
Aktenunruhen

Jörg Paulus

1. Prospekt

Am 12. August 1843 widmet die Leipziger *Illustrierte Zeitung* einen ausführlichen Artikel der großen tragischen Oper *Rienzi, der Letzte der Tribunen* von Richard Wagner, die ein dreiviertel Jahr zuvor (am 20.10.1842) im Königlichen Hoftheater zu Dresden uraufgeführt worden war.¹ Das von Johann Jakob Weber herausgegebene Blatt, das sich durch Abbildungen in der neuen, aus England kommenden Holzstichtechnik profilierte,² war damals erst gut einen Monat alt – daher der große Abstand zwischen der Publikation des Berichts und dem von ihm archivierten Ereignis in Dresden, durch den der Aktualitätseffekt der schnell umsetzbaren Illustrationstechnik an dieser Stelle nicht zum Tragen kommt.

Der *Rienzi*-Artikel enthält insgesamt sieben Stiche: ein Portrait des »Capellmeister[s] Wagner«, fünf Kostüm-Figurinen sowie ein großformatiges Tableau, auf dem ein Moment aus der letzten Szene des vierten Aktes der Oper dargestellt ist: Das Volk wendet sich vom Empörer Rienzi ab, über den die Kirche den Bann gesprochen hat, seine Schwester Irene ist ohnmächtig zu Boden gesunken, Adriano di Colonna, der Irene liebt, hat die Seite gewechselt und stellt sich nun offen gegen Rienzi.

¹ [Anonymus]: *Rienzi, der Letzte der Tribunen*. Große tragische Oper in fünf Akten von Richard Wagner, in: *Illustrierte Zeitung* (12.08.1843), S. 107–109; autopsiert wurde ein Exemplar der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, Signatur ZC 24 (mit Besitzvermerk »Bibliothèque du Duc Bernard de Saxe-Weimar«); siehe auch den Neudruck des Artikels in Helmut Kirchmeyer: *Situationgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland*, dargestellt vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, Bd. 4: *Das zeitgenössische Wagner-Bild*, Tlbd. 1: *Wagner in Dresden*, Regensburg 1972, Sp. 210–220 (mit nur mäßig scharf reproduzierten Holzstichen in veränderter Anordnung).

² Zu den durch die Übertragung von Vorzeichnungen in Xylographien bedingten Zeitabständen von Ereignis und Publikation vgl. Eva-Maria Hanebutt-Benz: *Studien zum deutschen Holzstich im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1984, Sonderdruck aus dem *Archiv für Geschichte des Buchwesens* XXIV,3–6, Sp. 581–1266, hier Sp. 707–710.



Abb. 1: Illustrierte Zeitung vom 12.08.1843, S. 108.

Wie scharf aber sind die Grenzen des ›Augenblicks‹ gezogen, der hier aus dem Abstand von fast zehn Monaten zur Premiere festgehalten ist? Und welche Reichweite im zeitlichen und räumlichen Umfeld dieses Augenblicks haben die Inskriptionen des Holzstechers und ihre Vervielfältigungen durch die Druckmaschine? Nach Maßgabe des dargestellten Bühnengeschehens ließe sich der Augenblick auf dreizehn Takte eingrenzen, die sich erstrecken zwischen dem vom ganzen Orchester begleiteten Bannspruch der Priester (Akt IV, Nr. 12, bis Takt 217), der die Flucht des Volkes auslöst und Irene bewusstlos niedersinken lässt, und dem Moment, in dem Adriano sich der Ohnmächtigen zu nähern beginnt (Takt 230).³ Ein Vergleich des gesamten Tableaus mit der Partitur zeigt indes, dass der hier illustrierte Zeitpunkt, wenn man seine Anzeichen jenseits des Bühnenraums integriert, deutlich weiter zu fassen ist: Im Orchestergraben sieht man auf der Abbildung nur die Streicher spielen, während die Bläser pausieren. Diese orchestrale Konstellation ist im Umfeld der beschriebenen Szene jedoch erst ab Takt 237 gegeben. Das Orchesterstandbild ist also zeitlich um mindestens sieben Takte gegenüber der Bühnenszene verschoben. Eine noch größere Kluft tut sich auf, wenn man den Blick nach oben richtet: Über der Bühne ist ein Anzeiger erkennbar, der von zwei geflügelten Genien gehalten wird.



Abb. 2: Ausschnitt aus Abb. 1 und Schematisierung.

Die dargestellte Apparatur war eine der Merkwürdigkeiten des 1838 bis 1841 unter der Leitung von Gottfried Semper errichteten Dresdener Opernhauses. Im Fünf-Minuten-Takt zeigte die 1841 installierte, von allen Rängen aus sichtbare zeigerlose Uhr des Uhrmachers Friedrich Gutkaes auf zwei Anzeigefeldern (für Stunden und Minuten) die Zeit an. Da sie auf der Abbildung einen solchen Fünf-Minuten-Slot irgendwann zwischen sechs Uhr und sieben Uhr anzeigt (das Minutenfeld

³ In der Originalpartitur standen noch dreizehn weitere, später (vielleicht bereits für die Erstaufführung) gestrichene Takte, vgl. Richard Wagner: *Sämtliche Werke*, in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste hrsg. v. Carl Dahlhaus, Bd. 3, IV: *Rienzi, der Letzte der Tribunen*. Große tragische Oper in 5 Akten, WWV 49, 4. und 5. Akt, hrsg. von Reinhard Strohm und Egon Voss, Mainz 1977, S. 73 f. (die dreizehn gestrichenen Takte in Bd. 3, V, S. 135 f.).

bietet nur einen unscharfen Asteriskus),⁴ ist ihre Eigenzeit dem Bühnengeschehen noch weiter entrückt als der stumme Klangaugenblick des Orchesters: Laut Theaterzetteln begann die Aufführung um 6 Uhr und endete um 10 Uhr abends. Die dargestellte Szene auf der Bühne musste jedenfalls nach 8 Uhr stattgehabt haben.

Hinter dem Stillstand des Bildes verbirgt sich also eine inhärente Zeitverwerfung. Zugleich exponiert die zentrale Symmetrieachse der Abbildung zwei Agenten der Zeitabweichung. Sie teilt am oberen Ende den Leerraum zwischen den Anzeigefeldern der Stunden und der Minuten, die wie einander gegenüberliegende Buchseiten konfiguriert sind. Zum unteren Ende hin verläuft sie durch den vom Rumpf des Dirigenten verdeckten Mittelfalz der Aufführungs-Partitur. Während die Uhr vertikal organisiert ist – die Stunden laufen von unten nach oben, die Minuten von oben nach unten –, wird die Partitur horizontal prozessiert: Soeben hat der Kapellmeister mit seiner Linken eine Seite umgeblättert und so einen Augenblick nicht so sehr fixiert als vielmehr bewegt.⁵

Betrachtet man die Abbildung als einen Protokollauszug der Aufführung, als Instanz einer Verzeichnungs-konfiguration, deren chronologischer Charakter sich im englischen Wort »minutes« noch deutlicher als im Deutschen »Protokoll« ausdrückt,⁶ dann ist das Bildprotokoll der *Illustrierten Zeitung* widersprüchlich und exakt zugleich. Man könnte sagen: Widersprüche werden darauf zu einer Schein-

⁴ Der Asteriskus hat in der Geschichte der Musiknotation auch eine temporale Dimension, da er im Gregorianischen Gesang eine lange Pause (die Krux hingegen eine kurze) bezeichnet, vgl. Keith Houston: *Shady Characters. The Secret Life of Punctuation, Symbols and Other Typographical Marks*, New York/London 2013, S. 97. Der Fünf-Minuten-Takt konvergiert im Falle der römischen Aufruhr-Oper *Rienzi* okkasionell mit einem bürokratischen Prätakt, der Rotation der römischen Stenographen und ihrer Nachfolger im französischen Nationalkonvent, die sich im Fünfminutentakt abwechselten, vgl. Linda Orr: *Headless Story. Nineteenth-Century French Historiography of the Revolution*, Ithaca/New York 1990, S. 129. Medientechnisch kommt eine weitere Verschaltung hinzu, deren Abhängigkeitsverhältnis noch zu klären wäre: In Gottfried Sempers 1849 im Verlag F. Vieweg und Sohn in Braunschweig erschienener großformatiger (und im Grundton anti-aristokratischer) Darstellung *Das Königliche Hoftheater zu Dresden* wird die Uhr zwar weder in der Einleitung noch in der Beschreibung der insgesamt zwölf Tafeln erwähnt, sie ist aber auf Tafel III (»Das Innere des Hoftheaters zu Dresden«) dargestellt – und dabei auch dort (in)exakt auf den imaginären Zeitpunkt »VI | *« gestellt.

⁵ Das minimal zeitversetzte Umblättern der Partitur ist dabei kontrafigurativ zum zeitlich diffuseren Blättern als extensiver Lesepraxis organisiert, vgl. Harun Maye: Blättern, in: Heiko Christians, Matthias Bickenbach und Nikolaus Wegmann (Hg.): *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, Bd. 1, Köln/Weimar/Wien 2015, S. 135–148; zur Zeitlichkeit des Umblätterns in musikalischen und literarischen Kontexten vgl. Dietmar Schmidt: Umblättern statt Lesen. Lektüren des Nichtlesens bei Thomas Bernhard, in: Friedrich Balke und Rupert Gaderer (Hg.): *Medienphilologie. Konturen eines Paradigmas*, Göttingen 2017, S. 143–171.

⁶ Vgl. Cornelia Vismann: *Action Writing: Zur Mündlichkeit im Recht*, in: Friedrich Kitt-

einheit verflochten, die im weiten Blickwinkel der Zeitungsreportage, die wie die Partitur geblättert wird, noch immer hinreichend konsistent ist. Den Inskriptionen, die zugleich dissonant und harmonisch, gleichgerichtet und gegenläufig miteinander verwickelt sind, lässt sich jedoch kein wie immer gearteter Ursprung oder fundamentaler Referent zuweisen. Denn was spräche dagegen, die im Stich festgehaltene Gutkaes-Uhrzeit als den Taktgeber des »fruchtbaren Augenblicks« zu bestimmen, der hier dargestellt ist – eine medientechnische Transformation von Lessings Laokoon-Paradigma mit Hilfe des Asterisk-Operators.⁷

Der bewegte Stillstand der Zeichnung lässt sich auch als ein Aggregat der Archivfunktion begreifen, wenn man das Archiv als eine systematische Schaltstelle des Historischen begreift, in dem alles Vergangene immer genau dann mit dem Zukünftigen verschaltet wird, wenn es aktiviert, nämlich in den mikro- und makrolokalen Handlungsablauf von Bestellung, Einsicht im Lesesaal, Reproduktion und Mitteilung eingebunden wird.⁸ Die chronifizierende Bildbetrachtung macht deutlich, dass eine solche Aktivierung des Historischen immer eine relationale, an Verortungen gebundene, keine absolute Aktivierung ist. Je nach Fokussierung verschieben sich die Grenzen der archivierten und archivierenden Ereignisse gegeneinander.⁹ Auch die Errichtung des Semperbaus am einen, das Erscheinen der Zeitung am anderen Ende der Zeitskala konstituieren ja nur einen willkürlichen Abschnitt innerhalb möglicher Bezüge, die selbst noch über das Hier und Jetzt – die Betrachtung des Digitalisats und seiner Reproduktion – hinaus zum Horizont des »es wird gewesen sein« vorauslaufen.¹⁰ Von den aktiven

ler, Thomas Macho und Sigrid Weigel (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme, Berlin 2002, S.133–152, hier S. 135.

⁷ Das Tableau folgt, so könnte man sagen, Wagners vor allem in *Oper und Drama* (1852) skizzierter Fortschreibung des *Laokoon*, nunmehr unter dem Dirigat der Musik, vgl. Cord-Friedrich Berghahn: Die Sprache des Orchesters und die Macht der Musik, Wolfenbüttel 2013. Der mit Wagner befreundete Semper nimmt die Integration der Musik in das Laokoon-Schema (als hypothetische Verschmelzung von Zeit und Raum, Farbe und Klang) gleichfalls auf, wenn er in seiner Publikation *Das Königliche Hoftheater zu Dresden* (Anm. 4) den Theatersaal »als ein musicalisches Instrument« zu betrachten empfiehlt; das Proszenium müsse »wie die Öffnung einer Trompete von der Bühne aus nach dem Saale zu sich erweitern«, während der Orchesterboden dem »Kessel einer großen Trommel« entspreche, so dass das ganze Gebäude »eine [...] chamäleonische Färbung« erhalte (S. 9–10).

⁸ Vgl. Cornelia Vismann: Akten. Medientechnik und Recht, Frankfurt am Main 2000, S. 232.

⁹ Diese Unterscheidung wurde bekanntlich profiliert von Jacques Derrida: Das Schreibmaschinenband. *Limited Ink II*, in: ders.: Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten, aus dem Frz. von Markus Sedlacek, Wien 2006, S. 35–138, hier S. 83.

¹⁰ Vgl. Jacques Derrida: *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris 1995.

Elementen, die sich in die Abbildungen als Mediatoren der Zeit eingetragen haben, dürften dabei vermutlich nur wenige die Zeiten überdauert haben: Die Gutkaes-Uhr fiel der Brandkatastrophe des Jahres 1869 zum Opfer (eine vergrößerte Nachbildung in der heutigen ›Semper-Oper‹ zitiert sie jedoch noch), die Zuschauer, Sänger, Choristen, Instrumentalisten und der Dirigent waren ebenso vergänglich wie die Bühnenausstattung; die Dresdner Aufführungspartitur ist verschollen – aber das Ende der Reichweite und Handlungsmacht der von diesen und vielen weiteren Akteuren wachgerufenen Resonanzen, ihr historischer Schattenwurf, ist damit natürlich keineswegs erreicht.¹¹

2. Tiefen-Unruhen

Was bisher gesagt wurde, bezog sich auf einen weiten, eher metaphorischen Begriff des Archivs. Was aber kann es bedeuten, Unruhen in *konkreten* Archiven zu erkunden, die unübersichtlicher sind als eine Zeitungsseite? Zumindest zweierlei: Man kann entweder nach Akten suchen, die Unruhen der Außenwelt ins Archiv importiert haben, oder nach Unruhen, die sich unter den Akten im Zustand ihres Abgelegtseins ereignen. Offenkundig handelt es sich hierbei um eine epistemisch asymmetrische Alternative. Mögen aktuelle gesellschaftliche Unruhen auch dazu führen, dass »ausgiebig in den Archiven gekramt« wird,¹² so bleibt diese Form der Aktenaushebung doch interessengeleitet. Die zweite Version der Akten-Erkundung, die vielleicht eher als eine Art Aktenbelauschung vorzustellen wäre, ist demgegenüber in besonderer Weise prekär: Was es *bedeutet*, abgelegt zu sein, das können eben nur die Akten selbst wissen. Mit anderen Worten: Über die Existenzweisen ihres Abgelegtseins informieren Akten uns nicht von sich aus, und wir scheinen an Informationen darüber weder gelangen zu können, indem wir sie einfach *in* ihren Aktenzuständen belassen, noch, wenn wir sie im kleinen oder großen Maßstab anfordern, um sie einzusehen; denn wir wissen ja immer schon vorab, dass wir sie, wenn wir sie *einsehen*, zugleich aus jenem Abgelegtsein herausgerissen haben werden, das wir doch gerade zur Bedingung unserer Erkundung gemacht haben. Ihr Zustand ist systematisch undeutlich, vergleichbar dem *blurring* der Zeitindikatoren auf dem Holzstich der *Illustrierten Zeitung*. Bedeutet dies, dass

¹¹ Zur Aufführungspartitur und ihrer zuletzt abgründigen Historie vgl. Gundula Kreuzer: Rienzi, der Letzte der Tribunen, in: Wagner-Handbuch, hrsg. von Laurenz Lütteken unter Mitarbeit von Inga Mai Groote und Michael Meyer, Kassel 2012, S. 297–304.

¹² So der Erfurter Historiker Jürgen Martschukat in einem Interview zu den Unruhen von November 2014 in Ferguson, unter: <https://derstandard.at/2000012550829/Amerikanist-USA-haben-noch-lange-kein-System-der-Gleichheit> (24. 06. 2018).

uns Aktenzustände dieser Art unzugänglich sind und wir ihre Verschwiegenheit schlechterdings akzeptieren müssen?

Ich will nachfolgend ein Akten-Experiment zur Diskussion stellen, das dieses Dilemma vielleicht, wenn schon nicht auflösen, so doch verdeutlichen kann. Beide Versionen der Akten-Anhörung – die gängige, aktualitätsorientierte, und die klandestine, die den Status des Abgelegtseins in Rechnung stellt – werden dabei miteinander verschränkt. Mein Versuch wird also einerseits Akten aufrufen, in denen wir begründet Unruhespuren vermuten, andererseits aber auch solche, über deren Unruhestatus zumindest vorab nichts bekannt ist. Mein Ziel ist es, aus dieser Erforschung der *agency* ruhiger und unruhiger Archivakteure Aufschluss zu erhalten über die Epistemologien (1) *unseres* Verkehrs mit Akten, (2) des internen Verkehrs der Akten *untereinander*, sowie (3) das Verhältnis *zwischen* diesen beiden Akten-Umgangsformen.¹³

3. Experiment

Mein Versuchsaufbau ist ein Drei-Akten-System im Stadtarchiv Dresden, bestehend aus Archivalien mit den Signaturen 17.5-Hist. Dresd.92d, 17.5-Hist. Dresd.92e und 17.5-Hist. Dresd.95f. Normalerweise verbringen sie ihre Zeit in unmittelbarer räumlicher und atmosphärischer Nachbarschaft im Magazin. Weitere Nachbarakten sind im Archiv nicht vorhanden. Die systematische ›Verlorenheit‹ der Akten, die sich in den Signaturen spiegelt, ist dabei auf Kriegseinwirkungen zurückzuführen.¹⁴

Die Akte mit vorausgesetzter Unruhe-Funktion ist die mittlere (17.5-Hist. Dresd. 92e). Es handelt sich laut Beschriftung um den »Entwurf z. Organisation / eines / deutschen National-Theaters«, lanciert im Revolutionsjahr 1848 vom da-

¹³ Mein Gedankenexperiment zielt somit auch auf die Ergründung von Konstellationen des »knowing without a knower«, so Steven Connor unter: <http://stevenconnor.com/wp-content/uploads/2014/09/modern-epistemopathies.pdf> (24.06.2018). Es geht um die Art und Weise, wie Dinge ihr je eigenes Wissen »existieren« bzw. wie sie »in ihrer eigenen Welt beobachtet« werden können, vgl. Dorothee Kimmich: »Mit blasiert eleganter Frivolität.« Von der Begegnung mit fremden Dingen, in: Michael C. Frank, Bettina Gockel, Thomas Hauschild, Dorothee Kimmich und Kirsten Mahlke (Hg.): *Fremde Dinge*, Bielefeld 2007, S. 73–82, hier S. 78.

¹⁴ Der Bestand wurde einschließlich der Signaturen vom Vorbesitzer, der Stadtbibliothek Dresden, ins Archiv übertragen, vgl. Ortrund Landmann: Richard Wagner und die Königliche musikalische Kapelle, in: Ortrund Landmann, Wolfgang Mende und Günter Ottenberg (Hg.): *Kapellmeister in Dresden. Wissenschaftliche Referate des Internationalen Wagner-Symposiums Dresden*, 24. bis 27. Januar 2013, Hildesheim 2016, S. 4–35, hier S. 30.

mals noch amtierenden Dresdner Hofkapellmeister Richard Wagner, der seine Stelle 1843 in Dresden angetreten hatte – nach einem ersten Paris-Aufenthalt. In der französischen Metropole hatte er sich der Erfahrung der großen europäischen Oper gestellt, personifiziert in der alles überragenden Gestalt des aus Berlin stammenden Giacomo Meyerbeer. Der Versuch, Meyerbeer Paroli zu bieten, war kläglich gescheitert. Als sozial deklassierter Musiker hatte sich Wagner gleichwohl auf das hybride Programm einer Künstler-Existenz eingeschworen, die wie diejenige Meyerbeers »Taten der Musik« generieren sollte.¹⁵ Mit solcherart diffus anarchistischem Tatendrang imprägniert, kommt er nach Dresden. Nach einigen Jahren des lokalen Erfolgs – und der Rienzi-Uraufführung als dessen Ausgangspunkt – exponiert er sich nun im Umfeld der Dresdner 1848er-Unruhen mit dem durch die Akte archivierten Theater-Reformprojekt. Wenig später wird er unmittelbar in die Revolution verwickelt und begibt sich, als sich das Blatt zu Ungunsten der Revolution wendet, auf die Flucht, die ihn über die Schweiz erneut nach Paris führen wird.

Ehe diese in der Wagner-Forschung bekannte, in ihrer Funktion und Geschichte aber weiterhin umstrittene Akte fokussiert wird,¹⁶ der wir den Impuls der kulturpolitischen Unruhe vorab zuweisen, sollen uns die beiden anderen Dokumente interessieren, mit denen sich Wagners Entwurf die Ablageruhe im Magazin so viele Jahre geteilt hat, ohne dass Unruhesignale von ihnen nach außen gedrungen wären. Was also sind die Kollateralakten, die die Akten-Aushebung ans Tageslicht gebracht hat? Die Akte 17.5-Hist. Dresd.92d enthält laut Aufschrift ein »Verzeichnis / der Vorstellungen im K. Hoftheater / zu Dresden / 1814-1842«, die Akte 17.5-Hist. Dresd.95f – vielleicht noch weniger spektakulär – ein »Verzeichnis / der / Dresdner Vereine«. Im Folgenden werden diese Akten doppelt eingesehen, zunächst mit Blick auf ihren »Grundzustand«, danach mit differenziertem Blick auf innere Abweichungen und mögliche wechselseitige Unruhe-Verwerfungen.

3.1 Blanco-Theater, Agenten-Idylle, Glossen-Duell

Die Theater-Akte 17.5-Hist. Dresd. 92d ist nach einem doppelten Ordnungsschema organisiert: Ein Winkelregister (erstellt durch aufgesteckte und verklebte Buchstaben-Reiter) gruppiert die senkrecht untereinander aufgelisteten Opern und Dramen alphabetisch, die Aufführungs-Abfolge über die Spielzeiten hin ist seitenübergreifend in einem Jahres-Raster verzeichnet.

¹⁵ Richard Wagner: Über Meyerbeers »Hugenotten«, in: ders.: Sämtliche Schriften und Dichtungen XII, Leipzig o.J., S. 27.

¹⁶ Vgl. die in Anm. 21 genannten Positionen.

100.					
Namen.	1838.	1839.	1840.	1841.	1842.
Ulrich, Misbrauch d. Rechtshilfe Das Schicksal auf das große Haupt H. Schmid (Haupt d. Sache) in d. H. d. H. d. H. März 1838. d. H. d. H.					
Die Geschwister Haupt d. H. d. H. d. H. d. H. C. Schmid, Leutner. Schmid d. H. d. H. d. H. d. H. Der neue Gutsherr. Schmid d. H. d. H. d. H. d. H. Schmid d. H. d. H. d. H. d. H.					
Geliebte und Braut Haupt d. H. d. H. d. H. d. H. Schmid d. H. d. H. d. H. d. H.					
Guido und Ginevra Haupt d. H. d. H. d. H. d. H. Schmid d. H. d. H. d. H. d. H.					
Gräfin von... Haupt d. H. d. H. d. H. d. H. Schmid d. H. d. H. d. H. d. H.					
Der Südtiroler Spieler. Haupt d. H. d. H. d. H. d. H. Schmid d. H. d. H. d. H. d. H.					
Le jeune garçon de Paris Haupt d. H. d. H. d. H. d. H. Schmid d. H. d. H. d. H. d. H.					
Gabriela di Pogy. Haupt d. H. d. H. d. H. d. H. Schmid d. H. d. H. d. H. d. H.					
Le jeune garçon Haupt d. H. d. H. d. H. d. H. Schmid d. H. d. H. d. H. d. H.					

Abb. 3: 17.5-Hist. Dresd. 92d, S. 100-101 (Ausschnitt).

In der Regel bricht die Verzeichnung spätestens mit dem Jahr 1842 ab. Jenseits dieses Termins halten unausgefüllte Spalten durchgängig noch Raster-Plätze frei. Die Akte enthält also intern eine Erweiterungsoption, einen »Blanko-Spielplan«, der, wenn man ihn auszählt, in der Regel bis Mitte der 1850er Jahre, über Seitenumbrüche hinaus aber mehrfach bis zum Jahr 1868 reicht. Der Zeitraum der unausgefüllten Schreibfelder entspricht mit leichter Unschärfe der Laufzeit der (ersten) Dresdner Theateruhr (1841–1869), der Großteil der verzeichneten Aufführungen fällt aber in die »vor-digitale« Dresdner Theatergeschichte.¹⁷

¹⁷ Am Schluss der Akte ist noch eine Lage beigelegt, bestehend aus zwei ineinander gelegten Doppelblättern, die auf insgesamt fünf Seiten italienische Operaufführungen aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts verzeichnen.

Im Unterschied zu 17,5-Hist. Dresd. 92d teilt die Vereinsakte 17,5-Hist. Dresd. 95f in ihrer Aufschrift keine Laufzeit mit. Die Vereine sind zunächst in einem alphabetischen Register aufgelistet (zweispaltig mit mittiger Faltung, Bl. 1–9), vom »Agenten-Verein« (Nr. 47), hinter dem sich ein harmloser Club junger Kaufleute verbirgt, über den »Fortschritts-Verein für Schneider« (Nr. 349) bis hin zum Zeichenlehrerverein (Nr. 488). Den Hauptteil bildet eine nicht strikt chronologische Aufzählung der Vereine. Die Gründungsjahre sind zwar vermerkt und nicht ordnungstiftend, gleichwohl ist ein chronologischer Gradient von den 1850er bis hin zu den 1870er Jahren erkennbar. Von den Blättern 12 bis 32 ist jeweils am oberen Rand ein Streifen von 3 cm Breite abgeschnitten, so dass das quer über die Seiten angeordnete Raster (»Fort-lfde N^o / Name des Vereins / Zweck des Vereins / Anmerkung«), wie es auf Blatt 11 *verso* und auf Blatt 33 *recto* verzeichnet ist, von jeder dazwischenliegenden Seite aus lesbar ist (s. Abb. 5 u. 6, S. 73). Nach Blatt 33 folgen noch vier gerasterte Seiten, auf denen die Vereins-Zeilen ebenfalls vollständig ausgefüllt sind, das Kopf-Raster jedoch keine Rubriken-Einträge enthält. Der protokollierte Dresdner Vereins-Kosmos ist somit – zumindest auf den ersten Blick – ein geschlossener Kosmos. Seine Grenzen sind Kapazitätsgrenzen. Unter Verwendung von Jean Pauls Definition der Idylle als »Vollglück in der Beschränkung«¹⁸ lässt sich der Eindruck dieser Aktenautopsie unter dem Stichwort einer »Agenten-Idylle« festhalten.

Schließlich die Akte 17,5-Hist. Dresd. 92e: Im Unterschied zu den Nachbarakten ist die Referenzkette des hier verzeichneten Textes in Umrissen (nicht aber im Detail) bekannt. Aus späteren Drucken des Entwurfs wissen wir, was die Akte enthält und bezweckt hat:¹⁹ Sie sollte »die volkserzieherische Notwendigkeit von Musik und Theater [...] begründen und deren Erhalt auf Staatskosten daraus ableiten«²⁰ – und sie wurde, so scheint es, zunächst gleichsam zur Probe eingebracht. Im bürokratischen Aktenformat angelegt, also mit einem freien Rand für Glossen und Kommentare, enthält die Akte den Theaterreform-Entwurfstext in der Handschrift mehrerer Kopisten sowie anonyme Bleistiftkommentare am

¹⁸ Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Norbert Miller, Bd. I/5, München 1987, S. 260.

¹⁹ Wagners Entwurf wurde zunächst in Auszügen in der *Neuen Zeitschrift für Musik* gedruckt (3. 1. 1851 – 12. 12. 1851), später in die von Wagner selbst initiierte Ausgabe der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* (GSD) aufgenommen (Bd. 2, Leipzig 1871, S. 307–359) und auf dieser Grundlage in diversen Wagnerausgaben des 20. und 21. Jahrhunderts nachgedruckt. Eine historisch-kritisch geprüfte, auch die Dresdner Handschrift berücksichtigende Edition wird im Rahmen der in Arbeit befindlichen Ausgabe *Richard Wagner Schriften. Historisch-kritische Gesamtausgabe* (RWS) erfolgen.

²⁰ Landmann: *Richard Wagner und die Königliche musikalische Kapelle* (wie Anm. 14), S. 26.

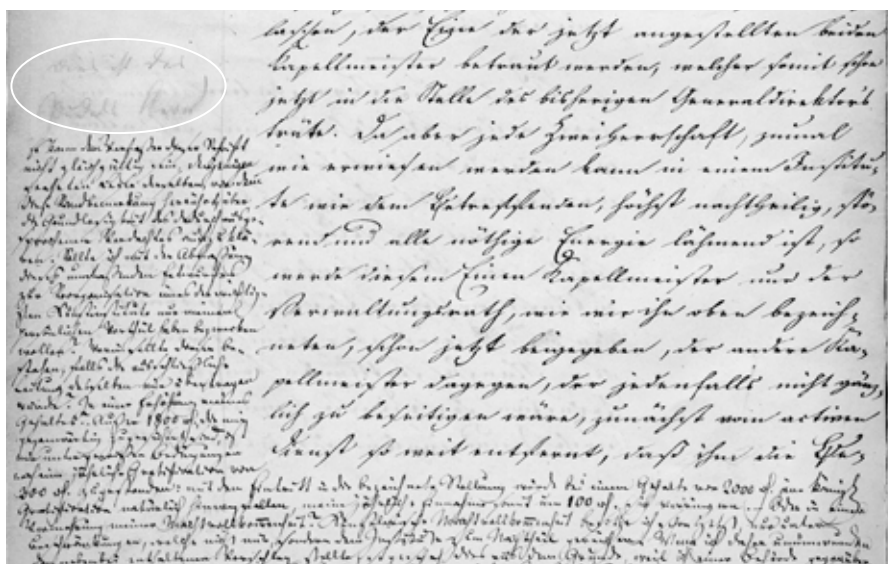


Abb. 4: Detail aus 175-Hist. Dresd. 92e, S. 86 (Ausschnitt).

Rand.²¹ Alle Zeichen sprechen dafür, dass die Akte tatsächlich in den Prozess einer informellen bürokratischen Zirkulation eingespeist wurde. Ihre Prozessierung lässt sich auslesen. Und zwar bis zum Abstürzen des Programms: Gegen Ende der Akte meldet sich, an der kritischsten Stelle des Entwurfs – nämlich dort, wo es um die (von Wagner exklusiv beanspruchte) musikalische Leitung des Zukunfts-Theaters geht – ein Kommentator zu Wort,²² dessen mit wenig physischem Nachdruck zu Papier gebrachte blasierte Bleistiftnotiz in einem abgewandelten Zitat besteht: »dies ist des Pudels Kern!« (s. Abb. 4, Umrandung).²³

²¹ Landmann widerspricht Hans John, der von mehreren Glossatoren ausgeht, und sieht nach Maßgabe der Handschrift nur einen einzigen am Werk, vgl. Hans John: Richard Wagners Schrift »Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen« (1848), in: Michael Heinemann und Hans John (Hg.): Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert, Laaber 1995, S. 193–198; Landmann: Richard Wagner und die Königliche musikalische Kapelle (wie Anm. 14), S. 31, Anm. 56. Nach meiner Einschätzung sind jedoch zumindest die auf den Seiten 7 und 8 verzeichneten Randbemerkungen durchaus von anderer Hand (oder zumindest in entschieden anderem Schreibmodus eingetragen) als die nachfolgenden, namentlich die auf S. 86.

²² Landmann schließt konkret Johns Annahme aus, dass es sich hierbei um eine Bemerkung von Wagners gleichgestelltem Kollegen Carl Gottlieb Reißiger handelt, vgl. Landmann: Richard Wagner und die Königliche musikalische Kapelle (wie Anm. 14), S. 3; vgl. John: Richard Wagners Schrift (wie Anm. 21), S. 197.

²³ Hist. Dresd. 92e, S. 86.

Der Inkriminierte repliziert nach Aktenrücklauf direkt unter diesem Vermerk mit eigener Handschrift und Tinte – und beschließt seine ausführliche Replik mit einer Zurücksendung des Zitats: »Herzlich betrübt es mich daher, / daß der ganze vorliegende / Entwurf dem geehrten / Leser nur als ein Pudel / erschienen ist, dessen Kern ihm / mein Eigennutz dünkt. / Richard Wagner.«²⁴ Im Prozessverlauf der Akte ist diese Notiz ein Akt der Ent-Aktung: Der Beleidigte reißt den für die von ihm bestellten Glossatoren reservierten Raum am Seitenrand wieder an sich und macht das Dokument damit zum bürokratischen Abfall – und zugleich zur Keimzelle möglicher autoreflexiver Akte.²⁵ Ich verbuche die Akte unter dem Stichwort »Glossen-Duell« und ziehe eine Zwischenbilanz: Im ersten Durchgang sind wir in drei Akten auf drei voneinander abweichende interne Dispositionen gestoßen: Im Magazin nachbarschaftlich abgelegt sind (1) eine zwar datierte, aber doch temporal offene Akte, die jederzeit hätte fortgesetzt werden können, (2) eine undatierte Vereins-Akte, die allen denkbaren *neueren* Dresdner Vereinen keinen Zutritt mehr gewährt, weil sie schon bis zum Rand gefüllt ist, und (3) eine gleichfalls undatierte Akte, die sich eigenhändig aus dem Verkehr zieht. Noch aber haben sich die Akten untereinander nichts zu sagen. Jede bleibt in ihrer eigenen Sphäre, ihrer Spielplan-Routine, Vereins-Idylle und Duodez-Komödie eingehegt.

3.2 Revisionen

Die differenzierende zweite Einsicht beginne ich mit der Wagner-Akte, die ich jetzt aber rückwärts, vom Ende her, aufschlage.²⁶ So gelesen, stößt man zunächst auf eine Bleistift-Bemerkung, abermals in einer neuen Handschrift. Der Schreiber teilt auf den ersten Blick freilich nur Vertrautes mit: Eben, dass es sich bei vorliegender Akte um den aus Wagners Schriften bekannten, in den Unruhe-Jahren 1848 bis 1849 ausgearbeiteten Entwurf handele, der, in mehreren Kopien zirkulierend, zuletzt »ohne Erfolg geblieben« sei, da »der Ausbruch der Revolution

²⁴ Ebd., S. 87.

²⁵ Auf die Transformierbarkeit von Aktenrändern der Verwaltungspraxis in rekursive Marginalien der Auto-Philologie hat (im Zusammenhang mit Kierkegaards Notizbüchern) jüngst hingewiesen Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin 2015, S. 13–14.

²⁶ Retrograd ging offenbar auch ein weiterer Bearbeiter der Akte vor, dessen Einträge – vermutlich in Vorbereitung des Teildrucks in der *Neuen Zeitschrift für Musik* (siehe Anm. 19) – von hinten nach vorne auslesbar sind (z. B. S. 39: »vi=«, S. 36: »=de« als Hinweis für den Setzer). Für die kritische Verzeichnung dieser Textschicht vgl. zukünftig die entsprechenden Abschnitte im kritischen Apparat von RWS (wie Anm. 19).

jedes weitere Resultat [sic] unmöglich machte.«²⁷ Die deutlich abgesetzte Schlussformel subskribiert diese scheinbaren Metadaten der Akte mit der Formel »Der Wahrheit gemäss hier bemerkt von Julius Rühlmann / K[öniglich] S[ächsischer] Kammermusikus«. ²⁸

Der kontrastierende Musiker ist zu identifizieren als Julius Adolf Rühlmann (1816–1877), Posaunist des Dresdner Hoforchesters sowohl unter Wagners Leitung wie auch unter dessen Nachfolgern,²⁹ vom Archiv her gesehen also ein Dilettant der Registratur. Die Notiz mit ihrem inhärenten Doppelsinn – »bemerken« im Sinne von Anmerken und im Sinne von Zur-Kennntnis-Nehmen – wäre also doch kein archivalischer Metatext, sondern eine zeitverzögerte Spur der Akte selbst, eine Glosse *post festum*. Wie der Haupttext ist auch die Beglaubigung nicht datiert. Zwar lässt sich ein Zeitraum zwischen *terminus post* und *terminus ante quem* festlegen – dieser Zeitraum ergibt sich aus dem in der Notiz enthaltenen Hinweis auf die Publikation des Akten-Textes in Wagners *Gesammelten Schriften* (Ende des Jahres 1871) sowie aus dem weitere eigenhändige Akteneingriffe ausschließenden Sterbedatum Rühlmanns (1877). Es mag freilich gleichgültig genug erscheinen, *wann* ein gewisser Posaunist sich hier verewigt hat. Genau an diesem Punkt scheinbar maximaler Belanglosigkeit werden jedoch die Nachbarakten einschlägig.

Blättert man die Theateraufführungsakte noch einmal Seite für Seite durch, zeigt es sich, dass in insgesamt drei von über 500 Fällen dann doch die freigehaltenen Plätze im Blanko-Parkett deutlich jenseits des Datums 1842 belegt wurden. Drei berühmte Opern sind es, die diese *deadline* und ihre vereinzelt Ausfransungen überstehen und bis in die Revolutionsjahre 1848 beziehungsweise 1849 weiterverzeichnet sind: Gaetano Donizettis *Der Liebestrank*, Giacomo Meyerbeers *Die Hugenotten* und Richard Wagners *Rienzi*.³⁰ Aus retrospektiv-wagnerianischer Sicht erscheint diese Gruppenbildung skandalös, feiert hier doch die Trias des großen paneuropäischen Opernstils eine Auferstehung aus jenem Abgrund, in den ihn Wagner nach 1849 – in fanatischer Abgrenzung namentlich zu Meyerbeer – ein für alle Mal verdammt zu haben glauben wird. Die sogenannten Züricher Revolutionsschriften der 1850er Jahre und namentlich das ästhetische Hauptwerk *Oper und Drama* werden auf die systematische Delegitimierung jenes auf die Oper des 18. Jahrhunderts zurückgehenden Opernideals zielen, das den drei genannten Werken noch abgewandelt zugrunde liegt. Hauptmerkmal dieses Stils ist der

²⁷ Die vollständige Transkription findet sich bei John: Richard Wagners Schrift (wie Anm. 21), S. 194f., dort irrtümlich mit der Lesung »Regulat« anstelle von »Resultat«.

²⁸ Nach (vermutlich nachträglicher, archivalischer Paginierung) auf S. 89.

²⁹ Vgl. John: Richard Wagners Schrift (wie Anm. 21), S. 195; Landmann: Richard Wagner und die Königliche musikalische Kapelle (wie Anm. 14), S. 30f.

³⁰ Auf diese Seite folgen (wie eine gescheckte Tristram-Shandy-Postfiguration) zwei leere Seiten mit darin eingegletem, von schwarzen Tintenflecken übersättem Löschpapier.

Wechsel zwischen voranschreitender Handlungszeit in den Rezitativen und stillstehender Handlungszeit in den Arien. Bezieht man die Dresdner Theateruhr als klandestinen Taktgeber mit ein, dann wäre die Geburt von Wagners Musikdrama mit dem mechanischen Prozessor der Fünf-Minuten-Uhr verschaltet. Einmal installiert, moniert diese Uhr im Fünf-Minutentakt jeden Arien-Stillstand (und Wagners Musikdrama der unendlich fortschreitenden Melodie wäre so gesehen ein Korollar dieser beharrlichen mechanischen Interventionen). Die in die Zukunft blickende und tickende *Vision* des im Blanko-Raster fortlaufenden Uhrwerks generiert dabei unabweislich eine Datierung aus dem Geiste des *futurum exactum*: Das »Musikdrama« wird die »Oper« dereinst überwunden haben. Bekanntlich ist dies das Grund-Tempus von Derridas Archiv-Theorie, die von der Idee eines zukünftigen Sigmund-Freud-Museums ihren Ausgang nimmt und in der vorweggenommenen Retrospektive zum doppelten Ursprung des Archivs zurückblickt. Die Dresdener Akten-Konstellation präfiguriert Derridas Archivologie freilich allenfalls in einem historischen Zerrspiegel. Der Zukunft sind diese Aufzeichnungen zugleich »verschrieben« und entrückt, rufen uns die benachbarten Akten doch immer wieder aus dem (einfachen) Futur zurück in den *status quo vor* dem Einbruch des Musikdramas ins Reich der Großen Oper.³¹

Solcherart in die Idylle der Dresdner Vereinsakte zurückkehrend, entdecken wir schließlich auch dort eine Speicher-Erweiterung. Nämlich in Gestalt einer auf das Jahr 1873 datierten, von links nach rechts aufblätterbaren Bastelarbeit,³² den Verein »Muse« betreffend, durch die der anonyme Vereins-Sammler die Platznot der Akte zu überwinden und vielleicht auch die dabei sichtbare Stempel-Spur zu erhalten suchte.

Wie durch ein auffaltbares Papierfenster zur Realität können wir in der einmontierten Aktion den Akt der hinausgeschobenen Schließung der Akte erkennen. Der ultimative Bastel-Akt würde uns also erlauben, die 95f-Akte auf eben das hier verzeichnete Jahr 1873 und den Monat März zu datieren. Als singulärer Nachtrag schließt er die Akte – und öffnet sie zugleich mit Blick auf die benachbarte. In der chronologischen Blickachse des Papier-Fensters liegt nämlich auch die Wahrheits-Beglaubigung des Posaunisten in der Wagner-Akte. Insgesamt verlagert sich auf dieser Betrachtungsebene der temporale Schwerpunkt der Akte auf die Jahre um 1870. Das Kaleidoskop der Restaurations- und Revolu-

³¹ RWS (Anm. 19) fixiert den kritischen Bezugspunkt der Textkonstitution am »historischen Ort« des Erstdrucks und differenziert diesen im kritischen Apparat, vgl. den Exkurs von Margret Jestremski: »Historischer Ort und »Komposition« von Schriften« im Aufsatz von Ulrich Konrad, Margret Jestremski und Christa Jost: Richard Wagner Schriften (RWS). Historisch-kritische Gesamtausgabe. Dimensionen und Perspektiven eines Editionsvorhabens, in: *Wagnerspectrum* 10/1 (2014), S. 205–236, hier S. 208–218.

³² Hist. Dresd. 95e, Bl. 32v.

Loch Nr.	Name des Vereins	Zweck des Vereins	Anmerkung	Loch Nr.	Name des Vereins	Zweck des Vereins	Anmerkung
422.	Arbeiter-Fort- bildungs-Verein.			433.	Domino-Club.		gegründet 1869.
423.	Amstater Club.			434.	Dorche.	Regel-Club.	gegründet 1870.
424.	A. B. C.-Verein.		gegründet 1871.	435.	Humanitäts-Verein.		
425.	Fillettantia.	Unterstützung d. Doria.		436.	Dresdener Bau-Verein.		gegründet 1870.
426.	Diadem.	ein Kaufmanns-Verein	gegründet 1872.	437.	Justitia.		
427.	Linda.	ein Frauen-Club zur geistlichen Bildung.	gegründet 1869.	438.	Suche he. Verein.		
428.	Alphatha.	ein Kaufmanns-Verein zur Selbst- bildung.		439.	Flotularia.	Freiwillige Gärtnergehilfen.	gegründet 1871.
429.	Einigkeit.	ein Frauen-Club	gegründet 1871.	440.	Kirch-Verein.		gegründet 1871.
430.	Muse.	ein Frauen-Club zur geistlichen Bildung.	gegründet 1871.	441.	Buschklipper.		
431.	Diana.	ein Frauen-Club zur geistlichen Bildung.	gegründet 1871.	442.	Bummel-Club.		
432.	Progreß- Verein.		gegründet 1871.	443.	Unita.	Freiwillige Gärtnergehilfen.	gegründet 1871.

Abb. 5: 175 Hist.Dresd. 95 f, Bl. 32v, geschlossener Nachtrag.

428.	Alphatha.	ein Kaufmanns-Verein zur Selbst- bildung.		439.	Flotularia.	Freiwillige Gärtnergehilfen.	gegründet 1871.
429.	Einigkeit.	ein Frauen-Club	gegründet 1871.	440.	Kirch-Verein.		gegründet 1871.
430.	Muse.	ein Frauen-Club zur geistlichen Bildung.	gegründet 1871.	441.	Buschklipper.		
431.	Diana.	ein Frauen-Club zur geistlichen Bildung.	gegründet 1871.	442.	Bummel-Club.		

Abb. 6: Hist.Dresd. 95 f, Bl. 33r, geöffneter Nachtrag.

tionszeit wird ins Raster der Bismarckära umfiguriert. Und wie diese Zeit in der Theaterakte als Zukunftsmusik in Gestalt der vereinzelt leeren Rasterplätze in Erscheinung tritt, so ruft der Blick auf und in die Wagner-Akte aus der Perspektive der Vereinsakte eine Resonanz auf, die leer bleibt und doch Folgen hat: Schon um den Jahreswechsel 1871/72 war in Dresden ein Wagner-Verein gegründet worden. Das in Leipzig erscheinende *Musikalische Wochenblatt* vermerkt dazu: »Die Wagner-Vereinsfrage ist nunmehr ins Thatsächliche getreten. Man hielt gestern die letzte Vorversammlung, in der wir einhellig Dr. Pusinelli zum Vorsitzenden wählten [...], Dr. Adolph Stern zum Schriftführer und Hrn. Musikalienhändler B. Friedel (Schlossstraße 17) zum Cassirer bestimmten. Diese nahmen dankend an und bereiten nun [...] die Constituirung eines städtischen Comités vor.«³³ Der Wagner-Verein hätte also im Vereinsverzeichnis durchaus noch seinen Platz finden könne, bekam aber offenkundig keinen zugestanden. Was auch immer hierfür die Gründe gewesen sein mögen, die Leerstelle bringt jedenfalls weitere Akteure und Unruhen ins Spiel. Eineinhalb Jahre nach der Gründung des Dresdner Wagner-Vereins und nur wenige Monate nach Schließung der Vereinsakte 95e schrieb im Herbst 1873 der Gründer des Mannheimer Vereins Emil Heckel auf Veranlassung Richard und Cosima Wagners (Passagen aus einem Brief Cosima Wagners übernehmend) an Friedrich Nietzsche; Heckel bitten Nietzsche in seinem Brief, einen öffentlichen Aufruf an die Nation zugunsten von Wagners Festspiel-Idee zu verfassen.³⁴ Nietzsches daraufhin verfasstes Manifest mit dem Titel »Mahn-ruf an die Deutschen«, von dem er auch ein Exemplar an den Freund Carl von Gersdorff geschickt hatte, erregte indes Unmut: Von den am 31. Oktober 1873 in Bayreuth versammelten Delegierten der Wagner-Vereine wurde das offenbar als zu forciert empfundene Manifest in Anwesenheit Nietzsches vorgelesen und abgelehnt.³⁵ Stattdessen erhielt der Appell eines von Nietzsche selbst vorgeschlagenen alternativen Verfassers den Zuschlag, der Aufruf des Dresdner Wagner-Vereins-

³³ *Musikalisches Wochenblatt. Organ für Tonkünstler und Musikfreunde* 2/49 (1871), S. 782.

³⁴ Die diesbezüglichen Dokumente und Kontexte sind neuerdings – auf der Grundlage vor allem auch von neu erschlossenen Mannheimer Archivalien (vgl. Martin Dürer: Korrespondenzen zur Tätigkeit des ersten Wagner-Vereins: Der Nachlass Emil Heckel als Quelle der Wagnerforschung, in: Helmut Loos (Hg.): *Richard Wagner. Persönlichkeit – Werk – Wirkung. Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung*, Beucha/Markkleeberg 2013, S. 259–264) – umfassend dargestellt in: *Richard Wagner: Sämtliche Briefe* (im Folgenden: RWSB), Bd. 25: *Briefe des Jahres 1873*, hrsg. v. Angela Steinsiek, Wiesbaden 2017, siehe v. a. S. 574 (Erläuterungen zu Nr. 263), S. 581 f. (Erläuterungen zu Nr. 273) und passim. Für Hinweise in diesem Zusammenhang danke ich Frau Dr. Christa Jost, München.

³⁵ Ebd., S. 581 f. (Erläuterungen zu Nr. 273).

Schriftführers Adolph Stern.³⁶ Aber nicht nur von Sterns Aufruf, sondern auch von demjenigen Nietzsches her lassen sich Affiliationen – *ex negativo* – zur Akten-Trias in Dresden und zum Dresdner Vereinsleben spinnen. Im prophetisch warnenden »Mahnruf« Nietzsches werden mächtige nationale Aufgaben beschworen, die »mit dem ernst gesprochenen Bekenntniss« einhergehen sollen, »von der Kunst hoch und streng zu denken« und »zumal von der deutschen Kunst und ihrer verklärenden Einwirkung auf das volksthümliche Drama die wichtigste Förderung eines originalen deutsch ausgeprägten Lebens« zu erhoffen.³⁷ Pathetische Bekenntnisse zu einer »deutschen Kunst« mögen zu dieser Zeit omnipräsent in vielen, ja fast allen Diskursen gewesen sein, besonders nachdrücklich aber war ein solches Bekenntnis 1869, vier Jahre zuvor also, ins Ohr Nietzsches gelangt, als er nach Dresden gereist war, um die erste Dresdner Aufführung der *Meistersinger* zu besuchen. Die Tage der Gutkaes-Uhr waren damals zwar schon fast gezählt, aber sie war noch in Betrieb, ebenso wie der spätere Akten-Beglaubiger Rühlmann noch seine Posaunenstelle im Hoforchester innehatte. Das Gleiche gehört haben die Akteure nicht, weil der Musiker im Orchestergraben etwas anders vernimmt als der Zuschauer in den höheren Rängen und die Uhr über dem Prospekt. Verbindungsmedium ist allein Wagners Simulationstechnologie, in die das Kunst- und Wahrheitspathos der Komposition eingewirkt ist.³⁸ Im Zuge ihrer Realisierung wurde Nietzsche somit auch die vom Posaunen-Grundmotiv der Oper initiierte Schlussansprache des Hans Sachs »Verachtet mir die Meister nicht« mit ihren zentralen Vokabeln »Kunst«, »deutsch« und »wahr« (»im Drang der schlimmen Zeit / blieb sie [die Kunst] doch deutsch und wahr«) von jenem Julius Rühlmann ins Ohr kommandiert, der wenige Jahre später die Wahrheit auf Wagners Reformversuch quittiert. Der kurzsichtige Gehör-Mensch Nietzsche hätte diese Botschaft vermutlich noch aus dem Pianissimo einer begleitenden Ripieno-Stimme herausregistriert, an diesem Abend aber hört er sie als ein posaunistisches *a fortiori*. In seinem »Mahnruf« findet es, wie vermittelt auch immer, eine Resonanz, jedoch eine semantisch gefilterte, denn die Wahrheitsfunktion fehlt dort ja in der Bekenntnisformel zur »deutschen Kunst«. Gegenüber 1869 ist sie Nietzsche zu diesem Zeitpunkt bekanntlich bereits fragwürdig geworden: Es ist das Jahr, in dessen Sommer er seine Gedanken »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne« dem Freund

³⁶ Ebd.

³⁷ Friedrich Nietzsche: Mahnruf an die Deutschen, Basel, Mittwoch, 22. Oktober 1873, in: RWSB 25 (wie Anm. 34), S. 295.

³⁸ Vgl. (unter Rekurs auf Hörner anstelle von Posaunen und auf *Tristan* anstelle der *Meistersinger*): Friedrich Kittler: Fiktion und Simulation, in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris & Stefan Richter (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 196–213, hier S. 209 ff.

Gersdorff (aus Gründen der Kurzsichtigkeit) »in die Feder diktiert« hat.³⁹ Als ein »pro memoria« für sich selbst, so schreibt er später, habe er die wahrheitskritischen Gedanken der Schrift für die Zukunft verzeichnen und archivieren lassen, die nicht zuletzt das chimärische Wesen der Sprache, ihre unaufhebbare Prozessualität betont.⁴⁰

4. Fazit

Welche Konsequenzen lassen sich aus dem mit Papier-Scharmützeln und Vereinsmeierei seltsam gescheckten Dresdner Akten-Denkbild ableiten? Theoretisch wären die beschriebenen Arrangements als Figurationen der *Störung* zu begreifen und somit als eine »spezifische Operationsform und Reflexionsform des Medialen«.⁴¹ In dieser Sicht sind Aktenunruhen eine Konzentration oder Intensivierung von Störungseffekten in einem System, dessen Abkoppelung von der Umwelt im Archiv stets nur zwischenzeitlich vorliegt – die Archivalien stammen ja zumindest teilweise aus nicht-archivartigen Umwelten und werden durch Akten-einsicht an diese zurückgebunden. Ihre Beobachtung und Mitteilung ist auf Mediatoren angewiesen, deren Genealogie bis in die Sphären der zwielichtigen mythologischen Figuren der Fama und der »Trickster« zurückreichen mag, in die sich nachträglich und in funktionaler Erweiterung auch noch Michel Serres' Parasit einträgt.⁴² Wenn die Abundanz und Relevanz archivarischer Indikatoren (Format, Farbe, Stofflichkeit) durch Aktenkombination vervielfacht wird, nähert sich freilich auch die Beobachtung von archivarisches Störeffekten schnell dem Eintauchen in chaotische Systeme, in die sich zudem der Beobachter selbst einträgt. Durch Irritation emergieren dabei zugleich neue kombinatorische und reflexive Freiheitsgrade.⁴³ So lassen sich auch Figurationen der materialbezogenen *Abwesenheit* – die »waiting blankness« offener Plätze im Seitenrastral, der infinite Regress bürokratischer Beglaubigungen erster, zweiter und weiterer Stufen, die das Raster sprengenden Potentiale nachträglicher Einklebungen – je nach Beobachtungsdis-

³⁹ Die schreibprozessualen Verwicklungen dieser »in der Sekundärliteratur [...] oft nicht erläuterten« Formel sind rekonstruiert in Sarah Scheibenberger: Nietzsche-Kommentar: Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne (=Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken 1/3), Berlin/Boston 2016, S. 3 f.

⁴⁰ Ebd., S. 9 und S. 16 f.

⁴¹ Vgl. Christoph Neubert: Störung, in: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz (Hg.): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen, München 2012, S. 272–288.

⁴² Ebd., S. 273 f., S. 282.

⁴³ Ebd., S. 277 f.

tanz und Blickwinkel als ruhend/stillstehend oder als bewegt/turbulent begreifen.⁴⁴ Wenn man eingegrenzte Kollektive von Akten in Anspruch nimmt (das heißt: in Unruhe versetzt), dann lassen sich zudem relationale Verschiebungseffekte erkennen, die im Archivganzen unbegreiflich wären: Die Akten datieren sich wechselseitig, je nach den topologischen Relationen, in die man sie einbindet. Eine operativ-relationale Herangehensweise dieser Art betrifft auch philologische Rahmenbedingungen wie die Datierung: Auch der ›historische Ort‹ der Akten wird variabel, sobald man Nähe und Kontiguität als epistemische Effekte zulässt und die erwähnten Freiheitsgrade akzeptiert. Vorrepräsentationale Operationalitäten und Materialitäten wie leere Registerplätze in ›blank books‹ lassen sich dabei in Akteur-Netzwerk-Umgebungen neu verorten, die Archive und Umwelt verbinden. Damit werden auch die Ontologien des Archivs instabil. Aus leblosen Textzeugen werden archivalische ›Chimären‹, die sich in soziotechnischen Assemblagen herumtreiben.⁴⁵

Der Variabilität solcher Assemblagen steht die von der modernen Archivtheorie postulierte Ursprünglichkeit, Notwendigkeit und Determiniertheit dessen gegenüber, was dort als das Prinzip des »vincolo archivistico« bzw. »archival bond« statuiert wird, das von der inneren Verflochtenheit archivierter Dokumente eines bestimmten Bestandes ausgeht.⁴⁶ Die Unberechenbarkeit archivarischer Chimären geraten also nicht nur in Konflikt mit praktischen Registratursystemen und technischen Erfassungsroutinen, sondern auch mit einem hehren Prinzip, das aber zugleich jener Variabilität Vorschub leistet. Denn die Dresdner Akten-Trias verdankt ihre Nachbarschaft ja nichts anderem als eben dem bereits äußerlich erkennbaren ›vinculum‹ (das Verb ›vincire‹, wovon sich ›vinculum‹ herleitet, bezeichnet Binden/Schnüren ebenso wie Fesseln), das ihren Zusammenhalt nicht nur sichert,

⁴⁴ Vgl. Lisa Gitelman: *Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents*, Durham/London 2014, S. 22.

⁴⁵ Das chimärische Schlummern von Akten hatte Wagner selbst am Beispiel seiner Reformschrift evoziert: In einem aus dem Exil nach Dresden postierten Brief von 1850 deutet er an, man habe seinerzeit seinen Theaterreformentwurf vor Ort nur mit Hohn und Spott aufgenommen und als ein Indiz dafür gewertet, »dass [hier] unruhige köpfe chimären aushecken« wollten (RWSB 3 [wie Anm. 34], S. 415, Nr. 107 vom 18. 9. 1850); demgegenüber wolle er genau aus der Tatsache Kapital schlagen, dass seine »reformschrift bis heute ruhig schlummert«. Er sendet also einen Suchbefehl nach der Akte aus, die »als ein actenstück aus der geschichte [der Revolution]« publiziert werden solle. Der Chimären-Charakter der Archivalien konstituiert sich in meiner Rekonstruktion auf Basis von Schrift-Bildlichkeit.

⁴⁶ Vgl. Giorgio Cencetti: *Il fondamento teoretico della dottrina archivistica*, in: *Archivi* II/6 (1939). S. 7–13; Luciana Duranti: *Archival Bond*, in: Luciana Duranti und Patricia C. Franks (Hg.): *Encyclopedia of Archival Science*, Lanham/Boulder/New York/London 2015, S. 28.

sondern allererst hergestellt hat, unabhängig von ihrer Erhaltung: die »reciprocal relationship« zwischen Archivalien, die ein »vinculum« verbindet, ist mit ihrem Eintritt in den archivierten Zustand ein für alle Mal gegeben.⁴⁷

Um den (schwachen) Gegensatz zwischen Variabilität und Determiniertheit, Bindung und Fesselung aufzulösen, muss ein ontologischer Status von Archivalien in Rechnung gestellt werden, der auch ihre relative Ruhe und Unruhe, ihr zeitweiliges oder dauerhaftes Abgelegt- und Verlegtseins in Rechnung stellt. Will man dabei auf den (oben bereits einmal verwendeten) Begriff der Existenzweise zurückgreifen, dann wäre dieser – bei grundsätzlicher Übereinstimmung hinsichtlich der Pluralität – wohl komplementär zu demjenigen Étienne Souriaus in *Les différents modes d'existence* zu denken. Was Souriau als grundsätzliche Unfertigkeit deutet, wäre dann auch, neutraler, als unaufhebbare zeitliche Verschiebung zu denken. Und das von Souriau statuierte »existentielle Halbdunkel« wäre – als eine spezifische atmosphärische und epistemische Qualität des Archivs verstanden – keines, »in dem sich Unfertiges abzeichnet«,⁴⁸ sondern vor allem ein Prozessuales, das (im Sinne Sempers) zwischen Zuständen »chamäleonisch« agiert und Störungen dabei nicht im Modus einer Hinfälligkeit bis hin zur Zerstörung, sondern in dem von Metastabilität verarbeitet,⁴⁹ woraus je neue Formungen und Konstellierungen – auch aus dem Leerraum heraus – möglich bleiben.

Bildnachweis:

Abb. 1: Illustrierte Zeitung (12.08.1843), S. 108 (Bayerische Staatsbibliothek, unter: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10498693_00114.html (24.06.2018)).

⁴⁷ Vgl. Luciana Duranti: The Concept of Appraisal and Archival Theory, in: *American Archivist* 57 (1994), S. 328–344, hier S. 336.

⁴⁸ Étienne Souriau: Die verschiedenen Modi der Existenz, übers. von Thomas Wäckerle, Lüneburg 2015, S. 196.

⁴⁹ Zu einer solchen, vor allem an Simondon orientierten Version der *agency* vgl. Michael Cuntz: Agency, in: *Handbuch der Mediologie* (wie Anm. 41), S. 28–40, hier S. 38.