

Soeben hatte man ihn zu Grabe getragen. Schließlich war es erst zwei Jahre her, dass kein Geringerer als Roland Barthes in einem berühmten Aufsatz den Tod des Autors ausgerufen hatte. Kaum weniger prominent aber wurde Michel Foucaults fulminanter Wiederbelebungsversuch, den er vor genau fünfzig Jahren, am 22. Februar 1969, in einem Vortrag vor der „Société française de philosophie“ in Angriff nahm.

Von Anfang an macht Foucault keinen Hehl daraus, dass ihm an einer theoretischen Rehabilitierung des Autors gelegen ist. Seinen grundsätzlichen Anspruch kündigt schon der durchaus ambitionierte Titel des Vortrags an: „Was ist ein Autor?“ Es scheint ihn also – noch immer oder wieder – zu geben. Foucaults Überlegungen beziehen Position im Spannungsfeld der widerstreitenden Standpunkte, welche die Rede über den Autor in der Moderne gleichermaßen kennzeichnen wie die Diskussion um das Subjekt. Und weil der Autor aus gutem Grund als ein Abkömmling dieses Subjekts gelten kann, wird diese Gemeinsamkeit kaum überraschen.

Zum Dreh- und Angelpunkt aller Weltkenntnis, ja Wirklichkeitskonstitution ist das Subjekt erhoben worden, und ebenso hat man es zu einem bloßen Produkt narzisstischer Illusionen und damit für substantiell belanglos für allen Zugriff auf die Welt erklärt. Nicht anders ist es dem Autor ergangen. Als der alles bestimmende Urheber seines Werkes ist er begriffen worden, und mit gleicher Überzeugungskraft hat man ihm sein Ableben aufgrund von Nutzlosigkeit bescheinigt.

Dieses Nebeneinander gegensätzlicher Positionen ist keineswegs nur für das Subjekt und seine literarischen Verwandten charakteristisch. Eine entsprechende *Coincidentia oppositorum* scheint vielmehr generell das theoretische Profil der Moderne zu kennzeichnen. Nicht anders steht es etwa um die Kunst. Als ihre epochemachende Signatur gilt gemeinhin das Prinzip der Autonomie. Doch vergisst man darüber zu leicht, dass dieselbe Moderne für die Kunst ein Konzept der Widerspiegelung entworfen hat, gemessen an dem sich selbst die aristotelische Mimesisästhetik wie ein Fest künstlerischer Freiheit ausnimmt.

Ausdrücklich geht Foucault von der Feststellung eines verbreiteten Desinteresses an der Instanz des Autors aus. Um diese Indifferenz kritisch ins Auge zu fassen, unternimmt er eine wesentliche Revision überkommener Ansätze. Im Grunde verwandelt erst Foucault den Autor in eine theoretische Größe. Er formuliert Hinsichten, die ihn zum Gegenstand einer vielfältigen Reflexion werden lassen. Vor allem entzieht er den Autor jener Kategorie der Individualität, die ihn ebenso widerständig gegen alle Theoretisierung wie attraktiv für die romantische Poetik machte. Denn im originellen Schöpfer entdeckte sie den idealen, ja eigentlichen Ursprung aller wahren Kunst. Einen entsprechenden Wandel hatte die Literaturwissenschaft selbst schon vollzogen, als sie an die Stelle eines narrativ verfahrenen Biographismus eine theoretisch orientierte, in der Psychoanalyse gründende Literaturpsychologie setzte.

Foucaults Hinsichten, die den Autor theoriefähig machen sollen, aber sind von anderer Art. Denn als ihren theoretischen Kern wird man die Abkehr von der überkommenen genetischen Perspektive für die Beziehung eines Autors zu seinem Werk betrachten können. Sie löst sich nun in Fragen wie die folgenden auf: Was macht einen Text zu einem Werk (und schafft erst dadurch dessen Autor)? Inwiefern ist der Autor ein Produkt der Zuschreibung des Werks an seine Person? Und welche Rolle nimmt er selbst in seinem Text ein? Derlei Gesichtspunkte tragen unverkennbar die Spuren der soeben erfolgten Liquidierung des Autors, doch gerade in dieser Radikalität der Abkehr von allen vermeintlichen Selbstverständlichkeiten schaffen sie zugleich die Voraussetzungen für eine – theoretische – Neubegründung.

Dabei integriert Foucault auch den Tod des Autors in seine Konzeption. Nicht mehr dessen Abschaffung als maßgeblicher Instanz der Deutung von Lite-

„Was ist ein Autor?“ (Michel Foucault)

Erst durch die Entkoppelung vom romantischen Ideal der Individualität wurde ein Begriff vom Schöpfer eines Textes möglich. Die Theoriefähigkeit des Autors lässt sich datieren – und einem Autor zuschreiben.

ratur steht auf dem Programm. Foucault holt den Tod vielmehr in den Prozess des Schreibens selbst hinein: als Effekt physischer Erschöpfung wie als eine Auslöschung der eigenen Persönlichkeit in der Erschaffung anderer Charaktere. Es ist die für Foucault so typische Verwischung der Grenze zwischen Wörtlichkeit und Metaphorik, die hier zum Tragen kommt.

Sie trägt zweifellos beträchtlich zur Suggestivkraft seiner Arbeiten bei. Gleichwohl verspricht, bei Licht besehen, eine solche Dramatisierung im Medium sprachlicher Bilder weit mehr Er-

eines gänzlichen Verzichts auf den Autor und der bloßen Fortschreibung tradierter Vorstellungen von ihm zu navigieren, besteht in der Beobachtung des Begriffsgebrauchs. Auf diese Weise gelangt er zur Unterscheidung verschiedener Funktionen, in denen sich fassen lässt, was die Rede über den Autor besagt. So dient die Verwendung von Autorennamen der Aufwertung von Texten, deren Rang durch eine solche Zuordnung gesteigert wird. Der Umgang mit dem Autor verrät den epistemischen Status von Texten. So kennt die Vormoderne eine beträchtliche Menge an anonymer Dichtung. In der

ziehung der von ihm unterschiedenen Autorfunktionen zum faktischen oder „empirischen“ Äußerungssubjekt zutage. Denn dieses Verhältnis lässt sich durchaus nicht gänzlich außer Acht lassen.

Foucault selbst orientiert sich dabei an der in der Literaturwissenschaft üblich gewordenen Unterscheidung zwischen dem Autor und dem Erzähler. Dass deren Trennung ihm jedoch nicht mehr als eine allgemeine Orientierung bietet, geht schon daraus hervor, dass er sie keineswegs auf die fiktionale Rede beschränkt sehen möchte. Foucault gilt auch das Ich des Mathematikers im Vor-

aber spricht dagegen, das faktische Äußerungssubjekt gänzlich in der Vielfalt verschiedener Ego-Rollen aufgehen zu lassen. Spätestens bei der Sanktionierung der Verletzung von Eigentums- (oder auch Persönlichkeits-)Rechten wird niemand anderes als der „empirische Autor“ belangt werden.

Foucault sagt an einer Stelle seines Vortrags, dass die Autorfunktion nicht „schlicht und einfach auf ein wirkliches Individuum verweist“, sie kann vielmehr „Anlass für verschiedene, nebeneinander existierende Egos“ geben. Das Phänomen juristischer Sanktionierung aber zeigt, dass eine solche Aussage den Sachverhalt verkürzt; so stellt sich die Frage, auf welche Weise die Beziehung des text-internen Äußerungssubjekts zum empirischen Autor denn anders als eben nur „schlicht und einfach“ zu konzipieren wäre. Zu ihrer näheren Bestimmung ist zweifellos noch mancherlei konzeptuelle Arbeit vonnöten. Zumindest ist der Autor dabei in einer seiner vielfältigen Facetten und Funktionen auch als eine empirische Instanz zu fassen, in der die unterschiedlichen Ego-Rollen des Diskurses ihren gemeinsamen Ermöglichungsgrund besitzen. Übrigens dürfte von dieser weithin noch zu leistenden Arbeit nicht zuletzt die noch immer wie ein Glaubenssatz gehandhabte, allzu simple literaturwissenschaftliche Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler profitieren. Es fällt nicht ganz leicht, Studierenden zu erklären, warum die Ironie eines Textes a conto eines anderen als desjenigen, der den Roman erzählt, zu verbuchen sein soll.

Lässt sich also von dem so gern als schwarzes Schaf der Theorie auf Distanz gehaltenen „empirischen Autor“ so einfach nicht absehen, dann gibt es Anlass zu fragen, ob die geläufige Rede von ihm nicht vielleicht anderes meint als das, was sie unmittelbar zu besagen scheint. In der Tat gewinnt man den Eindruck, als verberge sich dahinter nicht eigentlich die riskante Leugnung seines Belangs für den Text. Dem Feldzug gegen den empirischen Autor scheint vielmehr die Aufgabe eines Remediums gegen drohende Gefahr zuzukommen. Er nimmt sich wie ein radikales Mittel zur Abwehr der Annahme eines mimetischen Verhältnisses zwischen dem Autor und „seinem“ Text aus.

Zur Debatte steht bei dieser unterschiedenen Zurückweisung aller Autorenempirie letztlich die berechnete Skepsis gegenüber der lange als gewiss erscheinenden Überzeugung, ein Text sei ein Ausdruck seines Verfassers. Zum Zweck der Verhinderung von solchem Irrglauben scheint sich die Liquidation des Belangs dieses Autors als ein geeignetes Argument vordergründig durchaus anzubieten. Doch der Schein trägt. Man wird den „empirischen Autor“ durch Nichtachtung nicht los. Selbst in den Bemühungen um die Abwehr seiner überkommenen Ansprüche treibt er noch immer, gleichsam spukhaft, ein theoretisches Unwesen und gibt damit auch in Foucaults brilliantem Essay sein einmaliges Prestige noch einmal machtvoll zu erkennen.

Die große Fruchtbarkeit von Foucaults Neuansatz zur Bestimmung dessen, was ein Autor ist, bleibt von all dem unberührt. Die Stärke seiner Überlegungen besteht vielleicht gerade darin, dass er in seinem Vortrag im Grunde kein Konzept – und schon gar kein fixes oder definitives – des Autors entwirft, sondern ein Verfahren entwickelt, um sich der Vielfalt des Phänomens zu vergegenwärtigen.

In einem Punkt scheint mir sein Ansatz in besonderem Maß noch unerschlossen Potential bereitzuhalten. Man hat so viel über den Autor und sein Verhältnis zum Text gesprochen. Foucaults Modell der Theoretisierung des Autors aber bietet auch die Möglichkeit, den Produzenten von bildender Kunst oder Musik ähnlich zu befragen und Voraussetzungen für einen Vergleich der verschiedenen Urheber von Kunstwerken zu schaffen. Dabei wird man nicht zuletzt zu klären haben, warum man dem Autor und seinem Verhältnis zu seinem Werk so viel mehr Interesse als einem Maler oder Komponisten und ihrer Beziehung zu dem ihnen entgegengebracht hat. ANDREAS KABLITZ

Kunst und Politik

Unreine Formsache

Verhalten ist die Nachricht aufgenommen worden, dass die Gruppe Ruangrupa aus Jakarta die nächste Documenta kuratieren wird. Auch Kunstbetriebsberichtersterter, die zugeben müssten, noch nie von dem zehnköpfigen Kollektiv gehört zu haben, bekundeten Neugier nur in pflichtgemäßem Minimalumfang. Die Kasseler Entscheidung scheint in ein vertrautes Schema zu fallen. Schon seit längerem driften zwei Arten von Kunst wie Treibgut auseinander, für die sich die Etiketten Markt- und Diskurskunst eingebürgert haben. Die eine reüssiert hochpreisig auf Messen, die andere gibt bei den Biennalen und anderen periodischen Großausstellungen die soziopolitische Richtung vor.

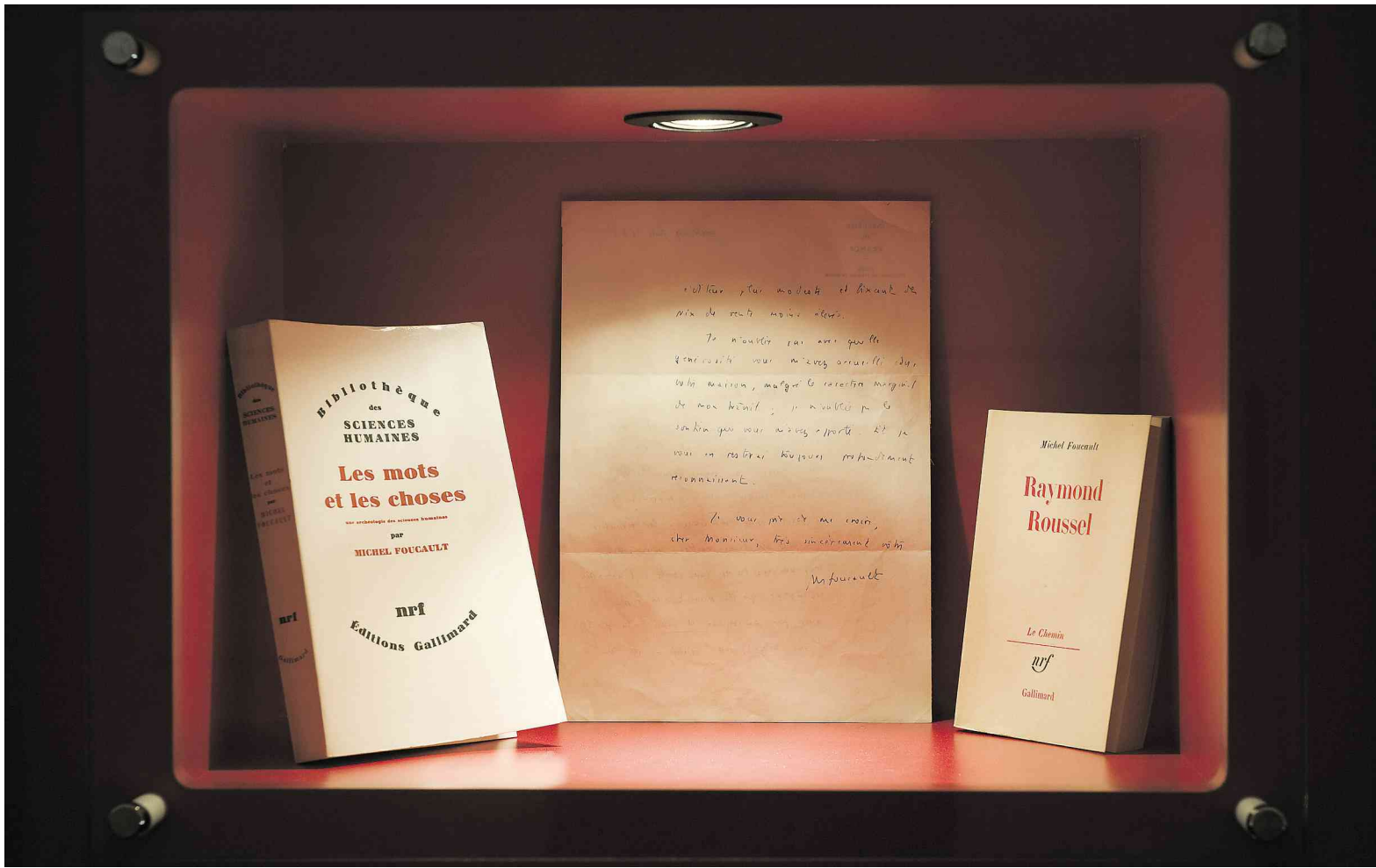
Im Zuge des Schismas von marktgängiger und kritischer Kunst sieht sich auch Letztere der Kritik ausgesetzt. Ihr sei das Bewusstsein für ihre ureigenen ästhetischen Belange abhandengekommen, beklagt der Kunstschriftsteller Wolfgang Ullrich im „Kunstforum International“ (Band 218): Nummehr ihr ethischer Anspruch werde beachtet; bei der Documenta, der Manifesta und all den anderen Großereignissen gelte als Kriterium allein die soziale Bewandnis von Kunst, während ihre formale Verfasstheit als nachgeordnet abgetan werde. Ullrichs wissenssoziologisches Fazit: Diese „kuratierte Kunst“ diene vorrangig dem Zweck, ein linksliberales Weltbild von „public intellectuals“ zu bestätigen.

Ermöglicht erst die Abstinenz von politischen, sozialen, ökonomischen Inhalten eine Besinnung auf ästhetische Autonomie? Steht gesellschaftliches Engagement im Widerspruch zu formaler Souveränität? Solchen Kurzschlüssen widerspricht die Philosophin Juliane Rebentisch 2017 in einer Blumenberg-Vorlesung im Begleitprogramm der Skulptur Projekte in Münster, die jetzt in der „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ (81. Band, 2018 / Deutscher Kunstverlag) nachzulesen ist. „Wo die einen die Bedeutung der Kunst durch das politische Gewicht ihrer Inhalte bereits hinreichend erklären zu können meinen, behaupten die anderen, Kunst und Politik hätten, recht besehen, eigentlich nichts miteinander zu tun.“ Für Rebentisch sind das falsche Frontstellungen: Die Potentiale von Kunst lägen in ihrer „Negativität“, die sie weder auf die Produktion von Wissen verpflichte noch auf die Gestaltung von Praxis. Zwischen Kunst und Politik müsse wieder genauer unterschieden werden. So könne die Logik von Politik nicht in „Bedeutungslosigkeit“ liegen. Kunst andererseits bringe ihre „kognitive Dimension“ durch Skepsis und reflexive Distanz hervor; ihr Witz liege darin, dass sie sich, anders als jeder Aktivismus, nicht „unmittelbar dingfest machen lässt“. Rebentisch fordert ein gesteigertes Bewusstsein für die „ästhetische Differenz“.

In die Diskussion um den „social turn“ von Kunst und Kunstkritik führt sie damit eine sachliche Note ein: Eines Gegensatz zwischen Diskurs und Ästhetik aufzumachen greift in der Tat zu kurz. Tom Holert mahnt in einem Themenheft derselben Zeitschrift eine neue Verantwortung nicht für das Politische, sondern das Ästhetische an, wovon sich Kuratoren wie Künstler gleichermaßen angesprochen fühlen dürfen: „In der hartnäckigen Ethisierung des Ästhetischen manifestieren sich die Krise künstlerischer Autonomie ebenso wie jene der politischen Repräsentation.“ Identitätspolitische Kampagnen wie #metoo und #blacklivesmatter, so Holerts Vermutung, werden in ihrer Wirkung gerade durch „die Verquickung von Ästhetik und Moral“ beschränkt, die sie auf den ersten Blick effektiv macht. Künstlerische Verfahren neigen laut Holert dazu, die Widersprüchlichkeit des demokratischen Prozesses zu unterschätzen. Holert fordert die Künstler zu einem „Handeln im Ästhetischen und am Ästhetischen“ auf. Dieses Handeln müsse seine Formen in der Distanz zu den Zumutungen aktueller Unmittelbarkeit und Dringlichkeit wahren.

Wenn sich Kunst auf sich selbst besinnt, eröffnen sich ungeahnte Spielräume, kann selbst das seit Guy Debord verschmähte Spektakel, wie Elisabeth Fritz in einem weiteren Aufsatz des Heftes nahelegt, zur ästhetischen Setzung eigenen Rangs avancieren. Das Spektakel muss nämlich durchaus nicht fatalistisch als Ausdruck einer Unterwerfung sämtlicher Lebensbereiche unter die Herrschaft der Ökonomie verstanden werden. Es gibt auch die Variante der sozialen Praxis, wie sie das Kollektiv Msireem 2011 mit öffentlichen Screenings auf dem Tahrir-Platz in Kairo vorführte: Ausgestrahlt wurde filmisches Footage-Material von den Protesten am Ort der Proteste.

Und selbst Abstraktion bietet Potentiale für eine am Politischen orientierte Lesbarkeit, wie Larne Absie Gogarty anhand der Malerei von Mark Bradford darlegt. Der Afroamerikaner verarbeitet povere Materialien wie Bauholz, Blech, Gipskarton, Papier, Dichtkitt, um auf ökonomisch benachteiligte Bezirke in Los Angeles hinzuweisen. Damit widerlegt der Künstler, so Gogarty, nicht nur aufs Neue eine alte Klage über die angebliche Inhaltsleere der Abstraktion. Sein Œuvre empfehle sich auch als Alternative zu einer jüngeren Form von hoch gehandelter Abstraktion, die vornehmlich zu Zwecken von Spekulation propagiert werde. Für diese Richtung hatte der Maler und Kritiker Walter Robinson 2014 den Begriff des „Zombie Formalism“ geprägt: Die Bilder tun niemandem was, haben nur so einen seltsam leeren Blick. Verglichen damit, ist die politische Kunst allemal quicklebendig. GEORG IMDAHL



Auch die Kanonisierung ist eine Funktion des Autors: Vitrine aus einer Ausstellung zum hundertsten Geburtstag des Verlags Gallimard auf der Frankfurter Buchmesse 2011. Foto: Wonge Bergmann

klärung, als sie tatsächlich zu bieten vermögen. Diese Tendenz zur anthropologischen Metaphorisierung theoretischer Sachverhalte wie Begriffe setzt ein Erbe fort, das nicht zuletzt auf die Phänomenologie wie den Existentialismus zurückgeht – aller kritischen Distanz Foucaults gegenüber diesen Traditionen des Denkens zum Trotz. Mit diesem Mittel rhetorischer Relevanzsteigerung bleibt er ihnen verhaftet.

Foucaults überzeugendstes Argument für die Blindstellen eines Verzichts auf den Autor gewinnt er durch den Nachweis, dass an dessen Stelle vielfach Instanzen der Rede treten, die bei näherer Betrachtung noch immer den vermeintlich entbehrlischen Autor voraussetzen. Dies gilt zumal für die Kategorie des Werkes, das sich schwerlich, ja nur scheinbar von seinem Urheber ablösen lässt. Doch die Rede über das Werk demonstriert ebenso, wie verfehlt es wäre, eine einseitige Beziehung zwischen Produzent und Produkt anzunehmen. Denn das Werk besteht nicht einfach aus dem, was ein schreibendes Ich zu Papier gebracht (oder in welcher medialen Form auch immer hervor gebracht) hat. Jeder Editor einer „Gesamtausgabe“ weiß ein Lied davon zu singen, welche Schwierigkeiten eine Entscheidung über die Zugehörigkeit eines Textes zum Werk eines Autors bereitet.

Der kluge Weg, den Foucault beschreitet, um zwischen den Unmöglichkeiten

Moderne scheint der poetische Text stattdessen unweigerlich nach seinem Autor zu verlangen, während in derselben Epoche für wissenschaftliche Rede der Belang ihres Urhebers deutlich abnimmt. In ihrem Fall hat nicht mehr der Autor (und sein – guter – Name) für die Geltung des Gesagten zu bürgen, sondern der Umgang mit den Regeln des Diskurses befindet über Akzeptanz oder Verwerfung.

Der Autor, um eine weitere Funktion zu nennen, erscheint ebenso als eine Instanz, die dazu einlädt, die Kohärenz der Texte, die mit seinem Namen versehen sind, zu unterstellen (und deshalb gegebenenfalls vorzuführen). Zudem ist der Autor eine juristische Instanz. Seine Identität entscheidet sich in der Moderne nicht zuletzt über seine Eigentumsrechte an einem Text. Die Dichotomie zwischen einem emphatischen Begriff des Autors und dem Testat seiner Entbehrlichkeit scheint überwinden durch eine Unterscheidung von Autorfunktionen. In dieser konzeptuellen Revision erweist sich Foucaults Vortrag als wegweisend.

Indessen gibt sein Text auch die Grenzen eines solchen Ansatzes zu erkennen, die sich allerdings durch weitere Differenzierung womöglich überwinden ließen. Der wunde Punkt seiner Argumentation tritt an der näheren Bestimmung der Be-

wort von dessen Buch als ein anderes als dort, wo der Verfasser bei einer mathematischen Beweisführung im Grunde die diskursive Rolle eines Jedermann einnimmt. Und noch einmal ein anderes Ego ist für ihn etwa in einem Kommentar zu den Schwierigkeiten einer Beweisführung zu finden.

Nun hatte schon die Literaturwissenschaft die Erfahrung machen müssen, dass sie durch die Einführung eines Erzählers im Roman die Präsenz des Autors im Text so einfach nicht loswürde. Spätestens die Erfassung des sogenannten impliziten Autors hätte sie darüber belehren können. Ungeachtet allen Scharfsinns, den sie zur Begründung der Annahme seiner Existenz aufgebracht hat, ist nicht zu übersehen, dass es sich hier um eine Art von Unfallchirurgie handelt – um die nicht sonderlich überzeugende Reparatur der allzu entschiedenen Trennung von Autor und Erzähler.

Und was schon für den fiktionalen Text zutrifft, gilt a fortiori für die inzwischen gern so bezeichnete „faktuelle“ Rede. Schon der Irrtum, dem ein Mathematiker bei seiner Demonstration eines Satzes anheimfallen könnte, steht der Möglichkeit entgegen, sein Ego schlechthin als den Repräsentanten eines diskursiven Jedermann zu verstehen. Zumal die juristische Dimension des Autors, die Foucault aus gutem Grund als eine Autorenfunktion eigens hervorkehrt,

Besonders zum Entstauben von Dubletten geeignet

Die Oxforder Buchhistorikerin Cristina Dondi kommt mit digitaler Technik in die hintersten Ecken und Winkel von Wiegendrucke

Jede zerfallene Bibliothek hat ihre stummen Überbleibsel. So nannte der Dichter Karl Wolfskehl jene aus ihrem Kontext gerissenen Bände, die nach Sammlungsaufösungen neue Besitzer finden. Wer deren Reisen entschlüsselt, dem offenbart sich zumeist auch das Leben der Vorbesitzer. Das weiß kaum jemand so genau wie Cristina Dondi, Professorin für frühe europäische Buchgeschichte an der Universität Oxford. Als ihr 2014 der ledergebundene Erstdruck von Homers Odyssee und Ilias in die Hände fiel, stand sie vor einem Rätsel: Der 1488 in Florenz gedruckte Band war im neunzehnten Jahrhundert nach Paris gelangt, doch sein Vorleben blieb unbekannt. Dondi entzifferte Namenseinträge, ord-

nete Zeichnungen zu und verglich die Tintenzusammensetzung. Dabei entdeckte sie eine ganze Bibliothek wieder, die Napoleons Truppen 1797 in Venedig aufgelöst hatten: die Klosterbibliothek San Giorgio Maggiore. Von dort war der Band nach Paris geschickt worden – und mit ihm Hunderte weiterer Drucke, die heute in 26 Bibliotheken auf drei Kontinenten verstreut auf Rückkehr warten. Der Homer-Band steht inzwischen wieder in Venedig.

Mit ihrem „15th-Century Booktrade Project“ erforscht Dondi die ersten, zwischen 1454 und 1500 gedruckten Bücher, die als Wiegendrucke bezeichnet werden. Seit 2009 arbeiten sechs Wissenschaftler gemeinsam mit 160 lokalen Assistenten

weltweit an einem umfassenden digitalen Datensatz aller Wiegendrucke. Im Gegensatz zum „Incunabula Short Title Catalogue“ und zum „Gesamtkatalog der Wiegendrucke“ zeichnet das neue Verzeichnis anhand kleinster Hinweise die Geschichte und kulturelle Bedeutung jedes einzelnen Exemplars nach. Bisher ist ein knappes Zehntel der 500 000 verbleibenden Einzel Exemplare von 28 000 verschiedenen Bänden bearbeitet worden.

Dondis wichtigstes Hilfsmittel ist das Kassensbuch des venezianischen Buchhändlers Francesco de Madiis. Notiert ist dort der Verkauf von mehr als 15 000 Wiegendrucke zwischen 1484 und 1488. Die vergilbten Zahlen auf den Seiten sind teils durchgestrichen, teils umkreist. Na-

mensvermerke sind im Laufe der Jahre korrigiert, ersetzt, einige unentklicht gemacht worden. Mit dem Entziffern dieser Zeilen begann Dondis Recherche, bis heute leitet die Auswertung der Verkäufe ihre Forschung. Der venezianische Händler vermerkte die Namen einzelner Kunden, notierte die Drucker und Charakteristika der Bücher. Einzelne Exemplare lassen sich so von Venedig aus durch die Bibliotheken verschiedener Privatgelehrter bis auf den Berg Athos verfolgen.

Dondis Zahlen zeigen die schnelle Verbreitung der Drucke auch jenseits der Oberschicht. Ein kleines Gebetsbuch kostete mit vier Soldi laut Dondis Unrechnung nicht mehr als ein Friseurbesuch oder Huhn. Dondi möchte die Klüften

zwischen Buchkäufern, Renaissance-Forschern, Politikwissenschaftlern und Wirtschaftshistorikern überbrücken, die schon Anselm Frenner in seinem Standardwerk „Venezianische Buchkultur“ (Böhlau, 2001) beklagte.

Die rapide Zirkulation von Büchern erweckte schon Jahrzehnte vor Martin Luthers Reformation so etwas wie ein europäisches Bewusstsein. Knapp fünf Jahrhunderte später steht Europa wieder an einem Scheitelpunkt. Der Brexit stellt für das „15th-Century Booktrade Project“ eine ganz reale Bedrohung dar. Bisher ist für britische Projekte der Zugang zu den Mitteln des European Research Council nicht gewährleistet, der Dondis Hauptgeldgeber ist. PAUL OSTWALD