideen in ihnen. In: Ortlepp, Anke; Ribbat, Christoph (Hg.): Mit den Dingen leben. Zur Geschichte der Alltagsgegenstände. Übers. von Dorothea Löbbermann. Stuttgart: Steiner (= Transatlantische Historische Studien, Bd. 39), S. 297–317 (= Einleitung aus: *A Sense of Things*)

Brown, Hilary (2012): Luise Gottsched the Translator. Rochester NY: Camden House (= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture)

Brunhölzl, Franz (1975): Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters. 1. Bd. Von Cassiodor bis zum Ausklang der karolingischen Erneuerung. München: Fink

Brüning, Jochen (2015): Mathematik und Mathematiker im Umkreis Maximilians I. In: Jan-Dirk Müller, Hans-Joachim Ziegeler (Hg.): Maximilians Ruhmeswerk. Künste und Wissenschaften im Umkreis Kaiser Maximilians I. Berlin/Boston: De Gruyter (= Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, Bd. 190)

Brunner, José (Hg.): Erzählte Dinge. Mensch-Objekt-Beziehungen in der deutschen Literatur. Göttingen: Wallstein 2015

Bühler, Benjamin; Rieger, Stefan (2014): Kultur. Ein Machinarium des Wissens. Berlin: Suhrkamp

Bunzel, Wolfgang (2013): Narrativer Selbstentwurf und konstruierte Familiengeschichte. Figurationen Sophie von Laroches bei Bettine von Arnim. In: Seidel,

Miriam; Stuhlfauth, Mara (Hg.): Ich will keinem Mann nachtreten. Sophie von La Roche und Bettine von Arnim. Frankfurt a. M.: Peter Lang (= Ästhetische Signaturen. Autoren und Werke im historischen Kontext. Bd. 2), S. 141–161

Burrow, Colin (Hg.) (2002): The Complete Sonnets and Poems. The Oxford Shakespeare. Oxford: Oxford University Press

Busch, Werner; Maisak, Petra (Hg.) (2013): Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Unter Mitwirkung von Sabine Weisheit. Petersbergt: Imhof

Calabrese, Omar (2010): L'Art du Trompe-L'Œil. Übers. aus dem Ital. v. Jean-Philippe Follet. Paris: Éditio – Éditions Citadelles & Mazenod (= Collection »Les Phares«)

Campe, Rüdiger (1991): Die Schreibszene. Schreiben. In: Hans Ulrich Gumbrecht; Karl Ludwig Pfeiffer; Irene Chytraeus-Auerbach: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche: Situationen offener Epistemologie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 759–772

Campe, Rüdiger (2005): Schreiben im *Process*. Kafkas ausgesetzte Schreibszene. In: Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti (Hg.): »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte, München: Fink, S. 115–132

Campe, Rüdiger (2007): »Lecture«, in: Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft (hg. v. Jan-Dirk Müller u. a.). Bd. II, Berlin/New York: De Gruyter, S. 385–388

Carlile, Paul R.; Nicolini, Davide; Tsoukas, Haridimos (Hg.) (2013): How matter matters. Objects, artifacts, and materiality in organization studies. Oxford: Oxford University Press

Carvalho, David Nunes (1904): Forty Centuries of Ink. Marston Gate: Dodo Press (= Reprint by Amazon)

Casamassima, Emanuele (1966): Trattati di scrittura del Cinquecento italiano. Mailand: Il Polifino (= Documenti sulle arti del libro, V)

Chartier, Roger; Cavallo, Guglielmo (Hg.) (1999): Die Welt des Lesens. Von der Schriftrolle zum Bildschirm. Frankfurt/New York: Campus Verlag

Ciuraru, Carmela (2011): Nom de Plume. A (Secret) History of Pseudonyms. New York: Harper Collins

Cordez, Philippe (2015): Schatz, Gedächtnis, Wunder. Die Objekte der Kirchen im Mittelalter. Regensburg: Schnell & Steiner.

Cordez, Philippe; Krüger, Matthias (Hg.) (2012): Werkzeuge und Instrumente. Berlin: Akademie Verlag (= Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 8).

Cordez, Philippe (Hg.) (2012a): Charlemagne et les objets. Des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles. Bern u. a.: Peter Lang (= L'Atelier. Travaux d'Histoire de l'Art et de Muséologie. Bd. 5).

Cordez, Philippe (2012b): Werkzeuge und Instrumente in Kunstgeschichte und Technikanthropologie«. In: Ders., Matthias Krüger (Hg.), Werkzeuge und Instrumente, Berlin 2012, S. 1–19

Cowper, Marcus (2010): Henry V. Leadership, Strategy, Conflict. Oxford: Ilios

Crépin-Leblond, Thierry; Deprouw, Stéphanie; Halévy, Olivier; Vène, Magali (Hg.) (2011): Geoffroy Tory. Imprimeur de François Ier. Graphiste avant la lettre. Paris: Editions Rmn-Grand Palais

Crawford, Patricia (1985): Women's published writings 1600–1700. In: Prior, Mary (Hg.): Women in English Society 1500–1800. London/New York: Methuen, S. 211–231

Crossley-Holland, Kevin (2008): The Exeter Book Riddles. Translated and Introduced by Kevin Crossley-Holland. London: Enitharmon Press [first published as *The Exeter Riddle Book* 1978]

Davidis, Michael; Nickel, Gunther (2001): Erinnerungsstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson. Eine Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs. Unter Mitwirkung von Sabine Fischer und Ulrike Weiß. Tübingen: Gulde Druck (= Marbacher Kataloge 56)

Dawson, Ruth P. (2002): The Contested Quill. Literature by Women in Germany, 1770–1800. Newark: University of Delaware Press

Depledge, Emma; Kirwan, Peter (2017): Canonising Shakespeare. Stationers and the Book Trade 1640–1740. Cambridge: Cambridge University Press

Derrida, Jacques (1998): Grammatologie [1967]. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Derrida, Jacques (2010/2006): Das Tier, das ich also bin. Übers. von Markus Sedlaczek. Hg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen

Dieterle, Regina (2018): Theodor Fontane. Biografie. München: Carl Hanser

Dietz, Bettina (2017): Kollaboration in der Botanik des 18. Jahrhunderts. Die partizipative Architektur von Linnés System der Natur. In: Förschler, Silke; Mariss, Anne (Hg.): Akteure, Tiere, Dinge. Verfahrensweisen der Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit. Köln u. a.: Böhlau, S. 95–108

Doede, Werner (1957): Schön schreiben, eine Kunst. Johann Neudörffer und seine Schule im 16. und 17. Jahrhundert. München: Prestel (= Bibliothek des Germanischen National-Museums Nürnberg zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte. Hg. von Ludwig Grote, Bd. 6)

Doede, Werner (1958): Bibliographie deutscher Schreibmeisterbücher von Neudörffer bis 1800. Hamburg: Ernst Hauswedell

Doede, Werner (1988): Schön schreiben, eine Kunst. Johann Neudörffer und die Kalligraphie des Barock. München: Prestel

Dommes, Grit (2005): Theoretische Schriften. In: Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von Grit Dommes. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 382–388

Dotzler, Bernhard J. (2013): »Durchsetzung des Buchdrucks«. In: Binczek, Natalie; Dembeck, Till; Schäfer, Jörgen (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 189–193

Douglas, Aileen (1993): Britannia's Rule and the It-Narrator. In: Eighteenth-Century Fiction. Bd. 6, Nr. 1, Okt. 1993, S. 65–82

Druffner, Frank; Schalhorn, Martin (Hg.) (2005): Götterpläne & Mäusegeschäfte. Schiller 1759–1805. Stuttgart: Offizin Chr. Scheufele (= Marbacher Katalog 58)

Dümmler, Ernst (1878): Lorscher Rätsel. In: Zeitschrift für Deutsches Altertum, XXII, S. 258–263

Eckelmann, Helmut (1971): Johann Hemeling. Schreib- und Rechenmeister, der hochlöblichen Stadt Hannover kaiserlich gekrönter Poet. Hamburg: Ernst Hauswedell

Ebert, Anja (2013): Adriaen van Ostade und die komische Malerei des 17. Jahrhunderts. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag (= Kunstwissenschaftliche Studien Band 177)

Ebert, Lorscher: Rätsel. In: Zeitschrift für Deutsches Altertum, XXIII

Ebrecht, Angelika; Nörtemann, Regina; Schwarz, Herta (Hg.) (1990): Briefttheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays. Unter Mitarbeit von Gudrun Kohn-Waechter und Ute Pott. Stuttgart: J. B. Metzler

Eisenstein, Elizabeth L. (1979): The Printing Press as an Agent of Change. Communications and cultural transformations in early-modern Europe. 2 Bde. Cambridge: Cambridge University Press

Eisenstein, Elizabeth L. (1983): The Printing Revolution in Early Modern Europe. Cambridge: Cambridge University Press

Enenkel, Karl A. E. (2007): Zur Konstituierung der Zoologie als Wissenschaft in der Frühen Neuzeit: Diskursanalyse zweier Großprojekte (Wotton, Gesner). In: Ders.; Smith, Paul J. (Hg.): Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts. Leiden/Boston: Brill, S. 15–74

Engel, Edna (2010): Calamus or Chisel: On the History of the Ashkenazic Script. In: Andreas Lehnhardt (Hg.): ›Genizat Gemrania‹ – Hebrew and Aramaic Binding Fragments from Germany in Context. Leiden/Boston: Brill, S. 183–197

Engel, Manfred (2016): Frühe Romane: *William Lovell* und *Franz Sternbalds Wanderungen*. In: Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin/Boston: De Gruyter

Epping-Jäger, Cornelia (2015a): Die Diktatszene. Aufschreiben Einschreiben Vorschreiben. In: Dies.; Binczek, Natalie (Hg.): Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung. Paderborn: Fink, S. 17–29

Ernst, Ulrich (2012): Das Alphabet als Generator poetischer und pikturaler Gattungen. In: Schmitz-Emans, Monika; Fischer, Kai Lars; Schulz, Christoph Benjamin (Hg.): Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren. Hildesheim u. a.: Georg Olms (= Literatur – Wissen – Poetik. Bd. 2), S. 27–78

Ewinkel, Irene (1995): De monstris. Deutung und Funktion von Wundergeburten auf Flugblättern im Deutschland des 16. Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer (= Frühe Neuzeit Bd. 23. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext)

Fairbank, Alfred (1949): A Book of Scripts. Middlesex: Penguin Books

Farber, Paul Lawrence (1982): The Emergence of Ornithology as a Scientific Discipline: 1760–1850. Dordrecht/Boston/London: D. Reidel (= Studies in the History of Modern Science, Bd. 12)

Faulmann, Karl (1880/1989): Illustrirte Geschichte der Schrift. Entstehung der Schrift, der Sprache und der Zahlen sowie der Schriftsysteme aller Völker der Erde. Reprint nach der Wiener Ausgabe von 1880. Nördlingen: Greno

Ferrari, Simone (2006): Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer. Milano: Bruno Mondadori

Fischer, Sabine (Hg.) (1994): Der Gänsekiel oder Womit schreiben? Marbacher Magazin 69. Marbach am Neckar/Tübingen

Feldhaus, Franz M. (1914): Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Zeit und der Naturvölker. Ein Handbuch für Archäologen und Historiker, Museen und Sammler, Kunsthändler und Antiquare. Leipzig/Berlin: Wilhelm Engelmann

Finlay, Michael (1990): Western Writing Implements in the Age of the Quill Pen. Wetheral: Plain Books

Fischel, Angela (2009): Natur im Bild. Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi. Berlin: Gebr. Mann (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, IX)

Flusser, Vilém (2012): Die Geste des Schreibens. In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp, S. 261–268

Fry, Donald K. (1992): Exeter Riddle 31: feather-pen, in: John Miles Foley, J. Chris Womack and Whitney A. Womack (Hg.): De Gustibus. Essays for Alain Renoir, New York 1992, S. 234–249 (Albert Bates Lord Studies in Oral Tradition 11; Garland Reference Library of the Humanities 1482).

Förschler, Silke; Mariss, Anne (Hg.) (2017): Akteure, Tiere, Dinge. Verfahrensweisen der Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit. Köln u. a.: Böhlau

Foucault, Michel (1971): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Foucault, Michel (1975/1976): Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Aus dem Franz. v. Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Franzmann, Bodo; Hasemann, Klaus; Löffler, Dietrich; Schön, Erich (Hg.) (1999): Handbuch Lesen. Im Auftrag der Stiftung Lesen und der Deutschen Literaturkonferenz. München: K. G. Saur

Freitag, Egon (2002): »Wenn … eine vertraute Feder meine Worte auffängt«. Schreibgeräte und kreatives Schreiben im 18. und 19. Jahrhundert. In: Schlichting, Reiner (Hg.): Werkzeuge des Pegasus. Historische Schreibzeuge im Goethe-Nationalmuseum. Katalog zur Ausstellung der Stiftung Weimarer Klassik. Weimar: Gutenberg, S. 9–38

Fricke, Hannes (1998): »Niemand wird lesen, was ich hier schreibe«. Über den Niemand in der Literatur. Göttingen: Wallstein

Fricke, Hermann (1974): Der Meditationsstuhl und eine Bronzehand. Theodor Fontanes Schriftstellerwerkstatt in der Potsdamer Straße 134c. In: Der Bär von Berlin. Jahrbuch 1974 des Vereins für die Geschichte Berlins, S. 70–78

Friedrich, Udo (1995): Naturgeschichte zwischen artes liberales und frühneuzeitlicher Wissenschaft. Conrad Gessners »Historia animalium« und ihre volkssprachliche Rezeption. Tübingen: Niemeyer (= Frühe Neuzeit Bd. 21)

Friedrichs, Elisabeth (1981): Die deutschsprachigen Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Ein Lexikon. Stuttgart: J. B. Metzler

Frisk, Hjalmar (Hg.) (1954–1972): Griechisches Etymologisches Wörterbuch. Heidelberg, 1760f. http://ieed.ullet.net/friskL.html. Zuletzt abgerufen am 9.1.2017.

Frye, Susan (2010): Pens and Needles. Women's Textualities in Early Modern England. Philadelphia/Oxford: University of Pennsylvania Press

Fuchs, Tobias (2012): Büchermachen. Autorschaft und Materialität des Buches in Jean Pauls »Leben Fibels«. Erlangen: Wehrhahn

Fuchs, Tobias (2016): Schreiben wie gedruckt. Zur Materialität von Autorschaft in Jean Pauls *Leben Fibels*. In: Thomas Bremer (Hg.): Materialitätsdiskurse der Aufklärung. Bücher – Dinge – Praxen. Halle an der Saale: Universitätsverlag Halle-Wittenberg, S. 165–183

Fudge, Erica (2012): Renaissance Animal Things. In: Contents, Nr. 76, S. 86–100

Füssel, Stephan; Honemann, Volker (Hg.) (1996): Humanismus und früher Buchdruck. Nürnberg: Hans Carl (= Pirckheimer-Jahrbuch 1996, Bd. 11)

Füssel, Stephan (1996): Ein wohlverdientes Lob der Buchdruckerkunst. In: Ders.; Honemann, Volker (Hg.): Humanismus und früher Buchdruck. Nürnberg: Hans Carl (= Pirckheimer-Jahrbuch 1996, Bd. 11), S. 7–14

Gasché, Rodolphe (1977): The Scene of Writing, in: Glyph I, Baltimore/London: John Hopkins University Press, S. 150–171

Geisenhanslüke, Achim (2003): Jenseits der Sprache. Das Motiv der Heimkehr in Hermann Brochs Der Tod des Vergil und Marcel Prousts Le temps retrouvé. In: Kessler, Michael (Hg.): Hermann Broch. Neue Studien. Festschrift für Paul Michael Lützeler zum 60. Geburtstag. Tübingen: Stauffenburg, S. 193–202

Gerritsen, Anne; Riello, Giorgío (Hg.) (2015): Writing Material Culture History. Bungay/Suffolk: Bloomsbury

Geyer, Dietmar (1989): Schreibgeräte sammeln. Vom Faustkeil zum Griffel, vom Federhalter zum Füllfederhalter und Faserschreiber. München: Laterna magica

Geyersbach, Viola (2002): Illustrierende Bildnisse. In: Schlichting, Reiner (Hg.): Werkzeuge des Pegasus. Historische Schreibzeuge im Goethe-Nationalmuseum. Katalog zur Ausstellung der Stiftung Weimarer Klassik. Weimar: Gutenberg, S. 125–166

Giesecke, Michael (1991): Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Information- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Goggin, Maureen Daly; Tobin, Beth Fowkes (Hg.) (2009): Women and the Material Culture of Needlework and Textiles, 1750–1950. Farnham: Ashgate

Goldstone, Matthew S.; Schiffman, Lawrence H. (Hg.) (2018): Binding Fragments of the Tractate Temurah and the Problem of Lishana 'Aharina. Mit Edna Engel, Anne Hillam, Laura McCann, Marvin J. Taylor. Leiden/Boston: Brill (= The Brill Reference Library of Judaism, Bd. 58)

Graf, Karin (2002): Bildnisse schreibender Frauen im Mittelalter. 9. bis Anfang 13. Jahrhundert. Basel: Schwabe & Co.

Gretz, Daniela (2013): Textreproduktion im Zeitalter des Buchdrucks. In: Handbuch Medien der Literatur. Hg. v. Natalie Binczek, Till Dembeck, Jörgen Schäfer. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 199–205

Grimm, Jürgen, u. a. (Hg.) (2006): Französische Literaturgeschichte. 5. überarb. u. akt. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler

Ganz, Paul (1950): Der Holbeintisch: ein Versuch zur Wiederherstellung seiner ursprünglichen künstlerischen Wirkung. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 11, S. 40–42

Giuriato, Davide (2008): Briefpapier. In: Bohnenkamp, Anne; Wiethölter, Waltraud (Hg.): Der Brief – Ereignis & Objekt. Katalog der Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift – Frankfurter Goethe-Museum. Frankfurt a. M.: Stroemfeld, S. 1–18

Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hg.) (2008): »Schreiben heißt: sich selber lesen.« Schreibszenen als Selbstlektüren. München: Fink (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 9)

Glasner, Peter (2018): ›Textzeugin‹ und Medium für das (un-)rechte Maß: Die sprechende Feder im »Welschen Gast« Thomasins von Zerclaere. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 137. Bd. 2018, 3. Heft, S. 381–418

Glenisson, Jean (Hg.) (1988): Le Livre au Moyen Âge. Paris: Presses du CNRS

Gnüg, Hiltrud; Möhrmann, Renate (Hg.) (1999): Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler

Goldberg, Jonathan (1990): Writing Matter: From the Hands of the English Renaissance. Stanford: Stanford University Press

Grésillon, Almuth (2012): Über die allmähliche Verfertigung von Texten beim Schreiben. In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp 2012, S. 152–186

Groddeck, Wolfram (2005): »Schreibmaschinenbedenklichkeiten« bei Robert Walser. In: Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hg.): »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Fink, S. 169–182

Groddeck, Wolfram (2012): Textgenese und Schriftverlauf. In: Zanetti, Sandro (Hg.): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp, S. 214–236

Grywatsch, Jochen (2018): »Elise Rüdiger«. In: Ders.; Blasberg, Cornelia (Hg.): Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 37–40

Haasis, Lucas; Rieske, Constantin (2015) (Hg.): Historische Praxeologie. Dimensionen vergangenen Handelns. Paderborn: Ferdinand Schöningh

Hahn, Barbara (1991): Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Hahn, Oliver; Stiebel, Nicole (2002): Schreibrezepte. Ein Exkurs über Eisengallustinte. In: Schlichting, Reiner (Hg.): Werkzeuge des Pegasus. Historische Schreibzeuge im Goethe-Nationalmuseum. Katalog zur Ausstellung der Stiftung Weimarer Klassik. Weimar: Gutenberg, S. 167–172

Hall, Nigel (2000): The Materiality of Letter Writing: A nineteenth century perspective. In: Ders.; Barton, David (Hg.): Letter Writing as a Social Practice. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, S. 83–108

Hamacher, Bernd (2012): Der »große Dietrich Geld.« Materielle und ideelle Grundlagen von Goethes schriftstellerischer Existenz. In: Goethe und das Geld. Der Dichter und die moderne Wirtschaft. Hg. v. Vera Hierholzer, Sandra Richter. Frankfurt a. M.: Frankfurter Goethehaus, S. 123–130

Hammerstein, Notker; Herrmann, Ulrich (Hg.) (2005): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Bd. II: 18. Jahrhundert. Vom späten 17. Jahrhundert bis zur Neuordnung Deutschlands um 1800. München: C. H. Beck

Hanson, Thor (2011): Feathers. The Evolution of a Natural Miracle. New York: Basic Books

Haraway, Donna J. (1991): Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature. London: Routledge

Haraway, Donna (2003): The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness. Chicago: Prickly Paradigm Press

Harms, Wolfgang (Hg.) (1983): Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe. Bearbeitet von Beate Rattay. Coburg: Neue Presse (= Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg)

Harms, Wolfgang (1989): Bedeutung als Teil der Sache in zoologischen Standardwerken der frühen Neuzeit (Konrad Gesner, Ulisse Aldrovandi). In: Boockmann, Hartmut; Moeller, Bernd; Stackmann, Karl (Hg.): Lebenslehren und Weltentwürfe im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Politik – Bildung – Naturkunde – Theologie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 352–369

Härtling, Peter (1994): Federleicht oder doch etwas schwerer. Dichter und ihre Schreibgeräte. In: Fischer, Sabine (Hg.): Der Gänsekiel oder Womit schreiben? Marbacher Magazin 69, S. 3–11

Harthan, John (1976/1982): Stundenbücher und ihre Eigentümer. Freiburg/Basel/Wien: Herder

Hartung, Heike (2016): Ageing, Gender and Illness in Anglophone Literature. Narrating Age in the Bildungsroman. New York: Routledge

Hausen, Karin (1976): Die Polarisierung der ›Geschlechtscharaktere‹ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen. Hg. von Werner Conze, Stuttgart: Ernst Klett. (= Industrielle Welt. Schriftenreihe des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, Bd. 21) S. 363–393.

Heal, Ambrose (1931): The English Writing-Masters and their Copy-Books 1570–1800. A Bibliographical Dictionary & a Bibliography. Mit einer Einleitung von Stanley Morison. London: Cambridge University Press

Hebert, Luke (Hg.) (1836): The Engineer's and Mechanics Encyclopedia, comprehending practical Illustrations of the Machinery and Processes employed in every description of manufacture of the British Empire. 2 Bde., Bd. 2, London: Thomas Kelly

Heisinger, Hans (1927): Die Schreib- und Rechenmeister des 17. und 18. Jahrhunderts in Nürnberg. Ein Beitrag zur Geschichte des Lehrstandes. Nürnberg: J. L. Stich

Helgason, Jon (2012): Schriften des Herzens. Briefkultur des 18. Jahrhunderts im Briefwechsel zwischen Anna Louisa Karsch und Johann Wilhelm Ludwig Gleim. Aus dem Schwedischen v. Jana Mohnike. Göttingen: Wallstein

Henkel, Arthur; Schöne, Albrecht (Hg.) (1967): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart: J. B. Metzler

Herrliberger, David (2007): Zürcherische Ausruff-Bilder. Zürich/Hildesheim/New York: Georg Olms (= Helvetica Rara)

Heuser, Magdalene (1988): Von der ›gelehrten‹ zur ›autonomen Kunst‹. Literarische Entwicklung und Wandel der Geschlechterrollen. In: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen. 2 Bde. 1.Bd.: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. München: C. H. Beck, S. 293–388

Heyd, Wilhelm (1879): Geschichte des Levantehandels im Mittelalter. 2 Bde. Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung

High, Jeffrey L. (2015): »Geben Sie Gedankenfreiheit«. Schiller, Freedom from Religion, and »Don Karlos«. In: Hans-Günther Schwarz, Jürgen Joachimsthaler (Hg.): Ästhetik als Orientierung. Schiller und die Welt. Ehrengabe für Fritz Heuer. München: Iudicium, S. 84–104

Hilmes, Carola (2004): Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte. Königstein / Taunus: Ulrike Helmer

Höfer, Josef; Rahner, Karl (Hg.) (1963): Lexikon für Theologie und Kirche. Begründet von Michael Buchberger. 8. Bd. Freiburg: Herder

Hof, Renate (1995): Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekategorie der Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M./New York: Campus

Hoffmann, Christoph (Hg.) (2008a): Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung. Zürich: Diaphanes

Hoffmann, Christoph (2008b): Festhalten, bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung. In: Ders.: Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung. Zürich: Diaphanes, S. 7–20

Hoffmann, Christoph (2010): Schreiben als Verfahren der Forschung. In: Michael Gamper (Hg.): Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien. Göttingen: Wallstein, S. 181–207

Hoffmann, Hermann (1938): Würzburgs Handel und Gewerbe im Mittelalter. Diss. Würzburg

Holm, Christiane (2011a): Bewegte und bewegende Dinge. Überlegungen zur Zeitstruktur des Andenkens um 1800. In: Dies.; Oesterle; Günter (Hg.): Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 243–261

Holm, Christiane (2011b): Handarbeiten – Luxusarbeiten. In: Ananieva, Anna; Böck, Dorothea; Pompe, Hedwig (Hg.): Geselliges Vergnügen. Kulturelle Praktiken von Unterhaltung im langen 19. Jahrhundert. Bielefeld: Aisthesis, S. 71–89

Holm, Christiane (2012): Goethes Papiersachen und andere Dinge des ›papiernen Zeitalters‹. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. XXII–1/2012. S. 17–40

Holm, Christiane (2017): Goethes Arbeitszimmer. Überlegungen zur Diskursivierung des Dichterhauses um 1800. In: Kastberger, Klaus; Maurer, Stefa (Hg.): Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion. Berlin/Boston: De Gruyter, (= Literatur und Archiv, Bd. 1), S. 47–64

Holm, Christiane (2020): versponnen – verstrickt – verwoben. Romantische Handarbeit zwischen Spinnstube, Salonmode und Maschinensturm. In: Dies. (Hg.): Handarbeit. Berlin: Secession (= Handliche Bibliothek der Romantik, Bd. 5), S. 9–17

Honegger, Claudia (1991): Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib, 1750–1850. Frankfurt a. M./New York: Campus

Hopp, Doris (2003): Jahresbericht 2002/2003. In: Jahrbuch des Freuen Deutschen Hochstifts. Tübingen: Max Niemeyer

Horst, Thomas (2012): Die Welt als Buch. Gerhard Mercator und der erste Welt-ATLAS. Gütersloh/München: Faksimile Verlag

Huber, Jürg-Peter (1985): Griffel – Feder – Bildschirmstift. Eine Kulturgeschichte der Schreibgeräte. Aarau/Stuttgart: AT Verlag

Hunfeld, Barbara (2014): Die Rocaille des Erzählens. Jean Pauls unzeitgemäße Literatur zwischen »barock« und »modern«. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft. 50. Jg. Hg. v. Bernhard Stricker. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 31–56

Hurm, Otto (1928): Schriftform und Schreibwerkzeug. Die Handhabung der Schreibwerkzeuge und ihr formbildender Einfluss auf die Antiqua bis zum Einsetzen der Gotik. Wien: Österr. Staatsdruckerei

Jackson, Donald (1981): Alphabet. Die Geschichte vom Schreiben. Übers. v. Hanswilhelm Haefs. Frankfurt a. M.: Wolfgang Krüger

Jacobs, Jürgen (1983): Der deutsche Schelmenroman. München/Zürich: Artemis (= Artemis Einführungen, Bd. 5)

Jahn, Ilse (Hg.) (1998): Geschichte der Biologie: Theorien, Methoden, Institutionen, Kurzbiographien. Unter Mitwirkung von Erika Krauße. 3., neubearbeitete und erweiterte Auflage. Jena: Gustav Fischer

Jahnke, Selma; Le Moël, Sylvie (2015): Briefe um 1800. Zur Medialität von Generation. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag (= Berliner Intellektuelle um 1800, Bd. 4)

Jensen, Gotthard B. (2004): Schreibgeräte, unter besonderer Berücksichtigung von Schülerschreibgeräten. Historische Entwicklung und kulturethologische Verlaufsformen dieser Entwicklung (aufgezeigt an Kielfeder, Schiefergriffel und -tafel, Bleistift, Stahlfeder mit Halter und Füllfederhalter). Phil. Diss. Erlangen-Nürnberg

Jessen, Peter (1923): Meister der Schreibkunst aus drei Jahrhunderten. 200 Bildtafeln. Stuttgart: Julius Hoffmann

Jolles, André (1958): Einfache Formen. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Jürgensen, Wilhelm (1909): Martinslieder. Untersuchung und Texte. (= Dissertation), Breslau: M.&H. Marcus

Kammer, Stephan (2005): Graphologie, Schreibmaschine und die Ambivalenz der Hand. Paradigmen der Schrift und Poetologie des Schreibens um 1900. In: Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hg.): »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte, München: Fink, S. 133–152

Kammer, Stephan (2008): Redende Federn. Schreibgeräusch und Stimme der Schrift. In: Waltraud Wiethölter; Hans-Georg Pott; Alfred Messerli: Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität. München: Fink, S. 195–214

Kammer, Stephan (2015): Dichterwort. Die poetische Okkupation der Diktat-Szene. In: Binczek, Natalie; Epping-Jäger, Cornelia (Hg.): Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung. Paderborn: Fink, S. 171–185

Kapp, Volker (Hg.) (1992): Italienische Literaturgeschichte. Unter Mitarbeit von Hans Felten, Frank-Rutger Hausmann, Franca Janowski, Volker Kapp, Rainer Stillers, Heinz Thoma, Hermann H. Wetzel. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler

Kapr, Albert (Hg.) (1956): Johann Neudöffer d. Ä., der große Schreibmeister der deutschen Renaissance. 48 Faksimilie-Tafeln aus verschiedenen Werken mit einer Einleitung von Albert Kapr. Hg. vom Institut für Buchgestaltung an der Hochschule für Grafik und Buchkunst. Leipzig: Otto Harrassowitz

Kapr, Albert (1993): Fraktur. Form und Geschichte der gebrochenen Schriften. Mit einem Aufsatz »Vom falschen Image der Fraktur« von Hans Peter Willberg und einem Beitrag über den richtigen Satz gebrochener Schriften von Friedrich Forssman und 53 Tafeln der schönsten Fraktur-Alphabete. Mainz: Hermann Schmidt

Karlin, Daniel (2013): The Figure of the Singer. Oxford: Oxford University Press

Keck, Annette; Günter, Manuela (2001): Weibliche Autorschaft und Literaturgeschichte: Ein Forschungsbericht. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 26. Bd., 2. Heft. S. 201–233

Kern, Herbert (1987): Schreiben. Praktische Erfahrungen mit Feder, Stift und Pinsel. Hg. von Michaela Schleunung. München: Callwey

Khatibi, Abdelkebir; Sijelmassi, Mohamed (1995): Die Kunst der islamischen Kalligrafie. Überarb. Neuaufl. Aus dem Franz. übers. v. Wilhelm Höck und Barbara Kassimi-Alaoui. Köln: Dumont

Kibbie, Ann Louise (2010): Circulating Anti-Semitism: Charles Johnstone's *Chrysal*. In: Mark Blackwell (Hg.): The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England. Lewisburg: Rosemont Publishing, S. 242–264

Kiening, Christian; Beil, Ulrich (2012): Urszenen des Medialen. Von Moses zu Caligari. Göttingen: Wallstein

Kiening, Christian (1995): Personifikation. Begegnungen mit dem Fremd-Vertrauten in mittelalterlicher Literatur. In: Helmut Brall, Barbara Haupt, Urban Küsters

(Hg.): Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur, Düsseldorf: Droste (= Studia humaniora, Bd. 25), S. 347–387
Kiening, Christian (2015). Medialität. In: Ackermann, Christine; Egerding, Michael. Literatur- und Kulturtheorien in der germanistischen Mediävistik. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 349–382
Kiening, Christian (2016): Fülle und Mangel. Medialität im Mittelalter. Zürich: Chronos
Kiening, Christian; Stercken, Martin (Hg.) (2008): SchriftRäume. Dimensionen von Schrift zwischen Mittelalter und Moderne. Zürich: Chronos (= Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Bd. 4)
Kienzle, Rudi (Hg.) (1996): Im Caféhaus oder Wo schreiben? Vom Schreiben 4. Mit einem Essay von Ursula Krechel über Schreiborte in Shanghai und anderswo. (= Marbacher Magazin, 74/1996)
Kimmich, Dorothee (2011): Lebendige Dinge in der Moderne. Konstanz: Konstanz University Press
King, Richard J. (2019): Ahab's Rolling Sea. A Natural History of *Moby-Dick*. Chicago: Chicago University Press
Kirk-Duggan, Cheryl A.; Pippan, Tina (Hg.) (2010): Mother Goose, Mother Jones, Mommie Dearest. Biblical Mothers and Their Children. Leiden/Boston: Brill
Kitsch, Anne (Hg.) (2002): »…offt ergreiff ich um Beßer mein zu sein die feder …« Ästhetische Positionssuche in der Lyrik Anna Louisa Karschs (1722–1791). Mit bislang unveröffentlichten Gedichten. Würzburg: Königshausen & Neumann. (= Würzburger wissenschaftliche Schriften. Bd. 376)
Klein, Lisa M. (1998): The Exemplary Sidney and the Elizabethan Sonneteer. Cranbury, NJ u. a.: Associated University Presses
Kling, Alexander (2019): Unter Wölfen. Geschichten der Zivilisation und der Souveränität vom 30-jährigen Krieg bis zur Französischen Revolution. Freiburg i. Br.: Rombach
Knight, Leah (2009): Of Books and Botany in Early Modern England. Sixteenth-Century Plants and Print Culture. Surrey: Ashgate
Kofman, Sarah (1984): Autobiogriffures. Du chat Murr d'Hoffmann. Deuxième édition revue et corrigée. Paris: éditions galilée
Kofman, Sarah (2008): Schreiben wie eine Katze … Zu E. T. A. Hoffmanns »Lebens-Ansichten des Katers Murr«. Übers. v. Monika Buchgeister-Niehaus u. Hans-Walter Schmidt-Hannisa. 2. überarb. Aufl. Wien: Passagen Verlag
Köhler, Cornelia Caroline (2007): Frauengelehrsamkeit im Leipzig der Frühaufklärung. Möglichkeiten und Grenzen am Fallbeispiel des Schmähschriftenprozesses im Zusammenhang mit der Dichterkrönung Christiana Mariana von Zieglers. Leipzig: Universitätsverlag (= Literatur und Kultur. Leipziger Texte. Reihe B: Studien, Bd. 2)
Kölsch, Gerhard; Maisak, Petra (Hg.) (2002): »Köstliche Reste«. Andenken an Goethe und die Seinen. Frankfurt a. M.: Freies Deutsches Hochstift (= Ausstellungskatalog Freies Deutsches Hochstift)

Koldewey, Friedrich (Hg.) (1886/1890): Braunschweigische Schulordnungen von den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1828. Mit Einleitungen, Anmerkungen, Glossar und Register. 2 Bde. Berlin: A. Hofmann & Comp.

Koloch, Sabine (2011): Kommunikation, Macht, Bildung. Frauen im Kulturprozess der Frühen Neuzeit. Berlin: Akademie-Verlag

König, Eberhard (2013): Wiedersehen mit Rouen. Zwölf normannische Stundenbücher des 15. Jahrhunderts aus bedeutenden Sammlungen. Ramsen: Antiquariat Bibermühle (= Katalog LXXII, Heribert Tenschert)

König, Gudrun M. (Hg.) (2002): Alltagsdinge. Erkundigungen der materiellen Kultur. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde

König, Gudrun M. (2002a): Dinge zeigen. In: Dies. (Hg.): Alltagsdinge. Erkundigungen der materiellen Kultur. Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde, S. 9–28

Kopp, Édouard (2017); The Learned Draftsman Edme Bouchardon. Los Angeles: J. Paul Getty Museum

Kopytoff, Igor (1986): The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process. In: Appadurai, Arjun (Hg.): The Social life of things. Commodities in cultural perspective. Cambridge: Cambridge University Press, S. 64–91.

Koschatzky, Walter (1976): Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke [1972]. München: dtv

Koschorke, Albrecht (1999): Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München: Fink

Kraft, Kerstin (2019): Zyklographien der Mode und des Textilen. In: Dies.; Adelmann, Ralf; Köhler, Christian; Neubert, Christoph; Zeman, Mirna (Hg.): Kulturelle Zyklographie der Dinge. Paderborn: Fink/Brill, S. 93–115

Kramer, Bernhard (1927): Die Lohner Industrie, ihre Geschichte und Bedeutung. Selbstverlag

Kremer, Detlef (2016): Romantik als Re-Lektüre: Des Lebens Überfluß und Waldeinsamkeit. In: Stockinger, Claudia; Scherer, Stefan (Hg.): Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 575–581

Krüger, Eduard (1952): Ein Ehrenkranz für Thomas Schweicker, den althällischen »Wundermann«. Schriften über St-Michael, 1. Folge. Schwäbisch-Hall, S. 1–8

Krziwanie, Ernst (2010): Advent, Advent. Bräuche der Weihnachtszeit zwischen Altmark, Unstrut, Harz und Fläming. Hg. v. Christian Antz. Dößel: Janos Stekovics

Kühlmann, Wilhelm; Seidel, Robert; Wiegand, Hermann (Hg.) (1997): Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts. Lateinisch und deutsch. In Zusammenarbeit mit Christof Bodamer, Lutz Claren, Joachim Huber, Veit Probst, Wolfang Schibel und Werner Straube ausgew., übers., erläutert u. hg. v. Wilhelm Kühlmann, Robert Seidel und Hermann Wiegand. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (= Bibliothek deutscher Klassiker 146).

Kuhn, Thomas S. (1976): Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen [1962]. Zweite revidierte und um das Postskriptum von 1969 ergänzte Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Küpper, Erika (1987): Die höheren Mädchenschulen. In: Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Bd. III 1800–1870. Von der Neuordnung Deutschlands bis zur Gründung des Deutschen Reiches. Hg. v. Karl-Ernst Jeismann u. Peter Lundgreen. München: C. H. Beck, S. 180–191

Kurzweil, Arthur (2008): The Torah For Dummies. Indianapolis, Indiana: Wiley.

Lamb, Jonathan (2011): The Things Things Say. Princeton/Oxford: Princeton University Press

Landfester, Ulrike (2002): Tertium datur. ›Schrift und Bild und Körper‹ als kulturtheoretische Denkfigur. In: Dies. (Hg.): Schrift und Bild und Körper (= Schrift und Bild in Bewegung. Hg. v. Bernd Scheffer u. Oliver Jahraus, Bd. 4), Bielefeld: Aisthesis, S. 9–41

Lang, Georg (1905): Die Technik der Feder. Der Weg der Schreiblehrkunst, sachlich begründet und methodisch erläutert. Ein Vortrag mit ergänzenden Abhandlungen zur Federtechnik, Schriftästhetik und Schreibmethodik. München/Berlin: R. Oldenbourg

Langer, Daniela (2008): »die Antwort aber, die ich mir in Ihrem Namen gebe«. Sich-Lesen und Sich-als-Gelesene-Schreiben in Bettine von Arnims »Goethes's Briefwechsel mit einem Kinde.« In: Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen.« Schreibszenen als Selbstlektüren. München: Fink (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 9), S. 133–160

Latour, Bruno (1997): Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique. Paris: La Découverte.

Latour, Bruno (2000): Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft. Aus dem Englischen von Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Latour, Bruno (2007): Can We Get Our Materialism Back, Please? In: Isis, Nr. 98, S. 138–147

Latour, Bruno (2008): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Aus dem Franz. v. Gustav Roßler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Le Collen, Eric (1999): Feder, Tinte und Papier. Die Geschichte schönen Schreibgeräts. Aus dem Franz. v. Cornelia Panzacchi. Hildesheim: Gerstenberg

Lehmann, Johannes F. (2012): Situation, Szene, ›Tableau‹. Medientheoretische Aspekte der Anfänge von Schillers Don Karlos. In: Claude Haas; Andrea Polaschegg (Hg.): Der Einsatz des Dramas. Dramenanfänge, Wissenschaftspoetik und Gattungspolitik. Freiburg i.Br.: Rombach

Leicht, Reimund (2007): Verbrennen oder Verbergen? Über den Umgang mit heiligen und unheiligen Büchern im Judentum. In: Mona Körte; Cornelia Ortlieb (Hg.): Verbergen – Überschreiben – Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion. Berlin: Erich Schmidt (= Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften, Bd. 9), S. 123–141

Lepenies, Wolf (1976): Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. München/Wien: Carl Hanser

Lethen, Helmut; Pelz, Annegret (Hg.) (2016): Beobachtung aufzeichnen. In Zusammenarbeit mit Thomas Assinger. Göttingen: V&R University Press (= Schriften der Wiener Germanistik, Bd. 3)

Leu, Urs B. (2016): Conrad Gessner (1516–1565). Universalgelehrter und Naturforscher der Renaissance. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung

Liedtke, Max (Hg.) (1996): Kulturethologische Aspekte der Technikentwicklung. (= Matreier Gespräche). Graz: Austria Media Service

Liedtke, Max (1996): Verlaufsstrukturen in der Geschichte der Schreibgeräte. In: Ders. (Hg.) (1996): Kulturethologische Aspekte der Technikentwicklung. (= Matreier Gespräche). Graz: Austria Media Service, S. 184–240

Lindgren, Uta (Hg.) (1997): Europäische Technik im Mittelalter. 800 bis 1400. Tradition und Innovation. Berlin: Gebr. Mann

Linke, Oliver; Sauer, Christine (2007): Zierlich schreiben. Der Schreibmeister Johann Neudörffer d. Ä. und seine Nachfolger in Nürnberg. Nürnberg: Stadtbibliothek

Linscheid, Friedrich E. (1994): Werkzeuge des Geistes. Schrift und Schreibzeuge vom Altertum bis in die Gegenwart. Klagenfurt: Carinthia

Lohr, Günther (1987): Körpertext. Historische Semiotik der komischen Praxis. Opladen: Westdeutscher Verlag

Long, George (Hg.) (1835): The Penny Cyclopædia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge. 27 Bde., (1833–1843), Bd. 4, IV., London: Charles Knight, darin: »Birmingham«, S. 443–448

López-Baralt, Luce (2000): The Supreme Pen (Al-Qalam Al-A'la) of Cide Hamete Benengeli in Don Quixote. In: Journal of Medieval and Early Modern Studies 30:3

López-Baralt, Luce (2006): Islamic Influence on Spanish Literature: Benengeli's Pen in »Don Quixote«. In: Islamic Studies, Bd. 45, Nr. 4, S. 579–593

Loster-Schneider, Gudrun (1995): Sophie La Roche. Paradoxien weiblichen Schreibens im 18. Jahrhundert. Tübingen: Gunter Narr (= Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 26)

Lubkoll, Christine; Neumeyer, Harald (Hg.) (2015): E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler

Lüttge, Felix (2016): Weniger schlechte Bilder. Walfängerwissen in Naturgeschichte, Ozeanographie und Literatur im 19. Jahrhundert. Berichte zur Wissenschaftsgeschichte 39, S. 127–142

Lunger Knoppers, Laura (Hg.) (2009): The Cambridge Companion to Early Modern Women's Writing. Cambridge u. a.: Cambridge University Press

Luserke-Jaqui, Matthias (2005) (Hg.): Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Unter Mitarbeit von Grit Dommes. Stuttgart: J. B. Metzler

Maatsch, Jonas; Schmälzle, Christoph (2009) (Hg.): Schillers Schädel – Physiognomie einer fixen Idee. Göttingen: Wallstein (= Begleitband zur Ausstellung Schillers Schädel – Physiognomie einer fixen Idee, Schiller-Museum, Weimar)

Magrelli, Valerio (2015): Millenium Poetry. Viaggio sentimentale nella poesia italiana. Bologna: Il Mulino

Mancing, Howard (2004): The Cervantes Encyclopedia. Bd. II Westport, Connecticut/London: Greenwood Press, S. 763–766

Mandel, Gabriele (2004): Gemalte Gottesworte. Das arabische Alphabet. Geschichte, Stile und kalligraphische Meisterschulen. Aus dem Ital. von Brigitte Lindecke. Wiesbaden: Marix (= L'Alfabeto Arabo. Milano: Arnoldo Mondadori 2000)

Manitius, Max (1911/1965): Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters. Unveränderter Nachdruck der 1911 erschienenen ersten Auflage. 3 Bde., 1. Bd.: Von Justinian bis zur Mitte des zehnten Jahrhunderts. München: C. H. Beck (= Handbuch der Altertumswissenschaft. Begründet von Iwan von Müller. Hg. von Walter Otto. 9. Abt., 2. Teil, 1. Bd.)

Marian, Emil (1906): Deutschlands Geflügelhaltung und sein Handel mit Geflügelprodukten. Borna-Leipzig: Robert Noske

Maslo, André (2017): Die »Habichtslehren« des deutschen Spätmittelalters. Eine Quellenstudie zu Sprache, Herkunft und Kulturgeschichte. Wiesbaden: Reichert

Massoudy, Hassan u. Isabelle (2002): L'ABCdaire de la Calligraphie arabe. Paris: Flammarion

Massoudy, Hassan (2010): Calligraphie arabe vivante. Paris: Flammarion

Maurer, Michael (Hg.) (1985): Ich bin mehr Herz als Kopf. Sophie von La Roche. Ein Lebensbild in Briefen. München: Carl Hanser

Mauss, Marcel (1968/1990): Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften [1950]. Mit einem Vorwort von E. E. Evans-Pritchard, übers. von Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Mauss, Marcel (1935/1975): Die Techniken des Körpers. In: Ders.: Soziologie und Anthropologie. Bd. 2. Aus dem Franz. von Eva Moldenhauer, Henning Ritter und Axel Schmalfuß. München/Wien: Carl Hanser

May, Anja (2006): Wilhelm Meisters Schwestern. Bildungsromane von Frauen im ausgehenden 18. Jahrhundert. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer (= Kulturwissenschaftliche Gender Studies, Bd. 8)

Maye, Harun (2012): Kulturtechnik. In: Bartz, Christina; Jäger, Ludwig; Krause, Marcus; Linz, Erika (Hg.): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen. München: Fink, S. 142–148

Maye, Harun; Scholz, Leander (Hg.) (2011): Einführung in die Kulturwissenschaft. München: Fink

Mayer, Christine (2005): Erziehung und Schulbildung für Mädchen. In: Hammerstein, Notker; Herrmann, Ulrich (Hg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Bd. II: 18. Jahrhundert. Vom späten 17. Jahrhundert bis zur Neuordnung Deutschlands um 1800. München: C. H. Beck, S. 188–211

Mazal, Otto (1975): Buchkunst der Gotik. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt (= Buchkunst im Wandel der Zeit, Bd. 1)

Mazal, Otto (1986): Lehrbuch der Handschriftenkunde. Wiesbaden: Reichert (= Elemente des Buch- und Bibliothekswesens. Hg. v. Fridolin Dressler u. Günther Gattermann, Bd. 10)

Mazal, Otto (2006a): Geschichte der abendländischen Wissenschaft des Mittelalters. Bd. 1, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt

Mazal, Otto (2006b): Geschichte der abendländischen Wissenschaft des Mittelalters. Bd. 2, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt

Mediavilla, Claude (1996): Calligraphie. Du signe calligraphié à la peinture abstraite. Mit einem Vorwort von Pierre Restany u. Gérard Xuriguera. Paris: Imprimerie Nationale

Meier, Christel (1996): Wendepunkte der Allegorie im Mittelalter: Von der Schrifthermeneutik zur Lebenspraktik. In: Neue Richtungen in der hoch- und spätmittelalterlichen Bibelexegese. Hg. von Robert E. Lerner unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner. (= Schriften des Historischen Kollegs, hg. v. der Stiftung Historisches Kolleg, Kolloquien 32). München: R. Oldenbourg, S. 39–64

Mein, Georg (2000): Die Konzeption des Schönen. Der ästhetische Diskurs zwischen Aufklärung und Romantik: Kant – Moritz – Hölderlin – Schiller. Bielefeld: Aisthesis

Meise, Helga (2013): »[…] wie sehr ich die Geschichte liebe«: Hybridisierung und Pfropfung in Sophie von La Roches Pomona für Teutschlands Töchter am Beispiel ihres Bezuges auf die Geschichte. In: Seidel, Miriam; Stuhlfauth, Mara (Hg.): Ich will keinem Mann nachtreten. Sophie von La Roche und Bettine von Arnim. Frankfurt a. M.: Peter Lang (= Ästhetische Signaturen. Autoren und Werke im historischen Kontext. Bd. 2), S. 111–128

Meise, Helga (2008): »Hirnkinder«. Gattungsvorgabe und hybride Schreibweise in Sophie von La Roches Pomona für Teutschlands Töchter. In: Lippke, Monika; Luserke-Jaqui, Matthias; Roßbach, Nikola: »bald zierliche Blumen – bald Nahrung des Verstands«. Lektüren zu Sophie von Laroche. Hannover: Wehrhahn, S. 123–140

Menke, Bettine (2000): Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München: Fink

Messerli, Alfred (2009): Gebildet, nicht gelehrt. Weibliche Schreib- und Lesepraktiken in den Diskursen vom 18. und 19. Jahrhundert. In: Gabriela Signori (Hg.): Die lesende Frau. Wiesbaden: Harrassowitz (= Wolfenbütteler Forschungen Bd. 121), S. 295–320

Messerli, Alfred (2015a): Intermedialität. In: Ders.; Schilling, Michael (Hg.) (2015): Die Intermedialität des Flugblatts in der Frühen Neuzeit. Stuttgart: S. Hirzel, S. 9–23

Messerli, Alfred; Chartier, Roger (Hg.) (2007): Scripta volant, verba manent. Schriftkulturen in Europa zwischen 1500 und 1900. Basel: Schwabe

Messerli, Alfred (2002): Lesen und Schreiben 1700 bis 1900. Untersuchung zur Durchsetzung der Literalität in der Schweiz. Tübingen: Max Niemeyer

Messerli, Alfred; Chartier, Roger (Hg.) (2000): Lesen und Schreiben in Europa 1500–1900. Vergleichende Perspektiven. Basel: Schwabe

Messerli, Alfred; Schilling, Michael (Hg.) (2015): Die Intermedialität des Flugblatts in der Frühen Neuzeit. Stuttgart: S. Hirzel

Metzner, Günther (Hg.) (2018): Eine Gans kommt selten allein. Bald 50 Jahre Inspirationen. Gänsereden 1976–2017. Bad Homburg: Rotary Club

Meyer, Carla; Schultz, Sandra; Schneidmüller, Bernd (Hg.) (2005): Papier im mittelalterlichen Europa. Herstellung und Gebrauch. Berlin/München/Boston: De Gruyter (= Materiale Textkulturen, Bd. 7)

Middelhoff, Frederike (2020): Literarische Autozoographien. Figurationen des autobiographischen Tieres im langen 19. Jahrhundert. Stuttgart: J. B. Metzler (= Cultural Animal Studies, Band 7)

Miller, Daniel (Hg.) (1998a): Material cultures. Why some things matter. Chicago: University of Chicago Press

Miller, Daniel (1998b): Why some things matter. In: Ders. (Hg.) (1998a): Material cultures. Why some things matter. Chicago: University of Chicago Press, S. 3–21

Miller, Daniel (Hg.) (2005): Materiality. Durham/London: Duke University Press

Miller, Daniel (Hg.) (2005a): Materiality: An Introduction. In: Ders.: Materiality. Durham/London: Duke University Press, S. 1–50

Milman, Mirjam (1982): Le Trompe-L'Œil. Les Illusions de la Réalité. Genf: Skira

Möller, Klaus-Peter (2004): Preußisches Panoptikum mit Pfefferkuchen. Fontane-Porträts und -Bildnisse (2). In: Fontane Blätter 78, 2004, S. 52–74

Möller, Klaus-Peter (2019): Theodor Fontane als »Charakterkopf aus dem modernen Berlin«. In: Fontane Blätter 108, 2019, S. 22–32

Morison, Stanley (1990): Early Italian Writing-Books. Renaissance to Baroque. Hg. v. Nicolas Barker. Verona: Edizioni Valdonega; London: The British Library

Morison, Stanley (1972): Politics and Script. Aspects of Authority and Freedom in the Development of Graeco-Latin Script from the Sixth Century B. C. to the Twentieth century A. D. The Lyell Lectures 1957. Hg. von Nicolas Barker. Oxford: Clarendon Press

Morison, Stanley (1925): Handbuch der Druckerkunst. 250 Beispiele mustergültiger Antiquadrucke aus den Jahren 1500–1900. Berlin: Ernst Wasmuth

Morison, Stanley (1933): Fra Luca de Pacioli of Borgo S. Sepolcro. Cambridge: Cambridge University Press

Morison, Stanley (1951): First Principles of Typography. Cambridge: Cambridge University Press

Morrien, Rita (2018): Gendertheoretische Perspektiven. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Hg. von Cornelia Blasberg und Jochen Grywatsch. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 671–679

Mühlherr, Anna; Sahm, Heike; Schausten, Monika; Quast, Bruno (2016) (Hg.): Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne. Berlin/Boston: De Gruyter

Müller-Wille, Klaus (2017): Sezierte Bücher. Hans Christian Andersens Materialästhetik. Paderborn: Fink (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 21)

Müller-Wille, Staffan (2017): Verfahrensweisen der Naturgeschichte nach Linné. In: Förschler, Silke; Mariss, Anne (Hg.) (2017): Akteure, Tiere, Dinge. Ver-

fahrensweisen der Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit. Köln u. a.: Böhlau, S. 109–124
Murphy, Patrick J. (2011): Unriddling the Exeter Riddles. University Park (PA): The Pennsylvania State University Press
Nenon, Monika (1988): Autorschaft und Frauenbild. Das Beispiel Sophie von La Roche. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften, Bd. 31)
Neumann, Gerhard (Hg.) (1999): Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 6)
Niehaus, Michael (2009): Das Buch der wandernden Dinge. München: Carl Hanser
Nieradzik, Lukasz (2016): »Geschichte der Nutztiere«. In: Roland Borgards (Hg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 121–129
Noack, Lothar (1999): Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616–1679). Leben und Werk. Tübingen: Niemeyer (= Frühe Neuzeit, Bd. 51)
Nonn, Ulrich (2012): Mönche, Schreiber und Gelehrte. Bildung und Wissenschaft im Mittelalter. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
Ochsenbein, Peter (Hg.) (1999): Das Kloster St. Gallen im Mittelalter. Die kulturelle Blüte vom 8. bis zum 12. Jahrhundert. Stuttgart: Theiss
Oellers, Norbert (2005): Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst. 2. Aufl. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
Oesterle, Günter (1991): Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen »Der goldne Topf«. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik, 1, S. 69–107
Oesterle, Günter (2009): Reliquien und Andenken – Dingliche Erinnerungen an Schiller. In: Maatsch, Jonas; Schmälzle, Christoph (Hg.): Schillers Schädel – Physiognomie einer fixen Idee. Göttingen: Wallstein (= Begleitband zur Ausstellung Schillers Schädel – Physiognomie einer fixen Idee, Schiller-Museum, Weimar), S. 114–117
Oesterle, Günter (2012): Performativität der Dinge zwischen Fiebertraum und Unwetter. Annette von Droste-Hülshoffs Gedichtzyklus Ein Sommertagstraum. In: Amthor, Wiebke; Hille, Almut; Scharnowski, Susanne (Hg.): Wilde Lektüren. Literatur und Leidenschaft. Festschrift für Hans Richard Brittnacher zum 60. Geburtstag. Bielefeld: Aisthesis, S. 135–246
Oesterle, Günter (2015): Schreibszenen des Billets. In: Lubkoll, Christine; Öhlschläger, Claudia (Hg.): Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität. Freiburg i.Br.: Rombach (= Litterae, Bd. 213), S. 115–135
Ogg, Oscar (Hg.) (1953): Three Classics of Italian Calligraphy. An Unabridged Reissue of the Writing Books of Arrighi, Tagliente and Palatino. Dover: Dover Publications
Opitz, Martin (1970): Buch von der Deutschen Poeterey. Studienausgabe. Hg. v. Herbert Jaumann. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
Ortland, Eberhard (2001): »Genie«. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. v. Karlheinz Barck u. a. Stuttgart: J. B. Metzler, Bd. 2, S. 661–708

Ortlieb, Cornelia (2014): »Papierne Geniste«. Jean Pauls Materialien des Schreibens und Büchermachens. In: Och, Gunnar; Seiderer, Georg (Hg.) in Zusammenarbeit mit Constanze Lörner: Jean Paul, der Fremde. Kleine Vorschule zu Texten und Kontexten eines schwierigen Autors. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 27–49

Ortlieb, Cornelia (2018): Materialität und Medialität. In: Scholz, Susanne; Vedder, Ulrike (Hg.) (2018): Handbuch Literatur & materielle Kultur. Berlin/Boston: De Gruyter (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 6), S. 38–46

Oschmann, Dirk (2007): Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist. München: Fink

Osley, A. S. (1980): Scribes and Sources. Handbook of Chancery Hand in the Sixteenth Century. Texts from the Writing-Masters selected, introduced and translated by A. S. Osley with an account of John de Beauchesne by Berthold Wolpe. Boston (MA): David R. Godine

Oswalt, Vadim (2015): Weltkarten – Weltbilder. Zehn Schlüsseldokumente der Globalgeschichte. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Pagenstert, Clemens (1927): Lohner Familien. Ein Beitrag zur Heimatkunde. Vechta: Vechtaer Drucker

Patje, Christian Ludwig (1796): Kurzer Abriß des Fabriken- Gewerbe- und Handlungszustandes in den ChurBraunschweig Lüneburgischen Landen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

Pelz, Annegret (2013): »Antwort auf Fragen nach meinem Zimmer«. Sophie von La Roches anderer Raum. In: Helga Meise (Hg.): Sophie von La Roche. Le savoir de son temps. Reims: Épure, S. 119–133

Peters, Gerald (2014): Rereading Goethe, Rethinking Culture. Champaign (IL): Common Ground

Peters, Lambert F. (1994): Der Handel Nürnbergs am Anfang des Dreißigjährigen Krieges. Stuttgart: Franz Steiner

Peters, Mark A. (2008): A Woman's Voice in Baroque Music: Mariane von Ziegler and J. S. Bach. Burlington (VT): Ashgate

Petrucci, Armando (2008): Scrivere lettere. Una storia plurimillenaria. Rom, Bari: Editori Laterza

Petrucci, Armando (1995/2007): Scrivere e leggere nell'Italia medievale. Hg. v. Charles M. Radding. Cremona: Sylvestre Bonnard

Petrucci, Armando (1980): La scrittura. Ideologia e rappresentazione. Turin: Piccola Biblioteca Einaudi

Petroski, Henry (1995): Der Bleistift. Die Geschichte eines Gebrauchsgegenstands. Mit einem Anhang zur Geschichte des Unternehmens Faber-Castell. Aus dem Amerikanischen von Sabine Rochlitz. Basel u. a.: Birkhäuser [OA: The Pencil, 1989]

Petroski, Henry (2007): The Toothpick. Technology and Culture. New York: Alfred A. Knopf

Pilaar Birch, Susanne E. (Hg.) (2018): Multispecies Archaeology. London/New York: Routledge

Pirovano, Donato (2014): Il dolce stil novo. Rom: Salerno Editrice

Pfotenhauer, Helmut (1999): Bild – Schriftlichkeit – Schrift. Jean Paul. In: Neumann, Gerhard (Hg.): Bild und Schrift in der Romantik. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Stiftung für Romantikforschung, Bd. 6) S. 59–72

Pfotenhauer, Helmut (2008): Unveröffentlichtes von Jean Paul. Die Vorarbeiten zum ›Leben Fibels‹. München: Bayerische Akademie der Wissenschaften, S. 3–41

Pfotenhauer, Helmut (2013): Jean Paul. Das Leben als Schreiben. Biographie. München: Carl Hanser

Pöpper, Thomas (Hg.) (2015): Dinge im Kontext. Artefakt, Handhabung und Handlungsästhetik zwischen Mittelalter und Gegenwart. Berlin/Boston: De Gruyter

Porter Stork, Nancy (1990): Through a Gloss Darkly. Aldhelm's Riddles in the British Library MS Royal 12.C.xxiii. Toronto: Pontificial Institute of Medieval Studies

Pott, Ute (1998): Briefgespräche. Über den Briefwechsel zwischen Anna Louisa Karsch und Johann Wilhelm Ludwig Gleim. Mit einem Anhang bislang ungedruckter Briefe aus der Korrespondenz zwischen Gleim und Caroline Luise von Klenke. Göttingen: Wallstein

Pott, Ute (2009): »… mit der Zärtligkeit einer liebenden schwester«. Frauenfreundschaft in Briefen und Gedichten von Anna Louisa Karsch. In: Eva Labouvie (Hg.): Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 203–220

Presser, Helmut (1967): Johannes Gutenberg in Zeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt

Preston, Jean F.; Yeandle, Laetitia (1992): English Handwriting 1400–1650. Binghamton/New York: Pegasus Paperbooks

Proust, Jacques (1995): Diderot et l'Encyclopédie. 2. Aufl. Paris: Albin Michel

Püschel, Gudrun (2018): Objekte und ihre Sprache. Ein narratologischer Versuch. In: Wernli, Martina; Kling, Alexander (Hg.) (2018a): Das Verhältnis von res und verba. Zu den Narrativen der Dinge. Freiburg/Brsg.: Rombach [= litterae, Bd. 231], S. 205–223

Radecke, Gabriele (Hg.) (1997): »… möge die Firma grünen und blühn.« Theodor Fontane: Briefe an den Sohn Friedrich. In: Fontane Blätter, Nr. 64, (1997), S. 10–65

Reichenbach, Anton Benedict (1981): Blumengewinde in Vater Rosenfelds Lieblingslaube oder Unterhaltungen über Gegenstände aus dem Natur-, Kunst und Menschenleben; ein neues und lehrreiches ABC- und Lesebuch. Neudruck der 1830 erschienenen Ausgabe, Frankfurt a. M.: Insel

Reid, Martine (2018): George Sand. Paris: Gallimard

Reith, Reinhold (2005): »Bleistift«. In: Enzyklopädie der Neuzeit. Hg. v. Friedrich Jaeger. Stuttgart: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 299–301

Rheinberger, Hans-Jörg (2002): Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Göttingen: Wallstein

Richardson, Brian (2009): Manuscript Culture in Renaissance Italy. Cambridge: University Press

Rippl, Gabriele (2007): »That in black ink my love may still shine bright«. Shakespeare's Sonnets and the Question of the Media in Early Modern England. In: Messerli, Alfred; Chartier, Roger (Hg.): Scripta volant, verba manent. Schriftkulturen in Europa zwischen 1500 und 1900. Basel: Schwabe, S. 417–430

Rippl, Gabriele (2000): Common Reading, Humble Writing. Zum Ineinandergreifen zweier Kulturpraktiken in frühneuzeitlichen englischen Frauenautobiographien. In: Messerli, Alfred; Chartier, Roger (Hg.): Lesen und Schreiben in Europa 1500–1900. Vergleichende Perspektiven. Basel: Schwabe, S. 283–297

Rizzo, Silvia (Hg.) (2010): Scritti medievali e umanistici. 3. Aufl. (= Storia e Letteratura Raccolta die Studi e Testi, 137) Rom: Verlag

Robert, Jörg (2007): Schein und Erscheinung: Kant-Revision und Semiotik des Schönen in Schillers Kallias-Briefen. In: Georg Bollenbeck, Lothar Ehrlich (Hg.): Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, S. 159–175

Robinson, Andrew (2004): Die Geschichte der Schrift [1995]. Übers. v. Martin Rometsch. Düsseldorf: Patmos

Roethe, Gustav (Hg.) (1887): Die Gedichte Reinmars von Zweter. Leipzig: S. Hirzel

Roggen, Vibeke (2007): Biology and Theology in Franzius's Historia Animalium Sacra (1612). In: Enenkel, Karl A.E.; Smith, Paul J. (Hg.): Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts. Leiden/Boston: Brill, S. 121–14

Romberg, Johanna (2018): Federnlesen. Vom Glück, Vögel zu beobachten. Mit Illustrationen von Florian Frick. Köln: Bastei Lübbe

Romeyke, Sarah (2002): Swaz ein herre spricht ia oder niht, daz sol gar sind schephes schrift. Das Aufzeichnungsgebot in Bild einundvierzig und seine Abschriften im ›Welschen Gast‹ des Thomasin von Zerclaere. In: Wenzel, Horst; Lechtermann, Christina (Hg.): Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere. Köln u.a.: Böhlau, S. 156–171

Roosen-Runge, Heinz (1972): Die Tinte des Theophilus. In: Schmoll, Josef Adof; Restle, Marcell; Weiermann, Herbert (Hg.): Festschrift für Luitpold Dussler. 28 Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte. München/Berlin: Deutscher Kunstverlag

Roßbach, Nikola (2008): Blumen pflücken. Bilder und Bildung in Sophie von La Roches Frauenzeitschrift Pomona – Anmerkungen zu Wissen und Geschlecht im 18. Jahrhundert. In: Dies.; Lippke, Monika; Luserke-Jaqui, Matthias: »bald zierliche Blumen – bald Nahrung des Verstands«. Lektüren zu Sophie von Laroche. Hannover: Wehrhahn, S. 105–122

Roth, Johann Ferdinand; Freyberg, Maximilian Prokop; Rudhart, Georg Thomas (1801): Geschichte des Nürnbergischen Handels. Ein Versuch. Bd. 3. Leipzig: Böhme

Ruano, Ferdinando (1554/1971): Sette Alphabeti di Varie Lettere. Nieuwkoop: Miland (Reprint)

Safranski, Rüdiger (2004): Friedrich Schiller oder die Erfindung des deutschen Idealismus. München/Wien: Carl Hanser

Samida, Stefanie; Eggert, Manfred K. H.; Hahn, Hans Peter (Hg.) (2014): Handbuch Materielle Kultur. Bedeutungen – Konzepte – Disziplinen. Stuttgart: Metzler

Scarpatetti, Beat von (1999): Das St. Galler Scriptorium. In: Ochsenbein, Peter (Hg.): Das Kloster St. Gallen im Mittelalter. Die kulturelle Blüte vom 8. bis zum 12. Jahrhundert. Stuttgart: Theiss, S. 31–67

Schäfer, Armin (2003): Herman Melville: Moby-Dick; or, the Whale (1851). In: Literatur und Wissen. Hg. v. Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes, Yvonne Wübben. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, S. 365–369

Schäfer, Walter Ernst (1998): Die satirischen Schriften Wolfhart von Spangenbergs. Tübingen: Niemeyer (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 94)

Schaffers, Uta (1997): Auf überlebtes Elend blick ich nieder. Anna Louisa Karsch – Literarisierung eines Lebens in Selbst- und Fremdzeugnissen. Göttingen: Wallstein

Schaltenbrand Obrecht, Verena (2012): Stilus. Kulturhistorische, typologisch-chronologische und technologische Untersuchungen an römischen Schreibgriffeln von Augusta Raurica und weiteren Fundorten. 2 Bde. Augusta Raurica: Museum Augusta Raurica

Scheffel, Joseph Victor von (1863/1878): Gaudeamus! Lieder aus dem Engeren und Weiteren. 32. unv. Aufl. Stuttgart: Adolf Bonz

Scheffler, Christian (2000): »Kalligraphie«. In: Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft (hg. von Harald Fricke). Bd. II, Berlin/New York: De Gruyter, S. 220–222

Schenda, Rudolf (2000): Basiles Pentamerone. Mediterrane Lebenswirklichkeit und europäische Literaturtraditionen. Ein Nachwort. In: Giambiattista Basile: Das Märchen der Märchen. Das Pentamerone. Hg. v. Rudolf Schenda. Übers. u. erläutert v. Hanno Helbling, Alfred Messerli u. a. München: C. H. Beck, S. 477–511

Schenk, Andreas (1989): Kalligraphie. Die stille Kunst eine Feder zu führen. Das Werkbuch zum Schönschreiben. Aarau: AT Verlag

Schilling, Michael (2015): Das Flugblatt der Frühen Neuzeit als Paradigma einer Historischen Intermedialitätsforschung. In: Ders.; Messerli, Alfred (Hg.): Die Intermedialität des Flugblatts in der Frühen Neuzeit. Stuttgart: Hirzel, S. 25–46

Schilling, Michael (2021): Sprechen und Erzählen in deutscher und lateinischer Tierdichtung vom 11. bis 17. Jahrhundert. Stuttgart: S. Hirzel

Schings, Hans-Jürgen (1996): Die Brüder des Marquis Posa. Schiller und der Geheimbund der Illuminaten. Tübingen: Niemeyer

Schipke, Renate (2013): Das Buch in der Spätantike. Herstellung, Form, Ausstattung und Verbreitung in der westlichen Reichshälfte des Imperium Romanum. Wiesbaden: Reichert

Schivelbusch, Wolfgang (1983): Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. München/Wien: Carl Hanser

Schlaffer, Hannelore (1988): Naturpoesie im Zeitalter der Aufklärung. Anna Luisa Karsch (1722–1791). Ein Portrait. In: Brinker-Gabler, Gisela (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen. 2 Bde. 1. Bd. München: C. H. Beck, S. 313–324

Schlichting, Reiner (Hg.) (2002): Werkzeuge des Pegasus. Historische Schreibzeuge im Goethe-Nationalmuseum. Katalog zur Ausstellung der Stiftung Weimarer Klassik. Weimar: Gutenberg

Schmitz, Emil-Heinz (1995): Handbuch zur Geschichte der Optik. Ergänzungsband 3, Teil B: Die Brille. Bonn: Wayenborgh

Schmitz-Emans, Monika (2012): Zur Einleitung. Das Alphabet als Ordnungsmuster – Enzyklopädistik als poetologisches Programm – Lexikographik als literarisches Verfahren. In: Dies.; Fischer, Kai Lars; Schulz, Christoph Benjamin (Hg.) (2012): Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren. Hildesheim u. a.: Georg Olms (= Literatur – Wissen – Poetik. Bd. 2), S. 7–26

Schmitz-Emans, Monika; Fischer, Kai Lars; Schulz, Christoph Benjamin (Hg.) (2012): Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren. Hildesheim u. a.: Georg Olms (= Literatur – Wissen – Poetik. Bd. 2)

Schmitz-Emans, Monika (2014): Die Buch-Körper als Träger ästhetischer Botschaften. Von Jean Pauls Bücherphantasien zur modernen Buchkunst. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft. Hg. v. Dangel-Pelloquin, Elsbeth; Pfotenhauer, Helmut; Schmitz-Emans, Monika; Simon, Ralf. 48./49. Jahrgang. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 265–284

Schmitz-Emans, Monika (2015): Lebens-Ansichten des Katers Murr. In: Lubkoll, Christine; Neumeyer, Harald (Hg.): E. T. A. Hoffmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 152–160

Schneider, Karin (1994): Die deutschen Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek München: die mittelalterlichen Handschriften aus Cgm 888–4000. Wiesbaden: Harrassowitz 1991

Schneider, Karin (1994): Die deutschen Handschriften bis 1450. Bayerische Staatsbibliothek München. Stuttgart: Hiersemann

Schneider, Karin (1996): Berufs- und Amateurschreiber: zum Laien-Schreibbetrieb im spätmittelalterlichen Augsburg. In: Janota, Johannes; Williams-Krapp, Werner (Hg.): Literarisches Leben in Augsburg während des 15. Jahrhunderts. Tübingen: Max Niemeyer Verlag (= Studia Augustana, Bd. 7), S. 8–26

Schneider, Karin (2009): Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung. Tübingen: Max Niemeyer

Schneider, Ulrich Johannes (Hg.) (2016): Textkünste. Buchrevolution um 1500.

Darmstadt: Philipp von Zabern/Wissenschaftliche Buchgesellschaft (= Begleitpublikation der Ausstellungen: Textkünste. Die Erfindung der Druckseite um 1500)

Schneider, Ute; Brakensiek, Stefan (Hg.) (2015): Gerhard Mercator. Wissenschaft und Wissenstransfer. Unter Mitarbeit von Timocin Celebi. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Schneikart, Monika (2016): Ey Feder bistu stumpf […] Ihr Stunden eilt so nicht. Die ›Feder‹ in weiblicher Hand – HandSchrift und SchreibZeit in Gedichten von Sibylla Schwarz (1621–1638). In: Materialität und Formation. Studien zum Buchdruck des 15. bis 17. Jahrhunderts. Festschrift für Monika Unzeitig. Hg. v. Karin Cieslik, Helge Perplies und Florian Schmid, Bremen: edition lumière, S. 149–166

Schnur, Harry C. (2015): Lateinische Gedichte deutscher Humanisten. Lateinisch/Deutsch. 3., durchgesehene, bibliographisch und um ein Nachwort ergänzte Auflage, mit einem Nachwort zur dritten Auflage von Hermann Wiegand. Stuttgart: Reclam

Schnyder, Mireille (2015) (Hg.): Das Wunderpreisungsspiel. Zur Poetik von Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694). Würzburg: Königshausen & Neumann (= Philologie der Kultur, Bd. 11)

Schnyder, Peter (2009): Alea. Zählen und Erzählen im Zeichen des Glücksspiels 1650–1850. Göttingen: Wallstein

Scholz, Susanne; Vedder, Ulrike (Hg.) (2018): Handbuch Literatur & materielle Kultur. Berlin/Boston: De Gruyter (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 6)

Schönbeck, Sebastian (2020): Die Fabeltiere der Aufklärung. Naturgeschichte und Poetik von Gottsched bis Lessing. Stuttgart: J. B. Metzler (= Cultural Animal Studies, Bd. 8)

Schöne, Albrecht (2002): Schillers Schädel. München: C. H. Beck

Schreckenbach, Hans-Joachim (1961): Goethes Autographensammlung. Katalog. Weimar: Arion

Schröder, Christian (2005): Der Millstätter Physiologus. Text, Übersetzung, Kommentar. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Würzburger Beiträge zur Deutschen Philologie, Bd. 24)

Schroeder, Susanne (2002): Katalog der Schreibzeuge, Schreibgeräte und Schreibutensilien. In: Schlichting, Reiner (Hg.): Werkzeuge des Pegasus. Historische Schreibzeuge im Goethe-Nationalmuseum. Katalog zur Ausstellung der Stiftung Weimarer Klassik. Weimar: Gutenberg, S. 39–124

Schu, Sabine (2017): »Spangenberg, Wolfhart«. In: Frühe Neuzeit in Deutschland 1520–1620. Literaturwissenschaftliches Verfasserlexikon. Hg. v. Kühlmann, Wilhelm, u. a., Redaktion: J. Klaus Kipf. Bd. 6. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 74–83

Schubert, Martin; Scholz, Susanne; Vedder, Ulrike (Hg.) (2014): Schreiborte des deutschen Mittelalters. Skriptorien – Werke – Mäzene. Berlin/Boston: De Gruyter

Schuller, Marianne (2004): »… da wars immer als wär einer hinter mir der mirs einflüstre …«. Schreibszenen in Bettine von Arnims Günderode-Buch. In: Stingelin, Martin (Hg. unter Mitarbeit v. Davide Giuriato u. Sandro Zanetti) (2004a): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink (= Zur Genealogie des Schreibens; Bd. 1), S. 238–244

Schulte, Aloys (1923a): Geschichte der grossen Ravensburger Handelsgesellschaft (1380–1530). 3 Bde., 1. Bd. Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt. (= Deutsche Handelsakten des Mittelalters und der Neuzeit. Hg. durch die Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften)

Schulte, Aloys (1923b): Geschichte der grossen Ravensburger Handelsgesellschaft (1380–1530). 3 Bde., 2. Bd. Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt. (= Deutsche Handelsakten des Mittelalters und der Neuzeit. Hg. durch die Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften)

Schulte, Aloys (1923c): Geschichte der grossen Ravensburger Handelsgesellschaft (1380–1530). 3 Bde., 3. Bd. Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt. (= Deutsche Handelsakten des Mittelalters und der Neuzeit. Hg. durch die Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften)

Schulz, Dieter (2003): »Stubb's Supper« und die Tradition des Tischgesprächs in Herman Melvilles Moby-Dick. In: Grewe-Volpp, Christa; Reinhart, Werner (Hg.): Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Sattheit und Genuss. Tübingen: Gunter Narr (= Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 55), S. 34–45

Schulz, Georg-Michael (2017): Genieästhetik des Sturm und Drang. In: Matthias Luserke-Jaqui (Hg.) unter Mitarbeit von Vanessa Geuen und Lisa Wille: Handbuch Sturm und Drang. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 61–64

Schumann, Sabine (1987): Das »lesende Frauenzimmer«: Frauenzeitschriften im 18. Jahrhundert. In: Barbara Becker-Cantarino (Hg.): Die Frau von der Reformation zur Romantik. Bonn: Bouvier, S. 138–168

Segebrecht, Wulf (1977): Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik. Stuttgart: J. B. Metzler

Seidel, Miriam; Stuhlfauth, Mara (Hg.) (2013): Ich will keinem Mann nachtreten. Sophie von La Roche und Bettine von Arnim. Frankfurt a. M.: Peter Lang (= Ästhetische Signaturen. Autoren und Werke im historischen Kontext. Bd. 2)

Seidel, Robert (2018): Editionsphilologie. In: Scholz, Susanne; Vedder, Ulrike (Hg.): Handbuch Literatur & materielle Kultur. Berlin/Boston: De Gruyter (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 6), S. 126–134

Simon, Ralf (1991/1992): Allegorie und Erzählstruktur in Jean Pauls »Leben Fibels«. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft, S. 223–241

Slavin, Philip (2010): Goose management and rearing in late medieval eastern England, c. 1250–1400. In: Agricultural History Review 58/1, 2010, S. 1–29.

Spiess-Schaad, Hermann (1983): David Herrliberger. Zürcher Kupferstecher und Verleger (1697–1777). Zürich: Hans Rohr

Sprenger, Kai-Michael (1998): Zug um Zug. Die Schreibmeister und ihre Kunst vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Mainz: Gutenberg-Museum

Springer, Katharina (2007): »De avium natura« von Conrad Gessner (1516–1565). Die Illustrationen des Vogelbuchs (= Dissertation Rostock)

Stauffer, Isabelle (2008): Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle. Köln/Weimar/Wien: Böhlau (= Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 50)

Steinberg, Sigfrid Henry (1996): Five Hundred Years of Printing. Neue Ausgabe, revidiert von John Trevitt. New Castle DE: The British Library & Oak Knoll Press

Steinbrecher, Aline (2009): Die gezähmte Natur in der Wohnstube. Zur Kulturpraktik der Hundehaltung in frühneuzeitlichen Städten. In.: Dies.; Ruppel, Sophie (Hg.): »Die Natur ist überall bey uns«. Mensch und Natur in der Frühen Neuzeit. Zürich: Chronos

Stiegler, Bernd (2001): Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München: Fink

Stiening, Gideon; Vellusig, Robert (Hg.) (2012): Poetik des Briefromans. Wissens- und mediengeschichtliche Studien. Berlin/Boston: De Gruyter

Stierle, Karlheinz (2003): Francesco Petrarca. Ein Intellektueller im Europa des 14. Jahrhunderts. München/Wien: Carl Hanser

Stierle, Karlheinz (2012): Petrarca-Studien. Heidelberg: Winter (= Schriften der Philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 48)

Stingelin, Martin (Hg. unter Mitarbeit v. Davide Giuriato u. Sandro Zanetti) (2004a): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink (= Zur Genealogie des Schreibens; Bd. 1)

Stingelin, Martin (2004b): »Schreiben«. Einleitung. In: Ders. hg. unter Mitarbeit von Davide Giuriato und Sandro Zanetti (2004a): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink (= Zur Genealogie des Schreibens; Bd. 1), S. 7–21

Stingelin, Martin (2007): »Schreiben«. In: Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft. Hg. von Jan-Dirk Müller u. a. Bd. III, Berlin/New York: De Gruyter, S. 387–389

Stingelin, Martin (2013): Schreibwerkzeuge. In: Handbuch Medien der Literatur. Hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck, Jörgen Schäfer. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 99–119

Stolz, Michael (2004): »Ine kann decheinen buochstap«. Bedingungen vorneuzeitlichen Schreibens am Beispiel der Überlieferung von Wolframs Parzival. In: Stingelin, Martin (Hg. unter Mitarbeit v. Davide Giuriato u. Sandro Zanetti) (2004a): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink (= Zur Genealogie des Schreibens; Bd. 1), S. 22–53

Stolz, Michael (2015): stilus – calamus – griffel – stift. Zur metonymischen Metaphorik des Stilbegriffs in der mittellateinischen und mittelhochdeutschen Literatur. In: Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf. Hg. v. Elizabeth Andersen, Ricarda Bauschke-Hartung, Nicola McLelland, Silvia Reuvekamp. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 39–59

Strätling, Susanne; Witte, Georg (Hg.) (2006): Die Sichtbarkeit der Schrift. München: Fink

Strobel, Jochen (2006) (Hg.): Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur. Heidelberg: Winter

Strosetzki, Christoph (1991): Miguel de Cervantes. Epoche – Werk – Wirkung. München: C. H. Beck

Struwe, Carolin (2016): Episteme des Pikaresken. Modellierungen von Wissen im frühen deutschen Pikaroroman. Berlin/Boston: De Gruyter (= Frühe Neuzeit. Studien und Dokumente zur deutschen Literatur und Kultur im europäischen Kontext, Bd. 199)

Stüssel, Kerstin (2006): ›Werk‹ und Friktion: Der Briefwechsel zwischen Friedrich Schiller und Christian Gottfried Körner. In: Strobel, Jochen (Hg.): Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur. Heidelberg: Winter, S. 137–156

Stümpel, Rolf (Hg.) (1987): Papier. Berlin: Museum für Verkehr und Technik

Suolahti, Hugo (1909): Die deutschen Vogelnamen. Eine wortgeschichtliche Untersuchung. Straßburg: Trübner

te Heesen, Anke; Spary, Emma C. (Hg.) (2001): Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung. Göttingen: Wallstein (erschienen in »Wissenschaftsgeschichte«, hg. von Michael Hagner und Hans-Jörg Rheinberger)

ter Horst, Eleanor E. (2003): Lessing, Goethe, Kleist and the Transformation of Gender. From Hermaphrodite to Amazon. New York u. a.: Peter Lang (= Germanic Languages and Literature, Bd. 110)

Teistler, Gisela (1999): Fibeln als Dokumente für die Entwicklung der Alphabetisierung: ihre Entstehung und Verbreitung bis 1850. In: Bödeker, Hans Erich; Hinrichs, Ernst (Hg.): Alphabetisierung und Literalisierung in Deutschland in der Frühen Neuzeit. Unter Mitarbeit von Andrea Hofmeister, Reiner Praß, Jens Riederer und Norbert Winnige. Tübingen: Max Niemeyer, S. 255–281

Thomson, Thomas (Hg.) (1835): Records of General Science. Bd. 1. London: John Taylor

Thüring, Hubert (2008): Der alte Text und das moderne Schreiben. Zur Genealogie von Nietzsches Lektüreweisen, Schreibprozessen und Denkmethoden. In: Friedrich Balke, Joseph Vogl, Benno Wagner (Hg.): Für Alle und Keinen. Lektüre, Schrift und Leben bei Nietzsche und Kafka. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 121–147

Thüring, Hubert; Jäger-Trees, Corinna; Schläfli, Michael (Hg.) (2009): Anfangen

zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozess im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts. Paderborn: Fink

Tomasek, Tomas (1994): Das deutsche Rätsel im Mittelalter. Tübingen: Max Niemeyer (= Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge. Hg. von Hans Fromm u. Hans-Joachim Mähl, Bd. 69)

Tjan-Bakker, Anneke (2000): Dame Flora's Blossoms: Esther Inglis's Flower-Illustrated Manuscripts. In: Beal, Peter; Ezell, Margaret J. M. (Hg.): English Manuscript Studies 1100–1700, Bd. 9, Writings by Early Modern Women. London: The British Library, S. 49 ff.

Trill, Suzanne; Chedgzoy, Kate; Osborne, Melanie (Hg.) (1997): Lay by Your Needles Ladies, Take the Pen. Writing Women in England, 1500–1700. New York: Arnold

Tschudin, Peter F. (2002): Grundzüge der Papiergeschichte. Stuttgart: Hiersemann

Ullrich, Jessica (2003): Wächserne Körper. Zeitgenössische Wachsplastik im kulturhistorischen Kontext. Berlin: Reimer

Unzeitig, Monika (2007): Konstruktion von Autorschaft und Werkgenese im Gespräch mit Publikum und Feder. In: Miedema, Nine; Hundsnurscher, Franz (Hg.): Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik. Tübingen: Niemeyer (= Beiträge zur Dialogforschung 36), S. 89–101.

Unzeitig, Monika (2010): Autorname und Autorschaft. Bezeichnung und Konstruktion in der deutschen und französischen Erzählliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts. Berlin/New York: De Gruyter (= MTU 139)

Vallozza, Magdalena (1994): »Enkomion«. Übers. v. Andrea Katzenberger. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Sp. 1152–1160

van de Löcht, Joana (2021): »Weil nun Sanct Marten bricht herein / […] Will seine Ganß besungen sein«. Das Martinsgansschrifttum als Form kulinarischer Geselligkeit, in: Daphnis 49, S. 148–166

Vavra, Elisabeth (2008): »Papier und Druck«. In: Enzyklopädie des Mittelalters. Bd. II. Hg. v. Gert Melville und Martial Staub. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 212 f.

Vedder, Ulrike (2018): Gendered Objects. In: Scholz, Susanne; dies. (Hg.): Handbuch Literatur & materielle Kultur. Berlin/Boston: De Gruyter (= Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 6), S. 406–408

Vellusig, Robert (2000): Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert. Wien: Böhlau

Vengeon, Frédéric (2011): La circulation: intensifier et elargir le savoir. La ›grammaire des arts‹ et la production en manufacture, le paradigme technique dans l'Encyclopédie. In: Martine Groult (Hg.): Les Encyclopédies. Construction et circulation du savoir de l'Antiquité à Wikipédia. Paris: L'Harmattan, S. 187–202

Vesta, Lynn (2006): Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France. Baltimore: The John Hopkins University Press

Vögelin, Salomon (1878): Der Holbein-Tisch. Wien: k. k. Hof- und Staatsdruckerei

Vögelin, Friedrich Salomon (1884): Die Entwicklung der schweizerischen Typographie. In: Schweizer graphische Mitteilungen. II. Jhg., Nr. 13, 1. März 1884, Titelseite

Wattenbach, Wilhelm (1871/1958): Das Schriftwesen im Mittelalter. 4. Aufl., unver. Abdruck der dritten vermehrten Aufl. von 1896, Leipzig: S. Hirzel

Weckel, Ulrike (1998): Zwischen Häuslichkeit und Öffentlichkeit. Die ersten deutschen Frauenzeitschriften im späten 18. Jahrhundert und ihr Publikum. Tübingen: Max Niemeyer

Wehmer, Carl (1963): Leonhard Wagners Proba centum scripturarum. Begleittext zur Faksimileausgabe der Proba, eines Augsburger Schriftmusterbuches aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts. Leipzig: Insel

Wellbery, David E. (2010): Übertragen: Metapher und Metonymie. In: Heinrich Bosse, Ursula Renner (Hg.): Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Freiburg i.Br.: Rombach, S. 139–155

Wenzel, Horst; Lechtermann, Christina (H.) (2002): Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere. Köln u. a.: Böhlau

Wenzel, Horst (2002a): Einleitung. In: Ders.; Lechtermann, Christina (Hg.): Beweglichkeit der Bilder. Text und Imagination in den illustrierten Handschriften des »Welschen Gastes« von Thomasin von Zerclaere. Köln u. a.: Böhlau, S. 1–7

Werner, Stephen (1993): Blueprint. A Study of Diderot and the Encyclopédie Plates. Birmingham AL: Summa Publications

Wernli, Martina (2015a): Der erzählte Braten. Schreiben über die Martinsgans im 16. und 17. Jahrhundert. In: Elisabeth Hollerweger, Anna Stemmann (Hg.): Narrative Delikatessen. Kulturelle Dimensionen von Ernährung. Siegen: universi 2015 (= Schriftenreihe für Kulturökologie und Literaturdidaktik, Bd. I), S. 173–199

Wernli, Martina (2015b): Die Briefe müssen »immer in weibliche Hände kommen«. Generation und Geschlecht im Briefwechsel von Caroline und Wilhelm von Humboldt. In: Selma Jahnke (Hg.): Briefe um 1800. Zur Medialität von Generation. Berlin 2015, S. 291–312

Wernli, Martina (2017): Federführend. Der Gänsekiel im Mittelalter. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, September 2017, Bd. 91, Ausgabe 3, S. 223–254

Wernli, Martina; Kling, Alexander (Hg.) (2018a): Das Verhältnis von res und verba. Zu den Narrativen der Dinge. Freiburg/Brsg.: Rombach [= litterae, Bd. 231]

Wernli, Martina; Kling, Alexander (2018b): Von erzählten und erzählenden Dingen. Zur Einleitung. In: Dies. (Hg.): Das Verhältnis von res und verba. Zu den Narrativen der Dinge. Freiburg/Brsg.: Rombach [= litterae, Bd. 231], S. 7–32

Wernli, Martina (2018c): Federn erzählen. Zu Subjektivierungs- und Objektivierungsstrategien der Dinge im 18. Jahrhundert. In: Martina Wernli, Alexander Kling (Hg.): Das Verhältnis von res und verba. Zu den Narrativen der Dinge. Freiburg/Brsg.: Rombach [= litterae, Bd. 231], S. 163–182

Wernli, Martina (2018d): »An die Schriftstellerinnen in Deutschland und Frankreich«. In: Annette von Droste-Hülshoff Handbuch. Hg. von Cornelia Blasberg und Jochen Grywatsch. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 204–207

Wernli, Martina (2019): From Geese to Steel. Stories about the Quill and the Nib Pen. In: Helga Müllneritsch, Eve Rosenhaft, Anne Mattson (Hg.): The Materiality of Writing. Manuscript Practices in the Age of Print (Vol. 76). Uppsala: Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala, S. 445–485

Wernli, Martina (2021, i. Dr.): Das Schnattern der Gänse und die wiederholte Rettung des Kapitols. Tierliches und Anekdotisches. In: Reinhard Möller, Christian Moser (Hg.): Das Anekdotische. Interdisziplinäre Perspektiven auf Geschichte und Poetik einer kleinen Form. Berlin: De Gruyter

Wiethölter, Waltraud; Bohnenkamp, Anne (Hg.) (2010): Der Brief – Ereignis & Objekt. Frankfurter Tagung. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld

Wiethölter, Waltraud (2010): Von Schreib- und Schriftkörpern: Zur Materialität der Briefschreibeszene. In: Dies.; Bohnenkamp, Anne (Hg.) (2010): Der Brief – Ereignis & Objekt. Frankfurter Tagung. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld, S. 92–133

Whalley, Joyce Irene (1969): English Handwriting 1540–1853. An Illustrated survey based on material in the National Art Library, Victoria and Albert Museum. London: Her Majesty's Stationery Office

Whalley, Joyce Irene (1975): Writing Implements and Accessories. From the Roman Stylus to the Typewriter. London/Vancouver: David & Charles

Whalley, Joyce Irene; Kaden, Vera C. (1980): The Universal Penman. A Survey of Western Calligraphy from the Roman Period to 1980. London (= Catalogue of an exhibition held at the Victoria and Albert Museum London)

Whalley, Joyce Irene (1984): The Student's Guide to Western Calligraphy. An Illustrated Survey. Boulder/London: Shambhala

Wild, Markus (2008): Tierphilosophie. Zur Einführung. Hamburg: Junius

Wild, Markus (2016): Anthropologische Differenz. In: Borgards, Roland (Hg.): Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 47–59

Willemsen, Annemarieke (2008): Back to the Schoolyard. The Daily Practice of Medieval and Renaissance Education. Turnhout: Brepol (= Urban History 15)

Willemsen, Carl A. (1970): Kommentar zur lateinischen und deutschen Ausgabe von »Über die Kunst mit Vögeln zu jagen« von Kaiser Friedrich dem Zweiten. Frankfurt a. M.: Insel

Willer, Stefan (2008): Die Schreibszene des Nachlasses bei Goethe und Musil. In: Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen.« Schreibszenen als Selbstlektüren. München: Fink (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 9), S. 67–84.

Wilson, Bronwen (2015): Die Produkte Gerhard Mercators – Das öffentliche Leben der Globen, Karten und Atlanten. In: Schneider, Ute; Brakensiek, Stefan (Hg.): Gerhard Mercator. Wissenschaft und Wissenstransfer. Unter Mitarbeit von Timocin Celebi. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 168–196

Wirth, Uwe (Hg.) (2002): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Wirth, Uwe (2004): Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Paul Leben Fibels. In: Stingelin, Martin (Hg. unter Mitarbeit v. Davide Giuriato u. Sandro Zanetti): »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. München: Fink (= Zur Genealogie des Schreibens; Bd. 1), S. 156–174

Wirth, Uwe (2008): 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: Fink

Wirth, Uwe (2012): Vor der Lexikographie: Jean Pauls Leben Fibels. In: Schmitz-Emans, Monika; Fischer, Kai Lars; Schulz, Christoph Benjamin (Hg.): Alphabet, Lexikographik und Enzyklopädistik. Historische Konzepte und literarisch-künstlerische Verfahren. Hildesheim u. a.: Georg Olms (= Literatur – Wissen – Poetik. Bd. 2), S. 123–137

Wolf, Jürgen (2013): »Textproduktion«. In: Binczek, Natalie; Dembeck, Till; Schäfer, Jörgen (2013) (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 178–219

Wolfe, Heather (2009): Women's Handwriting. In: Lunger Knoppers, Laura (Hg.): The Cambridge Companion to Early Modern Women's Writing. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, S. 21–39

Wüthrich, Lucas (1978): Quellen zur Biographie des Malers Hans Herbst (1470–1552). In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Bd. 35, Heft 3, S. 170–189

Wüthrich, Lucas (1991): Der »Holbeintisch« von Hans Herbst 1515. Vom Niemand, vom bestohlenen Krämer und von den Lustbarkeiten des Lebens. In: Alfred Cattani; Hans Jakob Haag (Hg.): Zentralbibliothek Zürich. Schätze aus vierzehn Jahrhunderten. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung, S. 54–57

Wunderlich, Christian-Heinrich (1994): Geschichte und Chemie der Eisengallustinte. Rezepte, Reaktionen und Schadwirkungen. In: Restauro. Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen. Nr. 6, November/Dezember, S. 414–421

Whyman, Susan E. (2009): The Pen and the People. English Letter Writers 1660–1800. Oxford: University Press

Yardeni, Ada (1991): The Book of Hebrew Script. History, Palaeography, Script Styles, Calligraphy & Design. Jerusalem: Carta Jerusalem

Yciar, Juan de (1550/1960): Arte subtilissima. Faksimile mit Übers. von Evelyn Shuckburgh und einer Einleitung v. Reynolds Stone. London: University Press

Zanetti, Sandro (2005): Techniken des Einfalls und der Niederschrift. Schreibkonzepte und Schreibpraktiken im Dadaismus und im Surrealismus. In: Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hg.): »Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen«. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte. München: Fink, S. 205–234.

Zanetti, Sandro (2008): Sich selbst historisch werden: Goethe – Faust. In: Giuriato, Davide; Stingelin, Martin; Zanetti, Sandro (Hg.): »Schreiben heißt: sich selber lesen.« Schreibszenen als Selbstlektüren. München: Fink (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 9), S. 85–114

Zanetti, Sandro (2009): Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential der Literatur. In: Wirth, Uwe; Azzouni, Safia: Logiken und Praktiken der Kulturforschung. Berlin: Kadmos, S. 75–88.

Zanetti, Sandro (Hg.) (2012): Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte. Berlin: Suhrkamp

Zeman, Mirna (2015): Literatur und Zyklographie der Dinge. Bookcrossings in simplicianischer Manier. In: Assmann, David Christopher; Geulen, Eva; Eke, Norbert (Hg.): Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur (= Beiheft der Zeitschrift für deutsche Philologie). Berlin, S. 151–173

Zeman, Mirna (2019): Zyklographie der Dinge und Zyklographie der Kultur – ein Forschungsprogramm. In: Dies.; Adelmann, Ralf; Köhler, Christian; Neubert, Christoph; Kraft, Kerstin (Hg.): Kulturelle Zyklographie der Dinge. Paderborn: Fink/Brill, S. 7–25

Ziegler, Georgianna (2000): »More Than Feminine Boldness«. The Gift Books of Esther Inglis. In: Burke, Mary; Donawerth, Jane; Nelson, Karen (Hg.): Women, writing, and the reproduction of culture in Tudor and Stuart Britain. New York: Syracuse University Press, S. 19–37

Zimmermann, Anja (Hg.) (2014): Biologische Metaphern. Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne. Berlin: Reimer

Lexika, Lexikoneinträge und Handbücher

»Schreibfedern«. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 6. Leipzig 1906, S. 374–376.

Beckmann, Johann: Beyträge zur Geschichte der Erfindungen. 3 Bde., Leipzig: Paul Gotthelf Kummer, 1782–1790, darin Eintrag »Schreibfedern« (Bd. 3., S. 47–59)

Bothe, Katrin (2007): »Schreibschule«. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 8. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 566–574

Broecker, E.: »Schreibmaterialien«. In: Johannes Hoops (Hg.): Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Bd. 27, S. 289–291

Butzer, Günter; Kurz, Gerhard (2012): »Griffel/Feder/Bleistift«. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hg. von Günter Butzer, Joachim Jacob, 2., erweiterte Aufl. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 166–168

Camargo, Michael / W. M. (1992): »Ars dictandi, dictaminis«. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 1, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 1040–1046

Corsten, Severin; Füssel, Stephan; Pflug, Günther (Hg.) (1999): Lexikon des gesamten Buchwesens. 2. Völlig neu bearbeitete Aufl., Bd. VI. Stuttgart: Anton Hiersemann

D'Alembert, Jean Baptiste Le Rond; Diderot, Denis (1765): »Plume à écrire«. In: Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers. Nouvelle impression en facsimilé de la première édition de 1751–1780, Stuttgart-Bad Cannstatt 1967, Vol. 12, S. 800

Duden, Herkunftswörterbuch (2007). Etymologie der deutschen Sprache. 4., neu bearb. Aufl. Hg. von der Dudenredaktion, Mannheim u. a.: Dudenverlag

Goebel, Ulrich; Lobenstein-Reichmann, Anja; Reichmann, Oskar (Hg.) (1977): Frühneuhochdeutsches Wörterbuch. Bd. 8, Berlin/Boston: De Gruyter

Grimm: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm (1854–1961). 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig: Hirzel. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Online: http://woerterbuchnetz.de/DWB/, 8.2.2016

Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: »Federkiel«. In: Dies.: Deutsches Wörterbuch. Neubearbeitung. Hg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Stuttgart: S. Hirzel, 9. Bd., S. 235

Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm: »Federlesen«. In: Dies.: Deutsches Wörterbuch, Neubearbeitung. Hg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Stuttgart: S. Hirzel, 9. Bd., S. 236

Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm (1935): »Griffel«. In: Dies.: Deutsches Wörterbuch. 4. Bd., I. Abt., 6. Teil. Bearb. v. Arthur Hübner u. Hans Neumann. Leipzig: Hirzel, S. 304–309

Hoquet, Thierry (2005): Buffon. Histoire Naturelle et Philosophie. Paris: Honoré Champion

Huber, Christoph; Schanze, Christoph (2011): »Thomasin von Zerklaere«. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollst. überarb. Aufl. Hg. v. Wilhelm Kühlmann, Bd. 11. Berlin: De Gruyter, S. 492–494

Hill, Helmut; Füssel, Stephan (1954/2006): Wörterbuch des Buches. 7. grundlegend überarb. Aufl. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann

Jacobsson, Johann Karl Gottfried (1793): »Feder«. In: Johann Karl Gottfried Jacobssons technologisches Wörterbuch oder alphabetische Erklärung aller nützlichen mechanischen Künste, Manufakturen, Fabriken und Handwerker, wie auch aller dabey vorkommenden Arbeiten, Instrumente, Werkzeuge und Kunstwörter, nach ihrer Beschaffenheit und wahrem Gebrauche, fortgesetzt von Gottfried Erich Rosenthal, Berlin/Stettin: Nicolai

Krünitz, Johann Georg (1773–1858): Oekonomische Encyklopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft. 242 Bde. Berlin: Pauli

Kues, Nikolaus von (1977): Über den Beryll. Neu übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen hg. v. Karl Bormann. Lateinisch-Deutsch. Hamburg: Felix Meiner (= Philosophische Bibliothek, Bd. 295)

Ladner, P. (1995a): »Schreibgeräte«. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. VII. München: LexMA, S. 1559–1562

Ladner, P. (1995b): »Schrift«. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. VII. München: LexMA, S. 1556f.

Lapidge, Michael (2014): »Aldhelm«. In: The Wiley Blackwell Encyclopedia of Anglo-Saxon England. 2. Aufl. Hg. v. Michael Lapidge, John Blair, Simon Keynes, Donald Scragg. Chichester: Wiley Blackwell, S. 27–29

Lexer, Matthias (1872–1878): Mittelhochdeutsches Handwörterbuch. 3 Bde. Leipzig: Hirzel, online unter http://woerterbuchnetz.de/

Löffler, Karl; Kirchner, Joachim (1936): Lexikon des gesamten Buchwesens. Bd. II: Göttingen – Petrarcaschrift: Leipzig: Hiersemann

Lurker, Manfred (1991): »Gans«. In: Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler. Hg. v. Manfred Lurker. 5. durchg. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner, S. 226f.

Mazal, Otto (1995): »Schreibmeister, -schule«. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. VII. München: LexMA, S. 1556f.

Pierer, Heinrich August (1833): Encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe. 26 Bde. Altenburg: Literatur-Comptoir, darin: »Schreibfeder«. S. 154f.

Pierer, Heinrich August (1862): Pierer's Universal-Lexikon der Vergangenheit und Gegenwart. Neuestes encyclopädisches Wörterbuch der Wissenschaften, Künste und Gewerbe. 4., umgearb. u. stark vermehrte Aufl. 19 Bde. Altenburg: Verlagsbuchhandlung von H. A. Pierer

Roger, Jacques (1989): Buffon. Un philosophe au Jardin du Roi. Paris: Fayard

Röhrig, Lutz (1991): Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bd. 1, Freiburg/Basel/Wien: Herder, S. 423–426

Schiebe, August (1839): Universal-Lexikon der Handelswissenschaften enthaltend: die Münz-, Maß- und Gewichtskunde, die Wechsel-, Staatspapier-, Bank- und Börsenwesen; das Wichtigste der höhern Arithmetik, … des Handelsrechts [et]c. Bd. 3, Leipzig/Zwickau: Friedrich Fleischner/Gebr. Schumann 1839

Schröder, Christian (1989): »Physiologos«. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Begr. v. Wolfgang Stammler, fortgef. v. Karl Langosch, 2., völlig neu bearbeitete Aufl., hg. v. Kurt Ruh u. a., Bd. 7. Berlin/New York: De Gruyter, S. 620–634

Sowinski, Bernhard (1998): »Kanzleistil«. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 882–887

Stengl, Brigitta K. (1996): »Formelbücher«. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 3, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 415–420

Savary de Bruslon, Jacques (1748): Dictionnaire universel de commerce. Bd. 3, Paris: Estienne et Fils

Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters. Begründet von Samuel Singer. Hg. vom Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften. Berlin/New York: De Gruyter 1996

Zedler, Johann Heinrich (1731–1754): »Feder-Kiele«. In: Ders.: Grosses vollständiges Universal-Lexicon. Neuauflage: Graz 1961–1986, 9. Bd. Sp. 403 f.

Zedler, Johann Heinrich (1731–1754): »Schreibfeder«. In: Ders.: Grosses vollständiges Universal-Lexicon. Neuauflage: Graz 1961–1986, 35. Bd. Sp. 1161

Abbildungen

Cover	Johann Neudörffer d. Ä.: Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Amb.4.768, e1, Grafik: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Abb. I	»ich schreibe mit wahren Spänen«. Annette von Droste-Hülshoff an Pauline von Droste-Hülshoff, 27. Oktober 1845 Westfälisches Literaturarchiv im LWL-Archivamt (Dep.), Meersburger Nachlass, Best. 1064/MA VI 66
Abb. II	Anatomie des Gänseflügels. (Klaus-Peter Schäffel)
Abb. 1.1	Bamberger Schreiberbild. Bamberg, Kloster Michelsberg, Mitte 12. Jahrhundert, Pergament: Ill., 28,5 × 20,5 cm, Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Patr.5, fol.1v, Foto: Gerald Raab
Abb. 1.2	Hildegard von Bingen: Liber scivias (Cod. Sal. X, 16), fol.3v, Zwiefalten und Salem, Ende 12. Jh. und um 1220, Universitätsbibliothek Heidelberg
Abb. 1.3	Otto von Passau: Johannes (Cod. Pal. germ. 27), fol.3v, Universitätsbibliothek Heidelberg
Abb. 2.1	Holbein-Tisch. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, DEP-527.1-2
Abb. 2.2	Holbein-Tischfläche. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, DEP-527.1
Abb. 2.3	Holbein-Tisch Stich von Jasper. Zürich, Schweizerisches Nationalmuseum, LM-69383.1
Abb. 2.4	Ambrosius Holbein (1494–1519), früher Hans Holbein d.J. (1497–1543) zugeschrieben: Aushängeschild eines Schulmeisters, Vorderseite: Ein Schulmeister und seine Frau bringen drei Knaben und einem Mädchen das Lesen bei. Kunstmuseum Basel, Amerbach-Kabinett, Inv. Nr. 311
Abb. 2.5	Ambrosius Holbein (1494–1519), früher Hans Holbein d.J. (1497–1543) zugeschrieben: Ein Schulmeister bringt zwei Gesellen das Lesen bei. Aushängeschild eines Schulmeisters, Rückseite. Kunstmuseum Basel, Amerbach-Kabinett, Inv. Nr. 310
Abb. 2.6	Jacopo de' Barbari: Porträt von Luca Pacioli. Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo. Museo e Real Bosco di Capodimonte, Napoli
Abb. 2.7	Sigismondo Fanti: *Trattato di Scrittura. Theorica et Pratica de Modo Sribendi* (1514), Titelbild. Biblioteca Correr, Venezia

Abb. 2.8 Sigismondo Fanti: Schreibzeug-Ensemble. In: *Trattato di Scrittura* (1514). Biblioteca Correr, Venezia
Abb. 2.9 Albrecht Dürer: Erasmus von Rotterdam (1526), Kupferstich. The Metropolitan Museum of Art, New York, Signatur: 19.73.120
Abb. 2.10 Geoffroy Tory: Buchstabe I. In: *Champ Fleury* (1529)
Abb. 2.11 Vicentino degli Arrighi: *La Operina* (1522), Feder und Federmesser
Abb. 2.12 Vicentino degli Arrighi: *La Operina* (1522), Federnzuschnitt
Abb. 2.13 Hermano Lorenzo Ortiz: *El Maestro de Escrivir* (1696), Federzüge
Abb. 2.14 Nicolas Neufchâtel: *Bildnis des Nürnberger Schreibmeisters Johann Neudörffer d. Ä. und eines Schülers* (1561). München: Alte Pinakothek. Bayerische Staatsgemäldesammlung. Foto: Artothek.
Abb. 2.15 Urban Wyss: *Libellus valde doctus* (1549). Titelblatt. Zentralbibliothek Zürich: Res 967_2, Format: 16 cm (Quer-4°), https://doi.org/10.3931/e-rara-5214
Abb. 2.16 Urban Wyss: Schulstube. Aus: Urban Wyss: *Libellus valde doctus* (1549), Aiij, https://doi.org/10.3931/e-rara-5214
Abb. 2.17 Urban Wyss: Schreibstube. Aus: Urban Wyss: *Libellus valde doctus* (1549), C, https://doi.org/10.3931/e-rara-5214
Abb. 2.18 Urban Wyss: Federmesser und Federkiel. Aus: *Libellus valde doctus* (1549), Cij, https://doi.org/10.3931/e-rara-5214
Abb. 2.19 Urban Wyss: Richtige und falsche Handhaltung beim Schreiben. Aus: Urban Wyss: *Libellus valde doctus* (1549), Ciij, https://doi.org/10.3931/e-rara-5214
Abb. 2.20 Johann Neudörffer d. Ä.: *Gesprechbůchlein.* »Ein gantz volkomne federn«. Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Hert.Ms.67, f. 5v.
Abb. 2.21 Johann Neudörffer d. Ä.: *Gesprechbůchlein.* »Wie man ein wolgeschnitne feder erkennen / und den Mangel daran zeigen soll.« Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Amb.4.768,e1 und d1; Hert.Ms.67, f. 6r.)
Abb. 2.22 Jan van de Velde: »Vive la plume«, (1605 oder 1608), Signatur: RP-P-1964–2121, Drucker: Simon Frisius, designer: Jan van de Velde (I), Verleger: Cornelis Claesz, h 224 mm × w 343 mm, h 261 mm × w 370 mm, Ausschnitt aus: *Spieghel der schrijfkonste, inden welcken ghesien worden veelderhande geschriften met hare fondementen ende onderrichtinghe uutghegeven*, [1608] (RP-P-1964-2114-TM-2182). Rijksmuseum, Amsterdam
Abb. 2.23 Jan van de Velde: Alphabet (1605 oder 1608), Signatur: RP-P-1964-2146, Drucker: Simon Frisius, designer: Jan van de Velde (I), Verleger: Cornelis Claesz, *Schrijfvoorbeeld met het alfabet in vier regels kapitalen. De prent maakt deel uit van een album.* h 207 mm × w 322 mm, h 260 mm × w 370 mm, Rijksmuseum, Amsterdam, https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1964–2146

Abb. 2.24 Jodocus Hondius d.J., Adriaen Veen: Erdglobus. Mare Lantchido. ETH-Bibliothek Zürich, Sammlung Sternwarte. Bildcode: KGS_351-b-0, https://st.e-pics.ethz.ch/#1570132017231_5
Abb. 2.25 Johann Neudörffer d. Ä.: *Wie man ein yede federn recht fass und furen sol.* Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Amb.4.768, e1
Abb. 2.26 Johann Neudörffer d. Ä.: *Allerley handgrif,* 75_amb_4_768_falttafel_D1. Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, Amb.4.768, d1
Abb. 2.27 Zwei Schulmeister mit je nur einer Hand und der Kunstschreiber Thomas Schweicker. Flugblatt (37,3 × 28,5 cm Blatt und 19,0 × 26,6 cm Darstellung) von Wilhelm Boss, Papier, Holzschnitt, schablonenkoloriert, Typendruck. Deutsch und Latein. Schwäbisch Hall, 1582. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, HB 14055, Graphische Sammlung, Inventar-Nr. HB 14055, Kapsel-Nr. 1283b, Foto: Monika Runge
Abb. 2.28 Der armlose Thomas Schweicher [Schweicker] im Alter von 53 Jahren. Bilderbogen/Einblattdruck (27,7 × 34,9 cm Blatt; 14,9 × 34,9 cm Platte). Kupferstich und Typendruck. Latein und Deutsch. Hersteller: Heinrich Weirich (Stecher), Jakob Hoffmann (Inventor). Autor: Philipp Camerarius, 1593. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg HB 856, Kapsel-Nr. 1283b
Abb. 2.29 Der armlose Knabe Bartholome aus Livland (um 1604), Holzschnitt mit Typendruck, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. G44,12, Blattmaß: 39,8 × 31,1 cm, Satzspiegel: 35,5 × 24,2 cm, Bildmaß: 14,8 × 10 cm
Abb. 3.1 Conrad Gessner: De ansere domestico. In: Historiae animalium liber III (1555a), 136, VD 16 G 1730, Vischer C 505, Zentralbibliothek Zürich, https://doi.org/10.3931/e-rara-8154
Abb. 3.2 Conrad Gessner: De ansere feris. In: Historiae animalium liber III (1555a), 153, VD 16 G 1730, Vischer C 505, Zentralbibliothek Zürich, https://doi.org/10.3931/e-rara-8154
Abb. 3.3 Conrad Gessner: Gallus Indicus (Truthahn). In: Historiae animalium liber III (1555a), 464, VD 16 G 1730, Vischer C 505, Zentralbibliothek Zürich, https://doi.org/10.3931/e-rara-8154
Abb. 3.4 Buffon: L'Oie. In: Histoire naturelle. Ronsil, R.: Bibliogr. ornithol. franç., no 413, p. 76, BPU Neuchâtel, ZR 200/16–24, https://doi.org/10.3931/e-rara-7296
Abb. 3.5 Buffon: La Bernache. In: Histoire naturelle. Ronsil, R.: Bibliogr. ornithol. franç., no 413, p. 76, BPU Neuchâtel, ZR 200/16–24, https://doi.org/10.3931/e-rara-7296
Abb. 3.6 Wolfhart Spangenberg: *Ganß König.* Zentralbibliothek Zürich, Signatur: Gal Ch 246:a
Abb. 3.7 *Fine writing ink* (Tintenverkäufer) aus der Reihe: *The Cryes of the City of London Drawne after the Life* von 1688 (überarbeitet 1750), © The Trustees of the British Museum, Signatur: 430194001, Abb. 48, recto

Abb. 3.8 David Herrliberger: *Fädere gut Schybefedere*. In: *Zürcherische Ausruff-Bilder*, 1751, Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung und Fotoarchiv
Abb. 3.9 Charles Paillasson: *Art d'Écrire*. Planche II. In: Recueil des planches, pour la nouvelle édition du dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, avec leur explication, ETH Bibliothek Zürich, https://doi.org/10.3931/e-rara-43018
Abb. 3.10 Charles Paillasson: *Art d'Écrire*. Planche III. In: Recueil des planches, pour la nouvelle édition du dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, avec leur explication, ETH Bibliothek Zürich, https://doi.org/10.3931/e-rara-43018
Abb. 3.11 Charles Paillasson: *Art d'Écrire* Planche IV. In: Recueil des planches, pour la nouvelle édition du dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, avec leur explication, ETH Bibliothek Zürich, https://doi.org/10.3931/e-rara-43018
Abb. 3.12 Johann Heinrich Ramberg (1763–1840): *Die gelehrte Frau* (1802). Maße: 11 × 8,1 cm, Tuschezeichnung, Foto: © Landesmuseum Hannover – ARTOTHEK
Abb. 3.13 Ein »elegantes Damenschreibzeug« aus dem *Journal des Luxus und der Moden* (Hg. von Carl Bertuch), Oktober 1799, Tafel 30, 536, Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Signatur: ZA 2011
Abb. 3.14 Reisetasche aus dem Besitz Bettine von Arnims, geb. Brentano (1785–1859), nach 1840, Höhe 26,9 cm, Breite 3,05 cm, Tiefe 9,8 cm, Inv. Nr. III-15039-V
© Freies Deutsches Hochstift / Frankfurter Goethe-Museum, Foto: Udo zur Megede
Abb. 4.1 Reiseschreibset aus Schillers Besitz. Deutsches Literaturarchiv Marbach: Inv.nr. 6344
Abb. 4.2 Schiller an Körner, 23. Febr. 1793. Schiller (NA, Bd. 26), S. 199. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Schiller 52.241
Abb. 4.3 Schillers Brief in der Nationalausgabe. Schiller (NA, Bd. 26), S. 215
Abb. 4.4 Schillers Brief in der Hanser-Ausgabe. Schiller (2008), S. 424
Abb. 4.5 Schillers »letzte Feder« mit Etui. Deutsches Literaturarchiv Marbach: Inv.nr. 6419
Abb. 4.6 Federmesser aus Schillers (Familien-)Besitz. Deutsches Literaturarchiv Marbach Inv.nr. 5249–5251
Abb. 4.7: Schenkungsurkunde des Notars Funck in Trier zur Schenkung der Schreibfeder durch Ernst von Schiller an die Stadtbibliothek Trier vom 3. August 1833. In: Autographenmappe Nr. 1627 der Stadtbibliothek Trier
Abb. 4.8 Leere Papierhülle (vermutlich zur ›letzten Feder‹ von Trier). In: Autographenmappe Nr. 1627 der Stadtbibliothek Trier
Abb. 4.9 Metallfeder mit Stachelschweinborste. Deutsches Literaturarchiv Marbach: ohne Inv.nr.

Abb. 4.10 Zahnstocher-Etui aus Elfenbein mit Gouachemedaillon, gemalt von Dora Stock. Deutsches Literaturarchiv Marbach: Inv.nr. 889
Abb. 4.11 Kasten für die Tasse von Julius Ludwig Sebbers, mit Goethe-Porträt und Unterschrift, Gänsekiel und Lupe aus dem Jahr 1826. Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv. Nr. KKg/00480/001-004
Abb. 4.12 Gänse und Federn auf dem lädierten Buchrücken von Böhmers Abschrift. Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt a. M., Hs-B 47
Abb. 5.1 Carl Bertuch (Hg.): »Federnträger; ein neues Meuble für den Schreibtisch.« In: *Journal des Luxus und der Moden* 1795. Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Signatur: ZA 2011
Abb. 5.2 The Oblique Quill, Quelle: Letters by His Majesty's Royal Letters Patent. S. Mordan & Co.'s Oblique Steel Pens. Patent granted September 20, 1831
Abb. 5.3 Herstellung von Stahlfedern. *Gartenlaube,* Wieck (1853)
Abb. 5.4 Leischner: *Carstairs Neues Schnell-Schreib-Lehr-System* 1832
Abb. 5.5 Theodor Fontane mit Schwanenfeder (1895). Fotograf: E. Bieber. Süddeutsche Zeitung Photo

Dank

Dieses Buch konnte auch deshalb entstehen, weil ich die Gelegenheit hatte, vieles davon über die Jahre hinweg mit Interessierten zu diskutieren und weil ich weiterführendes Feedback dazu bekam. Ich bin daher sehr vielen Menschen zu Dank verpflichtet. In der gesamten Habilitationszeit, angefangen in Würzburg und fortgesetzt in Frankfurt, konnte ich auf die stetige Unterstützung und viele Anregungen von Roland Borgards zählen, für die ich mich ganz herzlich bedanken möchte. Von 2015 bis 2018 gewährte mir der Schweizer Nationalfonds ein Marie-Heim-Vögtlin-Stipendium, das mir die konzentrierte Arbeit am Buch ermöglichte. Peter Schnyder danke ich für die Gastfreundschaft an der Université de Neuchâtel und ihm sowie François Spangenberg für die schöne Zeit am See. Den darauffolgenden Wechsel an die Goethe-Universität Frankfurt sehr angenehm gemacht haben vor allem Gabriele Rohowski und Carola Hilmes, ich danke auch für den anhaltenden, anregenden Austausch.

In den Forschungskolloquien an den Universitäten in Würzburg und Frankfurt hatte ich Gelegenheit, Material und Kapitelausschnitte zu präsentieren. Für diese sehr produktiven Diskussionen in unterschiedlichen Konstellationen danke ich insbesondere Esther Köhring, Frederike Middelhoff, Claudia Lillge, Mira Shah und Lena Kugler. Ausschnitte des Manuskriptes gelesen und kommentiert haben auch Susanne Reichlin und Maria Böhmer, vielen Dank dafür. Für weitere fachkundige Informationen zu einzelnen Themen und für den Austausch danke ich Klaus-Peter Schäffel, Christiane Holm, Mirna Zeman, Rebecca Sanders, Stefanie Heine, Gudrun Püschel, Mark Blackwell, Regina Dieterle, Sabine Schneider, Alfred Messerli, Michael Sutter, Cornelia Irmisch, Christine Sauer und Sabine Fischer.

Für die Gutachten zur Arbeit und für die Anregungen darin danke ich neben Roland Borgards auch Robert Seidel, Carola Hilmes, Achim Geisenhanslüke und Peter Schnyder.

Bei den Übersetzungen von Quellen ins Deutsche, die hier erstmals präsentiert werden, verdanke ich sehr viel Hilfe Doris Lucini bei den italienischen sowie Manuel Huth, Corinna Lang, Robert Seidel und Carmen Cardelle de Hartmann bei den lateinischen Texten.

Bei den formalen Korrekturdurchläufen mitgearbeitet haben in unterschiedlichen Abschnitten des Projekts Jermain Heidelberg, Lena Wiesenfarth und Charlotte Horst. Auch dafür herzlichen Dank!

Vom Wallstein-Verlag danke ich Caroline Weinrich und Nikola Medenwald für die Begleitung und Realisierung des Buches. Für die Umschlaggestaltung danke ich Susanne Gerhards und für das Korrektorat Ralf Pannowitsch. Der Schweizerische Nationalfonds hat die Publikation finanziell erst ermöglicht, ich bin sehr dankbar dafür.

Für die äußerst verlässliche und liebevolle Unterstützung zuhause danke ich meinen Eltern Antoinette und Christian Wernli sowie Ruth und Roland Wampfler. Und eine große Umarmung geht an Hannah, Luis, Jan und: Philippe.

Register

Acker, Johann Heinrich 135, *188*, 266, 342
Albert Magnus 241
Aldhelm 57–69, 61 f., 64, 66, *445*
Alembert, Jean Baptiste le Rond d' 275
Al-Hasan Ibn al Haitham, Abu Ali 97
Al Mamoun 144
Ambrosius 88, 104
Andersch, Martin 144
Andersen, Hans Christian *266*, 442–444, 468
Ankenreute, Klemens 45
Aristoteles 48, 58, 232, 235 f.
Arnim, Achim von 287, *312*, 315, 322 f.
Arnim, Bettina von 401, 433
Arrighi, Ludovico Vicentino degli 139, 147–149, *168*
Asmuth, Bernhard *104*

Barbari, Jacopo de 112 f.
Barthes, Roland 33, 280
Bartholomäus 188, 193, 195
Basile, Giambattista 430 f.
Bauer, Wilhelm 447
Baumgarten, Alexander Gottlieb 349 f.
Beauchesne, John de 166
Beauvoir, Simone de 294, 324
Bechstein, Johann Matthäus 331, 411–413, 477 f.
Becker-Cantarino, Barbara *290*, *301*, *313*, 317, 389
Benn, Gottfried 28, *297*
Bertuch, Friedrich Justin 151, 451, 453
Beyer, Marcel *32*
Bickham, George 145
Billingsley, Martin 167
Black, Max 25
Blackwell, Mark *325–327*, *334*, *341*
Boccaccio, Giovanni 430
Böhmer, Johann Friedrich 428 f.
Boniface 57
Borgards, Roland 422, *462*
Bosse, Heinrich *103*, *109*, 141
Bramah, Joseph 450
Breitbach, Carl 485 f.
Brentano, Clemens *406*, 418, 428, 430–437
Brentano, Sophie (vgl. Sophie Mereau)
Brisson, Mathurin-Jacques 245
Brode, Johann Samuel 444
Brown, Bill 12, 30, 227, 325, 421
Büchner, Georg *427*
Buffon, Georges-Louis Leclerc de *41*, 219, 231, 233 f., 243–251, *277*, 341, 426, 440, 462
Bunzel, Wolfgang *322*

Camerarius, Philipp *135*, 190–192
Campanus, Antonius 243
Campe, Rüdiger 33, 432
Carl August, Herzog von Sachsen-Weimar-Eisenach 377
Carl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar Eisenach 377
Carpi, Ugo da 147
Cassiodor *38*, *59*, 212
Carstairs, Joseph 467 f.
Cavalcanti, Guido 198–200, 217
Caxton, William 165, 168, 421
Celebrino, Eustacio 147
Celtis, Konrad 169
Cennini, Cennino 74 f.
Cervantes Saavedra, Miguel de 112, 208–211, 217, *410*
Chaucer, Geoffrey 165, 421
Chézy, Helmina von 316 f.
Chodowiecki, Daniel Nikolaus *285*
Cocker, Edward 167
Collier, Edwaert 99
Cordez, Philippe *13*, *22*
Curas, Hilmar 284, 426

Dante Alighieri 199, *201*
Davies, John 167

Dawson, Ruth P. 315
Derrida, Jacques 23, 168, *205*, *226*, 252
Diderot, Denis 177, 219, 275, 284, 341 f., *418*
Dornau, Caspar 264 f.
Drescher, Emil 11 f., *322*, 446, *450*, 462, *464*, *467*
Droste-Hülshoff, Annette von 9–13, 20, 26, *28*, *295*, 440, 442, 469–475, 484
Droste-Hülshoff, Pauline von 9 f.
Dürer, Albrecht 88, 111 f., 114, 123–130, 134 f., 139, 141, 144, 154, 179, 418

Ebert, Adolf 63 f.
Ehemann, Hanns 98
Eisenstein, Elizabeth L. *91*, 95
Enenkel, Karl A. E. 237
Epping-Jäger, Cornelia 379
Erasmus von Rotterdam 88, 104, 111 f., 129–131, 133–137, 141, 159, 173, 193, 196, 223, 263, 265, 328, 440
Eusebius 57, 63 f., 66

Fabris, Melchior de 231, 250, 253 f.
Fanti, Sigismondo *110*, 112, 115–123, 139, 141, 144, 146–149, 164, 177 f.
Feldhaus, Franz M. 368, *441*, *463*
Fend, Michael 264
Fichte, Johann Gottlieb *361*, 389
Finch, Anne 170
Finlay, Michael 31, 86, *449*, 451
Flusser, Vilém 34
Fontane, Theodor 36, 442, 483–487
Foucault, Michel 22, 234, 245, 269–271, 273 f., *314*
Frangk, Fabian 156
Franz, Wolfgang 233 f., 241, 243
Fricke, Hermann *103*, 352, 485
Friedrich, Udo 235, 237, 240
Fries, Johann 156
Frobenius, Johann 135
Frommann, Johann Christian 251, 265
Froschauer, Christoph 236
Frye, Susan *104*, 170 f., *173*, *175*
Fudge, Erica 21, 23 f.
Fugger, Wolfgang 111, 185 f.
Fust, Johann 96

Gallus, Ulricus 243
Garzoni, Tomaso *41*, 219–221
Gasché, Rodolphe 33
Gehlen, Arnold 186
Gellert, Christian Fürchtegott 292–296, 301, 318, *392*
Gessner, Conrad *44*, *55*, 229, 233–244, *250 f.*, 267
Gething, Richard 167
Gianni, Lapo 199
Gildon, Charles *326 f.*
Gillot, Joseph *452*, 456, 460
Giovane, Juliane Herzogin von Girasole 390
Glasner, Peter *74*, 80
Gleichen-Rußwurm, Adalbert von 359
Gleichen-Rußwurm, Alexander von 359 f.
Gleichen-Rußwurm, Emilie von 359
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 301 f., 304
Glockendon, Georg *142*
Goethe, Cornelia von (vgl. Cornelia Schlosser) 389
Goethe, Johann Wolfgang von 23, 35, *294*, *297*, 315 f., 318, 345, 356, 358 f., 369, 374–393, 395–401, *405*, 418, 432, 437, 440
Goethe, Wolfgang Maximilian von *376*
Goldberg, Jonathan 31, 167 f.
Gottsched, Johann Christoph 287, 292 f., 299
Gottsched, Louise Adelgunde Victorie *297*, 310–312, 318
Graf, Katrin 84
Greiffenberg, Catharina Regina von 112, 211–213, 215, 217, *297*
Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 109, *220*, 226
Guinizzelli, Guido 199
Gutenberg, Johannes 96, 243

Hahn, Barbara *297*
Hamann, Johann Georg 287
Han, Ulrich 243
Hanson, Thor 18, *43*, *48*
Haraway, Donna 23, 54
Härtling, Peter 31
Heal, Ambrose *110*, *167*
Hebert, Luke *49*, 445, 449 f., *454*, 461 f.
Herbst, Hans 100, 103
Herrliberger, David *98*, 274 f.
Heußlin, Rudolf 236
Hildegard von Bingen 82, 84 f.
Hoffmann, E. T. A. *92*, *284*, *350*, 424–427, 432, 437
Hoffmann von Hoffmannswaldau, Christian 219, 222–224, 226, 342
Hogarth, Wilhelm 350
Holbein, Hans, d. J. 88, 100, 104, *129*

Holm, Christiane 375, *378*, *396*,
Hondius, Jodocus, d. Ä. 173, *180*
Hondius, Jodocus, d. J. 180f.
Huber, Ludwig Ferdinand 316f.
Huber, Therese 316f., 341
Humboldt, Wilhelm von 289f., 318, 355, 387–389
Hunt, Robert 456
Hwaetberht 63

Imbert, Barthélemy 339f.
Inglis, Esther 170–175
Isidor von Sevilla 37, 43, 45–53, 56f., 68–70, 219, 232, 234, 439, 445, 481

Jacobsson, Johann Karl Gottfried *47*, *375*, *416*, 447f., 459
Jaspers, Viktor 100
Jaucourt, Louis de 275
Jensen, Gotthard B. 31, *51*, *268*
Jessen, Peter *92*, *94*, 168, *446*
Jean Paul 35, *92*, 317f., 345, 401, 403–407, 409–413, 416–418, 424, 437, 440
Jendis, Matthias 481
Jolles, André 53–55, 69
Jonghe, Adriaen de 261f.
Junghans, Johann 231, 250, 254–256

Kammer, Stephan 33f., *379*, 391
Karsch, Anna Louisa 287, 297–304, 306, 310, 316, 344
Kleiner, Johann 164
Kluger, Alexander 405, *408*, *410*, *413f.*,
Knabenau, Dorothea von 391f.
Kofman, Sarah *424*, 426f.
Koldewey, Friedrich *268f.*, 272
Konrad von Mure 70f., 77
Kopytoff, Igor *23*, *315*, 357
Körner, Christian Gottfried 346, 349, 351, 353, 367, 370
Kraft, Kerstin 326
Kräuter, Friedrich Theodor David *380*
Kreymborg, Gerhard Heinrich 447
Krünitz, Johann Georg *188*, 328, 416f., 449f., 459, 475

Lang, Georg 27, *241*, *441*, *446*, *450*, *452*, *458f.*, 466f.
La Roche, Sophie von 312–315, 341
Latour, Bruno 12, *19*, *22*, 25, 94, 245, 387
Lavater, Johann Caspar *300*, 313f., *361*, 391
Leischner, Carl Ferdinand 467f.
Lichtenberg, Georg Christoph 32f., 343
Linder, Emilie 435f.
Linke, Oliver 115, 155
Linné, Carl von 233, 244f.
Liszt, Franz *449*
Lorichius, Johannes 195
Lorichius, Reinhard 261
Lucius, Christiane Caroline 294–297
Ludwig I., König von Bayern 364
Lupton, Christina 325f., *329*
Luther, Martin 29f., *41*, *59f.*, *243*, 393

Maria Feodorowna 377
Maria Paulowna, Großherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach 377
Martin von Tours 252
Mauss, Marcel 35, 120–122, 178, 271, 426
May, Johann Friedrich 287
Meier, Christel 50
Melanchthon, Philipp 136f.
Melville, Herman 36, *248*, 368, 442, 477, 479–481
Mercator, Gerhard 156, 178–180, 182, 184–186
Mereau, Sophie 290f., 400, 433f.
Michelangelo *197*
Mickiewicz, Adam 398
Middelhoff, Frederike *425*
Möller, Klaus-Peter 485
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 317
Montefeltro, Guidobaldo da 114
Mordan, Sampson 380, 456–458
Mörike, Eduard 442, 483
Morison, Stanley *94*, *110*, 148f.
Müller-Wille, Klaus 211, *226*, *340*

Nesen, Wilhelm 135–137
Neff, Caspar 164
Neidhart *52*
Neudörffer, Johann, d. Ä. *49*, 98, *100*, *110*, 112, 125, 127f., *142*, 146, 154–156, 159–164, 178f., 182–187, 217
Neustetter, Erasmus 193
Niehaus, Michael 326, 328
Nörtemann, Regina *286*, 289, 294
North, Roger 441

O'Donell, Josephine 392f., 396f.
Oesterle, Günter 358, 366, *423*, *473*
Opitz, Martin 224, 298f.
Ortiz, Hermano Lorenzo 150–153, 159
Oschmann, Dirk 355

Osley, A. S. *110*, 115, *129*, *147f.*, *150*
Osmund, Emanuel 404
Otto von Passau 86f.

Pacioli, Luca 112–114, 124, 139, 141, 144
Paillasson, Charles 277–285
Paulus, Caroline 388
Palatino, Giovambattista *110*, 148–150, 152
Perez, Ignaz 152
Perez, Andrea [i. e. Francisco López de Ubeda] 226, 328, *330*
Perrault, Charles 330
Perry, James 447, 452, 456, 461, *463*
Petrarca, Francesco 112, *147*, 197, 200–203, 205f., 215, 217
Petroski, Henry *44*, *166*
Pfotenhauer, Helmut 404, *413*, *415*,
Pierer, Heinrich August *48*, *286*, 445, 447, 451, 461
Pirckheimer, Willibald 125
Plinius d. Ä. 40, 52f., 219, 231, 233–236, 249, 253, 260, *478*
Porter Stork, Nancy 57f.
Porzig, Walter 54
Proust, Marcel 439, 442, 487–489

Ramler, Karl Wilhelm 301
Réaumur, René-Antoine Ferchault de 245
Reinmar von Zweter 67f.
Reuchlin, Johannes 135f.
Richter, Johann Paul Friedrich (vgl. Jean Paul)
Rüdiger, Elise 469–472
Rumpolt, Marx 250

Sacchi, Pier Francesco 88
Sachs, Hans 97f.
Salle, Jean-Baptiste de la 270f.
Sand, George 487–489
Sauer, Christine 115, 155
Savigny, Friedrich Carl von 401–403
Scarpatetti, Beat von 42
Schäfer, Walter Ernst 251, 260
Schäffel, Klaus-Peter 15, *17*, 42
Scheibler, Nanny von 470
Schenck, Johann Georg 192f.
Schiebe, August 14f., 331, 446, 448, 459, 464
Schiller, Friedrich 20, 23, 35, 289, 291, *297*, 345–361, 363–372, 374, 376, 378–383, 387, 393, 396, *405*, 432, 437, 440
Schiller, Karl 364
Schlegel, Dorothea *312*
Schlegel, Friedrich *135*, *312*, *406*, 418f., 432
Schlosser, Cornelia 389
Schmeller, Johann Joseph 378
Schoeffer, Peter 96
Schönfeld, Johanna Erdmuth[e] von 294
Schönsperger, Johann 127f.
Schoock, Martin 251, 263f.
Schücking, Levin 469, *472*, 474
Schulte, Aloys 44f.
Schweicker, Thomas 112, 188–193
Schwetschke, Gustav 142
Schwind, Moritz von 483
Sebbers, Julius Ludwig 398–400
Shakespeare, William *25*, 112, 207f., 215, 336, 472
Sidney, Philip 112, 206f., 215, 217, 273
Slavin, Philipp *43*
Sommer, Johann 251, 260f., 263
Sowinski, Bernhard *109*
Spangenberg, Wolfhart 243, 250, 256, 258–260
Spee, Friedrich von *406*
Stapfer, Philipp Albert 268
Sterne, Laurence 32, *339*, *418*
Stierle, Karlheinz 199–203, 205
Stigel, Johann 261f., 266
Stingelin, Martin 33, 432
Stock, Dora 367–369
Stolz, Michael 41, *145*
Strick, Maria 173f.
Struwe-Rohr, Carolin 228
Sulzer, Johann Georg 299–301
Symphosius 55–58, 66

Tagliente, Giovannantonio *110*, 146, 148–150, *168*
Tatwin 57, 61, 63f., 66
ter Borch, Gerard 143
Thomasîn von Zerklaere 35, 38, *41*, *74*, 77f., 136, 199, 215, 264, 328, 334, *433*, 440
Tieck, Ludwig *338*, *408*, 419–422, 425, 427, 437
Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm 383
Titus Livius 234
Titus Quinctius Atta 56
Tory, Geoffroy 112, 137–141

Vadian, Joachim 169
Varro 40
Velde, Jan van de 173–177
Veen, Adriaen 180f.
Veit, Dorothea (vgl. Schlegel, Dorothea)

Vitruv 139
Vögelin, Friedrich Salomon *100*, *129*
Voigt, Christian Gottlob von 358
Voigt, Friedrich Sigmund *446*
Volz, Karl Wilhelm 465

Wagner, Leonhard *91*, 127f., 156
Waldis, Burkard *197*
Walser, Robert 34
Wattenbach, Wilhelm *37*, *40f.*, *46f.*, *56*, *59*, *80*, *125*
Wellbery, David 25
Widmann, Erasmus 263
Wieck, Friedrich Georg 445, 456, 460
Wieland, Christoph Martin 312f., *361*, 386
Willughby, Francis 30, 243f.
Wimpfeling, Jacob 169
Wordsworth, William 441
Wüthrich, Lucas *100*, 102,
Wyss, Urban 154, 156–159

Yciar, Juan de 150–152, *451*

Zelter, Carl Friedrich 381
Zeman, Mirna 326f., 561
Ziegler, Christiana Mariana von 287, 297–299, 306–308, 310f.
Zschille, Carl August 468