

B E I H E F T E Z U

editio

Herausgegeben von WINFRIED WOESLER

Band 35

Medienwandel / Medienwechsel in der Editionswissenschaft

*Herausgegeben von
Anne Bohnenkamp*

De Gruyter

ISBN 978-3-11-030026-0
e-ISBN 978-3-11-030043-7
ISSN 0939-5946

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

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.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Gesamtherstellung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

<i>Anne Bohnenkamp</i>	
Einleitung	1
<i>Ulrike Landfester</i>	
Ein offenes Buch? Autorschaft im Zeitalter der Informationsgesellschaft	9
<i>Rüdiger Nutt-Kofoth</i>	
Sichten – Perspektiven auf Text	19
<i>Peter Stadler</i>	
Die Grenzen meiner Textverarbeitung bedeuten die Grenzen meiner Edition.....	31
<i>Charlotte Wahl</i>	
Leibniz' mathematische Notation und der Druck	41
<i>Karin Vorderstemann</i>	
Medienwechsel als Mittel der Popularisierung: Ziglers <i>Asiatische Banise</i> von 1689 bis heute	61
<i>Winfried Woesler</i>	
Schillers Bühnenfassungen der <i>Jungfrau von Orleans</i> im Vergleich zur Buchfassung	73
<i>Ariane Martin, Dagmar von Hoff</i>	
Edition als Medientransfer, Edition im Medientransfer Überlegungen am Beispiel von Büchners <i>Woyzeck</i>	81
<i>Jürgen Hein</i>	
Spieltexte des Wiener Volkstheaters: Von der Handschrift zum „Manuskriptdruck“	91

<i>Wolfgang Lukas</i>	
Medienwechsel und produktionsästhetische Logik: Zu Paul Wührs O-Ton-Hörspiel <i>So eine Freiheit</i>	99
<i>Toni Bernhart</i>	
Audioedition. Auf dem Weg zu einer Theorie.....	121
<i>Reinmar Emans</i>	
Neue Darstellungsformen von Fassungen musikalischer Werke	129
<i>Johannes Kepper, Christine Siegert</i>	
Oper multimedial – Zur Edirom-Ausgabe von Haydns Arienbearbeitungen	141
<i>Iacopo Cividini</i>	
Zu einer digitalen Edition des Operntextes von Mozarts <i>Idomeneo</i> oder: Wie authentisch darf Mozart sein?	151
<i>Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Stefan König, Stefanie Steiner</i>	
Möglichkeiten und Konsequenzen der Digitalen Musikedition am Beispiel der Reger-Werkausgabe (RWA).....	159
<i>Pascale Sutter</i>	
Werkstattbericht: Die Retrodigitalisierung der Sammlung Schweizerischer Rechtsquellen (SSRQ) und die künftige digitale Edition.....	167
<i>Simone Schultz-Balluff, Stefanie Dipper</i>	
<i>St. Anselmi Fragen an Maria</i> – Schritte zu einer (digitalen) Erschließung, Auswertung und Edition der gesamten deutschsprachigen Überlieferung (14.-16. Jh.).....	173
<i>Andrea Hofmeister-Winter</i>	
Alte Bits in neuen Codes: Gedanken zur Weiterentwicklung der ‚Grazer dynamischen Editionsmethode‘ am Beispiel eines Editionsprojektes in Fortsetzungen.....	193
<i>Claudia Nitschke, Yvonne Pietsch</i>	
Elektronische Palimpseste: Hybridedition von Ludwig Achim von Arnims <i>Wintergarten</i>	207

<i>Charlotte Cailliau</i>	
Medienwechsel in der Praxis:	
Die <i>Verzen</i> (1894) von Willem Kloos.....	219
<i>Ulrike Steierwald, Uta Störl, Hartmut Vinçon,</i>	
<i>unter Mitarbeit von Stefan Gründling</i>	
Die Online-Edition der Briefe von und an Frank Wedekind.	
Eine virtuelle Kontextualisierung von Korrespondenzen.....	229
<i>Stephanie Jordans</i>	
Gedrucktes Buch und digitales Archiv.	
Zur textkritischen und kommentierten Ausgabe	
von Ernst Meisters lyrischem Werk	241
<i>Bodo Plachta</i>	
Schreibtische.....	257
Anschriften.....	269

Anne Bohnenkamp

Einleitung

Die Herausgabe von Texten hat es seit jeher mit dem Wechsel von Medien zu tun: Der zu edierende Text wird bei der Erarbeitung einer neuen Ausgabe immer von dem einen Medium, von dem einen Informations- bzw. Textträger in ein neues Medium übertragen. Das gilt nicht nur für die ‚Übersetzung‘ von handschriftlich überlieferten Befunden in gedruckte Ausgaben. Auch in solchen Fällen, in denen bereits gedruckt vorliegende Texte in einer neuen Print-Edition neu ediert werden, liegt ein Medienwechsel vor: Aus einer Lese-Ausgabe (einer Zeitschrift, einer Original-Werkausgabe usw.), die als Überlieferungsträger zugrunde gelegt wird, entsteht, je nach Editionsziel eine kritische, eine historisch-kritische, eine Studien- oder wiederum eine Leseausgabe: Ja, selbst ein Reprint lässt sich als Medienwechsel beschreiben.

Editorische Arbeiten implizieren in diesem Sinne also immer einen *Wechsel* des Mediums. Augenfällig scheint das vor allem, wenn sich der Übertragungsvorgang nicht innerhalb der Spielarten eines technologischen Paradigmas von Textinformationsträgern abspielt, sondern – wie der Schritt von der Handschrift zum Druck und derjenige vom Druck zur elektronischen Datenverarbeitung – einen offensichtlichen Wechsel der eingesetzten Technologien impliziert. So kommen Fragen des Medienwechsels nicht zuletzt durch den aktuellen Medienwandel neu in den Blick, der sich mit dem Einzug der EDV in Theorie und Praxis des Edierens seit rund 30 Jahren vollzieht.¹

Von den Anfängen der EDV in der Mitte des 20. Jh.s hat es geraume Zeit gebraucht, bis das neue Medium – zunächst ausschließlich als Werkzeug bei der Erarbeitung von Editionen – eingesetzt wurde,² ihre Verwendung als Medium der Präsentation wissenschaftlicher Editionen hat sich, in Verbindung mit der Erfindung und Durchsetzung des wiederum neuen Mediums Internet im Lauf der 90er Jahre, erst in den letzten beiden Jahrzehnten entwickelt. Der lange Zeit als Sonder- und Randthema der editionswissenschaftlichen Überlegungen behandelte Wandel vom Druck zur EDV ist inzwischen in den Mittelpunkt des Interesses gerückt. Handelte es sich bei frühen digitalen Editionen zunächst um die Übertragung von bekannten Bucheditionen in digitale Speichermedien wie CD und DVD, so erfuhr die Entwicklung von genuin für das digitale Medium konzipierten Editionen mit den neuen Möglichkeiten einer

¹ Vgl. Fotis Jannidis, Elektronische Edition. In: Rüdiger Nutt-Kofoth / Bodo Plachta (Hrsg.): Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editionsgeschichte. Tübingen 2005, S. 457-470.

² Vgl. Ott, Wilhelm/Gabler, Hans Walter/Sappeler, Paul: EDV-Fibel für Editoren. Stuttgart/Tübingen 1982.

Online-Präsentation im Internet seit Mitte der 90er Jahre einen entscheidenden Innovationsschub.³

Auch heute befinden wir uns noch mitten in einem grundlegenden Wandel editorischer Praxis, dessen Folgen erst in Umrissen sichtbar werden. Die neuen medialen Möglichkeiten stellen traditionelle Konzepte und Verfahren auch insofern in Frage, als dass die Grenzen zwischen vormals klar unterschiedenen Tätigkeiten (einschließlich ihrer institutionellen Zuordnungen) sich verschieben oder sogar auflösen: Der weltweite Trend zur Digitalisierung und Online-Präsentation von Archivbeständen und Erschließungsmitteln auf der einen, die Aufhebung der mit dem Printmedium verbundenen (Raum-)Beschränkungen editorischer Möglichkeiten auf der anderen Seite führen gegenwärtig zu einer Konvergenz archivarischer und editorischer Tätigkeiten. Gleichzeitig bieten sich in Archiv und wissenschaftlicher Edition zunehmend neue Möglichkeiten der Integration von bisher häufig lediglich aus pragmatischen Gründen getrennt verwahrten Medienformaten: In digitalisierter Gestalt lassen sich Schrift-, Bild-, Audio- und Filmwerke in medienübergreifenden Datenbanken speichern und zugänglich machen. Und die Diskussion, welche Konsequenzen der Siegeszug der neuen Medien im Zusammenhang mit den Fragen rund um den Schutz des geistigen Eigentums auf der einen und die Förderung barrierefreier Wissenspartizipation auf der anderen Seite hat, ist in vollem Gange.

Die 13. Internationale Tagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, die vom 17. bis 20. Februar 2010 vom Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethehaus in Kooperation mit dem Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt am Main zum Thema ‚Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft‘ durchgeführt wurde, spiegelte den fortschreitenden Paradigmenwechsel von Gutenberg zu Google nicht zuletzt in einer Fülle von Referaten, in denen der Einsatz der EDV auch als Präsentationsmedium für wissenschaftliche Editionen zunehmend als selbstverständlich gilt – eine Entwicklung, die sich seit dem Februar 2010 kontinuierlich fortgesetzt hat.

Die Ausschreibung der international und interdisziplinär angelegten Tagung richtete sich gleichermaßen an Interessierte aus den Literatur- wie den Musik-, Geschichts- und Kulturwissenschaften. Gefragt war die Auseinandersetzung mit der Bedeutung historischer wie aktueller Medienwechsel für die jeweilige Praxis und Theorie des Edierens sowie mit den Konsequenzen medialen Wandels für die Grundkategorien der Textwissenschaften in ihrer Abhängigkeit von den Praktiken der Speicherung, Darstellung und Vermittlung ihrer Inhalte. Schon die eingesandten Exposés ließen erkennen, dass der Schwerpunkt der Tagung auf den Fragen des aktuellen Medienwandels liegen würde; tatsächlich erwies sich die ‚digitale Wende‘ in der Editionsphilologie als zentrales Thema, das gerade von den Nachwuchsforschern mit größter Aufmerksamkeit verfolgt wird. Auch die vorgetragenen Werkstattberichte zeigten, dass der Einsatz

³ „Es wird geschätzt, dass im Jahr 1993 das Internet lediglich 1 % der Informationsflüsse der weltweiten Telekommunikationsnetze ausmachte, während es im Jahr 2000 bereits die Mehrheit des technologischen Informationsaustausches beherrschte (51 %) und im Jahr 2007 bereits klar dominierte (97 % der Bytes die weltweit ausgetauscht wurden).“ Wikipedia.org/wiki/Geschichte_des_Internets; eingesehen am 3.10.2012.

der EDV nicht mehr überwiegend vor allem die Werkzeuge und Verfahren, sondern genauso die Konzeptionen sowie Darstellungs- und Rezeptionsformen gegenwärtig entstehender Editionen bestimmt. Zahlreiche digitale oder hybride Editionen befinden sich in Arbeit oder in Vorbereitung; die voranschreitende Digitalisierung der Sammlungsbestände von Archiven und Bibliotheken einschließlich ihrer Erschließungsmittel verschiebt dabei die Schnittstellen zwischen archivarischer Erschließung und wissenschaftlicher Edition. Gleichwohl ist der Durchbruch beim Einsatz der digitalen Technik auch bei der Publikation von Editionen nach wie vor keineswegs unumstritten. In 48 Beiträgen wurde das Thema aus unterschiedlichen disziplinären Richtungen in den Blick genommen: Neben der Alt- und Neugermanistik bildete die musikwissenschaftliche Edition einen gewichtigen Schwerpunkt, ergänzend kamen computer- und filmphilologische, geschichtswissenschaftliche, philosophische und kulturwissenschaftliche Beiträge hinzu. Neben zehn Hauptvorträgen wurden im Plenum zwei theoretisch orientierte Podien mit insgesamt sechs Kurzvorträgen durchgeführt: während das erste theoretischen Grundfragen galt, die nach der „transmedialen Existenz“ des Editionsgegenstands fragten (vgl. im vorliegenden Beiheft den Beitrag von Rüdiger Nutt-Kofoth sowie den Beitrag von Patrick Sahle (Zwischen Mediengebundenheit und Transmedialisierung) in *editio 24*), wurde im zweiten Podium der in drei vorangegangenen Symposien zum Thema ‚Konjunktur und Krux‘ aufgenommene Dialog mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen weitergeführt.⁴

Der größte Teil der Plenarvorträge wurde in *editio 24* und *editio 25* bereits veröffentlicht, so dass ich auf eine eigene Vorstellung hier verzichte. Zwei Plenarvorträge der Tagung eröffnen den vorliegenden Sammelband: Beide Eingangstexte beginnen mit Goethe, der als Mitbegründer der Genieästhetik und damit der modernen Autorfunktion in den Blick kommt und dessen Werk als paradigmatischer Gegenstand der Editionsphilologie behandelt wird. Ulrike Landfester plädiert im Eröffnungsvortrag der Tagung (Ein offenes Buch? Autorschaft im Zeitalter der Informationsgesellschaft) für eine Reflexion und Differenzierung des Autorkonzepts als heuristisches Instrument für die Editionsphilologie. Vor dem Hintergrund einer kritisch-ausgreifenden Überblicksdarstellung der Entwicklung dieses Konzepts erörtert der Beitrag den wechselseitigen Zusammenhang von Autorfunktion und Medienwandel in historischer Perspektivierung. Im zweiten Beitrag beleuchtet Rüdiger Nutt-Kofoth (Sichten – Perspektiven auf Text) die Konsequenzen des digitalen Zeitalters für Editionstheorie und -praxis und zeigt, dass editorische Konzepte eng verbunden sind mit den Medien, in denen sich Editionen realisieren. So führt der für die digitale Edition charakteristische Wegfall der Entscheidungsnotwendigkeiten durch die Aufhebung der mit dem Druckmedium gegebenen räumlichen Einschränkung für Nutt-Kofoth zu einer Neubestimmung der Grenzen zwischen Archiv und Edition und damit zu einer neuen Aktualität des von Klaus Kanzog schon 1991 konzipierten Formats einer ‚Archivausgabe‘. Auch der nächste Beitrag von Peter Stadler (Die Grenzen meiner Textverarbeitung bedeuten die Grenzen meiner Edition) gilt grundsätzlichen Fragen des Themas. Er greift eben-

⁴ Vgl. Konjunktur und Krux. Zur Methodenpolitik der Philologie. Hrsg. von Anne Bohnenkamp, Kai Bremer, Uwe Wirth und Irmgard M. Wirtz. Göttingen 2010.

falls das Konzept der Archivausgabe auf und erweitert den Gegenstandsbereich um die Werkstatt des Editors. Ausgehend von einer Trennung der Aufgaben zwischen Wissenschaft (Erstellung der semantisch angereicherten Datenstruktur) und Handwerk (Erstellung der Benutzeroberflächen und Präsentationsformen) plädiert Stadler für eine semantische Anreicherung der Daten unabhängig von der aktuell gewählten Präsentationsform, auf die Rücksicht zu nehmen bedeuten würde, die Daten zu beschränken.

Die folgenden Beiträge gliedern sich in drei große Gruppen. Auf eine Reihe von Referaten, die sich editorischen Fragen im Zusammenhang mit unterschiedlichen Erscheinungsformen historischer Medienwechsel widmen, folgen solche zu den unterschiedlichen Aspekten des aktuellen Medienwandels: Vier Beiträge erörtern die Perspektiven digitalen Edierens anhand von Beispielen aus dem Bereich der Musikedition; die letzte Gruppe versammelt – in chronologischer Reihung – Berichte über entsprechende Projekte aus dem weiten Feld der Textedition.

Den Schluss des Bandes bildet eine Variation des Themas mit Beobachtungen zu einem Medienwandel ganz anderer Art: An ausgewählten Beispielen verfolgt Bodo Plachta in seinem Beitrag die Geschichte der sich wandelnden Gestalt des Schreibtisches als Medium der dichterischen Produktion.

Historische Medienwechsel

Charlotte Wahl fragt nach dem Umgang mit mathematischen Notationen in der Geschichte der Leibniz-Editionen und untersucht die Umsetzung von handschriftlichen Aufzeichnungen des Autors in den Druck. Am Beispiel des Zusammenspiels von Wissenschaft und Handwerk in der diesbezüglich noch wenig erforschten Druckgeschichte der frühen Neuzeit stellt Wahl den engen Zusammenhang zwischen beiden Bereichen heraus, den schon Leibniz betonte. Steht hier also der Aspekt ‚Edition als Medienwechsel‘ im Vordergrund, geht es im folgenden Beitrag um den Medienwechsel als Mittel der Popularisierung. Karin Vorderstemann schildert am Beispiel der ‚Asiatischen Banise‘ den Medienwechsel in der Rezeptionsgeschichte eines populären Romans aus dem frühen 18. Jh. und erörtert seine Lied- und Bühnenfassungen. Winfried Woessler untersucht ausgehend von neuen Manuskriptfunden zur ‚Jungfrau von Orleans‘ die Abweichungen zwischen Bühnen- und Buchfassungen von Schillers Drama und stellt fest, dass diese zumeist auf die Zensur und die Regisseure zurückgehen und nicht auf Umarbeitungen Schillers mit Rücksicht auf den Medienwechsel. Auch der nächste Beitrag (Ariane Martin / Dagmar von Hoff) widmet sich dem Medienwechsel eines Bühnentextes. Hier stehen allerdings wiederum andere Aspekte im Mittelpunkt, am Beispiel von Büchners ‚Woyzeck‘ geht es einerseits um die Frage, wie produktionsästhetische Intermedialität (das Ineinander von Bild und Schrift im Autormanuskript) in der Edition berücksichtigt werden kann und andererseits um die Rolle der Texteditionen für die Realisierung eines späteren Medienwechsels in Gestalt einer Umsetzung des Dramentextes in einen Film. Anhand der Beziehung zwischen Handschriften und Manuskriptdrucken von Spieltexten des Wiener Volkstheaters thematisiert auch Jürgen Hein im folgenden Beitrag den historischen Medienwechsel am Beispiel von Bühnentexten und plädiert für einen ‚Nachdruck‘ ausgewählter Textkorpora im Rahmen einer elektronischen Archiv-Edition.

Abgeschlossen wird die erste Gruppe von zwei Beiträgen, die sich einem für das Medium Sprache grundlegenden, in der Editionswissenschaft gleichwohl bisher vernachlässigten Medienwechsel widmen – der nicht zuletzt erst durch die neuen technischen Möglichkeiten digitaler Konservierung und Präsentation von Audio-Dokumenten richtig in den Blick genommen werden kann: Es geht um den Wechsel zwischen gesprochener und geschriebener Sprache, zwischen Hören und Lesen, Lautkörper und Schriftgestalt. Toni Bernharts Vorüberlegungen auf dem Weg zu einer Theorie der Audio-Edition schließen direkt an eine Fallstudie an, die Wolfgang Lukas dem pluri-medialen Œuvre des Dichters Paul Wühr widmet.

Medienwandel in der musikwissenschaftlichen Edition

Anders als in den Textwissenschaften ist die Auseinandersetzung mit Klangphänomenen in der Musikwissenschaft seit jeher zentral; allerdings steht auch hier die Edition von bereits schriftlich fixiertem Klang – die Notation – im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Reinmar Emans plädiert in seinem Beitrag für den Einsatz der Möglichkeiten digitalen Edierens und für eine editorische Umsetzung des auch in der Musikwissenschaft gewandelten Werkbegriffs. Die Hinzugewinnung neuer Darstellungsdimensionen im digitalen Medium ermögliche es einer musikwissenschaftlichen Edition Varianten und Fassungen abzubilden, ohne die Brauchbarkeit für die musikalische Praxis aufs Spiel zu setzen. Dass Emans' Vorstellungen in der Musikwissenschaft bereits aufgegriffen werden, zeigen die folgenden Beiträge. Johannes Kepper und Christine Siegert knüpfen hier direkt an, wenn sie ausführen, dass eine digitale Edition, die die Gesamtheit der Überlieferungszeugen eines Werkes zur Verfügung zu stellen in der Lage ist, der Gattung Opera buffa allererst gerecht würde. Sie zeigen die editorischen Herausforderungen einer komplexen Arienbearbeitung am Beispiel von Haydns Bearbeitungen der Arie „Vorrei punirti, indegno“ und erörtern, wie es mit einer MEI-Codierung möglich wird, die verschiedenen Textstufen zu erfassen. In seinem Beitrag zu Mozarts ‚Idomeneo‘ führt auch Iacopo Cividini aus, dass erst der mit dem digitalen Medium mögliche Paradigmenwechsel zu offenen Editionsformen die Voraussetzungen schafft, um die Vielfalt des Mozartschen Œuvres angemessen abzubilden. Die bisher in der musikwissenschaftlichen Edition dominierende Suche nach der einen authentischen Fassung des Werks erweist sich aus der Perspektive der neuen Medien als ein den eingeschränkten Möglichkeiten der Buchedition geschuldeter Irrweg. Erst die flexible mehrdimensionale Editionsform, die im Zeitalter digitaler Medien möglich wird, trägt den vielschichtigen Wechselbeziehungen zwischen kompositorischem Schaffen und zeitgebundenen Aufführungsumständen Rechnung und entspricht der Opernpraxis des 18. Jhs. Auch das im nächsten Beitrag vorgestellte Projekt einer neuen hybriden Reger-Werkausgabe macht deutlich, dass in der musikwissenschaftlichen Edition ein konzeptioneller Wandel eingeleitet ist. Die Karlsruher Arbeitsgruppe betont vor allem den vielfältigen Vorteil der größeren Speicherkapazitäten und Flexibilität, den das neue Medium bietet. In allen Beiträgen aus dem Bereich der Musikwissenschaft kommt die zentrale Rolle der Entwicklung geeigneter Software zum Ausdruck: Die meisten Projekte kooperieren mit dem Projekt ‚Digitale Musikedition‘ (Edirom) des

Musikwissenschaftlichen Seminars Detmold/Paderborn und nutzen die hier entwickelten Werkzeuge.

Medienwandel in der textwissenschaftlichen Edition

Es folgen sechs Werkstattberichte aus dem Bereich textwissenschaftlicher Edition. Die Spanne reicht von der Sammlung schweizerischer Rechtsquellen bis zur jüngst erschienenen Ausgabe des lyrischen Werks von Ernst Meister. Alle Berichte dokumentieren die inzwischen erreichte Selbstverständlichkeit der Einbeziehung der Möglichkeiten digitalen Edierens. Im Einzelnen weisen die verschiedenen Projekte jedoch auch große Unterschiede auf. Retrodigitalisierungsprojekte, die zum Ausgangspunkt künftiger digitaler Editionen werden (Pascale Sutter: Die Retrodigitalisierung der Sammlung Schweizerischer Rechtsquellen (SSRQ) und die künftige digitale Edition), stehen neben verschieden Typen von Hybrid-Editionen. Auch diese weisen ganz unterschiedliche Konzepte auf. So wird im Fall der Arnim-Ausgabe, die von Yvonne Pietsch und Claudia Nitschke präsentiert wird, die laufende Print-Edition im Bedarfsfall durch eine ergänzende Komponente erweitert, die vor allem Kommentierungsaufgaben übernimmt, indem sie die hochgradig intertextuelle Verfasstheit des edierten Textes in entsprechend aufbereiteten digitalen Materialien nachvollziehbar macht. Die von Ulrike Steierwald, Uta Störl und Hartmut Vinçon unter Mitarbeit von Stefan Gründling vorgestellte Online-Edition der Briefe von und an Frank Wedekind hat ihr Zentrum dagegen ganz im digitalen Medium. Ergänzend sollen jedoch Textgruppen (bestimmte Briefkorpora) in gedruckter Form lieferbar sein. Im Fall der von Stephannie Jordans bearbeiteten Studienausgabe der Lyrik Ernst Meisters wiederum wird die vorliegende Print-Edition durch ein digitales Archiv ergänzt, das neben den nach Gedichtbänden und Titeln geordneten Kerntexten die Materialien aus dem Nachlass bietet. Damit stellt diese Ausgabe ein neues Editionsmodell dar, das die Vorteile einer handlichen Studienausgabe mit dem wissenschaftlichen Anspruch einer textgenetischen Ausgabe zu verbinden sucht. Der Beitrag von Charlotte Cailliau plädiert im Fall von Willem Kloos' „Verzen“ im Blick auf die unterschiedlichen Benutzerinteressen ebenfalls für eine Hybrid-Ausgabe und gibt gleichzeitig Einblick in den Stand des Medienwandels in den Editionsprojekten der Niederlande. Sie stellt u.a. heraus, dass die Chancen der Diversifizierung editorischer Ziele in Hinblick auf unterschiedliche Nutzerinteressen auch mit Gefahren verbunden sind und plädiert für die Einführung eines Gütesiegels für die Kennzeichnung nach wissenschaftlichen Standards erarbeiteter, zuverlässiger Editionen. Andrea Hofmeister-Winters Beitrag über die Gesamtedition der Schriften des Brixner Dommesners Veit Feichter präsentiert das Konzept einer „Dynamischen Edition“, die darauf abzielt, nicht nur das Endergebnis, sondern auch die Arbeitsschritte des Editors zu dokumentieren und so der Forschung zur Verfügung zu stellen.

Die oben beschriebene Auflösung der Grenzen zwischen archivarischer Erschließung und editorischer Text-Präsentation als Folge des gegenwärtigen Medienwandels wird besonders in umfangreichen digitalen Projekten deutlich, die von der Erfassung des Archiv-Materials über seine Auswertung bis zur Textedition reichen und auf diese Weise tradierte Abgrenzungen überschreiten. So im Fall des von Simone Schultz-Bal-

luff und Stefanie Dipper vorgestellten Projekts zur digitalen Erschließung, Auswertung und Edition der gesamten deutschsprachigen Überlieferung eines Passionstraktaus dem Mittelalter oder in der bereits genannten Darmstädter Online-Edition der Briefe von und an Frank Wedekind. Ähnlich auch in einer weiteren in Arbeit befindlichen Hybrid-Edition, der historisch-kritischen Edition von Goethes „Faust“, die auf der Tagung von den Leitern der im Freien Deutschen Hochstift in Frankfurt angesiedelten Arbeitsgruppe vorgestellt wurde.⁵

Die Werkstattberichte machen deutlich, dass die verschiedenen Projekte die Chancen des digitalen Mediums in sehr unterschiedlicher Weise nutzen. Sie bieten dabei auch Einblick in eine Reihe aktueller Probleme digitalen Edierens, mit denen fast alle Projekte konfrontiert sind. Eine wichtige Rolle spielt die konsequente Verwendung internationaler Standards: Die Mehrzahl der neuen Projekte orientiert sich inzwischen an den Vorgaben der Text Encoding Initiative (TEI), die in bestimmten Bereichen in Kooperation mit laufenden Projekten derzeit weiterentwickelt werden (Paläographische Schriftbeschreibung, Genetische Edition, Briefedition). Charakteristisch ist die Bildung interdisziplinärer Arbeitsgruppen und die Einbeziehung von IT-Spezialisten. Ein offenes Problem stellt in den meisten Projekten die Frage der Nachhaltigkeit dar: Eine Auseinandersetzung mit den Herausforderungen der Langzeitarchivierung digitaler Editionen ist im Bewilligungszeitrahmen der vorgestellten Projekte kaum möglich.

Die Tagung „Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft“ der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition wurde vom Freien Deutschen Hochstift/Frankfurter Goethehaus in Kooperation mit dem Institut für Neuere deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt durchgeführt. Mein besonderer Dank gilt Andreas Kraß für tatkräftige Unterstützung und gute Zusammenarbeit. Für vielfältige Hilfe bei der Vorbereitung und Durchführung der Tagung danke ich Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta und dem Ausschuss der Arbeitsgemeinschaft. Die organisatorische Durchführung in Goethehaus und Goethe-Universität lag in den fähigen Händen von Veronika Spinner; ihr und den weiteren Helfern in Hochstift und Universität – Dr. Jasmin Behrouzi-Rühl, Christa Buck, Lukas Gedziorowski, Alice Gotzheim, Carolin Mauritz und Susanne Mohr – gilt herzlicher Dank für den engagierten Einsatz. Für die Gestaltung des Programmhefts danke ich Alexandra Koch.

Ermöglicht wurde die Tagung durch die finanzielle Unterstützung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition, der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), der Freunde der Universität Frankfurt und der Fazit-Stiftung. Zusätzliche Hilfe kam von den Verlagen S. Fischer (Frankfurt am Main), Kohlhammer (Stuttgart) und De Gruyter (Berlin). Allen Förderern gilt großer Dank.

⁵ Der Werkstattbericht sollte zeitgleich online publiziert werden und konnte daher nicht im Rahmen des vorliegenden Beihchts erscheinen. Vgl. Anne Bohnenkamp, Gerrit Brüning, Silke Henke, Katrin Henzel, Fotis Jannidis, Gregor Middell, Dietmar Pravida, Moritz Wissenbach: Perspektiven auf Goethes „Faust“. Werkstattbericht der historisch-kritischen Hybridedition. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2011, Göttingen 2012, S. 23-67.

Für die Aufnahme der Tagungsbeiträge in die Reihe der ‚Beihefte zu editio‘ und die konstruktive Begleitung der Drucklegung bin ich Winfried Woesler (Osnabrück) sehr dankbar. Für die geduldige Betreuung der Buchwerdung im De Gruyter Verlag gilt mein Dank besonders Birgitta Zeller-Ebert. Auch den Autoren und Autorinnen des Bandes danke ich für ihre Geduld und für die unkomplizierte Zusammenarbeit. Die Redaktion lag in den Händen von Mirna Vozetic, die letzten Korrekturen übernahm Charlotte Köhler. Für beides bin ich sehr dankbar: Ohne diese Unterstützung wäre der Band noch immer nicht abgeschlossen.

Frankfurt am Main, im Oktober 2012

Anne Bohnenkamp

Ulrike Landfester

Ein offenes Buch?

Autorschaft im Zeitalter der Informationsgesellschaft

1765, im Alter von sechzehn Jahren und damit gerade am Beginn einer Entwicklung, die ihm später den Ehrentitel eines Gründervaters des modernen Paradigmas „Autorschaft“ eintragen sollte, schrieb Johann Wolfgang von Goethe seinem Freund Friedrich Maximilian Moor das folgende Gedicht in dessen Stammbuch:

Es hat der Autor wenn er schreibt,
So was gewisses das ihn treibt.
Der Trieb zog auch den Alexander,
Und alle Helden mit einander,
Drum schreib ich auch allhier mich ein:
Ich möcht nicht gern vergessen seyn.¹

Jede Debatte um die künstlerische Qualität des Gedichts einmal beiseite gelassen, enthält dieses *opusculum* bereits alles das, was Literatur und vor allem Literaturwissenschaft bis heute mit diesem Paradigma verbinden: die Vorstellung, ein Autor, der diesen Namen verdient, müsse von „so was gewissem getrieben“ sein; das Anliegen des Schreibenden, kraft von ihm verfasster Texte möglichst als „Held“ zu erscheinen, dessen Werk nicht ohne weiteres „vergessen seyn“, sondern im Gegenteil idealiter als Denkmal auktorialen Heldentums in die Ewigkeit ragen möge; schließlich die Denkfigur des Ichs als eines Subjekts, das mit seiner Unterschrift unter dem von ihm geschriebenen Text den von diesem Text gestifteten Namen des Autors für sich reklamiert, um gedachtes Denkmal solcherart mit der historischen Person seines Urhebers zu identifizieren.

Wie erfolgreich dies hier bei aller werkgeschichtlich pubertären Ungelenkheit im Ausdruck doch schon inhaltlich so überaus präzise fokussierte Unternehmen war, davon zeugt die nachhaltige Überlebensfähigkeit all der Texte, die Goethe sich im Lauf seines Lebens als Autor mit seinem Namen zugeschrieben hat, in zahl- und variantenreichen Editionen, angefangen von den Werkausgaben, die Goethe noch selbst veranstaltet hat, bis hin zu der aktuell unter Leitung von Anne Bohnenkamp und Fotis Jannidis in Entstehung begriffenen werkgenetischen Edition seines *Faust*-Projekts. Darüber hinaus zeugen davon auch die überaus fruchtbaren und entwicklungsreichen germanistischen – und dabei zunehmend die Grenzen der Nationalphilologien transdisziplinär überschreitenden – Aktivitäten der Editionsphilologie der vergangenen

¹ Der junge Goethe in seiner Zeit. Texte und Kontexte in 2 Bänden und einer CD-ROM, hrsg. von Karl Eibl, Fotis Jannidis und Marianne Willem. Frankfurt/Main 1998, Bd. 2, S. 18.

zweihundert Jahre überhaupt: Methodik und Gegenstandswahl der Editionsphilologie haben erhebliche Differenzierungen erfahren, metareflexive Debatten haben im Zeichen der Diskursanalyse heilige Kühe wie die noch von Goethe eingeführte Trennung zwischen „eigentlichem“ Werk und Quellen wie Briefen oder Tagebüchern geschlachtet, Kanonisierungsmechanismen revidiert und dabei auch die Konzepte „Autor“ und „Autorschaft“ abwechselnd euphorisch ab- und empört wieder angeschafft. Und dies nicht unwesentlich unter dem Einfluss, den der Einzug der Errungenschaften der digitalen Datenverarbeitung in die Editionsphilologie ausgeübt hat und weiterhin ausübt, sowohl bei der Herstellung als auch inzwischen immer häufiger gerade bei der Publikation von Editionen, wie sie im Bereich der Goethe-Philologie 1998 mit dem spektakulären Fanfarenstoß der von Karl Eibl, Fotis Jannidis und Marianne Willems veranstalteten Hybridedition *Der junge Goethe* in die kommunikationstechnologische Gegenwart katapultiert worden ist.

Die triumphierende Begeisterung, mit der Marshall McLuhan 1962 das „Ende des Buchzeitalters“ ausgerufen hat, in der Annahme, das eben durch erste Prototypen des Computers ermöglichte digitale Schreiben werde die archaische Materialhörigkeit der „Gutenberg-Galaxis“² unzweifelhaft in naher Zukunft strukturell überflüssig machen, hat den Weg für eine ganze Generation von glücksgewiss die schwerfällige Begrenztheit der Printmedien verabschiedenden Stimmen bereitet³ – und damit die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass auch die Editionsphilologie begann, die Möglichkeiten zur digitalen Überwindung der einst printmedial gesetzten Nutzungsgrenzen ihrer Produkte zu explorieren. Editoren, die heute „die alte, schwere, gravierte Welt der Schrift, des Buches und der Literatur versinken und den neuen, allumspannenden Kosmos des immateriellen Hypertexts entstehen sehen“,⁴ tun schon aus strategischen Gründen gut daran, diese Entwicklung zumindest nach außen hin mit Freude zu begrüßen, haben doch in deren Verlauf nationale wie internationale Institutionen der Forschungsförderung – auf deren Unterstützung gerade Editionsprojekte bekanntlich vital angewiesen sind – in der herstellungsprozessualen wie publikationstechnischen Nutzung digitaler Medien endlich ein angeblich „hartes“ Kriterium ihrer Förderungswürdigkeit entdeckt.⁵

Nicht nur die Institutionen der Forschungsförderung aber, sondern auch und gerade die Begeisterung der zeitgenössischen *vox populi* für die Möglichkeiten digitaler Mediennutzung tragen erheblich zu dem post-McLuhanschen Aufschwung des Formats der elektronischen Edition bei. Dass dieser Beitrag zumeist ohne Berücksichtigung

² Marshall McLuhan: The Gutenberg-Galaxy. The Making of Typographic Man. London 1962. – Die Gutenberg-Galaxis: Das Ende des Buchzeitalters. Bonn u.a. 1968.

³ Vgl. dazu exemplarisch Michael Wetzel: Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Von den literarischen zu den technischen Medien. Weinheim 1991; sowie Norbert Bolz: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München 1993.

⁴ Andreas Kilcher: „Absturz aus dem Wort oder Rückkehr ins Allwort“. Die Enzyklopädisierung des Schreibens. In: System ohne General. Schreibszenen im digitalen Zeitalter. Hrsg. von Davide Giuriato, Martin Stingelin, Sandro Zanetti. München 2006 (= Zur Genealogie des Schreibens, Bd. 3), S. 87-100, hier S. 87.

⁵ Einer der ersten Wissenschaftler, die sich mit diesem Thema konstruktiv auseinandergesetzt haben, ist Peter L. Shillingsburg: Scholarly Editing in the Computer Age. Theory and Practice. Athens (Georgia)/London 1996.

der verlagsrechtlichen Beschränkungen auch von Interneteditionen erfolgt, tut seiner ideologischen Verve dabei üblicherweise keinerlei Abbruch, gilt ihm das Internet doch gern *per se* als Medium einer Demokratisierung von Wissen, die überlebte esoterisch-bürgerliche Privilegien von Kunst und Literatur wie etwa die Idee geistigen Eigentums endlich zugunsten einer grenzenlosen Wissensdemokratie abzulösen verspricht: Zauberformeln wie *open access*, *open source*, *open approaches* strukturieren einen Diskurs, in dem jeder jederzeit über jedes Wissen zu verfügen berechtigt zu sein scheint.

Fälle wie die *causa* Guttenberg oder die Plagiatsdebatte um Helene Hegemanns aus *blogs* fremder Verfasserschaft zusammengeschnittenen Roman *Axolotl Roadkill* markieren zweifellos negative Spitzenwerte im historischen Horizont des aktuellen Digitalisierungs-*hypes*. Auch unabhängig vom spektakulären Effekt dieser Fallbeispiele aber zeichnet sich in der Editionsphilologie inzwischen ein wachsendes Unbehagen in dieser so hegemonial von den technischen Gegebenheiten der neuen Medien bestimmten Wissenschaftskultur ab. In Zitierung von Samuel Beckett lässt Michel Foucault 1969, nachdem Roland Barthes ein Jahr zuvor den „Tod des Autors“⁶ verkündet hatte, seinen berühmten Vortrag vor der Französischen Gesellschaft für Philosophie *Was ist ein Autor?* mit der Frage beginnen: „Wen kümmert's, wer spricht?“ – eine Frage, die Foucault selbst am Ende dahingehend beantwortet, das Konzept „Autor“ sei „wohl nur eine der möglichen Spezifikationen“⁷ der Erscheinung des Subjekts in dem von diesem geschriebenen Text. Entscheidend an derartigen Überlegungen ist die von Barthes wie Foucault angeregte Verschiebung, auch und gerade editionsphilologischen Erkenntnisinteresses, weg von der historischen Person des Autors und hin zu den von ihm eingesetzten Strategien der Textkonstitution, wie sie sich in seinem Werk niederschlagen. Strategien, denen die Funktion Autor auch dann immanent bleibt, wenn dieses Werk etwa in digitalisierter Form frei verfügbar und damit aus dem Besitz des Verfassers in denjenigen der Allgemeinheit überzugehen scheint.

Auf den ersten Blick scheint diese Verschiebung ein rein theoretisches Exerzitium von bestenfalls fragwürdiger praktischer Relevanz zu sein, verweisen doch auch derartige Strategien stets auf die historische Person ihres Urhebers zurück. Tatsächlich aber wirft die Fokussierung auf den Text anstelle der Person ein helles Licht auf das Tun des Editors selbst: Auch Editoren konstituieren Texte, und dies nicht nur im Sinne des von ihnen je präsentierten Werks als solchem, sondern in der Gesamtheit aller editorischen Selektions- und Kommentierungsentscheide, die sie für diese Präsentation treffen; auch eine Edition als Ganze ist demnach faktisch ein Werk. Die Instanz des Autors hat folglich eine systematische Funktion für das editionsphilologische Tun – eine Funktion, die, wie der heftige Streit um Tod oder Leben des Autors im Nachgang zu Foucaults Essay zeigt, in der Ablösung der Gutenberg-Galaxis durch die internetbasierte Informationsgesellschaft einer bislang unbewältigten Herausforderung ausgesetzt ist.

⁶ Roland Barthes: Der Tod des Autors [1968]. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart 2000 (Universal-Bibliothek; 18058), S. 185-193.

⁷ Michel Foucault: Was ist ein Autor? [1969] In: Texte zur Theorie der Autorschaft (Anm. 6), hier: S. 198 und 227.

Das Unbehagenspotential dieser Herausforderung scheint dabei vor allem dort zu entstehen, wo der editionsphilologische Gebrauch digitaler Präsentationstechniken sich als eine Art trojanisches Pferd zu erweisen droht, aus dem hervorquellend die völlige Rezeptions- wie Produktionspromiskuität propagierenden Ideologeme der zeitgenössischen Internetkultur nicht nur die Methode, sondern auch den Gegenstand editorischer Arbeit sich zu übernehmen anschicken. Das eigentliche Problem entsteht dabei nicht so sehr aus dem Unterschied zwischen Print- und digitalen Medien als solchem, sondern aus einem Sekundäreffekt letzterer, dessen Auswirkungen bisher nicht annähernd erschöpfend erforscht sind: aus der radikalen Entmaterialisierung jeglicher digitalisierten Information nämlich, die mit der einstigen Bindung solcher Information an gegenständliche Trägermedien wie etwa Bücher zunehmend auch das Bewusstsein für Urheberrechte erodiert – was im Netz steht, gehört schon deshalb allen, weil es sich ausschließlich in flüchtigen, von seinem jeweiligen User im Erscheinungsbild beliebig modulierbaren Lichtzeichen auf dem Bildschirm manifestiert, die ob ihres substanzlos-unfesten Charakters nicht mehr die Dignität eines besitztauglichen Objektes entfalten können. So zeichnet sich eine Art Zauberlehrlings-Effekt nach dem Prinzip des McLuhanschen Diktums „The Medium is the Message“⁸ ab: Weil der Roman *Axolotl Roadkill* des in der deutschsprachigen Literaturszene zunächst so gefeierten Wunderkindes Helene Hegemann im – von dieser substanzlosen Unfestigkeit digitaler Kommunikation zumindest mit inspirierten – *copy and paste*-Plagiat geschrieben wurde, stellt sich dem Editionsphilologen die Frage, ob er mit digitalen Editionen ebenfalls die Möglichkeit zur Herstellung von Texten durch das *copy and paste*-Verfahren bereitstellt und ob die Beziehung zwischen einem Artefakt und seinem Urheber, wie sie traditionell der Edition zugrunde liegt, damit nicht selbst obsolet und die Arbeit daran deshalb auf eine völlig neue epistemologische Basis zu stellen ist.

Diese Frage ist zweifellos berechtigt. Bevor die Antwort darauf aber zum Kollateralschaden des Sogs wird, in dem einerseits Hegemann mit ihrem postmodernen Selbstverwirklichungsexperiment zur medienästhetischen Anti-Autorschaftsikone hochstilisiert wird und andererseits die Editionsphilologie in Reaktion hierauf in die Agonie handlungsunfähigen Kulturpessimismus sinkt, muss auch die Gegenfrage gestellt werden, ob sich nicht in der Geschichte des Autorschaftsbegriffs und seiner Funktionalisierung durch die Editionsphilologie auch Argumente dafür ausfindig machen ließen, die die Konzepte „Autor“ und „Autorschaft“ – und mit ihnen auch das der Werkherrschaft⁹ – unter den Bedingungen der global digitalisierten Informationsgesellschaft fruchtbar machen könnten.

Die kritische Reflexion, der die Konzepte „Autor“ und „Autorschaft“ in den vergangenen vierzig Jahren unterzogen worden ist, wird bis heute von einem Quellcode gesteuert, der das Produkt einer überaus selektiven und als solcher bislang bemerkenswert beratungsresistenten Rezeption ihrer Geschichte ist. Die Editionsphilologie nämlich behandelt diese Konzepte als „offenes Buch“, als einen über die letzten beiden Jahrhunderte bis zu instinktbildender Überzeugungskraft sedimentierten kulturellen

⁸ Marshall McLuhan: Understanding Media. The Extensions of Man. Cambridge/London 1994, S. 7.

⁹ Vgl. dazu Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn u.a. 1981.

Konsens. Dessen empirisch-historischer Quellgrund aber bezeugt demgegenüber unmissverständlich, dass diese Konzepte eigentlich als „offenes Buch“ gelesen werden müssen, als ein seinem Inhalt nach in dauernder Bewegung befindliches und demgemäß permanenter historischer Umschreibung und Umgruppierung unterliegenden Bündel von instabilen Einzelvarianten.

Die Denkfigur „Autor“ entfaltet sich bekanntlich aus insgesamt drei etymologischen Ableitungszusammenhängen, die erstmals zwischen Früh- und Hochmittelalter explizite poetologische Reflexionen begründen: Es handelt sich um 1. die Ableitung vom lateinischen Verb *agere*, handeln, hier im Sinne von: den Akt des Schreibens ausführen – der Autor als „actor“¹⁰; 2. die Ableitung von dem Verb *augere*, vergrößern, vermehren, zum Wachsen bringen, im übertragenen Sinne also hervorbringen, produzieren; 3. schließlich um die Verknüpfung mit griechisch *authenthein*, die den Zugang des Autors zu authentischer Wahrheit bezeichnet.

Während im theologischen Diskurs des Frühmittelalters „auctoritas“ die Wahrheit der göttlichen Verkündigung bezeichnet und damit jeder Verfasserschaft antezendent ist, so dass die Person des Schreibenden automatisch im Hintergrund bleibt, konstituiert sich in dem Maß, in dem dieser Diskurs zu einem wissenschaftlichen wird, im Hochmittelalter „auctoritas“ sowohl über den Rückgriff auf andere, etwa auch antike Autoren – ein Verfahren, das ich hier „replikative Autorschaft“ nennen möchte: Ein Autor gewinnt Autorität, indem er auf Texte anderer Autoren repliziert, und muss dazu, auf Einzelne rekurrierend, selbst als Einzelner kenntlich sein – als auch über die Amplifikation (*augere*) des gegebenen Stoffes durch eigene stilistische und inhaltliche Addenda. Beides situiert den Autor in einer Rede, die lange vor ihm in Gang gekommen ist und an der teilhabend er auf eine transsubjektive Wahrheit verpflichtet ist. Dieses Paradigma von Autorschaft allerdings bleibt auf den wissenschaftlichen Diskurs beschränkt. Die schöne Literatur des Mittelalters kennt den Autor nicht oder nur sehr begrenzt als eine Wahrheit verbürgende Instanz; die Replikationsbeziehung mittelalterlicher Literatur verläuft nicht zwischen jetziger und vorheriger Redeposition, sondern zwischen einem Stoff und seiner poetischen Aktualisierung, und diese Aktualisierung wiederum definiert ihren Wert nicht über eine explizit bezogene Sprecherposition, sondern über den Anspruch, dem Stoff eine ihm adäquate Gestalt geben zu haben. Wer spricht, ist der aktuelle Text, und da die poetische Rede weder institutionell noch auch strukturell replikativ abgesichert ist, kümmert es niemanden, wer diesen Text verfasst hat.¹¹

Es lässt sich also schon hier die Frage anknüpfen, ob nicht aus diesem mittelalterlichen Autorschaftsparadigma brauchbares Wissen darüber bezogen werden könnte,

¹⁰ Vgl. Jan-Dirk Müller, Autor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters. In: Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft. Hrsg. von Felix Philipp Ingold u. Werner Wunderlich. St. Gallen 1995, S. 17-31.

¹¹ Vgl. dazu die folgenden Werke: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Hrsg. von Elisabeth Andersen. Tübingen 1998; Joachim Bumke: Autor und Werk. Beobachtungen und Überlegungen zur höfischen Epik. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 116, 1997, S. 87-114; Karl Stackmann: Autor – Überlieferung – Edition. In: Das Mittelalter und die Germanisten. Zur neueren Methodengeschichte der Germanischen Philologie. Hrsg. von Eckart C. Lutz. Freiburg 1999, S. 11-32; Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven. Hrsg. von Felix Philipp Ingold und Werner Wunderlich. Konstanz 1992.

wie mit den postmodernen Formationen von Autorschaft umzugehen sei, etwa durch die gezielte Aktualisierung der Idee transsubjektiver „auctoritas“ im Zeichen eines rezipientenorientierten Anspruchs auf die umfassende Verfügbarkeit kultureller Artefakte. Tatsächlich beweist das Konzept „Autorschaft“ bis heute ein enormes Beharrungsvermögen auch und gerade dort, wo es in Nachfolge der Überlegungen Barthes‘ und Foucaults geradezu zu einem Feindbild postmoderner Literaturproduktion stilisiert – und damit faktisch ex negativo als Konstituens solcher Artefakte am Leben gehalten wurde. Dass aber ein Münchener Autorenkollektiv vor einigen Jahren in seiner *Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern*¹² gegen Barthes und Foucault entschlossen die Wiederkehr des Autors ausrief, fußte darüber hinaus wesentlich auf der Erkenntnis, dass der bloße Wandel von Print- zu digitalen Medien als solcher zwar zur Überprüfung dieses Konzepts herausfordert, es deshalb aber noch keineswegs a priori zur Disposition stellen muss. Immerhin war es einst mit der Erfahrung des Buchdrucks ein ganz ähnlich strukturierter Medienwandel gewesen, dessen Konsequenzen für Literatur- und Wissenschaftsbetrieb die Geburt des modernen Autors aus dem Geist der europäischen Schriftkultur vorangetrieben hatte.

Das Speichermedium des gedruckten Buches (einschließlich der graphischen Reproduktion von Bildern und Notentexten) durchbrach die engen Grenzen, die der handschriftlichen Kopie und Distribution von Artefakten schon durch ihre lokale Bindung an entsprechende Repositorien gesetzt waren, und gewährleistete – in dieser Hinsicht der internetauglichen Digitalisierung von Informationen im ausgehenden 20. Jahrhundert durchaus analog – einen offenen Zugang des interessierten Publikums zu den entsprechenden Artefakten. Ausgelöst von diesem historischen Umbruch entbrannte ein Kampf um die Rechte an den reproduzierten Artefakten, der auf verschiedenen Ebenen den Boden für den modernen Autorschaftsdiskurs bereitete: Als Handwerk zunächst ein freier Wirtschaftszweig, fand sich die neue Reproduktions- und Distributionskunst schon bald in einem Dauerkonflikt zwischen Verlags- und Erfindungsrechten, der, privilegienrechtlich zunächst nur durch situative Verfügungen der zuständigen Reichsautoritäten lösbar, dann auf beiden Seiten erhebliche, einander gegenseitig befriedende Innovationspotentiale freisetzte: Während der juristische Diskurs eine strafrechtlich tragfähige Kodifikation des nötigen Einverständnisses zwischen dem Verfasser einer Schrift und seinem Verleger fixierte, die freilich in der Praxis bis in das 19. Jahrhundert hinein weitgehend wirkungslos blieb, begann der betroffene Urheberstand gleichzeitig damit, die Position des Verfassers mit Konturen zu versehen, die auch den Verleger nunmehr zunehmend an einen emphatisch supplementären Ort verweisen sollten.¹³

Zunächst argumentierte dieser Stand damit, so Martin Opitz 1624 in seinem *Buch von der deutschen Poeterey*, dass dem Urheber eines kulturellen Artefakts kraft ausgewiesenen Gelehrtentums, nämlich der sichtbaren Beherrschung historisch vorgeprägt

¹² Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko: *Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven*. In: Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Hrsg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, u.a. Tübingen 1999, S. 3-35.

¹³ Vgl. dazu die Überblicksdarstellung von Bosse 1981 (Anm. 9).

ten Forminventars, die Rechte an seinem Produkt zuzukommen haben. Schon Johann Christoph Gottscheds *Critische Dichtkunst* von 1729 aber konturiert ex negativo auch die Schwierigkeit, dass eine solche programmatische Rückbindung poetischer Autorschaft an die Erlernbarkeit rhetorischer Ausdrucksformen – heute würde man sagen, an die Verfügbarkeit der nötigen Software – die Zuschreibung geistigen Eigentums faktisch ausschließt. Die wütenden Invektiven gegen Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, mit denen Gottsched spätere Auflagen der *Dichtkunst* versah, richteten sich gegen den Einbruch des Irrationalen in die Poesie – gegen die Forderung, die Bodmer und Breitinger schon 1721–23 in den *Discoursen der Mahlern* erhoben und dann 1740, Bodmer in seiner *Critischen Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* und Breitinger in seiner *Critischen Dichtkunst* systematisch begründeten, die Forderung nämlich nach der Akzeptanz individueller Einbildungskraft als Konstituens sinnlich schöner Texte.

Der entscheidende Anstoß dazu, dass dieses Konstituens Bestandteil des modernen Konzepts „Autorschaft“ werden konnte, kam aus dem wissenschaftlichen Diskurs: 1735 verteidigte Alexander Gottlieb Baumgarten an der Universität Halle mit seinen *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* eine Promotionsthese, anhand derer er die unteren gegenüber den oberen Erkenntnisvermögen des Menschen mit dem Argument nobilitierte, dem Bereich der unteren – sinnlichen – Erkenntnisvermögen komme im Umgang mit dem sprachlichen Kunstwerk eine nicht minder entscheidende Bedeutung zu als dem Vermögen zur begrifflichen Identifikation von Realität, wie es die rationalistische Philosophie betreibt, weil – und dies ist der wichtigste Impuls zur Emanzipation der Ästhetik – sich im Kunstschoenen eine eigene Ebene der Sinnbildung manifestiere. Diese Ebene werde über ein Regelwerk konstituiert, das, wiewohl analog zur Vernunft funktionierend, mit dieser nicht identisch sei. Der Status eines Kunstwerks also, so die argumentative Stoßrichtung von Baumgartens *scientia aesthetica*, wie er sie 1750–58 in seinen *Aesthetica* kodifizierte, kommt einem sprachlichen Artefakt unabhängig von seinem rational-begrifflichen Gehalt dann zu, wenn es von den unteren Erkenntnisvermögen des Menschen als in Einlösung dieses Regelwerks sinnlich vollkommen identifiziert wird.

Die Frage nach der Herkunft und, vor allem, nach den Realisationsbedingungen dieses Regelwerks stürzt in der Folge das Paradigma der „auctoritas“ in jene Krise, in der der Autor der Moderne sein spezifisches Profil entwickelte: Wenn ein sprachliches Artefakt seinen Artefaktcharakter nicht mehr automatisch aus einer antezedenten „auctoritas“ legitimiert, und sei es nur in der Schwundstufe einer streng rhetorisierten Poetik, die den Rekurs auf vorgängige Wahrheit als Bindung an Form und Rationalität vorgibt, wenn vielmehr Autorität von einer sinnlichen Vollkommenheit erzeugt und garantiert werden kann, deren Voraussetzungen nicht mit der Vernunft identisch sind, dann entsteht dort, wo der „auctor“ von Kunstwerken vorher als Sachwalter objektivierbaren Bildungsgutes gegolten hatte, genau das Vakuum, das Gottscheds *Critische Dichtkunst* noch so verbissen zu verhindern versucht hatte: das Vakuum dessen, was über eine Poesie, deren poetische Qualität sich unabhängig von der Vernunft herstellt, nicht länger a priori gewusst bzw. durch eine replikative Autoritätsbindung antizipiert oder auch nur erwartet werden kann.

Ironischerweise ist gerade Gottsched selbst mittelbar einer der wichtigsten Exponenten der Diskursbewegung, die diesen Einbruch erst möglich macht, gehört doch seine Publizistik zum Kanon der Schriften, in denen die Bildungsiedeologie der Aufklärung ihren programmatischen Austrag fand. Der pädagogische Diskurs der Aufklärung löste, zunächst durchaus noch ganz im Zeichen der absolutistischen Ständehierarchie stehend, die körperliche Zurichtung des Untertanen durch Straf- oder Folterzüchtigungen ab durch eine Form der Zurichtung, die statt auf die Körper nunmehr, in zahllosen Gründungen von Schulen im Zeichen des aufgeklärten Absolutismus, auf die mentalen und intellektuellen Anteile des Menschen zugriff: „Bildung“ war das Zauberwort, durch das man den Untertan auf seine Verantwortung für das Gemeinwesen einschwor. Und diese Bildung hieß konkret Alphabetisierung – die Erfindung des Subjekts im 18. Jahrhundert, die nach wie vor als eine der Schwellenmarkierungen der bürgerlichen Moderne gilt, vollzieht sich als Literalisierung des Subjekts und damit als jene Engführung von Subjektivität und Schrift, in der der moderne Autor *sowohl* als empirische und als solche Subjektivität verbürgende Größe *als auch* als diskursive Ordnungsfunktion aus der Krise der antezedenten Autorität hervorgerieben wird.

Diese Doppelstruktur manifestiert sich zuerst in der zur Erklärung des Phänomens Autor so oft berufenen Genieästhetik zwischen 1765 und 1775. Im Anschluss an Klopstock, den vielleicht ersten Autor, der die normativen Regelpoetiken auf das Recht der Subjektivität am poetischen Text hin überschritt, vollzieht die neue Ästhetik eine Gegenbewegung gegen solche Poetiken, die den Akt des Schreibens unter Verabsolutierung des schreibenden Subjekts zu marginalisieren sucht: Wer spricht, ist nicht länger eine bloß formgebende Instanz, sondern die Natur selbst, die in der Sprengung regelpoetischer Fesseln den Autor als eigentümliches Individuum zutage fördert. Gleichzeitig installiert gerade die Genieästhetik den Kausalnexus zwischen Formgebung und Eigentümlichkeit im Autorschaftsdiskurs der Moderne. Goethe erfährt die Notwendigkeit solchen Nexus, als er bei seinem Studienaufenthalt in Leipzig 1765–67 den Professoren Clodius und Gellert, bei denen er regelpoetische Vorlesungen über das Handwerk des Dichtens hört, Proben seiner Dichtkunst vorlegt und dabei, so schreibt er Anfang 1766 in einem Briefgedicht an seinen Jugendfreund Riese, „glaubte, daß / Aus Meisterhänden nichts Vollkommners käme, / Als es aus meiner Hand gekommen war“. Clodius aber übt vernichtende Kritik; in Goethes Texten fehle jegliche handwerkliche Kompetenz: „Es sinckt“, so Goethe in seinem Briefgedicht, „der Staub hinab, / Mit ihm, der Wurm. Jetzt kriecht er wie zuvor“.¹⁴

Liebe und Einbildungskraft gehen bereits hier jene temperamentvolle Mischung ein, anhand derer sich das Genie schreibend als Austragungsort von Natur inszeniert – aber, und dies ist die entscheidende Neuerung gegenüber der Unschuld, mit der Goethe sich früher als Helden imaginiert hatte, nicht ohne die Tatsache der Inszenierung selbst mit in diese hineinzunehmen: „Mein Brief hat eine hübsche Anlage zu einem Werckgen, ich habe ihn wieder durchgelesen, und erschröcke vor mir selbst“¹⁵. Das Genie weiß immer um die inszenatorische Qualität jeglicher Textproduktion,

¹⁴ Der junge Goethe (Anm. 1), Bd. 2, S. 26f.

¹⁵ Johann Wolfgang Goethe an Ernst Wolfgang Behrisch, 13.10.1767, in: Der junge Goethe (Anm. 1), Bd. 1, S. 611.

die den Auftrag intersubjektiver Vermittelbarkeit als verpflichtende Vor-Schrift von Literatur begreift, eine Vor-Schrift, die, so selbstverständlich sie mit dem Modell des replikativen Autors vereinbar war, in unauflöslichem Konflikt zum Produktionsethos des originären Autors steht.

Derweil ist der Autor in der kunstschöpferischen Praxis gerade in der Konsequenz, mit der er sich selbst poetologisch reflektiert, ein weiterhin durchaus dynamisches Ordnungskonzept: Der Autor der Klassik praktiziert individuelle Eigentümlichkeit als radikale Distanznahme der Kunst zur Realität, um von dem solcherart geschaffenen autonomen Raum aus auf das Normengefüge dieser Realität zurückzuwirken; der Autor der Romantik revidiert diese Distanz nicht minder radikal, um Kunst und gesellschaftliche Realität in der ganzen Asymmetrie aufeinander abbilden zu können, die erforderlich ist, um „den Autor“, „den Menschen“ und „die Universalpoesie“ in eine progradient schöpferische Beziehung zueinander zu versetzen; der Autor des Biedermeier stellt diese Beziehung still, um Lebenspraxis und Kunstmöglichkeiten im Zeichen der politischen Restauration zu harmonisieren; der Autor des Vormärz und Zeitgenosse des biedermeierlichen Harmonisten bringt sie wieder in Bewegung, mit dem Ziel, eine Politisierung der Poesie und damit der aktuellen Lebenspraxis zu erreichen; und der realistische Autor schließlich feiert das Berufsbild „Autor“ im ganzen Spektrum zwischen ironischer Hypertrophierung und nicht minder ironischer Rücknahme dessen, der spricht, in die dem Text eingetragene Leerstelle, die den Leser in die eigene Imagination hinein entlässt und ihn damit nur umso unausweichlicher auf seine Manipulation durch den Autor verpflichtet.

Kein Wunder auch, dass die literarische Kunst dadurch in eine tiefe Sinnkrise gerät – man denke etwa an die radikalierte Sprachskepsis des Fin de Siècle in Hugo von Hofmannsthals berühmtem Chandos-Brief oder an Walter Benjamins Essay zum *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* – umso mehr, als sich der medientechnische Druck auf das Paradigma originaler Kunstautorschaft von nun an mit wachsender Geschwindigkeit immer weiter verstärkt und dabei den Körper des Autors weit hinter sich lässt: 1945 erfindet der ungarisch-amerikanische Mathematiker John von Neumann für den *Electronic Discrete Variable Automatic Computer* die Speicherungsarchitektur, nach der unsere Computer bis heute gebaut sind, und ein Jahr später, 1946, wenden sich Wimsatt und Beardsley mit *The Intentional Fallacy* programmatisch gegen jeden Versuch zur Rekonstruktion einer jenseits des jeweiligen Textes gedachten Autorintention, um stattdessen für eine strikte Reduktion jeder Analyse auf textinterne Evidenzen zu plädieren.

Die Idee vom „Tod des Autors“ ist von Foucault und Barthes selbst bereits unter dem Einfluss der zeitgenössischen Medientechnologie formuliert worden. Die affirmative Aufnahme dieser Idee – und dann im Gegenzug auch ihre Abwehr – verdankt sich ganz wesentlich den Ängsten, die dieser Einfluss auf die kulturelle Selbstverständigung der Informationsgesellschaft des 20. Jahrhunderts auf den Kunstbetrieb hinsichtlich der Identifizierbarkeit und Authentisierbarkeit von Kunstwerken ausgelöst hat, denen sich ihrer medialen Verfasstheit wegen nicht länger ohne weiteres die Aura „echter“ Kunst zusprechen lässt. Diese Ängste beruhen allerdings ihrerseits auf einer

symptomatischen Fehleinschätzung ihres Gegenstandes: *Der Autor* nämlich, den es zur Zeit scheinbar entweder zu retten oder endgültig zu begraben gilt, ist ein Phantom, ein Meta-Artefakt, dessen Versetzung in ein je nach Standort sterbehilfliches oder lebensrettendes, jedenfalls aber künstliches Koma seine intrinsische historische Flexibilität wirkungsvoll stillstellt und gerade dadurch seine Weiterentwicklung zu einem brauchbaren heuristischen Instrument auch und besonders für die Editionsphilologie bislang verhindert hat.

Sichten – Perspektiven auf Text

An Goethe hat sich die neugermanistische Editionswissenschaft ihr erstes hochwirk-sames, aber dann auch umstrittenes Modell erarbeitet, als mit der Weimarer Goethe-Ausgabe 1887–1919 nicht nur auf textkritischer Ebene Goethes „Ausgabe letzter Hand“ zum „Vermächtniß“ und damit zur „Norm“ erklärt wurde.¹ Weitreichend war auch, dass damit Goethes Anordnungsverfahren nach Gattungen übernommen wurde, das wiederum strukturbildend für viele folgende Ausgaben wurde. Wie sehr dieses Modell nachwirkte, zeigt die Bewertung Manfred Windfuhrs von 1957 in Hinblick auf die damals projektierte Heine-Ausgabe: „Die Einteilung nach Gattungen hat ebenso wie die Sanktionierung des letzten Willens viel Unheil angerichtet. [...] Durch die Übertragung des klassischen Schemas auf die nachklassische Literatur ist das Bild des 19. Jahrhunderts erheblich überformt worden.“² Noch deutlicher wird die Langzeitwir-kung der Weimarer Goethe-Edition dann aber daran sichtbar, dass Windfuhrs Düs-seldorfer Heine-Ausgabe, als sie 1973 zu erscheinen begann, nach dem Vers-Prosa-Schema und damit wieder gattungssystematisch geordnet war.

Die Alternative einer chronologischen Ordnung war für Goethe kurz vor der Wei-marer Ausgabe von deren Initiator, dem wissenschaftspolitisch maßgeblichen Germani-nisten seiner Zeit, nämlich Wilhelm Scherer, als ein „Luxus, den wir nicht bezahlen können“, bezeichnet worden.³ Wissenschaftlich beiseite gelegt war damit die Anord-nungsalternative, obwohl 1875 diese Alternative für einen Teil der Goethe’schen Werke, nämlich die frühen, von Michael Bernays und Salomon Hirzel mit der Teil-Ausgabe *Der junge Goethe* schon realisiert worden war.⁴ Dass diese chronologische Ordnung sich zudem auf die textkritische Untersuchung von Bernays aus dem Jahr 1866 berufen konnte,⁵ mit der die Fehlerzunahme in der Druckgeschichte der Goethe-Werke nachgewiesen werden konnte, erhöhte zudem die textkritische Brisanz der Ent-scheidung, die die Weimarer Ausgabe mit der Wahl der „Ausgabe letzter Hand“ als Textgrundlage traf.

¹ Bernhard Suphan, im Namen der Redactoren: Vorbericht. In: Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Groß-herzogin Sophie von Sachsen. 133 Bände in 143. Weimar 1887–1919, Bd. 1, S. XVII–XXV, hier S. XIX.

² Manfred Windfuhr: Die neugermanistische Edition. Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausga-ben (1957). In: Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition. Hrsg. von Rüdiger Nutt-Kofoth. Tübingen 2005 (Bausteine zur Geschichte der Edition 1), S. 174–193, hier S. 182.

³ Wilhelm Scherer: Über die Anordnung Goethescher Schriften. III (1884). In: Dokumente 2005 (Anm. 2), S. 33–35, hier S. 34.

⁴ Der junge Goethe. Seine Briefe und Dichtungen von 1764–1776. [Hrsg. von Salomon Hirzel (und Michael Bernays)]. Mit einer Einleitung von Michael Bernays. 3 Bde. Leipzig 1875, ²1887.

⁵ Michael Bernays: Über Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes. Berlin 1866.

Es soll hier aber weder beklagt noch gutgeheißen werden, dass sich die chronologische Editionskonzeption zunächst weder mit Bernays' Angebot noch mit dem Beispiel der ersten neugermanistischen Ausgabe, die das Attribut „historisch-kritisch“ im Titel trug, nämlich Goedekes Schiller-Ausgabe 1867–1876,⁶ durchsetzen konnte, dagegen das gattungssystematische Verfahren der Weimarer Goethe-Ausgabe zum Muster wurde. Diese Etappe aus der frühen Geschichte der neugermanistischen Editionswissenschaft soll nur als Beispiel für einen Umstand dienen, der nun genauer in den Blick zu nehmen ist: Editionsverfahren sind im Regelfall monoperspektivisch. Das heißt aber auch zwangsläufig: Die Entscheidung für ein Verfahren bedeutet den Ausschluss des anderen aus der Edition. Ist die Edition gattungssystematisch geordnet, kann sie nicht auch chronologisch angelegt sein und umgekehrt. Die Geschichte der Editionswissenschaft und ihrer Verfahren hat nun gezeigt, dass sich die editorischen Orientierungen vielfach in solchen bipolaren Alternativen manifestiert haben. Insofern lassen sich Geschichte und Gegenwart der editorischen Theorie diskussion als eine Auseinandersetzung um die richtige, die adäquate Alternative beschreiben, ja die Theorie der Editionswissenschaft erweist sich zu weiten Teilen als eine je monoperspektivisch argumentierende, also nur jeweils *ein* spezifisches Erkenntnisinteresse an dem Text oder Werk präferierende Setzung.

Neben der Alternative werksystematische vs. entstehungsgeschichtliche Anordnung, wie sie etwa als neueres Beispiel die beiden sehr umfangreichen, parallel entstandenen Goethe-Ausgaben aus Frankfurt und München kennzeichnet,⁷ ließe sich z.B. auf die Alternativkonzeption ‚späte Hand‘ vs. ‚frühe Hand‘ hinweisen. Insbesondere seit dem Nachweis der geringfügigeren konkreten eigenen Mitarbeit des Autors Goethe an seiner ‚Auszage letzter Hand‘ durch die Voruntersuchungen zur Goethe-Akademie-Ausgabe in den späten 1940er und frühen 1950er Jahren und ihrer daraus resultierenden Entscheidung, die Erstdrucke bzw. deren handschriftliche Vorlagen als Textgrundlage zu bevorzugen,⁸ hatte das Muster der Weimarer Goethe-Ausgabe für die Editionswissenschaft ausgedient und war durch seine Alternative ersetzt worden. Auch wenn die Quasi-Dogmatik, die mit dieser Kehrtwende verbunden war, später zunehmend durch die Offenheit der Wahl ersetzt wurde,⁹ blieb für die Textkonstitution der einzelnen Edition die Entscheidung über die Präferenz einer der beiden Möglichkeiten doch mit dem Ausschluss der anderen unüberwindbar verbunden.

⁶ Schillers sämmtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Im Verein mit A. Ellissen, R. Köhler, W. Müldener, H. Oesterley, H. Sauppe und W. Vollmer von Karl Goedeke. Stuttgart 1867–1876.

⁷ Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. 40 Bde. Hrsg. von Friedmar Apel u.a. Frankfurt/Main 1985–1999 (Bibliothek deutscher Klassiker). – Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder [und Edith Zehm]. 21 Bde. in 33. München 1985–1998.

⁸ Ernst Grumach: Prolegomena zu einer Goethe-Ausgabe. In: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 12, 1950 [1951], S. 60–88. – Werke Goethes. Hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Berlin 1952–1966, abgebrochen, danach einige weitere Bände als Einzelausgaben.

⁹ Waltraud Hagen: Frühe Hand – späte Hand? Methodische und praktische Überlegungen zur Wahl der Textgrundlage in Werkeditionen. In: Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie. Hrsg. von Siegfried Scheibe und Christel Laufer (Redaktion). Berlin 1991, S. 111–124. – Siehe auch Bodo Plachta: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. 2., ergänzte und aktualisierte Aufl. Stuttgart 2006, S. 75–89.

Ganz ähnlich steht es mit der Frage, ob dem edierten Text oder der Darstellung der Textgenese der Vorrang in der Edition gebühre. Reinhold Backmann hatte 1924 mit seiner Forderung, wegen der Bedeutung der Textgenese dem Apparat „seinen selbständigen Wert gegenüber dem Textabdruck“, ja sogar „ein Übergewicht an Bedeutung über den letzteren“ zuzuerkennen, das Verhältnis von Text und Apparat für eine Edition mit textgenetischer Präferenz auf den Kopf gestellt.¹⁰ Gunter Martens konnte ein knappes halbes Jahrhundert später für sein Konzept der ‚Textdynamik‘ konsequenterweise den Apparat zum „Kernstück“ der Edition erklären und den edierten Text dagegen auf ein „Superadditum zur Variantendokumentation“ reduzieren.¹¹ Während ‚traditionelle‘ Editionen mit dem edierten Text als der textkritisch gesicherten und zur Leserezeption angebotenen Fassung des Werkes den hierarchisch höchststehenden Teil der Edition auch an den räumlichen Anfang in der Ausgabe platzieren, den anschließenden, ‚Apparat‘, ‚Kommentar‘ oder ‚Dokumentation‘ genannten Teil mit der Textgenese aber nachordnen, enthält nun die rein textgenetische Edition im Sinne des Textdynamik-Konzeptes gar keinen sog. edierten Text mehr, sondern besteht allein aus der Präsentation der Textgenese, beispielhaft vorgeführt in der Heym-Ausgabe von Dammann, Martens und Schneider oder der Innsbrucker Trakl-Ausgabe von Sauermann und Zwerschina.¹²

Solchen Alternativentscheidungen unterliegen Editionen in vielen Bereichen. Textstatik vs. Textdynamik wäre etwa eine weitere Formel, die an den eben angerissenen Bereich anschließt. Je nachdem wie man die Akzente setzt, würde die Repräsentation der überlieferten Textstadien auf eine Separierung solcher Stadien in syntagmatische Fassungen hinauslaufen oder aber in ein die paradigmatische Ebene der Textüberlieferung akzentuierendes, prozessorientiertes Verfahren nach (dem Modell Zeller analoger) synoptischer oder (dem Modell Beißner analoger) Textstufen schachtelnder oder aber (dem Modell Scheibe analoger) einblendender, integraler Darstellung.

Eine weitere antithetische Formel ließe sich mit Zeitlichkeit vs. Räumlichkeit benennen. Friedrich Beißners Stufenmodell der Textgenese¹³ etwa ist darauf angelegt, allein die temporale Dimension, die Textgenese, darzustellen. Hans Zeller hat in sein synoptisches Darstellungsverfahren für die Textgenese in der C.F. Meyer-Ausgabe

¹⁰ Reinhold Backmann: Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter. (Mit besonderer Berücksichtigung der großen Grillparzer-Ausgabe der Stadt Wien.) In: Euphorion 25, 1924, S. 629–662, hier S. 638; auch in: Dokumente 2005 (Anm. 2), S. 115–137, hier S. 125.

¹¹ Gunter Martens: Textdynamik und Edition. Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variiender Textstufen. In: Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. Hrsg. von Gunter Martens und Hans Zeller. München 1971, S. 165–201, hier S. 171.

¹² Georg Heym: Gedichte 1910–1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung. Hrsg. von Günter Dammann, Gunter Martens, Karl Ludwig Schneider. 2 Bde. Tübingen 1993. – Georg Trakl: Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe. Historisch-kritische Ausgabe mit Faksimiles der handschriftlichen Texte Trakls. Hrsg. von Eberhard Sauermann und Hermann Zwerschina. Basel, Frankfurt/Main 1995ff.

¹³ Zuerst vorgestellt: Neue Wieland-Handschriften. Aufgefunden und mitgeteilt von Friedrich Beißner. Berlin 1938 (Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Jg. 1937. Phil.-hist. Klasse. Nr. 13); Auszug in: Dokumente 2005 (Anm. 2), S. 142–146. – Dann modellbildend in: Hölderlin: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hrsg. von Friedrich Beißner [und Adolf Beck]. 8 Bde. in 15. Stuttgart 1943–1985.

Positionsangaben für den Ort der Korrektur auf der Handschrift eingefügt,¹⁴ doch sind ihm nachfolgende Ausgaben trotz Übernahme des Synopse-Modells gerade darin nicht gefolgt,¹⁵ sondern sahen ihre Aufgabe in der alleinigen Darstellung der temporalen Dimension des Textes. Mit dem Einzug von Faksimiles der Handschriften in die Edition, musterbildend also seit dem Erscheinen der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe ab 1975,¹⁶ wurden zunehmend topologisch-topografische Elemente des Textes visualisierend in die Ausgabe integriert, doch zunächst vor allem zur Offenlegung der editorischen Arbeitsweise, weniger in Anerkennung der materialen Räumlichkeit als einer eigenständigen Dimension des Textes. Als dies dann geschah, nämlich etwa in der Historisch-Kritischen Kafka-Ausgabe von Roland Reuß und Peter Staengle ab 1995,¹⁷ führte die Betonung der „einmalige[n] Konstellation der Zeichen auf dem Papier (oder einem anderen Trägerstoff)“¹⁸ zur Beschränkung der editorischen Darstellung auf eine dem Faksimile der Handschriftenseite hinzugestellte Umschrift, die zwar durch typografische Differenzierung frühere oder spätere Einträge markiert, doch auf die eigentliche textgenetische Darstellung verzichtet: „Die Textgenetik [...] kann man dann getrost den Lesern und Interpreten des Textes überlassen.“¹⁹

Mit dem material- und topologisch orientierten editorischen Darstellungsverfahren einher geht der Verzicht auf textkritische Eingriffe in der editorischen Repräsentation des handschriftlichen Textes. So wird von Reuß aus der Nichtlinearität, aus dem gemeinsamen Erscheinen von syntagmatischen und paradigmatischen Textelementen in Manuskripttexten „die Unmöglichkeit, in Entwurfshandschriften einzugreifen“, abgeleitet.²⁰ Schon Gunter Martens hatte – allerdings aus einem semiotischen Interesse an der Textgenese heraus – gemeint, dass es „für Eingriffe in Texte, die aus Autorhandschriften zu konstituieren sind, keine Argumente mehr geben [kann]. Selbst die orthographische Verschreibung hat hier ihr Sinnpotential, sei es z.B. als Hinweis für das Anklingen eines konkurrenden Wortes oder sei es etwa als Ansatzpunkt einer psychologischen Deutung.“²¹ Damit ist eine weitere Antithese zu fassen: das

¹⁴ Zuerst vorgestellt: Hans Zeller: Zur gegenwärtigen Aufgabe der Editionstechnik. Ein Versuch, komplizierte Handschriften darzustellen. In: *Euphorion* 52, 1958, S. 356–377; auch in: Dokumente 2005 (Anm. 2), S. 194–214. – Dann musterbildend: Conrad Ferdinand Meyer: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch [Bd. 15 von Rätoromanisch]. 15 Bde. in 16. Bern 1958–1996; insbesondere die von Zeller verantworteten Bände 1–7.

¹⁵ Vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth: Dokumentierte und gedeutete Befunde. Zum Abschluß der historisch-kritischen Ausgabe von C.F. Meyers Gedichten mit einem Rück- und Ausblick auf die Entwicklung der Editionsphilologie. In: *Euphorion* 94, 2000, S. 225–241, bes. S. 236f.

¹⁶ Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke. „Frankfurter Ausgabe“*. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. von D.E. Sattler. Frankfurt/Main [seit 1985: Basel, Frankfurt/Main] 1975–2008.

¹⁷ Franz Kafka: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Basel, Frankfurt/Main 1995ff.

¹⁸ Roland Reuß: Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur ‚Textgenese‘. In: *Text. Kritische Beiträge* 5, 1999: *Textgenese I*, S. 1–25, hier S. 16f.

¹⁹ Reuß 1999 (Anm. 18), S. 24.

²⁰ Roland Reuß: *Lesen, was gestrichen wurde*. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe. In: Franz Kafka: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Bd.: Einleitung. Hrsg. von Roland Reuß unter Mitarbeit von Peter Staengle, Michel Leiner und KD Wolff. Basel, Frankfurt/Main 1995, S. 9–24, hier S. 16, Anm. 40.

²¹ Gunter Martens: „Historisch“, „kritisches“ und die Rolle des Herausgebers bei der Textkonstitution. In: *editio* 5, 1991, S. 12–27, hier S. 20.

(einstmalige) editorische Kerngeschäft Textkritik/Konjunktur vs. das Prinzip der Überlieferungs- oder Dokumententreue.

Solche polaren Paarformeln, die editorische Verfahren oder Prinzipien gegenüberstellen, ließen sich noch in größerer Anzahl anführen, ohne dass sie hier weiter exemplifiziert werden müssen, auch weil sie teilweise die vorgenannten Sachverhalte fortführen. Zu erwähnen wären etwa noch: Kopfarbeiter vs. Papierarbeiter, Schreiben vs. Geschriebenes, werkgenetisches Schreiben vs. psychogenetisches Schreiben, produktorientiertes Schreiben vs. prozessorientiertes Schreiben, Autor als Schreiber vs. Autor als Leser, produktionsbezogene Edition vs. rezeptionsbezogene Edition. Die Konsequenz daraus ist: Welche Alternative die Edition präsentiert, sie erfordert und bedingt eine Entscheidung, die das Gesicht der Edition nachhaltig prägt und diese grundsätzlich anders aussehen lässt als bei der verworfenen gegensätzlichen Möglichkeit. Der wirklich bedeutsame Punkt ist aber noch ein anderer: Die Entscheidung für das eine oder das andere Verfahren ist nicht primär der Arbeitsweise des Autors oder der spezifischen Überlieferung, der Materialität des Werkes oder Textes geschuldet, sondern den *Vorannahmen* des Editors. Klaus Hurlebusch hat vor einiger Zeit schon für Goethe- und Hölderlin-Ausgaben gezeigt, wie beide Autoren zunächst in der Weimarer Goethe-Ausgabe und der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe *rezeptionsorientiert* ediert wurden, später in den Ausgaben, die diese zu ersetzen anstrebten, aber *produktionsorientiert*, nämlich in der Goethe-Akademie-Ausgabe und in der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe.²²

Daraus lassen sich einige Schlussfolgerungen ziehen:

1. Die Editionstheorie lässt sich in Dichotomien fassen.
2. Das Editionsverfahren einer Edition ist eine Auswahl aus Alternativen und realisiert von den dichotomisch zu verstehenden Möglichkeiten in der Regel nur eine, blendet also die andere aus oder deklariert sie als nachrangiger.
3. Die Auswahl erfolgt nicht primär sachgebunden, sondern interesse- und voranahmengeleitet.

Warum ist das so? Ganz offensichtlich hat dies mit dem Medium zu tun, in dem sich die Edition realisiert. Ist dies auf eine traditionelle, über Jahrhunderte bewährte Weise das Buch, so bleibt die Edition an die Grenzen dieses Mediums gebunden. Das meint in Hinblick auf die Anlage einer Edition zunächst eine bestimmte räumliche Ordnung, nämlich die Abfolge von aufwärts gezählten Seitenzahlen, durch die eine bestimmte Hierarchisierung erfolgt, z.B. die in traditionellen Editionen gängige Präsentation des sog. edierten Textes am Anfang der Ausgabe und die Verlagerung des sog. Apparates, Kommentars oder der Dokumentation in den hinteren Teil eines Bandes. Als ein Moment, solche Ordnungen teilweise aufzuheben, ist das Verfahren zu werten, Text- und Apparatteil auf zwei oder mehr Teilbände zu verteilen, ein Verfahren, das also nicht nur dem pragmatischen Aspekt des leichteren parallelen Lesens ohne Hin- und

²² Klaus Hurlebusch: Deutungen literarischer Arbeitsweise. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 105, 1986, Sonderheft: Editionsprobleme der Literaturwissenschaft. Besorgt von Norbert Oellers und Hartmut Steinecke, S. 4-42.

Herblättern dient. Doch bleibt die Buchedition an ein räumliches Nacheinander gebunden, kann nur Text oder Varianten, nur Textfassung oder Textgenese zeigen, ermöglicht den Blick auf das eine oder das andere und kann nur parallele Sichten, parallele visuell-kognitive Wahrnehmungen ermöglichen, falls (1) das Editionsverfahren das überhaupt anstrebt (methodische Vorgabe) und falls (2) die Buchseite als die räumliche Grenze dies ermöglicht (mediale Vorgabe).

Die sukzessive Aufhebung der Monoperspektivität in der Buchedition ist immerhin in der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe und den in ihrer Tradition stehenden Ausgaben angestrebt worden – als deren jüngste und besonders zu nennen ist hier die Marburger Büchner-Ausgabe.²³ Diese Ausgaben bieten mit dem Faksimile der Handschrift, der Umschrift, der genetischen Darstellung und dem – nicht immer vorhandenen – edierten Text im Sinne eines Rezeptionsangebots²⁴ Sichten auf das Material, auf die räumliche Dimension des Textes sowie ebenfalls auf die zeitliche, zum Teil auch auf eine Fassung als Lesetext. Diese Sichten bleiben aber den Möglichkeiten des Buchmediums entsprechend nacheinandergeordnet und sind nicht parallel wahrzunehmen, scheinen zudem noch eine sukzessive Steigerung der editorischen Leistung in ihren Präsentationsschritten und damit wieder eine Art von Hierarchisierung aufzuweisen.

All solchen Ordnungsproblemen kann nun die digitale Edition entgehen, da sie durch die Art des Mediums nicht nacheinander, sondern nebeneinander und zugleich nicht-hierarchisch bzw. deutlich hierarchieärmer ordnen kann. Sie ist daher nicht tendenziell monoperspektivisch wie die Buchedition, sondern aufgrund ihrer medialen Gegebenheit tendenziell multiperspektivisch. Sie ermöglicht gleichzeitig mehrere Sichten auf den Text.²⁵ Das heißt aber auch, dass die medialen Gegebenheiten der digitalen Edition dem Editor keine monoperspektivische Vorgabe machen, also gerade keine Entscheidung für *eine* Ausrichtung der Edition verlangen. Andersherum gesagt: Sie ermöglichen stattdessen, verschiedene editorische Ausrichtungen, die durch das Buchmedium nicht parallel zu realisieren waren, zu berücksichtigen, erlauben mithin eine multiperspektivische Präsentation des Werktextes.

Von den beiden oben erwähnten Vorgaben für die Ausrichtung der Edition entfällt für die elektronische Edition also die Beschränkung auf die Monoperspektivität aufgrund der medialen Gegebenheit. Damit ist aber noch nicht die zweite Vorgabe, die methodisch-konzeptionelle, berührt, die ja einen bestimmten Zugriff des Editors auf den Werktext aufgrund seiner, des Editors Vorannahmen oder auch seiner speziellen Interessen erlauben könnte. Solches ist sicher nicht grundsätzlich zu verneinen, vor allem wenn dieser spezielle perspektivistische Zugriff des Editors einen besonderen

²³ Georg Büchner: Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe). Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, hrsg. von Burghard Dedner [und Thomas Michael Mayer]. Darmstadt 2000ff.

²⁴ So verzichtet etwa die Innsbrucker Trakl-Ausgabe (Anm. 12) aufgrund ihres genetischen Textverständnisses auf ein solches Angebot. Zunächst war die Hinzufügung eines solchen Textes noch geplant; vgl. Eberhard Sauermann, Hermann Zwierschinski: Historisch-kritische Faksimile-Ausgabe der Werke und des Briefwechsels Georg Trakls. In: editio 6, 1992, S. 145–171, hier S. 170.

²⁵ Vgl. Fotis Jannidis: Elektronische Edition. In: Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editionsgeschichte. Hrsg. von Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta. Tübingen 2005 (Bausteine zur Geschichte der Edition 2), S. 457–470, hier S. 457.

Erkenntnisgewinn verspricht. Doch ist an die Geschichte der Editionswissenschaft und die in ihr entwickelten Konzepte zu erinnern. Insbesondere kann nun jener 40 Jahre alte Vorschlag einer „Archiv-Ausgabe“ Aktualität gewinnen, den Klaus Kanzog 1970, seinerzeit natürlich für die Buchedition, unterbreitet hat. Eine solche der eigentlichen historisch-kritischen Ausgabe vorgesetzte Edition, die „die archivalische Erfassung aller Textzeugen und damit aller Entstehungs- und Überlieferungsvarianten“²⁶ beinhaltet, wird bei Kanzog zur Voraussetzung jeder weiteren editorischen Arbeit: „Erst eine Archiv-Ausgabe gibt jedem späteren Herausgeber die Sicherheit, nicht erneut Text-Grundlagenforschung betreiben zu müssen.“²⁷ Kanzog versteht sein Anliegen aber nicht nur als ein theoretisches Modell, sondern sah es 1970 teilweise schon umgesetzt, so in der Goethe-Akademie-Ausgabe, insbesondere in Siegfried Scheibes Apparatband zu den *Epen* von 1963.²⁸

Hier gestattet erst der bewußte Verzicht auf Vorentscheidungen das eigentliche textkritische Verhalten: der Apparat kann unter verschiedenen Gesichtspunkten befragt werden, und auf Grund sicherer Kriterien sind weitergehende Entscheidungen, so subjektiv sie auch ausfallen, möglich. Im Sinne der modernen Informationstheorie ist die Goethe-Ausgabe primär ein Informationsträger.²⁹

Auch in der C.F. Meyer-Ausgabe Hans Zellers, speziell in dessen „Varianten-Topologie“, also der Indizierung der Variantenposition auf dem Manuskript, sieht Kanzog „archivalische Momente in Erscheinung“ treten.³⁰ Es mag daher nicht wundern, dass es gerade Zeller war, der knappe 30 Jahre später, 1998, zu einem Zeitpunkt, als Ausgaben mit Handschriftenfaksimiles in größerer Zahl vorgelegt wurden, die „Faksimile-Ausgabe als Grundlagenedition für Philologie und Textgenetik“ vorgeschlagen und hierfür nun „neben der Ausgabe auf Papier die elektronische Speicherung“ als „das praktische Medium“ bezeichnet hat.³¹ Das Modell dafür lag in Buchform seit 1981 vor: Gerhard Schmids *Woyzeck*-Ausgabe.³²

Von archivalischer Seite ist 2000 ein Vorschlag gemacht worden, der die Frage nach dem archivalischen Charakter der Edition invertiert und die Möglichkeiten von „Archive[n] als Editionen“ gerade in Hinblick auf das digitale Medium eruiert. Erdmut Wizisla überlegt dort, wie die Datenbank des Bertolt-Brecht-Archivs mit ihrer

²⁶ Klaus Kanzog: Prolegomena zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. Theorie und Praxis einer modernen Klassiker-Edition (1970) [Auszug]. In: Dokumente 2005 (Anm. 2), S. 334–344, hier S. 336.

²⁷ Kanzog 2005/1970 (Anm. 26), S. 340.

²⁸ Werke Goethes. Hrsg. vom Institut für deutsche Sprache und Literatur der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Bd.: Goethe: Epen. 2. Überlieferung, Varianten und Paralipomena. Bearbeiter des Bandes: Siegfried Scheibe. Berlin 1963.

²⁹ Kanzog 2005/1970 (Anm. 26), S. 338.

³⁰ Kanzog 2005/1970 (Anm. 26), S. 339f.

³¹ Hans Zeller: Die Faksimile-Ausgabe als Grundlagenedition für Philologie und Textgenetik. Ein Vorschlag. In: Textgenetische Edition. Hrsg. von Hans Zeller und Gunter Martens. Tübingen 1998 (Beihefte zu *editio 10*), S. 80–100, Zitat S. 89.

³² Georg Büchner: *Woyzeck*. Faksimileausgabe der Handschriften. Bearb. von Gerhard Schmid. Faksimile/Transkription. Wiesbaden 1981 (*Manu scripta. Faksimileausgaben literarischer Handschriften 1*). Siehe dazu auch Klaus Kanzog: Faksimilieren, transkribieren, edieren. Grundsätzliches zu Gerhard Schmids Ausgabe des *Woyzeck*. In: Georg Büchner Jahrbuch 4, 1984, S. 280–294.

„Reproduktion des Nachlasses“ bei gleichzeitigem Verzicht auf die „Rekonstruktion eines Werks“ die Beziehung zwischen Archiv und Edition neu zu ordnen vermag – bis hin zu einer Prognose über die Zukunft der historisch-kritischen Ausgabe, die sich aus Walter Fanta Überlegungen für eine digitale Musil-Edition als „Baustein einer Epochendatenbank der Moderne“³³ aus dem Jahr 1994 herleitet: „Damit schälen sich Methoden heraus, die das Angebot traditioneller Editionen korrigieren und erweitern; es wird sich zeigen, ob sie nicht am Ende die historisch-kritische Ausgabe in Buchform ablösen.“³⁴

Das Konzept ‚Archiv‘ scheint in der Tat in weitem Maße die Grundlage für die digitale Editionswelt zu werden. Die englischsprachige Literaturwissenschaft hat hier Maßstäbe gesetzt. Schon die Titel ihrer Projekte weisen den Weg, etwa: Shakespeare Electronic Archive, Blake Archive, Rossetti Archive, Dickinson Electronic Archives.³⁵ Von Peter Shillingsburg ist dieser Weg vor über einem Jahrzehnt, 1996, so formuliert worden: „This vision of an electronic scholarly edition begins to resemble an archive of editions with annotations, contexts, parallel texts, reviews, criticism, and bibliographies of reception and criticism. In effect it is really a library we want“.³⁶ Statt als ‚Bibliothek‘ kann dieses Archiv-Konzept auch – wie Burghard Dedner formuliert hat – als Idee einer „unabschließbaren Datenbank“³⁷ verstanden werden, wenn Shillingsburg 2006 ein „electronic archive of Victorian Fiction“ als „dream proposal“ vorstellt: „beginning with images of original editions in contemporary bindings, and then including digitized texts, and later expanding to include textual, production, and other historical annotations, as well as texts newly edited by bold editors.“³⁸ Inwiefern bei einem solchen breiten Archiv-Konzept allerdings der Begriff der ‚scholarly edition‘ „ganz in den Hintergrund gedrängt“³⁹ wird, das Konzept der Datenbank der „Erstellung der Edition unter Umständen den Rang abläuft“,⁴⁰ dürfte noch zu diskutieren sein. Die Spannbreite der Möglichkeiten wird aber auch an den beiden wohl prominentesten digitalen Portalen zu deutschen Autoren sichtbar, nämlich zum einen dem eher archivalisch angelegten Unternehmen *Nietzsche Source* und zum anderen

³³ Walter Fanta: Die Computer-Edition des Musil-Nachlasses. Baustein einer Epochendatenbank der Moderne. In: *editio* 8, 1994, S. 127-157.

³⁴ Erdmut Wizisla: Archive als Editionen? Zum Beispiel Bertolt Brecht. In: *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*. Hrsg. von Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. van Vliet und Hermann Zwerbschina. Berlin 2000, S. 407-417, Zitate S. 417.

³⁵ <http://shea.mit.edu/>; <http://www.blakearchive.org/>; <http://www.rossettiarchive.org/>; <http://www.emily-dickinson.org/> (sämtlich gesehen 5.1.2010).

³⁶ Peter Shillingsburg: Principles for Electronic Archives, Scholarly Editions, and Tutorials. In: *The Literary Text in the Digital Age*. Ed. by Richard J. Finneran. Ann Arbor 1996 (Editorial Theory and Literary Criticism), S. 23-35, hier S. 24.

³⁷ Burghard Dedner: [Rez. Shillingsburg 2006 (Anm. 38)]. In: *editio* 21, 2007, S. 217-219, hier S. 219.

³⁸ Peter L. Shillingsburg: From Gutenberg to Google. Electronic Representations of Literary Texts. Cambridge, New York u.a. 2006, S. 148.

³⁹ Ulrike Wolfrum: *Beschreibung der Reiß – Festschrift zur Brautfahrt Friedrichs V. von der Pfalz nach London (1613)*. Entwicklung eines editorischen Modells für das elektronische Medium. München 2006 (Sprach- und Literaturwissenschaften. 21), S. 58; zu dieser Frage siehe dort auch das gesamte Unterkapitel „Archiv und Edition – Modelle elektronischen Edierens“, S. 55-64.

⁴⁰ Dedner 2007 (Anm. 37), S. 218f.

dem eher editorisch orientierten *Heinrich-Heine-Portal*.⁴¹ Besonders herauszuheben ist nun auch das im Oktober 2009 fertiggestellte hybride, also sowohl digital als auch als Printausgabe verfügbare niederländische Projekt der Briefe Vincent van Goghs.⁴²

Mit Ausrichtung auf die Edition als Kern und damit ein engeres Archiv-Konzept favorisierend, hat schon vor mehr als zehn Jahren der digitale Teil der Hybrid-Ausgabe des *Jungen Goethe* eines der ersten germanistischen Exempla vorgelegt. Diese Ausgabe von 1998 mit der ihr Konzept anzeigen Titelerweiterung *Der junge Goethe in seiner Zeit. Texte und Kontexte* stützt sich auf Text und Kommentar von Hanna Fischer-Lambergs kritischer Buchausgabe des *Jungen Goethe* von 1963–1974, erweitert diese aber um sehr umfangreiches Kontextmaterial, nutzt die Möglichkeit der nicht-hierarchischen Anordnung und die Chance, verschiedene Sichten auf Text anzubieten: etwa durch die Anzeige von Text und Varianten oder Text in einer oder mehreren Fassungen, je nach Benutzerwunsch.⁴³ Die Funktion, verschiedene Sichten auf Text zu präsentieren, erfüllt auch die hybrid angelegte Historisch-Kritische Gottfried-Keller-Ausgabe.⁴⁴ In deren digitalem Teil kann der Benutzer etwa selbst entscheiden, welche Textstufe er als Basistext wählt, zu der dann die anderen Textstufen als Varianten angezeigt werden. Zudem kann der Benutzer bei Betrachtung der Handschriften mit dem Mauszeiger Popups aufrufen, die Textstellen transkribieren, somit also einfache Brücken zwischen Handschrift und Umschrift, Bild und Text nutzen. 2007 hat Fotis Jannidis die Keller-Ausgabe als die „wahrscheinlich [...] innovationsreichste deutschsprachige elektronische historisch-kritische Edition“ bezeichnet.⁴⁵ 2009 ist mit der Klagenfurter Musil-Ausgabe auf DVD nun eine Edition erschienen,⁴⁶ die der Keller-Ausgabe dieses Prädikat streitig machen könnte. Anders als ihre Vorgängerausgabe von 1992, die sich auf die Transkription der 12 000 Manuskriptseiten des Nachlasses, also eine primär archivalische Erschließung beschränkte,⁴⁷ verknüpft die neue Ausgabe die Transkriptionen sowohl mit den Faksimiles der Handschriften als auch mit emendierten Lese-texten, erweitert also den archivalischen Teil und fügt zudem textkritisch hergestellte Lesetexte als Repräsentation des jeweiligen Musil'schen Werkes hinzu.

⁴¹ <http://www.nietzschesource.org/> und <http://germazope.uni-trier.de/Projects/HHP/> (beide gesehen 27.1.2010).

⁴² Siehe <http://vangoghletters.org/> (gesehen 27.1.2010).

⁴³ Der junge Goethe. Hrsg. von Hanna Fischer-Lamberg. Neu bearb. Ausgabe in 5 Bdn. [und einem Registerbd. Hrsg. von Hanna Fischer-Lamberg und Renate Grumach]. Berlin 1963–1974; – als Hybrid-edition mit zusätzlichem Textmaterial: Der junge Goethe in seiner Zeit. Texte und Kontexte. In zwei Bänden und einer CD-ROM. Hrsg. von Karl Eibl, Fotis Jannidis und Marianne Willems. Frankfurt/Main, Leipzig 1998.

⁴⁴ Gottfried Keller: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Hrsg. unter der Leitung von Walter Morgenthaler im Auftrag der Stiftung Historisch-Kritische Gottfried Keller-Ausgabe. Basel, Frankfurt/Main, Zürich 1996ff.

⁴⁵ Fotis Jannidis: Computerphilologie. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Hrsg. von Thomas Anz. Bd. 2: Methoden und Theorien. Stuttgart, Weimar 2007, S. 27–40, hier S. 38.

⁴⁶ Robert Musil: Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte digitale Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften. Hrsg. von Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino. Klagenfurt. DVD-Version 2009.

⁴⁷ Robert Musil: Der literarische Nachlaß. Hrsg. von Friedbert Aspetsberger, Karl Eibl und Adolf Frisé. Reinbek 1992 [CD-ROM].

Betrachtet man die anglo-amerikanischen und die germanistischen digitalen Editionsprojekte nun aber vor dem Hintergrund ihres unterschiedlichen Archiv-Konzeptes, steht die entscheidende Frage im Raum: Sollen digitale wissenschaftliche Editionen vor allem Dokumentensammlungen in archivalischem Sinn einschließlich der Hinzufügung zeitgenössischen Kontextmaterials, also von dritter Seite verfasster Texte, sein, oder sollen solche Editionen die Funktion einer historisch-kritischen Ausgabe mit der textkritischen Herstellung von Text haben? Was Ausgaben wie die des *Jungen Goethe* und auch die anderen genannten germanistischen Editionen vorführen können, ist nun, dass sich beides nicht auszuschließen braucht. Digitale Editionen müssen nicht auf einen reinen Dokumentcharakter zurückgeführt werden, auch wenn sie durch die nahezu unbeschränkte Speicherkapazität Text und insbesondere Bilder der Textträger oder andere Materialien, vor allem auch – als essentielle Differenz zum Buch – Audio- und Video-Formate, in großer Menge präsentieren können.

Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang an den zuerst 1985 gemachten Vorschlag von Hans Zeller, die Edition nach dem Prinzip des Baukastens zu konstruieren. Separiert wurde dort die Basisedition, die vor allem den edierten Text und die genetische Darstellung, die Beschreibung der Überlieferung und die Begründungen zur Textkonstitution sowie eine eventuell noch hierher gehörende Beschreibung von Entstehung und Arbeitsweise enthalten sollte, von dem Bereich Kommentierung, der insbesondere aus Einzelstellenerläuterungen, übergreifendem Kommentar und der Darlegung der Quellsituation bestehen sollte.⁴⁸ Ob diese nach Zellers Prinzip der Trennung von ‚Befund‘ und ‚Deutung‘⁴⁹ gegliederten Editionsteile so oder anders geordnet werden sollen, auch, ob sie mit den genannten Teilen schon vollständig sind, muss hier nicht weiter diskutiert werden. Das für die Buch-Edition vorgeschlagene Baukasten-Modell ist zwar niemals realisiert worden, doch sind in ihm vom heutigen Blick aus bestimmte Modi einer digitalen Edition implementiert: nämlich zum einen die Möglichkeit, bestimmte Teile einer Edition ersetzen zu können (entspricht Zellers Vorstellung vom Kommentar-Teil), während andere Teile (vermutlich) länger stabil bleiben (bei Zeller der Basis-Teil), und zum anderen die strukturelle Disposition flexibler Ordnungsverfahren, da die Editionsteile nicht streng linear oder hierarchisch aufeinander bezogen sind, sondern im Sinne der Baukasten-Idee ihre Positionen zueinander variieren und dabei veränderte Funktionen einnehmen können.

⁴⁸ Vgl. Hans Zeller: Für eine historische Edition. Zu Textkonstitution und Kommentar. In: Germanistik – Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des Deutschen Germanistentages 1984. Hrsg. von Georg Stötzel. 2. Teil: Ältere Deutsche Literatur, Neuere Deutsche Literatur. Berlin, New York 1985, S. 305-323, hier S. 320-323. – Elisabeth Höpker-Herberg, Hans Zeller: Der Kommentar, ein integraler Bestandteil der historisch-kritischen Ausgabe? In: *editio* 7, 1993, S. 51-61, hier S. 57-61.

⁴⁹ Siehe Hans Zeller: Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition. In: *Texte und Varianten* 1971 (Anm. 11), S. 45-89.

Das Resümee aus den vorgestellten Überlegungen scheint mir Folgendes zu sein:

1. Die medientechnologische Innovation, die digitale Editionen ermöglicht, benötigt keine gänzlich eigene editionstheoretische Fundierung,⁵⁰ sondern die in der Geschichte der Editionswissenschaft angebotenen Modelle für die Buch-Edition bilden die Grundlage für die digitale Edition.
2. Die digitale Edition kann nun aber durch ihr Vermögen, verschiedene Sichten auf Text anzubieten, die vorherrschende Monoperspektivik der Buch-Edition in eine Multiperspektivik verwandeln und damit bipolare editionstheoretische Konzepte insoweit miteinander versöhnen, als sie beide Pole solcher Dichotomien zugleich zeigen kann.
3. Die digitale Edition kennzeichnet damit einen strukturellen Wandel in der Geschichte der germanistischen Editionswissenschaft, insofern sich oppositionelle Konzepte aufgrund des Darstellungsvermögens der Edition nicht mehr gegenseitig ausschließen müssen und damit den Charakter des Gegeneinanders gegen den des Nebeneinanders tauschen oder zumindest tauschen können, wenn die unhintergehbaren Vorausnahmen des Editors ein solches Verfahren in Hinblick auf seine Edition erlauben.
4. Die digitale Edition unterliegt damit allerdings nur einer Grundeinsicht der Editionstheorie und -praxis, die 1970 von Gerhard Seidel – natürlich in Hinblick auf die Buch-Edition – zu einem Kern editorischen Denkens erhoben wurde: nämlich diejenige von der „Funktions- und Gegenstandsbedingtheit der Edition“.⁵¹ bloß dass sich diese Formel nun nicht mehr nur auf die Zielvorstellung der Edition und auf das Objekt, den literarischen Text und seine Überlieferung, bezieht, sondern gleichermaßen auch auf das Medium, in dem sich die Edition präsentiert.

⁵⁰ Nicht bestritten sei damit, dass die technischen Gegebenheiten des elektronischen Mediums intensivierte oder auch innovative Praktiken herbeiführen können, etwa durch die Erweiterung und Veränderung der Erarbeitungsverfahren (z.B. in Hinblick auf kollaborative Arbeiten und stetige Ergänzbarkeit) sowie die Steigerung der Leistungsfähigkeit (z.B. in Hinblick auf Suchoptionen). Es würde sich lohnen, theoretische und pragmatische Aspekte der Mediendifferenz für die Editionswissenschaft genauer zu klassifizieren und dabei die Gewichtung von (bloß) intensivierenden und (schon) innovativen Elementen der digitalen Edition gegenüber der Buch-Edition auszutarieren. – Mein Dank an Fotis Jannidis, der die hier angemerkt Überlegung angeregt hat, gerade weil er in der Diskussion, die sich an die Vorstellung dieses Beitrags auf der in diesem Band dokumentierten Frankfurter Tagung anschloss, eine andere Position in Hinblick auf die Theorieinnovation der elektronischen Edition vertreten hat. Siehe auch Fotis Jannidis: Digitale Editionen. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 55, 2008, H. 3: Literatur im Medienwechsel. Hrsg. von Andrea Geier und Dietmar Till, S. 317-332.

⁵¹ Gerhard Seidel: Die Funktions- und Gegenstandsbedingtheit der Edition. Untersucht an poetischen Werken Bertolt Brechts. Berlin 1970 (Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur 46. Reihe E: Quellen und Hilfsmittel zur Literaturgeschichte). – Später als: Gerhard Seidel: Bertolt Brecht – Arbeitsweise und Edition. Das literarische Werk als Prozeß. Berlin bzw. Stuttgart 1977.

Peter Stadler

Die Grenzen meiner Textverarbeitung bedeuten die Grenzen meiner Edition

Man kann wahrlich nicht behaupten, der aktuell empfundene und diskutierte Medienwandel sei ein neues Phänomen. Erste Versuche der Annäherung der Geisteswissenschaften an Computer datieren mindestens aus den 1960er Jahren,¹ in den 80er Jahren erschienen die ersten Bände aus diesem Bereich speziell mit Edition im Titel,² 1987 wurde die TEI³ gegründet, und bereits vor über 10 Jahren das editio-Beiheft *Computergestützte Text-Edition* publiziert.⁴

Die Rahmenbedingungen von aktuellen Digitalen Editionen sollten somit eigentlich definiert sein und der Medienwandel bzw. Medienwechsel „geschafft“; andererseits ist die „digitale Revolution“ noch längst nicht abgeschlossen, sondern vielmehr unvermindert im Gange, wie sich an den aktuellen Debatten zum Urheberrecht und den juristischen sowie politischen Kämpfen der Literatur- sowie Musikindustrie ablesen lässt. Die Frage nach den Auswirkungen des Medienwandels auf die Konzeption von Editionen ist also immer noch berechtigt, der Wandel noch längst nicht abgeschlossen, sondern ein fortdauernder Prozess.

Als Folie der folgenden Überlegungen sei der Beitrag von Winfried Bader „Was ist die Text Encoding Initiative (TEI)?“ aus dem bereits erwähnten Band *Computergestützte Text-Edition* gewählt, um davon ausgehend diesem Prozess und den Veränderungen der letzten Dekade nachzuspüren.

In seinem Aufsatz beschreibt Bader das oftmals auftretende Problem von Texteditionen, dass das Endmedium die Forschung diktiere:

Die Frage, ob die zufällig verwendete Software, Fußnoten, Endnoten, einen oder mehrere kritische Apparate verwalten kann, auf Anmerkungsziffern angewiesen ist oder mit Zeilenzählern zurecht kommt, eine nicht-lateinische Schrift ansteuern kann und Sonderzeichen zur Verfügung stellt, bestimmt oft wichtige Entscheidungen der Textverarbeitung [...] Die Machbarkeit bei der Präsentation und nicht die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Unterscheidung ist der Maßstab.⁵

¹ Siehe z.B. Edmund A. Bowles (Hrsg.): Computers In Humanistic Research. Englewood Cliffs (N.J.) 1967.

² Siehe z.B. Wilhelm Ott, Hans Walter Gabler, Paul Sappeler (Hrsg.): EDV-Fibel für Editoren. Tübingen 1982; oder Anton Schwob, Karin Kranich-Hofbauer und Diethard Suntinger (Hrsg.): Historische Edition und Computer. Möglichkeiten und Probleme interdisziplinärer Textverarbeitung und Textbearbeitung. Graz 1989.

³ Text Encoding Initiative, siehe www.tei-c.org (gesehen Juni 2011).

⁴ Roland Kamzelak (Hrsg.): Computergestützte Text-Edition. Tübingen 1999 (Beihefte zu editio 12).

⁵ Winfried Bader: Was ist die Text Encoding Initiative (TEI)? In: Kamzelak 1999 (Anm. 4), S. 9-20, hier 9f.

Er plädiert im Anschluß für eine strikte Trennung von Daten und Präsentation mit der Maßgabe, dass es sich bei der Transformation (Bader spricht von „Übertragung“) des Editionsformats in die Anzeige immer um eine „Downkonvertierung“ handele. Es wird also niemals „Intelligenz und Interpretation hinzugefügt [...], sondern es wird weggelassen, ausgewählt, umgeordnet“.⁶

In der – zugegeben etwas launigen – Titelgebung des vorliegenden Beitrags wurde versucht, den Gedanken von Bader pointiert zuzuspitzen: Die verwendete Software bestimmt oft nicht nur wichtige Entscheidungen des Editors, sondern sie beschränkt ganz offenbar den Horizont der Edition!

Diese Einschränkung wird natürlich erst in der Rückschau bzw. nach der Gewöhnung an die Möglichkeiten der ‚neuen‘ digitalen Editionen deutlich, und symptomatisch für diese Horizonterweiterung ist vielleicht der bei Online-Ausgaben zu beobachtende terminologische Wandel von ‚Edition‘ zu ‚Archiv‘ oder gar zu ‚Knowledge sites‘.⁷

Der Begriff des ‚Archivs‘ erhält dabei in einem digitalen Kontext eine neue Konnotation: nicht der Internetauftritt eines Archivs als aktensammelnde und -aufbewahrende Institution ist gemeint, sondern ein Archiv im kulturwissenschaftlichen Sinne,⁸ hier als digitale Plattform zur Veröffentlichung und Verfügbarmachung von Materialien.⁹ Ein mustergültiges Beispiel einer solchen ‚Archiv-Edition‘ ist das Walt Whitman Archive:¹⁰ hier finden sich nicht nur die ‚eigentlichen‘ Editionen von Whitmans Werken, sondern auch – wie aus den Sektionstiteln am linken Rand der Startseite ersichtlich – Dokumente wie Briefe, Bilder oder gar Tonaufnahmen, eine eigene Enzyklopädie mit Personen- und Sachartikeln sowie auch spezielle Hilfsmittel (Tools und Lehrmaterialien) für den Forscher und Lehrer.

Mag dies zunächst nicht nach einer traditionellen Edition aussehen, so lässt sich doch mindestens als These formulieren, dass ein Großteil der zur Verfügung gestellten Materialien in jeder traditionellen Edition auch erarbeitet worden wäre – er wäre nur nie gedruckt worden, sondern hätte seinen Dornröschenschlaf in unzähligen Zettelkästen, Aktenordnern oder dergleichen fortgesetzt. So wird jede wissenschaftliche Werkausgabe neben den eigentlichen Textzeugen auch Dokumente (Briefe) und soziales Umfeld (Personen) mit untersuchen (müssen), die erarbeiteten Erkenntnisse aber lediglich in Auszügen zur Kommentierung einsetzen. Im besten Fall werden ein kommentiertes Personenverzeichnis für die Publikation erstellt und Briefregesten im Anhang wiedergegeben, doch wo dies nicht geschieht, lösen sich die ermittelten Primärquellen in vermittelte Form im Kommentar auf.

Die traditionelle Trennung von Arbeitsmaterialien und gedruckten Bänden spiegelt in symptomatischer Weise ein Verständnis von Edition als *Werk* – hier des

⁶ Bader 1999 (Anm. 5), S. 11.

⁷ Siehe Peter L. Shillingsburg: From Gutenberg to Google. Cambridge 2006.

⁸ Vgl. Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Dritte Auflage. München 2006.

⁹ Siehe auch Patrick Sahle: Digitales Archiv – Digitale Edition. Anmerkungen zur Begriffsklärung. http://www.germanistik.ch/publikation.php?id=Digitales_Archiv_und_digitale_Edition (Publiziert Oktober 2005, gesehen Juni 2011).

¹⁰ Ed Folsom und Kenneth M. Price (Hrsg.): The Walt Whitman Archive. <http://www.whitmanarchive.org> (gesehen Juni 2011).

Editors¹¹ – und den dazugehörigen Vorstufen, Skizzen, Notizen etc., denen kein Werkcharakter zugebilligt wird und die somit auch keinen Eingang in den Haupttext finden. Diese Teile sind gewissermaßen der „Schutt der Werkstatt“, der mit Drucklegung der Edition aus der Werkstatt des Editors gefegt wird.

Dem wäre die bereits erwähnte Vorstellung einer *Archiv-Ausgabe* entgegenzusetzen, wie sie Kanzog bereits 1970 unter textkritischen Aspekten beschrieb, nämlich die Edition als „Informationsträger“, die sich durch eine „Dokumentation aller vorhandenen Textzeugen“¹² auszeichnet – dies sollte heute für die Dokumente der inhaltlichen Erschließung der Texte gleichermaßen gelten, besonders da quantitative Beschränkungen im digitalen Medium praktisch entfallen.

Praktische Erfahrungen aus der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe

Sollen im digitalen Medium die Dokumente – und Sachverhalte der inhaltlichen Erschließung – nicht nur dokumentiert, sondern auch formal in Beziehung zueinander gesetzt werden können, so gilt es im Vorfeld neben den Primärdokumenten wie Briefen, Tagebüchern, Theaterzetteln, Schriften auch die Kommentarobjekte wie Personen, Orte, Daten, Werke, Rollen etc. zu definieren.¹³ Im geisteswissenschaftlichen Umfeld bietet sich als Speicherformat für diese Daten TEI-XML an; damit steht nicht nur ein ausgereiftes, als Standard akzeptiertes XML-basiertes Datenformat zur Verfügung, sondern dieses ist auch noch mit einer hervorragenden und reich mit Beispielen versehenen Dokumentation ausgestattet.¹⁴ Wenn auch mit TEI nicht immer alles sofort *out-of-the-box* funktioniert, so liegt das zum einen daran, dass jede Edition anders ist und gewisse Eigenheiten aufweist, zum anderen kann es aber auch an bekannten Nachteilen von XML, wie den nicht adäquat repräsentierbaren überlappenden Hierarchien, liegen.

Briefe beispielsweise – besonders die entsprechenden Katalogdaten wie Absender, Empfänger, Sendeort etc. – ließen sich nach unseren Vorstellungen nur sehr ungenügend abbilden und auch manche strukturübergreifende Befunde in Libretti lassen sich nicht adäquat erfassen. Das erste Problem, das der ‚Eigenheiten‘ – hier allerdings nicht unbedingt der Ausgabe, sondern der Textsorte –, ließ sich durch die Initiierung einer *Special Interest Group for Correspondence* in der TEI angehen, d.h. es wird

¹¹ Der Editor als Autor bzw. das Verhältnis des Editionstextes zum Autortext wurde schon mehrfach diskutiert. Siehe z.B. Hans Walter Gabler: Theorizing Digital Scholarly Edition. In: Literature Compass 7/2, 2010, S. 43-56, hier S. 45: „The edition text in a scholarly edition is hence always distinctly other than any one contingently historical manifestation of the text or work it represents. Being distinctly other, the edition text in a scholarly edition is always the editor's text“.

¹² Klaus Kanzog: Prolegomena zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. Theorie und Praxis einer modernen Klassiker-Edition. München 1970, S. 19.

¹³ Die genannten Objekte stellen keine allgemeingültige, vollständige Aufzählung dar, sondern spiegeln lediglich die Gegebenheiten der digitalen Ausgabe der Textteile der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe (WeGA) wider. Ausgenommen sind hiervon ebenso die Notenausgaben, bei denen der ‚digitale Workflow‘ noch (?) anders aussieht. Vgl. Johannes Kepper: Musikedition im Zeichen neuer Medien – Historische Entwicklung und gegenwärtige Perspektiven musikalischer Gesamtausgaben, Diss. masch. Detmold/Paderborn 2009. (<http://www.i-d-e.de/schriften/5musikedition>.)

¹⁴ TEI Guidelines (Anm. 3).

in der wissenschaftlichen ‚community‘ kollaborativ versucht, einen Standard für die Auszeichnung von Briefen zu entwickeln und zu etablieren.

Ein anschauliches Beispiel für das generelle Problem überlappender Hierarchien findet sich im Berliner Textbuch von Webers Oper *Silvana*, das für die dortige Aufführung stark überarbeitet wurde.¹⁵ In der digitalen Edition wurde versucht, die Streichungen und Einfügungen ‚am Ort‘ zu erfassen, einerseits um die Einheit des Textbuchs zu würdigen, andererseits aber auch aus praktischen Gründen, um identische Passagen nicht doppeln zu müssen und somit mögliche Fehlerquellen zu generieren.

Bei dermaßen stark strukturierten Texten wie Libretti – in TEI-XML gesprochen eine Abfolge der Elemente *div* (Akte und Szenen), *sp* („speaches“), eventuell *lg* („linegroups“) und *l* („lines“) – werden Apparateinträge oftmals nicht nur auf dem Phrasenlevel nötig (wie derzeit in TEI vorgesehen), sondern strukturübergreifend. Ließe sich diese Beschränkung noch durch eine Anpassung des Schemas überwinden, so bleibt das grundsätzliche Problem, dass sich die Modifikationen im Text nicht an den Strukturgrenzen orientieren, sondern diese gezielt durchbrechen. Im zweiten Akt beispielsweise findet sich am Ende der dritten Szene eine Überklebung, die zwei folgende Szenen elidiert. Der Beginn der Überklebung (und damit der Ersetzung) fällt zwar genau mit dem ursprünglichen Szenenwechsel zusammen, doch das Ende der Ersetzung leitet direkt in einen Abschnitt des Textes der alten sechsten Szene über, die jetzt die vierte Szene ist (vgl. Abb. 1).

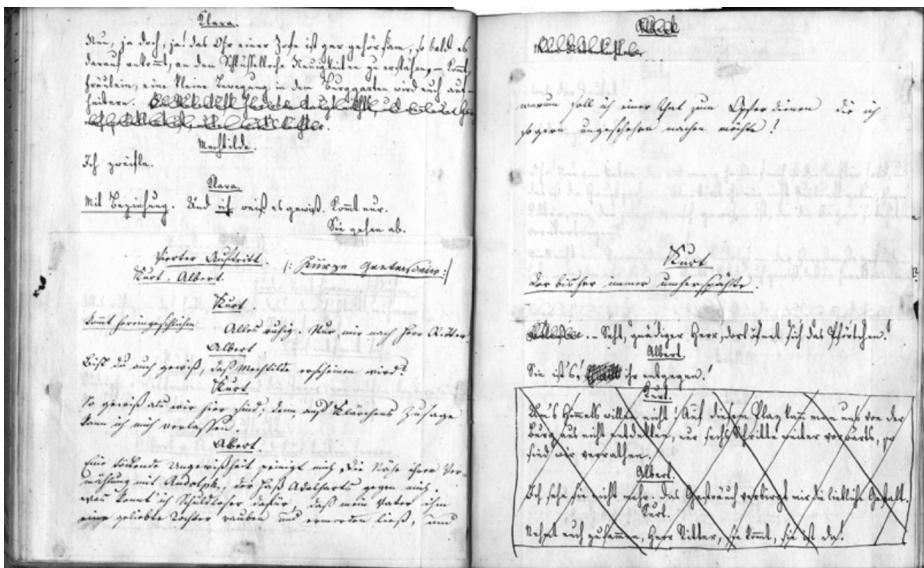


Abb. 1: Textbuch zur *Silvana* von Carl Maria von Weber, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. TO 174, 1(–3). Beginn der 4. Szene im 2. Akt.

¹⁵ Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. TO 174, 1(–3). Ich danke der Staatsbibliothek zu Berlin für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der Seite und besonders Solveig Schreiter für die Codierung des XML-Beispiels.

Möchte man die eigenständige Erfassung jeder Fassung vermeiden, so lassen sich diese aber in einer Datei nicht mehr gleichermaßen auszeichnen. Eine Fassung muss zur Hauptfassung erklärt werden und stiftet die entsprechenden *div*-Container für Akte und Szenen. Die Struktur der Nebenfassung ergibt sich dann – bei Abweichungen von der Hauptfassung – durch das Auswerten sogenannter *milestone*-Elemente wie *anchor*, *addSpan* und *delSpan*, welche die Punkte im Text markieren, an denen die jeweilige Streichung oder Hinzufügung anzusetzen ist (vgl. Abb. 2).

```
<div type="act" n="2">
  <div type="scene" n="3">
    ...
    <sp>
      <speaker>Klara.</speaker>
      <p><stage>Mit Beziehung.</stage>
        Und <hi rend="underline">ich</hi> weiß es gewiß. Kommt nur.</p>
    </sp>
    <stage rend="right">Sie gehen ab.</stage>
  </div>
  <div type="scene" n="4">
    <!-- Ab hier überklebt -->
    <delSpan rend="paste-over" hand="Berlin" spanTo="#del_05_06"/>
    <head>Vierter Auftritt.</head>
    ...
  </div>
  <div type="scene" n="5">
    ...
  </div>
  <div type="scene" n="6">
    ...
    <anchor xml:id="del_05_06"/>
    <!-- Bis hier Übertragung der überklebten Fassung -->
    <addSpan hand="Berlin" spanTo="#add_05_06"/>

    <!-- Ab hier Übertragung der aufgeklebten Fassung -->
    <ab type="head_scene">Vierter Auftritt.</ab>
    <stage>/: Kurze Garten scene :</stage>
    <stage><name>Kurt, Albert.</name></stage>
    <sp>
      <speaker>Kurt.</speaker>
      <stage>kommt hereingeschlichen</stage>
      <p>Alles ruhig. Nur mir nach Herr Ritter.</p>
    </sp>
    ...
    <sp>
      <speaker>Kurt.</speaker>
      <stage>Der bisher immer umherspähte.</stage>
      <!-- An dieser Stelle vereinigen sich die Fassungen wieder (kurzzeitig) -->
      <anchor xml:id="add_05_06"/>
      <p><del rend="strike-through" hand="Berlin">verlaßen.</del> –
        Seht, gnädiger Herr, dort öffnet sich das Pförtchen.</p>
    </sp>
    ...
  </div>
</div>
```

Abb. 2: Vereinfachte XML-Beispielcodierung der überklebten Stelle (Beginn der 4. Szene im 2. Akt) aus dem Textbuch zur Silvana (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Mus. ms. TO 174, 1(–3).)

Dies ist eine durchaus legitime Lösung in TEI-XML, bleibt aber unbefriedigend weil kontra-intuitiv, gerade da sich ansonsten die meisten Szenen trefflich in die *div*-Containerstruktur einfügen.¹⁶ Die Unmöglichkeit der konsistenten Erfassung der Textstruktur hat im vorliegenden Beispiel weitere Konsequenzen für das Auszeichnen des Szenentitels „Vierter Auftritt“; ein *head*-Element ist nur am Anfang eines *div* erlaubt, auch da per Konvention dieses *head* als Sektionstitel für das *div* gilt, also inhaltlich mit diesem verbunden ist. Die Codierung des auf der Überklebung notierten Titels „Vierter Auftritt“ erscheint aber in der XML-Datei erst mitten im sechsten Auftritt, d.h. wider alle strukturellen Regeln, und muss somit ebenfalls maskiert werden (hier mit einem *ab* statt eines *head*).

Zusätzliche Komplikationen produzieren derartige Workarounds bei der Transformation in eine HTML-basierte Präsentationsform, da auch dort eine XML-Baumstruktur mehr oder weniger vorausgesetzt wird. Adäquat umsetzen lassen sich solche Phänomene daher nur mit einem Aufwand, sowohl in der Codierung als auch in der Anzeige.

Nichtsdestotrotz ist der meines Erachtens entscheidende Punkt dabei, dass zu keiner Zeit die Anzeige als Maßstab der Codierung gelten darf. Wäre dem so, so würde XML nicht viel besser genutzt als eine beliebige Textverarbeitung in der Beschreibung Baders.¹⁷

TEI ist nicht dogmatisch zu benutzen – am Anfang soll und muss immer eine Analyse der eigenen Texte vorgenommen werden um die nötige Auszeichnung zu bestimmen. Das eigentliche Arbeiten mit TEI beginnt dann zunächst mit dem Erstellen eines Schemas, wofür TEI mit ODD und Roma eigene Tools bereitstellt.¹⁸ Sollten hier vom TEI-Standard-Tagset abweichende Modifikationen nötig werden, so ist dies möglich und explizit gefordert. Eine *Darstellung* der ausgezeichneten Daten ist immer eine nachgeordnete Aufgabe, auch wenn dies zunächst eine gedankliche Umstellung bedeuten mag. Andererseits stellt diese Trennung von *Auszeichnung* und *Darstellung* genau die traditionelle Scheidung von *Wissenschaft* und *Handwerk* bei der Erstellung einer Edition wieder her: die Wissenschaft erarbeitet die Inhalte, während das Handwerk (der Buchdruck) diese präsentiert und vermittelt.¹⁹

Es spricht folglich einiges für eine Trennung dieser Domänen, wobei die Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe mit insgesamt drei Ebenen operiert, die sich im Bild einer Pyramide skizzieren lassen (vgl. Abb. 3): Die unterste Ebene stellt das TEI-XML Repositorium (*Datenhaltung/-archivierung*²⁰) dar, das damit das Fundament für alle weiteren Ebenen bildet, die, nach den Worten Baders, eine Downkonvertierung

¹⁶ Das „Sich-Einfügen“ der Texte in XML-Strukturen hat zu dem Versuch einer allgemeinen Theorie von Texten als einer „Ordered Hierarchy of Content Objects“ (OHCO) geführt. Dass sich Schreibprozesse mitnichten in einer von XML geforderten Verschachtelung abbilden lassen, zeigt obiges Beispiel. Für eine ausführliche Kritik vgl. Desmond Schmidt: The inadequacy of embedded markup for cultural heritage texts. In: Literary and Linguistic Computing 25/3, 2010, S. 337-356.

¹⁷ Bader 1999 (Anm. 5).

¹⁸ ODD (= One Document Does it all) ist eine eigens entwickelte Metasprache zum Dokumentieren und Generieren von TEI Schemata. Mit dem Webservice Roma lassen sich ODD Dateien erstellen, manipulieren und entsprechende Schemata und Dokumentationen generieren. Siehe TEI (Anm. 3).

¹⁹ Vgl. Bader 1999 (Anm. 5), S. 9.

²⁰ Mit „Archivierung“ ist zunächst eine projektinterne Archivierung und Versionierung gemeint; Fragen der Langzeitarchivierung und auch der Langzeitverfügbarkeit müssen an dieser Stelle ausgeklammert bleiben.

darstellen. Die zweite Ebene *Datenbereitstellung und -austausch* ist eine inhaltlich nicht zwingend notwendige Schicht und ließe sich auch der *Datenpräsentation* zuschlagen, stellt meines Erachtens aber eine nicht nur technisch sehr sinnvolle Differenzierung dar. Sie stellt über Webservices eine Schnittstelle für externe Applikationen bereit, die dann direkt auf die TEI-XML Daten zugreifen können. Da an dieser Stelle aber bereits von Seiten der Ausgabe eine Auswahl getroffen bzw. Daten konvertiert werden, ist letztlich auch inhaltlich angezeigt, hier eine eigene Ebene anzusetzen.²¹ Die Scheidung von erster und allen weiteren Ebenen ist ergo die Trennung von Arbeitsdaten und veröffentlichten Versionen.

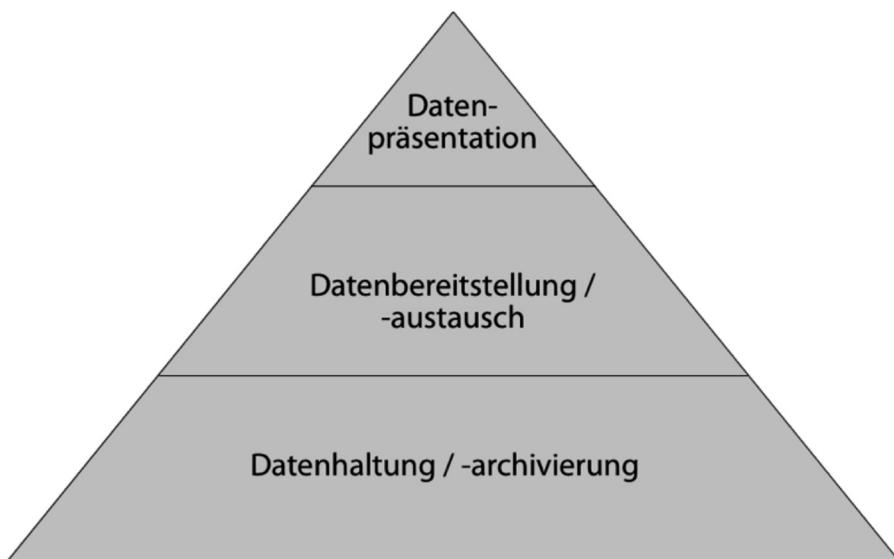


Abb. 3: Darstellung der drei Datenebenen der Digitalen Edition der WeGA als Pyramide.

Möglichkeiten der Datenpräsentation

Die Anzeige der zur Veröffentlichung freigegebenen Daten ist letztlich nur die Spitze des Eisbergs, stellt aber völlig neue Herausforderungen an die Edition, da eine normierte Darstellung, wie (mehr oder weniger) aus dem Buch bekannt, bei Online-Ausgaben noch nicht gegeben ist. Es ist dies – wie so oft – einerseits Bürde, andererseits Chance. Bürde, da neben den technischen und gestalterischen Herausforderungen an eine Online-Präsentation auch ein didaktisches Konzept der Vermittlung erstellt werden muss. Der online verfügbare Text – sei es nun ein Kapitel einer Werkedition, ein

²¹ Diese Ebene ist bei der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe z.Z. noch nicht implementiert. Eine entsprechende Auswahl könnte aber beispielsweise nach dem Stand der Korrekturen erfolgen, also z.B. alle Dokumente ab der zweiten Durchsicht würden zur Verfügung gestellt; es könnte ferner ebenso nach inhaltlichen Kriterien ausgewählt bzw. konvertiert werden, so dass z.B. interne Kommentare oder Auszeichnungen aus den Dateien entfernt würden.

Personenbiogramm oder ein Themenkommentar in Form eines Essays – steht nun im Kontext nicht nur der eigenen Seite, sondern der gesamten online verfügbaren Texte überhaupt und der Browserhistory des aktuellen Nutzers im Besonderen. Hierauf hat Laura Mandell in ihrer Zusammenfassung des Special Issue *Scholarly Editing in the Twenty-First Century* hingewiesen: „Electronic editions have no covers, no walls: nothing blocks off passages to and from the text – nothing ever even takes people through the front door of an electronic edition“.²²

Es ist aber eben auch Chance, die Vermittlung von Editionen neu, rezeptionsorientiert²³ zu denken: Bei der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe wird hierfür gerade eine Webanwendung entwickelt, die dem Nutzer einerseits die jeweiligen Texte in verschiedenen Ansichten darstellen kann (so z.B. als diplomatische Übertragung, XML und Faksimile), darüber hinaus aber noch versucht, aus diesen Texten personenbezogene Informationen zu extrahieren und zu präsentieren. Aktuell beschränkt sich dies auf das Ermitteln der ‚Kontakte‘ einer Person, die durch das Vorliegen einer Briefkorrespondenz zwischen zwei Personen definiert wird. Diese ‚Kontakte‘ werden in der Webanwendung ähnlich wie in diversen aktuellen *Social-Network*-Anwendungen präsentiert (Abb. 4, Box rechts oben „Kontakte“), so dass sich für den Benutzer das Gefühl eines *historischen Social Networks* einstellen soll. Dies umso mehr, da sich zu jedem der ‚Kontakte‘ wechseln lässt, womit ein echter Perspektivwechsel vorgenommen und diese Person – mit ihren jeweiligen Kontakten – in den Fokus gerückt wird. Somit lässt sich das Beziehungsgeflecht der historischen Personen – so in den uns zur Verfügung stehenden Dokumenten dokumentiert – anschaulich erfahren.

Inhaltlich bleibt der Fokus auf Carl Maria von Weber natürlich existent, d.h., es finden nur Dokumente mit Weber-Bezug Eingang in unser System, so dass für andere Personen keine Vollständigkeit angestrebt werden kann, und deren persönliche Netze werden in umgekehrter Proportion zum Weber-Bezug immer dünner. An diesem Punkt verheißen aber Normdateien die Entfaltung eines ungeheuren Potentials; angedeutet sind die Möglichkeiten mit den beiden Reitern *Wikipedia* und *DNB* (Deutsche Nationalbibliothek) auf der Personenseite (Abb. 4, Box links unten): so vorhanden, werden in der Personenauszeichnung PND-Nummern²⁴ mit hinterlegt, so dass sich relativ einfach derartige Mashups realisieren lassen, d.h. das Einbinden fremder Inhalte in die eigene Seite. Hier wird dann auch besonders schnell deutlich, dass sich das Kopieren von Informationen nicht lohnt bzw. das Aufnehmen von Redundanzen überflüssig wird: Was soll in dem kommentierten Register der Weber-Ausgabe zu Goethe noch ausgeführt werden als lediglich die Weber betreffenden Spezifika?

²² Laura Mandell: Special Issue: “Scholarly Editing in the Twenty-First Century” – A Conclusion. In: *Literature Compass* 7/2, 2010, S. 120-133.

²³ Vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth: Schreiben und Lesen. Für eine produktions- und rezeptionsorientierte Präsentation des Werktextes in der Edition. In: *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*. Hrsg. von Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. Van Vliet und Hermann Zwierschinski. Berlin 2000, S. 165-202.

²⁴ Personennamendatei (PND), siehe Claudia Fabian: Entwicklung und Aufbau der Personenamendatei in Deutschland. Bericht über Konzeption und Realisierung seit 1989. In: *Zeitschrift für Bibliotheks- wesen und Bibliographie* 42, 1995, S. 605-615.

The screenshot shows a web browser displaying the 'Personeneinzelansicht' (individual view) for Carl Maria von Weber. The page has a header with the title 'Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe - Personeneinzelansicht Carl Maria von Weber' and a large signature of 'C.M. Weber'. Below the header is a navigation bar with links for 'Suche', 'Home', 'Impressum', and 'Hilfe'. The main content area is divided into several sections:

- Weber, Carl Maria von**: Includes a portrait of Carl Maria von Weber, his birth date (approx. November 1786), death date († June 1826 in London), and his roles as composer, pianist, conductor, and music publisher.
- Kontakte**: A section showing small portraits of various people related to Weber.
- Ikonographie**: A section showing a grid of small images representing different types of documents or media related to Weber.
- Werke und Dokumente**: A section listing document types: Korrespondenz, Schriften, Tagebücher, and Werke.

At the bottom left of the main content area, there are buttons for 'Biographie', 'XML', 'Wikipedia', and 'DNB'.

Abb. 4: Bsp. der Online-Darstellung der Personenbiogramme in der WeGA (Stand Juni 2011).

Grundlage dieser Verknüpfungsmöglichkeiten ist eine nicht zu unterschätzende Semantisierung der digitalen Texte, da das Personenbiogramm durch die Inkorporierung der PND eindeutig auf eine Person (und nicht bspw. auf einen Beruf) verweist und weiterhin diese Person eindeutig von anderen Namensvettern unterscheidet. Die resultierenden Möglichkeiten beschränken sich dabei nicht nur auf Texte, sondern ergeben sich grundsätzlich bei allen Medien, die per PND mit einer Person verknüpft sind. So ließe sich z.B. durch die Möglichkeit einer PND-Recherche im Bildarchiv Foto Marburg²⁵ die Ikonographie unserer Personen mit einem Schlag deutlich erweitern – soweit rechtliche Rahmenbedingungen dies erlauben.

Durch die eindeutige Personenidentifizierung mit Hilfe von Normdateien sowie entsprechende Webservices ließe sich dann schlussendlich auch unser gesamtes Netzwerk beliebig erweitern, so dass die Randteile unserer Weber-Galaxie eigene Zentren werden – das Genannte gilt selbstverständlich auch vice versa, d.h., unsere Daten können in anderen Systemen genutzt werden.

²⁵ Bildarchiv Foto Marburg, siehe <http://www.fotomarburg.de> (gesehen Juni 2011).

Fazit

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Form der Darstellung (die Präsentation) der Edition eine eigene Ebene neben der eigentlichen philologischen Aufarbeitung der Daten darstellt. Diese bietet im digitalen Medium eine Vielzahl von (neuen) Möglichkeiten: So lassen sich über etablierte Normdateien automatisch fremde Kontexte an die eigenen Texte anbinden und auch spezielle analytische Blickweisen auf die Daten realisieren. Es ist dies nicht mehr als die schon alte Verheißung der digitalen Medien, aus einem maximal reichen Archivformat beliebige Ansichten/Präsentationen zu generieren. Das Bild von der Datenpräsentation als der Spitze der Pyramide (des Eisbergs) wäre somit eigentlich zu verändern in einen Kranz, der die Daten potentiell nach allen Seiten hin umgibt. Dabei scheinen die Möglichkeiten zur Vernetzung von Editionen und Archiven die wesentlichste Neuerung der letzten Dekade zu sein. Um dieses Ziel zu erreichen bzw. die Potentiale auszuschöpfen, benötigt man Standards – an dieser Forderung hat sich nichts geändert, obwohl zumindest die TEI und ihre Richtlinien in Editionskreisen inzwischen gut etabliert sind und der weitere Weg somit vorgezeichnet scheint.

Viel mehr braucht es dann aber noch die Bereitschaft, in der Philologie (wieder) von der Präsentation zu abstrahieren. Es ist nicht das richtig, was richtig aussieht – oder auch umgekehrt: es ist nicht zwangsläufig falsch, was nach einer automatisch generierten Darstellung falsch erscheint. Eine korrekte Erfassung und Speicherung der Inhalte ist das A und O jeglicher Erschließungsarbeit und bleibt wertvoll, auch wenn die Darstellung dieser Daten noch unvollkommen ist. Das Ziel muss daher eine semantisch orientierte Erfassung der Daten sein. Erst damit lassen sich Interoperabilität, Austausch und Nachnutzbarkeit wirklich erreichen. Solange Daten für eine bestimmte Anzeige erfasst werden, so lange bildet diese Anzeige die Grenzen der Edition.

Charlotte Wahl

Leibniz' mathematische Notation und der Druck

Der Druck von *Mathematica* in der Frühen Neuzeit

Immer wieder beklagte sich der Herausgeber der *Acta eruditorum*, Otto Mencke, bei Leibniz über die Mühe, die ihm und den Druckern mathematische Abhandlungen bereiteten. So am 6. Januar 1691:¹

Ich weis wol, daß dergleichen Mathematische meditationes die Acta bey außwärtigen beliebt machen: allein ich möchte wünschen, daß die Herren concipienten sich der kürzte etwas mehr befleissigen möchten; dan es mit dem druck schwer zugehet, so daß fast kein buchdrückergesel sich mehr zu dieser arbeit wil gebrauchen lassen, indem sie lieber 3 andere, alß einen solchen bogen setzen.

Am 23. November 1695:²

Des Hⁿ Jac. Bernoulli Apologie ist nun unter der Presse, zu des buchdrückers schlechten Vergnügen. Die leute fürchten sich recht für algebraisch Händeln, und mir macht es auch einigen verdruß. Ich glaube auch, daß in Europa nicht 100 leute seyn, die die Sachen verstehen.

Sogar mit der römischen Inquisition bekam Mencke Schwierigkeiten wegen der mathematischen Symbolik, wie er am 11. August 1696 berichtete:³

Wir haben Uhrsache, die Algebraischen Sachen sparsam hierin zu bringen, den sie mich leicht in Schaden gebracht. Dan mein letztes pacquet, welches ich mit *Actis Erud.* nach Rom gesant, ist zu Pesaro von dem Vicario Inqvisitionis eröfnet, visitiret, undt confisciret worden, theilß weil Er griechisch darin gefunden, theilß weil Er die characteres algebraicos pro magicis gehalten.

¹ A I,6 N. 169. Im Folgenden wird die Akademieausgabe (Gottfried Wilhelm Leibniz: Sämtliche Schriften und Briefe. Hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften u.a. Berlin 1923ff.) mit A abgekürzt. Die römische Ziffer verweist auf die Reihe der Akademieausgabe, die arabische Ziffer auf den Band. Alle Daten werden im neuen Stil angegeben. Weiterhin kürze ich Gottfried Wilhelm Leibniz: Mathematische Schriften. 7 Bde. Hrsg. von Carl Immanuel Gerhardt. Berlin 1849-63, mit GM ab. Wenn nicht explizit anders aufgeführt, beziehen sich alle Signaturen auf die Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek in Hannover. Hervorhebungen richten sich bei allen Zitaten nach den Quellen. – Ich danke Herbert Breger für hilfreiche Hinweise und Diskussionen.

² A I,12 N. 121. Weitere Erwähnungen der Schwierigkeiten beim Druck von *Mathematica* finden sich in den Briefen Menckes an Leibniz vom 6. Mai 1682 (A I,3 N. 467), 18. Januar 1686 (A I,4 N. 462), 27. Februar 1686 (I,4 N. 473), 5. und 6. März 1692 (A I,7 N. 329 bzw. N. 330), 23. März 1695 (A I,11 N. 238), 28. Juli 1696 (A I,12 N. 475), 6. März 1697 (A I,13 N. 370), 1. Juni 1697 (A I,14 N. 144), Ende Juli (?) 1697 (A I,14 N. 218), 30. Juli 1698 (A I,15 N. 464). Zu den *Acta eruditorum* allgemein vgl. Hubert Laeven: The „Acta eruditorum“ under the editorship of Otto Mencke. Amsterdam/Maarssen 1990; zu ihrem Druck ebd., S. 64-68.

³ A I,13 N. 130.

Trotzdem ließ Mencke unermüdlich mathematische Artikel drucken und machte dadurch die *Acta eruditorum* zum wichtigsten Publikationsorgan für den Kreis um Leibniz bei der Entwicklung der Differential- und Integralrechnung. Leibniz publizierte seine mathematischen Resultate fast ausschließlich in den *Acta eruditorum*. Menckes Motivation war, die *Acta eruditorum* im Ausland attraktiv zu machen. In der Anfangszeit der Zeitschrift, deren erste Ausgabe 1682 erschien, bat Mencke Leibniz wiederholt mit diesem Argument um Beiträge „von seinen inventis mechanicis, Mathematicis, physicis undt dergleichen“.⁴

Wegen seines knappen Stils wurden Leibniz' Publikationen bei Druckfehlern schnell unverständlich. Dies hatte er schon 1678 bei seiner zweiten mathematischen Publikation⁵ erfahren müssen, wie aus einem Brief an den Herausgeber des *Journal des sçavans*, Jean Pierre de la Roque, hervorgeht:⁶

[I]ch hatte diesen Beweis so kurz und dennoch so verständlich dargestellt, dass ich selbst Freude daran hatte und glaubte, er könne als Beispiel dienen; aber der Drucker hat sich dem entgegengestellt, und die Ordnung, in die er ihn gebracht hat, hat mich recht zum Lachen gebracht. [...] Ein andermal muss ich mich besser gegen seine Unternehmungen vorsehen.

Leibniz verlieh im Brief vom Dezember 1681 an den Leipziger Mathematikprofessor Christoph Pfautz,⁷ mit dem er seine erste für die *Acta eruditorum* bestimmte Publikation einsandte, seiner Sorge um korrekten Abdruck Ausdruck. Dies wurde ernst genommen: Nicht nur Pfautz, der für die Mathematica in den *Acta eruditorum* zuständig war, sondern auch Mencke versprach größte Sorgfalt beim Druck von Leibniz' „inventis“.⁸ Eine Korrektur durch Leibniz war nur nachträglich in Form von Errata möglich. Manchmal bat Mencke um Rückmeldung, so im Brief vom 25. Oktober 1684,⁹ in dem er das Erscheinen von Leibniz' grundlegender Arbeit zum Differentialkalkül, der *Nova methodus pro maximis et minimis, itemque tangentibus*¹⁰ ankündigte:

⁴ Zitiert nach seinem ersten Brief an Leibniz vom 24. September 1681 (A I,3 N. 434). Vgl. auch Menckes Briefe an Leibniz vom 19. Oktober 1682 (A I,3 N. 487), 21. Dezember 1683 (A I,3 N. 536), 15. Januar 1684 (A I,4 N. 367), 26. Juli 1684 (A I,4 N. 391) und Pfautz' Brief an Leibniz vom 29. Oktober 1681 (A III,3 N. 289) sowie Laeven (Anm. 2), S. 53–55.

⁵ Gottfried Wilhelm Leibniz: Extrait d'une lettre [...] touchant la quadrature d'une portion de la roulette. In: *Journal des sçavans* 1678, S. [2]10–[2]11.

⁶ „[J]’avois rangé cette démonstration d’une maniere si courte, et neantmoins si intelligible, que j’y prenois plaisir moy même, et croyois qu’elle pourroit servir d’exemple; mais l’imprimeur s’y est opposé: et l’arrangement qu’il en a fait, m’a bien fait rire. [...] Une autre fois il faut que je me precautionne mieux contre ses entreprises.“ (A III,2, S. 563.)

⁷ A III,3 N. 301.

⁸ Vgl. Pfautz' Briefe vom 7. Januar 1682 (A III,2 N. 305) und vom 4. März 1682 (A III,2 N. 330) und Menckes Brief vom 4. März 1682 (A I,3 N. 455).

⁹ A I,4 N. 401.

¹⁰ Gottfried Wilhelm Leibniz: Nova methodus pro maximis et minimis, itemque tangentibus. In: *Acta eruditorum* 1684, S. 467–473. Die *Acta eruditorum* existieren (zumindest zum Teil) in mehreren Drucken, die in Details voneinander abweichen. Ich lege den Druck mit der Signatur Aa-a 35 zugrunde. Ein weiterer Druck ist über das *Repertorium deutscher wissenschaftlicher Periodika des 18. Jahrhunderts digital* zugänglich (<http://www.izwt.uni-wuppertal.de/repertorium/MS/AE.html>; eingesehen am 10.10.2010). Die Formeln der *Nova methodus* unterscheiden sich in beiden Drucken eklatant: Viele Formeln im zweiten Druck sind so entstellt, dass sie teilweise falsch und kaum verständlich sind. Im ersten Druck sind zahlreiche dieser Formeln korrekt und neue Drucktypen werden eingesetzt. Der

Das Schediasma de methodo Tangentium etc. wird M. h. Herr im Octobri finden, undt hat der buchdrücker deswegen einige characteres in Holtz schneiden lassen müssen. Obs so wol gerathen, verlange ich zu vernehmen.

Die Umstände setzten der Sorgfalt hin und wieder Grenzen: So bat Mencke Leibniz, seine soeben erschienenen *Demonstrationes novae de resistantia solidorum*¹¹ auf Druckfehler hin durchzusehen, da Pfautz auf Reisen gewesen war.¹² Ein andermal entschuldigte sich Mencke wegen einer misslungenen Zeichnung; Pfautz habe gerade sein Rektorat angetreten.¹³ Auf eine Kritik von Leibniz an den mathematischen Rezensionen erwiderte Mencke, Pfautz habe nicht die Zeit, alles zu revidieren.¹⁴ Resigniert klingt Menckes Brief vom 13. Januar 1703:¹⁵

Der Setzer aber protestiret hautement, daß Er an denen erratis keine Schuld habe, sondern alles gesetzet worden, wie es geschrieben gewesen [...] Indessen kömpts dahin, daß ich der gleichen algebraica gar nicht mehr in die *Acta* werde bringen können, indem ich sie nicht verstehe, auch niemand alhier habe, der solche verstehe, die drucker auch nicht mehr daran wollen. H. Pfautzen kan ich hierunter fast nichts zumuthen, weil Er meistens kranck, undt seinen kopf damit nicht angreifen darf.

Die Errata,¹⁶ die von Leibniz oder den Brüdern Bernoulli an Mencke gesandt wurden, lassen den Schluss zu, dass die Fehlerquote der *Acta eruditorum* beim Abdruck der

erste Druck enthält aber auch Fehler, auf die sich ein Erratum in *Acta eruditorum* 1685, S. 142, bezieht. Das Erratum findet sich nur in Aa-a 35, aber nicht in <http://www.izwt.uni-wuppertal.de/repertorium/MS/AE.html>. Diese Fehler sind nämlich im zweiten Druck korrigiert. Die Fehler gehen teilweise auf Leibniz zurück, der auch die Korrigenda aufsetzte, vgl. Heinz-Jürgen Hess: Zur Vorgeschichte der „*Nova Methodus*“ (1676–1684). In: 300 Jahre „*Nova methodus*“ von G. W. Leibniz (1684–1984). Hrsg. von Albert Heinekamp. Stuttgart 1986 (*Studia Leibnitiana* Sonderheft 14), S. 64–102. Dies spricht trotz des äußersten Anscheins dafür, dass der erste Druck der ältere ist. Außerdem sind die (sich auf den ganzen Band beziehenden) Errata am Ende des Bandes von 1684 im zweiten Druck schon eingearbeitet. Der zweite Druck der *Nova methodus* und die Korrigenda sind reproduziert in Pascal Dupont/Clara Silvia Roero: Leibniz 84. Il decollo enigmatico del calcolo differenziale. Rende 1991. Dass die Korrigenda sich offensichtlich nicht auf diesen Druck beziehen, wird dort nicht kommentiert. – Ein dem erstgenannten Druck sehr ähnlicher Druck der *Nova methodus* ist reproduziert in Gottfried Wilhelm Leibniz: *Essais scientifiques et philosophiques. Les articles publiés dans les journaux savants*. Bd. 1. Hildesheim 2005. Einige der anderen dort reproduzierten Drucke aus den *Acta eruditorum* weichen allerdings in der Symbolik von Aa-a 35 ab: In Aa-a 35 werden häufig Malteserkreuze als Pluszeichen verwendet, wo in dem in den *Essais* reproduzierten Druck die Pluszeichen den heutigen gleichen (vgl. z.B. *Acta eruditorum* 1691, S. 179, 280).

¹¹ Gottfried Wilhelm Leibniz. *Demonstrationes novae de resistantia solidorum*. In: *Acta eruditorum* 1684, S. 319–325.

¹² Vgl. Menckes Brief an Leibniz vom 26. Juli 1684 (A I,4 N. 391).

¹³ Vgl. Menckes Brief an Leibniz vom 9. Juli 1690 (A I,5 N. 353).

¹⁴ Vgl. Menckes Brief an Leibniz vom 11. August 1696 (A I,13 N. 130).

¹⁵ A I,22 N. 98.

¹⁶ Korrigenda von Leibniz finden sich z.B. in *Acta eruditorum* 1684, S. 438 (vgl. auch A III,4, S. 181), ebd. 1685, S. 142 (Leibniz' Konzept: LBr. 636 Bl. 28r°), und ebd. 1693, S. 527. Zu Korrigenda von Jacob Bernoulli vgl. z.B. ebd. 1693, S. 256. Vgl. auch die von Leibniz und Jacob Bernoulli zusammengestellten Listen, die am Ende des ersten Indexbandes (*Indices generales auctorum et rerum primi Actorum erudititorum [...] decennii. Leipzig 1693*) erschienen. Zu Korrigenda von Johann Bernoulli vgl. *Acta erudititorum* 1698, S. 248 u. 440.

Symbolik¹⁷ so hoch nicht war: Viele der angeführten Fehler sind keine Druck-, sondern Flüchtigkeitsfehler, und unter den Druckfehlern betreffen nur wenige die mathematische Notation. Oft waren mangelnde Lateinkenntnisse der Drucker die Ursache. Leibniz selbst gab zu, dass einige der Fehler auf ihn zurückgingen.¹⁸

Viele Formeln waren zwar nicht falsch, aber doch so entstellt wiedergegeben, dass das Verständnis erschwert wurde. Das betraf z.B. Potenzen, bei denen der Exponent häufig an die falsche Stelle gesetzt wurde: manchmal direkt über der Basis statt versetzt, manchmal über dem nächsten Zeichen.¹⁹ Auch daran mag Pfautz gedacht haben, wenn er in Briefen an Leibniz die fehlende Eleganz der Symbolik in den *Acta eruditorum* beklagte.²⁰ Schuld war seiner Meinung nach, dass die Druckwerkstätten sich zu wenig in algebraischer Notation auskannten, dem aber aus Hartnäckigkeit und Sorglosigkeit auch nicht abhelfen wollten. Dazu kam der Zeitdruck, unter dem die gelehrteten Zeitschriften verlegt wurden: Die Druckereien waren häufig nicht ausreichend mit passenden Drucktypen ausgestattet (da mathematische Texte selten waren) und neue Drucktypen konnten oft auf die Schnelle nicht hergestellt werden. So wird der Leser in den *Philosophical Transactions* von 1686²¹ im Anschluss an einen Artikel, der besonders viele Potenzen enthält, darüber informiert, dass der Drucker aus Mangel an Drucktypen und wegen der Eile anstelle von hochgestellten kleinen Ziffern nachgestellte Ziffern normaler Größe druckte, also z.B. x^3 statt x^3 . Häufig halfen sich die Drucker mit vorhandenen Symbolen, die den gewünschten ähnlich sahen. Auf Einheitlichkeit wurde oft nicht geachtet. In den *Acta eruditorum* von 1692 finden sich drei verschiedene Typen für das Pluszeichen, davon zwei im selben Artikel.²² Oft wurde dafür ein Sterbekreuz (†) verwendet, auch in um 90° gedrehter Form. Um ein Quadrat oder Rechteck darzustellen, benutzte der Drucker den hebräischen Buchstaben Mem (ם) in kurzer oder langer Form.²³ Für das Wurzelzeichen konnte ein großes V verwendet werden,²⁴ häufiger wurde allerdings das astronomische Symbol für Wider benutzt,²⁵ für die Größer/Kleiner-Symbole bei Ungleichungen ein gedrehtes V,²⁶ für das Andreaskreuz als Multiplikationszeichen der Buchstabe x, der allerdings auch häufig eine Unbekannte bezeichnete.²⁷ Vielleicht hatte Descartes bei der Einführung

¹⁷ Zur Geschichte der mathematischen Symbolik allgemein vgl. das immer noch maßgebliche Werk Florian Cajori: *A history of mathematical notations*. 2 Bde. La Salle 1928-29.

¹⁸ Im Brief an Mencke von Mitte 1691 (A I,7 N. 231).

¹⁹ Zahlreiche missglückte Potenzen finden sich in Gottfried Wilhelm Leibniz: *Responsio ad nonnullas difficultates [...] circa methodum differentialem seu infinitesimalis motas*. In: *Acta eruditorum* 1695, S. 310-316. Vgl. auch *Acta eruditorum* 1697, S. 215.

²⁰ In den Briefen vom 4. März 1682 (A III,3 N. 330) und vom 25. Oktober 1684 (A III,4 N. 74).

²¹ *Philosophical Transactions* 1686, S. 189.

²² *Acta eruditorum* 1692, S. 114, 208 u. 210.

²³ Vgl. *Acta eruditorum* 1689, S. 586; ebd. 1691, S. 285, 289; ebd. 1692, S. 31; ebd. 1694, S. 265-274. Diese Schreibweise war auch sonst üblich, vgl. Cajori (Anm. 17), § 365.

²⁴ Vgl. Christian Wolff: *Elementa matheseos universae*. Bd. 1. Halle/Magdeburg 1713, S. 257.

²⁵ Vgl. *Acta eruditorum* 1697, S. 213.

²⁶ Vgl. *Acta eruditorum* 1692, S. 114. Zu weiteren Drucktypen, die bei Ungleichungen verwendet wurden, vgl. Cajori (Anm. 17), § 485.

²⁷ Vgl. *Acta eruditorum* 1691, S. 319f. Vgl. z.B. auch John Craig: *Methodus figurarum lineis rectis et curvis comprehensarum quadraturas determinandi*. London 1685. Dort ist das Multiplikationszeichen

eines neuen Gleichheitszeichens (∞) in seiner *Geometrie*²⁸ mitbedacht, dass dieses durch das gekippte astronomische Symbol für Stier dargestellt werden konnte.²⁹ Leibniz' Multiplikationszeichen (\cap), wurde häufig als gedrehtes kleines oder großes C gedruckt.³⁰ Die Drucker nahmen auch Verfälschungen in Kauf: Leibniz' Symbol für Ähnlichkeit (\sim) wurde als gedrehtes großes S gedruckt und damit in spiegelverkehrter Form wiedergegeben.³¹ Oughtred und Wallis benutzen dieses Symbol, um den Betrag einer Differenz zu bezeichnen. Bei ihnen finden sich beide Versionen im Druck, so dass auch hier von einer Entscheidung des Druckers ausgegangen werden muss.³²

Die mathematische Symbolik stellte Herausgeber und Drucker der ab dem letzten Drittelpartie des 17. Jh. entstehenden gelehrten Zeitschriften vor besondere Herausforderungen. Ein Gegenlesen durch den Autor war selten möglich, und die Drucker und oft auch die Herausgeber selbst verstanden zu wenig von der Materie, um Fehler zu verhindern. Diese Schwierigkeiten ließen sich beim Druck von Monographien zum Teil vermeiden. Einblicke in die Korrekturprozesse mathematischer Schriften liefert der Briefwechsel zwischen dem Oxfordner Mathematikprofessor John Wallis und dem in London ansässigen Mathematiker John Collins aus den Jahren 1668–1670.³³ Collins betreute den Druck von Wallis' *Mechanica, sive, de motu*, von der zwei Teile 1670 und ein dritter 1671 in London erschienen. Erhalten sind Briefe, in denen Wallis technische Fragen diskutierte oder Korrekturen zu Druckfahnen mitteilte, die Collins ihm vorher zugesandt hatte: So beharrte er am 31. Juli 1668 auf dem Andreaskreuz (\times) als Multiplikationszeichen anstelle eines Sterns. Wenn es mit dem Buchstaben X verwechselt werden könne, dann solle man doch den oberen und unteren Winkel stumpfer machen. Offenbar machte das Andreaskreuz Probleme beim Druck von Brüchen, denn am 18. September schrieb Wallis: „I do not understand why the sign of multiplication \times should more trouble the convenient placing of the fractions, than the other signes $+ - = > ::$.“ In seinem Brief vom 2. August 1670 meldet er, ein Exemplar des Buches erhalten

ein recte x, während die Variable x kursiv gedruckt wird. Die Unterscheidung wird allerdings nicht fehlerfrei durchgehalten; vgl. ebd., S. 29, 32.

²⁸ In: René Descartes: Discours de la methode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences. Plus la dioptrique. Les meteores. Et la geometrie. Leiden 1637. Zum Druck des Gleichheitszeichens vgl. auch Florian Cajori: Mathematical signs of equality. In: Isis 5, 1923, S. 116–125, insbes. S. 120.

²⁹ Vgl. z.B. Acta eruditorum 1701, S. 214.

³⁰ Dieses Symbol wird eingeführt in Gottfried Wilhelm Leibniz: Dissertation de arte combinatoria. Leipzig 1666, S. 5, wo es als gedrehtes kleines c gedruckt wird. Als gedrehtes großes C wird es z.B. in [Gottfried Wilhelm Leibniz]: Monitum de characteribus algebraicis. In: Miscellanea Berolinensis 1710, S. 155–160, insbes. S. 156, gedruckt.

³¹ Ebd., S. 159. Vgl. mit Leibniz' Konzept LH XXXV 11,17 Bl. 2.

³² Vgl. Cajori (Anm. 17), § 184, sowie John Wallis: A treatise of algebra. London 1685, S. 127. Auch Descartes' Gleichheitszeichen wurde manchmal spiegelverkehrt wiedergegeben, obwohl es dafür keinen drucktechnischen Grund gibt. Vgl. Christian Wolff: Mathematisches Lexicon. Leipzig 1716, Stichwort „Signa algebraica“. Vielleicht hängt das mit der von Leibniz vertretenen Interpretation des Symbols als Ligatur von ae (als Abkürzung von aequalis) zusammen, vgl. GM 7, S. 55, wo Leibniz das Zeichen auch spiegelverkehrt verwendet.

³³ Bis September 1668 ist der Briefwechsel gedruckt und kommentiert in: The correspondence of John Wallis. Bd. 2. Hrsg. von Philip Beeley und Christoph J. Scriba. Oxford 2005. Vgl. insbes. S. 533, 596f. Diese und späteren Briefe finden sich ohne Erläuterungen in Bd. 2 von Correspondence of scientific men of the seventeenth century. 2 Bde. Hrsg. von Stephen Jordan Rigaud. Oxford 1841. Vgl. insbes. S. 520, 523–525.

zu haben, und bittet darum, vor der Auslieferung der Bücher einige Korrekturen mit einem Stift nachzutragen. Denn Wallis hatte nur für einen Teil des Buches Errata zusammengestellt. Tatsächlich betreffen die Errata am Ende des ersten und zweiten Teiles nur die ersten 254 von 568 Seiten. Den Errata des zweiten Teiles wird eine Entschuldigung vorausgeschickt, dass die Zeit nicht gereicht habe, alles durchzusehen.

Ein Brief von Wallis an Newton, den 1695 in Oxford erschienenen ersten Band seiner *Opera mathematica* betreffend, in denen Wallis auch Newtons Fluxionenkalkül vorstellt, belegt Änderungsmöglichkeiten in letzter Minute, wenn es wichtig war:³⁴

I had intimation from Holland, as desired there by your friends, that somewhat of that kind were done; because your Notions (of *Fluxions*) pass there with great applause, by the name of Leibnitz's *Calculus Differentialis*. I had this intimation when all but (part of) the Preface to this Volume was Printed-Off; so that I could only insert (while the Press stayd) that short intimation thereof which you there find.

Wallis fügte ins Vorwort ein, Newton habe Leibniz von seinem Fluxionenkalkül unterrichtet, und suggerierte dadurch, Leibniz habe den Differentialkalkül nicht selbständig gefunden.

Änderungen konnten nach der Fertigstellung eines Druckes umgesetzt werden, indem einzelne Seiten ausgetauscht wurden, wie eine Anekdote aus der Auseinandersetzung zwischen Leibniz und Clarke illustriert:³⁵ Beide diskutierten darüber, ob Newton in seiner 1706 in London erschienenen lateinischen *Optice* (die Übersetzung aus dem Englischen hatte Clarke angefertigt) den Raum als Organ Gottes bezeichnet oder nur mit einem solchen verglichen hatte. Während die zweite Version in den meisten Exemplaren der *Optice* zu finden ist, gibt es einige wenige mit der ersten Version. Offenbar war die Stelle geändert, aber die entsprechende Seite nicht vollständig ersetzt worden.

Allgemein ist über die Einflussmöglichkeiten, die ein Autor in der Frühen Neuzeit an den Korrekturprozessen hatte, wenig bekannt. War er nicht vor Ort, war er meist wohl nur an der Erstellung der Errata beteiligt, die sich am Anfang oder Ende vieler Bücher finden.³⁶ Bei mathematischen Schriften wird eine Kontrolle üblicher gewesen sein, wenn nicht durch den Autor selbst, dann durch Dritte.

Wegen der geringen Leserschaft und des Druckaufwandes war die Finanzierung mathematischer Monographien schwierig, so dass Jahre vergehen konnten, bis diese – wenn überhaupt – erschienen.³⁷ Dies trug dazu bei, dass Gelehrte ihre Ergebnisse vor der Entstehung der gelehrten Zeitschriften häufig nicht veröffentlichten, sondern nur brieflich weitergaben.

³⁴ Vgl. The correspondence of Isaac Newton. Bd. 4. Hrsg. von Jonathan F. Scott. Cambridge 1967, S. 100.

³⁵ Zum Folgenden vgl. Alexandre Koyré / I. Bernhard Cohen: The case of the missing tanquam: Leibniz, Newton and Clarke. In: Isis 52, 1961, S. 555-566.

³⁶ Über die Korrekturpraxis in der Frühen Neuzeit ist wenig bekannt; vgl. Michael Giesecke: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Frankfurt a. M. 1991, S. 114-123. Die Druckfehlerverzeichnisse gingen nicht notwendig auf die Autoren, sondern auch auf Korrektoren der Verlage zurück, vgl. ebd. S. 123.

³⁷ Vgl. beispielhaft Isaac Newton: The mathematical papers. Bd. 3. Hrsg. von Derek T. Whiteside. Cambridge 1969, S. 5-8, und Jacqueline A. Stedall: A discourse concerning algebra. Oxford 2002, S. 9.

Leibniz' Ideen zur Verbesserung der Notation für den Druck

Leibniz ist enthusiastisch als „masterbuilder of mathematical notations“ und als „Begründer der symbolischen Mathematik“ bezeichnet worden.³⁸ Damit wurde seine intensive Beschäftigung mit mathematischer Symbolik gewürdigt. Seiner Vorstellung nach sollten mathematische Zeichen so gewählt werden, dass sie die *ars invenienda*, die Erfindungskunst, also hier die mathematische Intuition, fördern. Immer wieder betonte er die Wichtigkeit der Symbolik für seinen Infinitesimalkalkül:³⁹

Bei Zeichen ist nach Bequemlichkeit für das Erfinden zu streben, die immer dann am größten ist, wenn sie die innerste Natur einer Sache mit wenigen Mitteln ausdrücken oder gleichsam malen; so nämlich wird die Denkarbeit wunderbar verringert. Solcherart sind in der Tat die von mir beim Kalkül für tetragonistische Gleichungen [=Integralgleichungen] benutzten Zeichen, mit denen ich häufig schwierigste Probleme in wenigen Zeilen löse.

Leibniz setzte sich auch für eine Verbesserung der Notation für den Druck ein: Bei Johann Bernoulli warb er 1696 für die Verwendung des von ihm eingeführten Doppelpunktes als Divisionszeichen anstelle des Bruchstrichs mit dem Argument, dass der Doppelpunkt im Druck Platz spare, da er nicht über die Zeilen hinausragte.⁴⁰ Außerdem schlug er vor,⁴¹ „direkte“ und „inverse“ Kommata statt der damals üblichen Balken zum Zusammenfassen von Termen zu verwenden. Dabei waren die inversen Kommata gegenüber den üblichen direkten um 180° gedreht. So wollte er den Ausdruck $\overline{a + b} : c : e - \overline{f} : g$ als $a + b : c, : e - f : g$, oder $a + b : c, : e - f : g$ geschrieben wissen. Da die inversen Kommata mit dem kleinen c verwechselt werden könnten, könne man auch Klammern statt der Kommata verwenden. Der obige Ausdruck schreibt sich dann, wie heute noch üblich, als $(a + (b : c)) : (e - (f : g))$. Offenbar hatte Leibniz einige seiner Ideen auch Jacob Bernoulli mitgeteilt, denn dieser schrieb 1698 im *Journal des sçavans*:⁴² „Wie Leibniz bezeichne ich die Division mit : zur Bequemlichkeit des Druckers.“ Kurz darauf kündigte auch Johann an, Leibniz' Schreibweise für die Division zu übernehmen, um den Druckern die Arbeit zu erleichtern.⁴³ Da das Andreaskreuz mit dem für Variablen verwendeten Buchstaben x verwechselt werden konnte, schlug Leibniz mehrere alternative Multiplikationszeichen vor, darunter den Punkt.⁴⁴ Leibniz warb auch bei

³⁸ Vgl. Florian Cajori: Leibniz, the masterbuilder of mathematical notations. In: Isis 7, 1925, S. 412-429, sowie Dietrich Mahnke: Leibniz als Begründer der symbolischen Mathematik. In: Isis 9, 1927, S. 279-293.

³⁹ „In signis spectanda est commoditas ad inveniendum, quae maxima est quoties rei naturam intimam paucis exprimit, et velut pingunt, ita enim mirifice imminuitur cogitandi labor. Talia vero sunt signa a me in calculo aequationum tetragonisticarum adhibita, quibus problemata saepe difficillima paucis lineis solvo.“ (A III,2, S. 444f.)

⁴⁰ Vgl. Leibniz' Brief an Johann Bernoulli vom 18. März 1696 (A III,6 N. 214, insbes. S. 711).

⁴¹ Im Brief vom 25. Mai 1696 (A III,6 N. 229, insbes. S. 759).

⁴² „[J]e marque la division par : à la façon de M. Leibnitz, pour la comodité de l'Imprimeur“ (Jacob Bernoulli: Extrait d'une lettre. In: Journal des sçavans 1698, S. 355-364, hier S. 358).

⁴³ Johann Bernoulli: De solido rotundo minimae resistentiae. In: Acta eruditorum 1700, S. 208-214, hier S. 209.

⁴⁴ Vgl. seinen Brief an Johann Bernoulli vom 8. August 1698 (A III,7 N. 215).

anderen für seine Notation.⁴⁵ Außerdem veranlasste er, dass die *Acta eruditorum* und das von ihm ins Leben gerufene Organ der Sozietät der Wissenschaften, die *Miscellanea Berolinensis*, je ein Monitum veröffentlichten, in dem sie ankündigten, seine Notation zu übernehmen.⁴⁶ Allerdings verwendete Johann Bernoulli noch bis 1719 in den *Acta eruditorum* Balken.

In der Mitte des 18. Jh. hatte sich Leibniz' Notation so verbreitet, dass im Herausgebervorwort zu Johann Bernoullis *Opera omnia*⁴⁷ zu lesen ist:

Lieber Leser, du musst außerdem darauf hingewiesen werden, dass wir beim Gebrauch der algebraischen Charaktere und Zeichen fast immer Leibniz' Art gefolgt sind, die, da sie für die Drucker bequemer ist, die Gefahr von Fehlern vermindert; aus diesem Grund wird sie nun von den meisten verwendet.

Wie erwähnt, führten Potenzen besonders häufig zu Druckfehlern. Im *Monitum de characteribus algebraicis*⁴⁸ schlug Leibniz vor, einen waagrechten Strich unter den Exponenten zu setzen, um ihn von nicht hochgestellten Buchstaben zu unterscheiden. Diese Schreibweise hatte er möglicherweise aus Barrows *Lectiones geometricae*⁴⁹ übernommen. Sie findet sich bei Leibniz schon 1676.⁵⁰ Spätestens ab 1684 setzte Leibniz unter den Strich häufig noch einen Punkt, wohl um die versetzte erhöhte Position zu betonen (z.B. $a^{\frac{1}{2}}$).⁵¹ In seinen Veröffentlichungen und Briefwechseln verwendete er diese Notation häufig.⁵² Vereinzelt wurde sie auch von seinen Briefpartnern übernommen: Huygens verwendete sie wohl nur einmal im Brief vom 23. Februar 1691,⁵³ Johann Bernoulli häufiger, wohl zum ersten Mal im Brief vom 30. April 1695 an Leibniz.⁵⁴

⁴⁵ Vgl. z.B. Leibniz' Brief an Wernher vom 16. Oktober 1697 (A III,7 N. 148) und seinen Brief an Grandi vom 11. Juli 1705 (GM 4, S. 210-212).

⁴⁶ Vgl. Leibniz' Brief an Johann Burchard Mencke vom Frühjahr 1708 (LBr. 635 Bl. 3-4) und Acta eruditorum 1708, S. 271, sowie Leibniz 1710 (Anm. 30). Die Monita sind auch abgedruckt in Cajori (Anm. 17), § 197.

⁴⁷ Johann Bernoulli: *Opera omnia*. 4 Bde. Lausanne/Genf 1742. Hier Bd 1, S. XXIII: „Monendum es praeterea, Lector Amice, in usu characterum signorumque algebraicorum, secutos esse nos fere semper Leibnitianum morem, qui hypotheticis commodior minuit errandi periculum; quam ob rem a plurimis nunc usurpatatur.“ Das Vorwort stammt wohl von dem Mathematiker Gabriel Cramer, der die Edition betreut hatte.

⁴⁸ Leibniz 1710 (Anm. 30).

⁴⁹ Isaac Barrow: *Lectiones geometricae*. London 1670, S. 101.

⁵⁰ Vgl. A VII,3 N. 65 und A VII,5, S. 475-478, 487.

⁵¹ Diese Schreibweise benutzt Leibniz z.B. in der Aufzeichnung *De curva logarithmica* vom 3. September 1684 (LH XXXV 5,23 Bl. 1-2) und in thematisch verwandten Aufzeichnungen desselben Konvoluts LH XXXV 5,23. Sie tritt auch auf in Leibniz' Randbemerkungen zu Newtons Epistola posterior von 1676 (A III,2 N. 38; GM 1, S. 122-147), insbes. GM 1, S. 128-129. (Leider sind die Punkte und Striche bei den Exponenten an der entsprechenden Stelle in der Akademieausgabe – A III,2, S. 93f. – weggelassen worden.) Die Randbemerkungen könnten allerdings späteren Datums sein. Von der Notation und Thematik her sind sie der Aufzeichnung *De curva logarithmica* verwandt, so dass sie vielleicht auch von 1684 stammen.

⁵² Sie findet sich in einem Brief an Huygens von 1690 (vgl. A III,4, S. 593) und Briefen an Bodenhausen (vgl. z.B. A III,5, S. 76), Johann Bernoulli (vgl. z.B. A III,6, S. 242), L'Hospital (vgl. z.B. A III,6, S. 258), sowie in Leibniz 1695 (Anm. 19).

⁵³ A III,5 N. 8, insbes. S. 56.

⁵⁴ A III,6 N. 111. Vgl. z.B. auch A III,7 N. 30 u. 43.

Editionen von Leibniz' Mathematica im 17.-19. Jahrhundert

Postume Editionen waren gegenüber Zeitschriftenartikeln und Monographien beim Druck mit neuen Schwierigkeiten konfrontiert: Die Textvorlagen waren oft nicht vom Autor für die Publikation aufbereitet worden und eine nachträgliche Kontrolle durch den Autor nicht möglich. Es scheint lange üblich gewesen zu sein, Druckern die Originale als Vorlage zu geben.⁵⁵ Dies lässt sich aus Rigauds Vorwort zu seiner Briefedition *Correspondence of scientific men of the seventeenth century* von 1841 schließen, wo er ausführlich Rechenschaft über sein editorisches Verfahren ablegt. Er schreibt dort:⁵⁶

In the first place it must be observed, that from the beginning the printers declared themselves unable to work from the originals. There were so many different handwritings, so many various forms of spelling, different abbreviations, and distinct methods of notation, that it was found impossible for any one unacquainted with the general subjects of the letters to decipher, or reproduce them; and hence it became necessary to copy *the whole correspondence*.

Im Folgenden soll untersucht werden, wie Editionen von Leibniz' Schriften und Briefen zur Mathematik im 17.-19. Jahrhundert mit der Notation umgingen.⁵⁷ Dabei wurden einige wichtige Editionen ausgewählt.

Der Oxfordter Mathematikprofessor John Wallis veröffentlichte 1699 einen Teil seines Briefwechsels mit Leibniz sowie Teile des Briefwechsels von Leibniz mit Newton und Oldenburg im dritten Band seiner *Opera mathematica*.⁵⁸ Leibniz wurde von Wallis darüber konsultiert und um sein Einverständnis gebeten.⁵⁹ Er verzichtete darauf, Änderungen vorzunehmen, und drückte Wallis sein Vertrauen aus.⁶⁰ Wallis' *Opera mathematica* erschienen in Oxford. Die Änderungen, die Wallis an den Briefen vornahm, zeigen, dass er sie selbst für den Druck durchgesehen und vorbereitet hatte: Leibniz' Briefe an ihn wurden um nichtmathematische Teile gekürzt. Außerdem korrigierte Wallis einen Fehler in Leibniz' Argumentation.⁶¹ In seinen eigenen Briefen fügte er stillschweigend weitere Erläuterungen ein.⁶² Die Notation von Leibniz' Briefen an Wallis ist weitgehend korrekt und unverändert wiedergegeben. Auffällig sind allerdings die Differential- und Integralzeichen – das kleine d und das lange s (f): Sie sind mit einem kleinen nach rechts ragenden Balken an ihrem oberen Ende versehen.⁶³ Wallis hatte sich wohl an einem Brief an Oldenburg orientiert, in dem Leibniz das Differentialzeichen anhand des Balkens von der Variablen d unterschieden hatte.⁶⁴ Bei

⁵⁵ Diese Praxis erklärt wohl das Fehlen zahlreicher Manuskripte im Leibniz-Nachlass, die im *Neuen Hannoverschen Magazin* von 1807 sowie im *Hannoverschen Magazin* von 1822 abgedruckt wurden.

⁵⁶ Correspondence of scientific men of the seventeenth century (Anm. 33), Bd. 1, S. vii.

⁵⁷ Zu Leibniz-Editionen allgemein vgl. Emile Ravier: Bibliographie des œuvres de Leibniz. Paris 1937.

⁵⁸ Vgl. Epistolarum quarundam collectio, rem mathematicam spectantium. In: John Wallis: *Opera mathematica* 3. Oxford 1699, S. 615-708.

⁵⁹ Vgl. Wallis' Brief vom 31. Oktober 1697 (A III,7 N. 154).

⁶⁰ Vgl. Leibniz' Brief vom 3. April 1698 (A III,7 N. 184). Vgl. auch den weiteren Briefwechsel zwischen Leibniz und Wallis in GM 4.

⁶¹ Im Brief vom 29. März 1697 (A III,7 N. 85).

⁶² Vgl. z.B. A III,7 N. 128.

⁶³ Vgl. Wallis (Anm. 58), S. 673, 679.

⁶⁴ Vgl. Wallis (Anm. 58), S. 648, sowie A III,2, S. 169.

der Edition von Leibniz' Briefen an Oldenburg verwendete Wallis Andreaskreuze als Multiplikationszeichen, wo Leibniz Kommata benutzt hatte.⁶⁵ Dort griff Wallis wohl auf Abschriften zurück, die diese Änderungen schon enthielten.

Auszüge aus diesen und weiteren Briefen wurden 1712 im *Commercium epistolicum D. Johannis Collins, et aliorum de analysi promota* abgedruckt. Dort sind Fehler korrigiert und Leibniz' Eigenheiten in der Notation standardisiert. So wurde das Symbol \pm , das Leibniz sporadisch nicht in seiner bis heute üblichen Bedeutung, sondern für den Betrag einer Differenz verwendete, durch das üblichere um 90° gedrehte große S ersetzt; außerdem wurden anstelle der Kommata, die Leibniz zum Zusammenfassen von Termen benutzte, Balken gedruckt, das Leibnizsche Multiplikationszeichen \cap durch das Andreaskreuz sowie Leibniz' frühe Potenzschreibweise durch die von Newton verwendete ersetzt.⁶⁶ Die im Rahmen des Prioritätsstreits erschienene Streitschrift war von Newton zusammengestellt und ausgearbeitet worden.⁶⁷

Die vom Theologen Christian Kortholt besorgte, 1734–1742 in Leipzig erschienene Ausgabe⁶⁸ *Godefredi Guil. Leibnitii epistolae ad diversos, theologici, juridici, medici, philosophici, mathematici, historici et philologici argumenti* enthält nur einige wenige Mathematica, insbesondere kaum mathematische Symbolik. Kortholt ließ sich vermutlich nicht mathematisch beraten: In einem von Kortholt erstmals veröffentlichten Brief von Leibniz an Dangicourt⁶⁹ wird im Druck anstelle des Pluszeichens der um 90° gedrehte Großbuchstaben X verwendet, der allerdings damals als Multiplikationssymbol gelesen wurde.

Die Erstedition des Briefwechsels von Leibniz mit Johann Bernoulli, die 1745 unter dem Titel *Commercium philosophicum et mathematicum* erschien,⁷⁰ wurde, wie schon Bernoullis *Opera omnia*,⁷¹ von dem Mathematiker Gabriel Cramer betreut. Sie hebt sich von den meisten anderen hier erwähnten Editionen dadurch ab, dass die mathematische Notation wie in den *Opera omnia* vereinheitlicht und modernisiert wurde, indem z.B. Balken durch Klammern ersetzt wurden. Das Umschreiben der Formeln, das mathematische Vorbildung voraussetzte, nahm Cramer wohl selbst vor. Trotzdem finden wir hier ein typisches Beispiel dafür, wie ein mathematisches Symbol unverstanden von einer nur flüchtig geschriebenen Vorlage übernommen und weiter entstellt

⁶⁵ Vgl. z.B. Wallis (Anm. 58), S. 631, mit A III,1, S. 576.

⁶⁶ Vgl. *Commercium epistolicum D. Johannis Collins, et aliorum de analysi promota*. London 1712, S. 32–34, mit A III,1, S. 23, 26. In A III,1, S. 23, wird das gedrehte S gegenüber der Vorlage spiegelverkehrt wiedergegeben. Zu einer Fehlerkorrektur vgl. *Commercium epistolicum*, S. 106; zur Potenzschreibweise ebd., S. 60, sowie A III,1, S. 573. (Dort wird allerdings in den Varianten Newtons Potenzschreibweise der Leibnizschen angeglichen.) In Wallis (Anm. 58), S. 630, wird die Leibnizsche Schreibweise wiedergegeben, wenn auch aus drucktechnischen Gründen modifiziert: Während Leibniz den Exponenten in ein Quadrat einschloss, das der Basis vorangestellt wurde, wird bei Wallis der Exponent in eckige Klammern eingeschlossen.

⁶⁷ Vgl. Isaac Newton: The mathematical papers. Hrsg. von Derek T. Whiteside. Bd. 8. Cambridge 1981, S. 483.

⁶⁸ Zu Kortholts Edition vgl. Detlef Döring: Leibniz-Editionen in Leipzig. Der Druck der Schriften und Briefe von G. W. Leibniz in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Leipziger Kalender 1998, S. 69–95.

⁶⁹ Bd. 3, S. 283–288; die Abfertigung des Briefes, die Druckvorlage war, ist verloren, vgl. aber das Konzept LBr. 194 Bl. 6–7.

⁷⁰ Virorum celeberr. Got. Gul. Leibnitii et Johan. Bernoullii commercium philosophicum et mathematicum. 2 Bde. Lausanne/Genf 1745.

⁷¹ Anm. 47.

worden ist: Die Wurzelbalken eines iterierten Wurzelzeichens werden im Druck statt waagrecht von links nach rechts gehend als schräg nach links oben verlaufende Balken wiedergegeben.⁷² Bernoullis Konzept, das (vielleicht in einer Abschrift) der Edition als Vorlage diente, macht die Entstehung des missglückten Zeichens nachvollziehbar.⁷³ Dies lässt darauf schließen, dass Cramer nicht den ganzen Text neu konstituiert hatte, sondern dem Drucker nur die zu ändernden Formeln angegeben hatte.

1757 gab die Akademie der Wissenschaften in Berlin als Nachtrag zum Konflikt zwischen Samuel König auf der einen sowie Maupertuis und Euler auf der anderen Seite um die Echtheit eines angeblich an den Basler Mathematiker Jacob Hermann gerichteten Leibnizbriefes die Briefe von Leibniz aus Hermanns Nachlass heraus.⁷⁴ Die Edition hebt sich in ihrem Druckbild und in der sorgfältigen und gut lesbaren Wiedergabe der mathematischen Formeln positiv von zeitgenössischen Editionen ab. Ähnlich wie bei der erwähnten Edition von Newton im Rahmen des Prioritätsstreits hängt das wohl damit zusammen, dass diese Edition etwas beweisen wollte, nämlich dass der Brief gefälscht sei. Daher wurde auf die Korrektheit besonderer Wert gelegt: Sie wurde mit einer im Anschluss an die Edition abgedruckten juristischen Beglaubigung durch die Stadt Basel bestätigt. Die Überschrift zu einigen Briefen hebt die Sorgfalt bei der Transkription hervor: „epistola [...] Academia curante summa fide descripta“ oder „epistola [...] auctoritate publica confirmata“. Möglicherweise wurde der Druck von Euler oder Maupertuis selbst kontrolliert. Auch hier finden wir allerdings ein typisches Beispiel von zwar nicht falscher, aber verwirrender Symbolik: Auf S. 501 wird das Integralzeichen durch zwei verschiedene Drucktypen wiedergegeben; einmal durch ein recte s und in derselben Zeile ein zweites Mal durch ein kursives s.

1768 erschien in Genf Louis Dutens' sechsbändige Leibnizausgabe *Opera omnia*. Für den dritten Band mit dem Untertitel *Opera mathematica* hatte Dutens die Unterstützung des Mathematikers Joseph-Louis Lagrange gewinnen können.⁷⁵ Beide lebten während der Hauptarbeiten an der Ausgabe in Turin. Nach eigenen Aussagen war Lagrange für die Anordnung und für Erläuterungen zuständig. Er nahm auch unveröffentlichtes Material entgegen; inwieweit er sich um seine Beschaffung bemüht hat, ist unbekannt. Zugriff auf Leibniz' Nachlass in Hannover hatten Dutens und Lagrange

⁷² Commercium (Anm. 69), Bd. 1, S. 231.

⁷³ Die Signatur des entsprechenden Blattes ist Basel, Universitätsbibliothek, L I a 18 Bl. 57. Zu Cramers Edition und ihren Vorlagen vgl. Fritz Nagel: Schweizer Beiträge zu Leibniz-Editionen des 18. Jahrhunderts. Die Leibniz-Handschriften von Johann Bernoulli und Jacob Hermann in den Briefwechseln von Bourguet, König, Kortholt und Cramer. In: Leibniz und Europa. VI. Internationaler Leibniz-Kongreß. Bd. 1. Hannover 1994, S. 525-533. Die dortigen Ausführungen lassen vermuten, dass Cramers Edition Abschriften von Samuel König zugrunde lagen. Dagegen spricht, dass König (bei Johann Bernoulli) Mathematik studiert hatte, ihm also der iterierte Wurzelausdruck bekannt gewesen sein muss. Er wird daher den Ausdruck nicht in der entstellten Form, wie er bei Bernoulli zu finden ist, übernommen haben.

⁷⁴ Lettres de M. de Leibnitz à M. Herman. In: Histoire de l'Académie royale des sciences et belles lettres. Année 1757. Berlin 1759, S. 451-522.

⁷⁵ Zu dieser Edition vgl. Albert Heinekamp: Louis Dutens und seine Ausgabe der *Opera omnia* von Leibniz. In: Beiträge zur Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Gottfried Wilhelm Leibniz. Hrsg. von Albert Heinekamp. Stuttgart 1986 (Studia Leibnitiana Supplementa 26), S. 1-28. Die folgenden Informationen über Lagranges Mitarbeit stützen sich auf ebd. S. 13f. sowie auf René Taton: Lagrange et Leibniz. De la théorie des fonctions au principe de raison suffisante. Ebd., S. 139-147, insbes. § 3.

nicht. An der Textkonstitution scheint Lagrange wenig Anteil gehabt zu haben:⁷⁶ Elementare Fehler in älteren Drucken, die der Edition als Vorlage dienten, sind nicht korrigiert worden. Die an vielen Stellen missglückte Symbolik lässt darauf schließen, dass den Druckern ältere Drucke und keine überarbeitete Abschrift als Vorlage dienten. Die fehlplatzierten Potenzen aus Leibniz' Artikel *Responsio ad nonnullas difficultates*⁷⁷ in den *Acta eruditorum* sind sorgfältig übernommen worden; die erwähnten auffälligen Integral- und Differentialzeichen aus Wallis' Edition finden sich wieder, genauso wie das Andreaskreuz, das in Kortholts Edition anstelle des Pluszeichens verwendet worden war. Der Nachdruck von Leibniz' Briefen an Hermann nach der Edition der Akademie der Wissenschaften enthält einige neue elementare Fehler in der Notation.⁷⁸ Die in der Vorlage verwendeten zwei verschiedenen Integralzeichen sind jedoch vereinheitlicht. Sonst wurde in der Edition im Allgemeinen keine Vereinheitlichung vorgenommen. Am auffälligsten ist dies bei den Variablen, die je nach Vorlage entweder kursiv oder recte wiedergegeben wurden.

Ins 19. Jh. fallen die Veröffentlichung des Briefwechsels von Leibniz mit Huygens durch den Leidener Physik- und Astronomieprofessor Pieter Johannes Uylenbroek⁷⁹ sowie die Leibnizeditionen des Mathematikhistorikers Carl Immanuel Gerhardt, darunter insbesondere Leibniz' *Mathematische Schriften*⁸⁰ und *Der Briefwechsel von Gottfried Wilhelm Leibniz mit Mathematikern*.⁸¹ Uylenbroek und Gerhardt stützten sich auf unveröffentlichtes Material, allerdings nur auf einen Teil der damals bekannten handschriftlichen Überlieferung: Uylenbroek edierte nach Manuskripten aus dem Huygensnachlass in Leiden und konnte Briefe von Huygens an Leibniz daher nur sehr unvollständig wiedergeben, während Gerhardt neben Drucken im Wesentlichen Handschriften aus dem Leibnznachlass in Hannover zur Vorlage nahm. Gerhardts Ausgaben ersetzten alle hier erwähnten früheren Editionen; da viele der in ihnen enthaltenen Schriften und Briefe noch nicht in neuerer Edition existieren, bilden sie immer noch eine Forschungsgrundlage, auch für Studien über Leibniz' Notation.⁸²

⁷⁶ Dies relativiert die Einschätzung von Heinekamp und Taton (Anm. 74). Letzterer schreibt: „Quant à l'édition même de ce tome, premier recueil de l'œuvre mathématique de Leibniz, Lagrange semble y avoir participé très activement aux côtés de L. Dutens. Si l'annotation se limite, en général, à préciser quelques renvois indispensables ou certaines références, la collecte, l'établissement et le classement des textes furent certainement réalisés par les deux hommes en collaboration étroite, leur amitié persistante semble en témoigner.“ Heinekamp führt darüber hinaus Korrekturen als Beleg an, ohne konkrete Beispiele zu nennen. Nicht einmal Leibniz' Errata im Indexband der *Acta eruditorum* von 1693 (Anm. 16) sind in Dutens' Edition eingearbeitet. All dies zeigt, dass Lagrange und Dutens der Textkonstitution nicht viel Aufmerksamkeit schenkten.

⁷⁷ Wie Anm. 19.

⁷⁸ Vgl. z.B. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Opera omnia* 3. Hrsg. von Louis Dutens. Genf 1768, S. 517 (falsch platzierte Exponenten), 529 (x statt xx), 531 (falsch platzierte Balken).

⁷⁹ Christiani Hugenii aliorumque seculi XVII virorum celebrium exercitationes mathematicae et philosophicae. Bd. 1. Hrsg. von Pieter Johannes Uylenbroek. Den Haag 1833.

⁸⁰ GM(Anm. 1). Vgl. zu dieser Edition Heinrich-Jürgen Hess: Karl Immanuel Gerhardt. Ein großer Leibniz-Editor. In: Beiträge zur Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte von Gottfried Wilhelm Leibniz (Anm. 74), S. 29-64.

⁸¹ Der Briefwechsel von G. W. Leibniz mit Mathematikern. Hrsg. von Carl Immanuel Gerhardt. Berlin 1699. Im Gegensatz zu den *Mathematischen Schriften* nennt Gerhardt in diesem Band, in dem u.a. der Huygensbriefwechsel erneut abgedruckt ist, seine Druckvorlagen.

⁸² Z.B. für die in Cajori (Anm. 17), §§ 543-562, erstellten Tabellen von Leibniz' Notation. Auch Michel Serfati: La révolution symbolique. La constitution de l'écriture symbolique mathématique. Paris 2005, stützt sich in Bezug auf Leibniz' Notation wesentlich auf Gerhardts Ausgaben.

In den Ausgaben Uylenbroeks und Gerhardts spielen Fehler oder Entstellungen bei mathematischen Formeln, die auf den Druck zurückzuführen sind, keine Rolle. Dafür sind mehrere Gründe verantwortlich: Zum einen hatten die Editoren den nötigen mathematischen Hintergrund. Mit der mathematischen Kompetenz der Bevölkerung war die der Verlage gestiegen. Auch die Zusammenarbeit zwischen Editoren und Verlagen hatte sich verbessert, wie sich anhand des geplanten, aber nicht erschienenen zweiten Bandes von Gerhardt's *Der Briefwechsel von Gottfried Wilhelm Leibniz mit Mathematikern* nachvollziehen lässt: Als Druckvorlage diente dort eine handschriftliche Fassung von Gerhardt. Druckfahnen belegen, dass die Druckfassung teilweise mehreren Korrekturgängen durch Gerhardt unterlag.⁸³

Uylenbroek modernisierte die Notation insofern, als er zum Zusammenfassen von Termen benutzte Balken und Kommata durch Klammern ersetzte.⁸⁴ Dies spiegelt sich auch in Gerhardt's Ausgabe wider: Er griff für die Briefe von Leibniz an Huygens auf Uylenbroeks Ausgabe zurück. Gerhardt legte auch dann Drucke seiner Edition zugrunde, wenn Textzeugen in Hannover vorhanden waren. Besonders auffällig ist dies bei seiner Edition der Korrespondenz mit Wallis: Dort finden wir Fehler aus Wallis' Edition wieder⁸⁵ sowie die zahlreichen Ergänzungen, die Wallis an seinen eigenen Briefen vorgenommen hatte und die bei Gerhardt nur sporadisch als solche gekennzeichnet sind.⁸⁶ Gerhardt hatte offenbar Wallis' Edition oberflächlich mit den in Hannover liegenden Briefen verglichen, wohl vor allem, um die in Wallis' Edition als ausgelassen gekennzeichneten Stellen zu ergänzen.

Die Korrespondenz mit Johann Bernoulli rekonstruierte Gerhardt anhand des *Commercium philosophicum et mathematicum*⁸⁷ und des in Hannover vorhandenen Materials. Die Modernisierungen, die Cramer vorgenommen hatte, wurden weitgehend rückgängig gemacht; an einigen wenigen Stellen kann der falsche Eindruck entstehen, Johann Bernoulli habe zu der Zeit schon sporadisch Klammern verwendet.⁸⁸

⁸³ Kopien der handschriftlichen Fassung und der Druckfahnen befinden sich in der Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek. Leibniz-Archiv. Nr. 158-162.

⁸⁴ Vgl. mit dem Druck des Briefwechsels zwischen Leibniz und Huygens in der Akademieausgabe (A III,1-6).

⁸⁵ Z.B. in der Formel in GM 4, S. 26. Zur Formel in Wallis' Edition vgl. Wallis (Anm. 58), S. 680.

⁸⁶ Besonders auffällig ist dies bei Wallis' Brief vom 9. August 1697 (A III,7 N. 128), dessen Edition durch Wallis mehrere längere Ergänzungen enthält. Nur eine davon wird von Gerhardt identifiziert, vgl. GM 4, S. 36.

⁸⁷ Siehe Anm. 69. Zu den von Gerhardt verwendeten Textzeugen vgl. auch GM 3, S. 132. Gerhardt behauptet dort, Bernoullis Briefe nach den Abfertigungen ergänzt zu haben, verschweigt aber, dass er Abschnitte ausließ, wenn er sie für nicht interessant hielt. Vgl. z.B. das P. S. zu Bernoullis Brief vom 28. Januar 1696 (GM 3, S. 229-238; A III,6 N. 199) und den Schluss von Bernoullis Brief an Leibniz vom 19. Juni 1696 mit den Huygens-Marginalien (GM 3, S. 277-284; A III,6 N. 241). Ganz ausgelassen ist Bernoullis Brief vom 13. März 1696 (A III,6 N. 210). Den in Hannover nicht vorhandenen Brief Bernoullis vom 18. November 1702 (GM 3, S. 717f.) druckte Gerhardt nach dem *Commercium philosophicum et mathematicum*. Das P. S. ließ Gerhardt weg. Zahlreiche weitere Beispiele lassen sich anführen.

⁸⁸ Vgl. GM 3, S. 234, 339f., 954. In den ersten beiden Fällen sind Abfertigungen in Hannover (vgl. A III,6 N. 199 u. A III,7 N. 54), im letzteren Fall ist die Abfertigung verloren. Modernisiert ist auch die Notation in Gerhardt's Nachdruck (GM 3, S. 407-413) von Jacob Bernoulli: *Solutio problematum fraternorum*. In: *Acta eruditorum* 1697, S. 211-217. Hier diente als Vorlage offenbar der Nachdruck in Jacob Bernoulli: *Opera 2. Genf 1744*, S. 768-778. Diese Ausgabe war auch von Cramer betreut worden.

Gerhardts Ausgaben sind (nicht nur die Notation, sondern auch die Textkonstitution betreffend) problematisch vor allem dann, wenn er neben den Handschriften auch ältere Drucke als Textvorlagen benutzte. Sobald er sich nur auf Manuskripte stützte, gab er die Notation weitgehend zuverlässig wieder.

Leibniz' mathematische Notation in der Akademieausgabe

Viele Probleme der frühen Editionen von Leibniz' *Mathematica* bestehen im Rahmen der Akademieausgabe nicht mehr: Die mathematische Kompetenz der Editoren, eine flexible Satztechnik, die den Editoren die Kontrolle bis zum Endprodukt bietet, sowie der Zugriff auf alle verfügbaren Textzeugen sind gewährleistet. Neue Probleme entstehen dadurch, dass die Akademieausgabe ein Langzeitprojekt von inzwischen über 100 Jahren ist, das außerdem mehreren radikalen Brüchen unterlag, so z.B. durch Umstrukturierungen nach dem ersten Weltkrieg, in der Zeit des Nationalsozialismus und nach 1945.⁸⁹ Die Arbeiten des Marburger Philosophieprofessors Dietrich Mahnke an Reihe III (Mathematischer, naturwissenschaftlicher und technischer Briefwechsel) ab 1936 fanden durch seinen Tod durch einen Verkehrsunfall 1939 ein plötzliches Ende. Sein Nachfolger und Leiter der Edition wurde der Mathematikhistoriker Josef Ehrenfried Hofmann, der 1945 entlassen wurde. 1948 wurde ihm die Bearbeitung von Reihe III wieder angeboten, die Zusammenarbeit gestaltete sich aber schwierig. Band III,1 erschien erst 1976, drei Jahre nach Hofmanns Tod. Kontinuität in den Bearbeitern sowie der Editionstechnik besteht seit dem folgenden Band III,2. Bände von Reihe VII (Mathematische Schriften) erscheinen regelmäßig seit 1990. Die lange Bearbeitungsdauer der Akademieausgabe führt allerdings nicht nur aus personellen und organisatorischen Gründen zu Diskontinuitäten, sondern diese sind auch dem in den letzten Jahrzehnten gewandelten Selbstverständnis des Faches Mathematikgeschichte von einem ‚Anhängsel‘ der Mathematik(pädagogik) zu einer selbständigen historischen Disziplin⁹⁰ geschuldet. Corry schildert den damit einhergehenden Paradigmenwechsel am Beispiel der griechischen Mathematik:⁹¹

More than twenty-five years ago Unguru asserted that rewriting the history of Greek mathematics would necessitate, first of all, an adequate reading and understanding of the relevant ideas *in the proper historical context* in which they arose, developed, and were spread, rather than a retranslation of them into contemporary notions and conceptions. Much less should

Für Leibniz' Brief an Bernoulli vom 10. März 1695 (GM 3, S. 164-169; A III,6 N. 101) konnte Gerhardt auf keinen Textzeugen in Hannover zurückgreifen, hier übernimmt er die Klammern des Drucks. In Leibniz' Abfertigung finden sich keine Klammern; möglicherweise hat Leibniz zu der Zeit noch keine Klammern verwendet.

⁸⁹ Zum Folgenden vgl. Menso Folkerts: Die Leibniz-Edition zwischen Wissenschaft und Politik. Zur Geschichte der mathematisch-naturwissenschaftlichen Reihen. In: Kosmos und Zahl. Beiträge zur Mathematik- und Astronomiegeschichte, zu Alexander von Humboldt und Leibniz. Hrsg. von Hartmut Hecht / Regina Mikosch / Ingo Schwarz / Harald Siebert / Romy Werther. Stuttgart 2008 (Boethius 58), S. 23-45.

⁹⁰ Vgl. Leo Corry: The history of modern mathematics – writing and rewriting. In: Science in Context 17, 2004, S. 1-21, insbes. S. 2.

⁹¹ Ebd., S. 4.

one assess their historical importance according to their relevance to modern concerns. Evident as such principles would appear to any historian, they were at the time received with great hostility and even rage by some leading mathematicians with an interest in history.

Für Editionen bedeutet der Wechsel ein Überdenken von Normalisierungen und Modernisierungen. In der Akademieausgabe wird Leibniz' Potenzschreibweise in III,2 normalisiert, aber in späteren Bänden (z.B. III,4) diplomatisch wiedergegeben.⁹² Ein weiteres Beispiel für den Wandel liefert der (unten angeführte) Umgang der Akademieausgabe mit Leibniz' Indexschreibweise.

Wenn die technischen Schwierigkeiten ausgeräumt sind und die editorischen Prinzipien feststehen, rückt bei der Edition von Leibniz' mathematischer Symbolik, vor allem bei den von ihm neu eingeführten Zeichen, die Interpretation in den Mittelpunkt. Dabei besteht die Gefahr von Anachronismen, denn viele von Leibniz' Zeichen sind heute noch in Gebrauch, meist in veränderter Gestalt oder Bedeutung. Dies soll an zwei Beispielen illustriert werden: an Leibniz' wohl prominentestem Symbol, dem Integralzeichen, und an der heute so genannten Indexschreibweise.

Die Handschrift aus dem Jahr 1675, in der Leibniz das Zeichen, das heute Integralzeichen genannt wird, zum ersten Mal verwendete, hat sich erhalten.⁹³ Dort schreibt er: „ſ jedoch bedeutet Summe, d Differenz“. Ein Vergleich seines Zeichens mit dem Anfangsbuchstaben von „summa“ anhand der Handschrift bestätigt, dass es nichts anderes war als ein langes s (ſ). Dieser Zusammenhang ist heute nicht mehr offensichtlich; zum einen, weil das lange s nicht mehr verwendet wird, zum anderen, weil sich die von den Brüdern Bernoulli in den 1690er Jahren eingeführte Bezeichnung „Integral“ durchgesetzt hat gegenüber Leibniz' Begriff der Summe.⁹⁴ Tatsächlich verwendeten die Brüder Bernoulli zunächst den Buchstaben I als Integralzeichen. Leibniz überzeugte Johann, sein Zeichen zu übernehmen. Der Begriff ‚Integral‘ war aber schon verbreitet und wurde auch weiterhin neben dem Begriff ‚Summe‘ verwendet.

Handelt es sich bei Leibniz' Zeichen um ein stilisiertes langes s? Diesen Eindruck können moderne Editionen wie die Akademieausgabe erwecken, die das Integralzeichen in seiner heutigen Form ſ und nicht als langes s wiedergeben. Der Kunsthistoriker Bredekamp scheint diese These zu vertreten, wenn er schreibt:⁹⁵

⁹² Vgl. Anm. 51.

⁹³ Vgl. den in A VII,5, S. XXXIV, abgedruckten Scan sowie A VII,5 N. 40: „ſ. autem significat summam, d. differentiam“ (S. 293). Die hier verwendeten Begriffe Summe und Differenz leitete Leibniz von den auch damals schon üblichen Begriffen der Summe als Addition und Differenz als Subtraktion ab. Heute werden die Begriffe Integral und Differential verwendet.

⁹⁴ Zum Einfluss der Brüder Bernoulli auf die Terminologie des Differentialkalküls vgl. Fritz Nagel: *Dalla somma all'integrale. I contributi dei Bernoulli alla terminologia matematica*. In: *Conferenze e Seminari 2002–2003*. Hrsg. von Elisa Gallo / Livia Giacardi / Ornella Robutti. Turin 2003, S. 221–232.

⁹⁵ Horst Bredekamp: *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. Berlin 2004. 2. korrigierte Aufl. 2008, S. 93. Bredekamp scheint dabei allerdings anzunehmen, Leibniz habe das Integralzeichen vom großen S (statt vom langen s) abgeleitet: So schreibt er von Leibniz' Entscheidung, „das Wort ‚omnes‘ gegen den ersten Buchstaben des lateinischen ‚Summa‘ zu vertauschen und damit das bis heute gültige Integralzeichen zu kreieren“ (ebd.).

Leibniz' Stolz auf seine Tätigkeit als malender Mathematiker bezog sich u.a. auf seine Verwendung des schlängelhaften S als Symbol der Summe. Möglicherweise hat sich Leibniz durch die im Jahre 1584 publizierte Kunst- und Naturtheorie des Künstlers Giovanni Paolo Lomazzo inspirieren lassen, in der die *figura serpentinata* (geschlängelte Linie) der Schlangen und der tanzenden Flammen in Form des S als Zeichen der idealen Naturbewegung wie auch der künstlerischen Vollendung definiert worden war.

Außer dem graphologischen Befund stehen dem die Drucke in den *Acta eruditorum* entgegen, die das Zeichen nicht stilisiert, sondern als langes s wiedergeben. Je nachdem ob mathematische Formeln recte oder, um sie vom Text abzuheben, kursiv gesetzt wurden, wurde Leibniz' Integralzeichen in den *Acta eruditorum* als recte oder kursives langes s gedruckt.⁹⁶ Dabei sah das gedruckte kursive lange s (*s*) dem heute verwendeten Integralzeichen sehr ähnlich. Da, wie schon erwähnt, Drucker gerne auf verfügbare Zeichen zurückgriffen, muss das gedruckte Zeichen nicht Leibniz' Intention entsprechen. Diese lässt sich aus Leibniz' Integralbegriff erschließen. Leibniz betonte immer wieder die Symmetrie zwischen Summe und Differenz:⁹⁷ „Summen und Differenzen oder *s* und *d* sind für uns reziprok“. Gegenüber Hermann verglich er sie mit der zwischen Multiplikation und Division:⁹⁸ „Du weißt, dass der Differentialkalkül von mir nicht anders vom summatorischen unterschieden wird als die Multiplikation von der Division, denn das eine ist die Umkehr des andern.“ Die von ihm eingeführten Symbole für Multiplikation und Division, ein nach unten bzw. oben geöffneter Halbbogen, spiegeln die Symmetrie wider. Dass Summe und Differenz für ihn gleichberechtigt waren, spricht gegen die Hypothese, er habe die Summe durch ein besonderes Symbol gegenüber dem kleinen *d* für die Differenz auszeichnen wollen. So wies Leibniz, als er Johann Bernoulli sein Integralzeichen nahelegte, nicht auf dessen Form hin, sondern auf die Assoziationen, die der Begriff ‚Summe‘ hervorruft, insbesondere auf die Symmetrie zwischen Summe und Differenz.⁹⁹ Der Integralbegriff, den Bernoulli unabhängig von Leibniz entwickelte, weist diese Symmetrie nicht auf. Während für Leibniz beide Ausdrücke $x = \int dx$ und $x = d \int x$ sinnvoll sind, definiert Bernoulli das Integral über den ersten Ausdruck: Für ihn stellt das Integral (von „integer“, unversehrt) etwas wieder her, das vorher vom Differential zerlegt worden ist.¹⁰⁰ Der Ausdruck $\int x$ existiert daher für ihn nicht. Die Interpretation des Integrals als Ganzen gegenüber dem Differential als Teil spiegelt sich auch in Bernoullis Nota-

⁹⁶ Das erste gedruckte Integralzeichen (*Acta eruditorum* 1686, S. 297) ist ein recte langes s. Ein kursives langes s findet sich in *Acta eruditorum* 1691, S. 181. Ein (fehlerhaftes) rundes kleines s findet sich in *Acta eruditorum* 1695, S. 185.

⁹⁷ Gottfried Wilhelm Leibniz: *De geometria recondita et analysi indivisibilium atque infinitorum*. In: *Acta eruditorum* 1686, S. 292-300, hier S. 297: „[N]obis summae et differentiae seu *s* et *d*, reciprocae sunt“. Im Druck werden an dieser Stelle für das Integral- und Differentialzeichen ein recte langes s bzw. recte *d* verwendet.

⁹⁸ GM 4, S. 314f.: „Differentiali calculum scis a me non aliter distingui a summatorio, quam multiplicationem a divisione, cum alter sit regressus alterius.“

⁹⁹ Im P. S. des Briefs vom 10. März 1695 (A III,6 N. 101).

¹⁰⁰ Johann Bernoulli rechtfertigt sich gegenüber Leibniz, er habe den Begriff ‚Integral‘ gewählt „considerando differentiali tanquam partem infinitesimam totius vel integrī“ (A III,6, S. 348). – Das Integralzeichen hat heute seine Bedeutung etwas geändert: Es setzt die Wahl von Grenzen voraus und liefert dann einen Zahlenwert, während Leibniz' Integral eine Stammfunktion liefert.

tion wider: Er wählt für das Integral ein großes I und hebt es damit vom von Leibniz übernommenen kleinen d für das Differential ab.¹⁰¹

In bekannten Lehrbüchern des 18. Jh. wird das Integralzeichen als Buchstabe wiedergegeben: In Wolffs *Elementa matheseos universae* wird ein recte oder kursives langes s benutzt, je nachdem ob die Formeln recte oder kursiv gesetzt sind.¹⁰² Kästner führt das Integral mit den Worten ein:¹⁰³ „Man bezeichnet die Summe mit dem Buchstaben *s* vor das Differential gesetzt.“ In Lacroix' 1798 erschienenen *Traité du calcul différentiel et du calcul intégral* wird das Integralzeichen in einer Fußnote erklärt:¹⁰⁴ „Der Buchstabe *s* wurde von denen verwendet, die als erste über den Integralkalkül geschrieben haben, als Anfangsbuchstabe des Wortes *somme* [=Summe]“. Das Wort *somme* wird an dieser Stelle nur ausnahmsweise mit langem s geschrieben, sonst wird im *Traité* ausschließlich das runde s verwendet. Damit hatte das Integralzeichen das lange s als Buchstaben überlebt.

Zunächst vereinzelt findet man ab Ende des 17. Jh. vor Brüchen auch Integralzeichen, die vergrößert sind und daher stilisiert erscheinen.¹⁰⁵ Systematisch wird dieses zeichenhafte Integralsymbol in Agnesis *Instituzioni analitiche*¹⁰⁶ von 1748 verwendet – sicher eine Entscheidung Agnesis, denn sie war in den Druckprozess eng miteinbezogen, wie Truesdell schreibt:¹⁰⁷

Her book, privately printed, has since served as a model of mathematical typography; small wonder, for she had designed it herself and caused a local printshop to bring its presses into her father's house so she could more easily and effectively direct and correct the whole process of production from start to finish.

Ein weiteres Beispiel für die Entscheidungen, die beim Druck von Leibniz' Notation heute zu fällen sind, liefert Leibniz' Indexschreibweise: Leibniz bezeichnete geometrische Punkte häufig mit einem Buchstaben und einer vorangestellten Zahl. Dabei zählen die Zahlen Punkte mit ähnlicher Funktion ab (z.B. Punkte auf einer Kurve). Heute würde die Zahl als nachgestellter Index geschrieben (z.B. B_2). Cajori führt in seiner *History of mathematical notations* zwei Versionen von Leibniz' Schreibweise auf, einmal ist die vorangestellte Zahl normal gedruckt, ein andermal tiefgestellt und verkleinert (z.B. $2B$ und $\underline{2}B$).¹⁰⁸ Cajoris Quelle für die erste Version war ein Artikel

¹⁰¹ Das große I verwendet Bernoulli z.B. im Brief vom 12. Februar 1695 an Leibniz (A III,6 N. 95).

¹⁰² Vgl. Wolff (Anm. 24), S. 474. Formeln sind dort immer dann recte gedruckt, wenn sie in einen kursiv gedruckten Text eingebettet sind.

¹⁰³ Abraham Gotthelf Kästner: Anfangsgründe der Analysis des Unendlichen. Göttingen 1761, S. 131.

¹⁰⁴ Sylvestre François Lacroix: *Traité du calcul différentiel et du calcul intégral*. Bd 2. Paris 1798, S. 2: „La lettre *s* a été employée par ceux qui ont écrit les premiers sur le Calcul intégral, comme l'initiale du mot *somme*“.

¹⁰⁵ Vgl. Acta eruditorum 1698, S. 463; ebd. 1700, S. 263; sowie Histoire de l'Académie royale des sciences avec les Mémoires de mathématique et de physique. Année 1702, 1704, Mémoires, S. 291.

¹⁰⁶ Es wird eingeführt in Maria Gaetana Agnesi: *Instituzioni analitiche*. Bd. 2. Mailand 1748, S. 622.

¹⁰⁷ Vgl. Clifford Truesdell: Maria Gaetana Agnesi. In: Archive for history of exact sciences 40, 1989, S. 113-142, § 6.

¹⁰⁸ Cajori (Anm. 17), § 561.

von Mahnke, für die zweite Gerhardts Edition.¹⁰⁹ Mahnke kritisierte in diesem Artikel frühere mathematikhistorische Arbeiten, die auf Gerhardts Edition gestützt Leibniz' Indexschreibweise diskutierten. Er wies darauf hin, dass der graphologische Befund bei Leibniz verwirrend sei, da Zahlen zu Leibniz' Zeit oft kleiner geschrieben wurden und Unterlängen hatten. Zudem benutzte Leibniz bei doppelt indizierten Punkten zwar Zahlen verschiedener Größe, um beide Indizes voneinander zu unterscheiden, allerdings nicht tiefgestellte Zahlen. In einem weiteren Artikel¹¹⁰ widerlegte Mahnke den Eindruck, Leibniz habe zwei Schreibweisen verwendet. Leibniz hatte die Schreibweise aus Descartes' *Geometrie* übernommen, wo sie in der ersten Form (2B) zu finden ist.¹¹¹ So wird sie auch im Druck von Leibniz' Arbeiten in den *Acta eruditorum* wiedergegeben.

Ein Argument für den Druck der zweiten Version in einer Edition ist, dass sie für den heutigen Leser einfacher zu verstehen ist, da sie an die heutige Schreibweise erinnert. Außerdem würde die Schreibweise 2B heute als das Produkt von 2 mit B interpretiert. Allerdings konnte sie auch damals schon diese Bedeutung haben.¹¹² Leibniz' Indexschreibweise in ihrer Wiedergabe im frühneuzeitlichen Druck illustriert zum einen die Abwesenheit einer Konvention, die solch eine verwirrende Schreibweise verbieten würde, zum anderen, dass Zahlen in der Frühen Neuzeit flexibler eingesetzt werden konnten. So benutzte Leibniz Zahlen als unbestimmte Koeffizienten in Gleichungssystemen (z.B.¹¹³ $10x^3 + 11x^2 + 12x + 13 = 0$ für unser heutiges $a_{10}x^3 + a_{11}x^2 + a_{12}x + a_{13} = 0$). Leibniz und Johann Bernoulli benannten geometrische Punkte manchmal nur mit Zahlen.¹¹⁴ Vereinzelt indizierten sie Punkte mit nach- statt vorgestellten Zahlen (z.B. B2).¹¹⁵ Auch der frühneuzeitliche Leser musste den Zusammenhang hinzuziehen, um einen Ausdruck wie den Bruch $\frac{23}{34}$ aus Leibniz' *Nova methodus pro maximis et minimis, itemque tangentibus*¹¹⁶ richtig zu verstehen: Hier bezeichnet 23 (bzw. 34) die Länge der Strecke zwischen den Punkten 2 und 3 (bzw. 3 und 4).

Der Umgang der Akademieausgabe mit der Indexschreibweise spiegelt den Wandel der Ansprüche an eine getreue Wiedergabe wider. So führte Hofmann noch die zweite Version der Indexschreibweise in Reihe III der Akademieausgabe ein, während Reihe VII Mahnkess Interpretation folgt.¹¹⁷

¹⁰⁹ Dietrich Mahnke: Die Indexbezeichnung bei Leibniz als Beispiel seiner kombinatorischen Charakteristik. In: *Bibliotheca mathematica*. Dritte Folge. Bd. 13, 1913, S. 250-260, sowie GM 3, S. 240.

¹¹⁰ Mahnke 1927 (Anm. 38).

¹¹¹ Descartes 1637 (Anm. 28), S. 406. Vgl. auch René Descartes: *Geometria*. Bd. 1. Amsterdam 1659, S. 100. Leibniz hatte diese zweite Auflage der lateinischen Übersetzung der *Geometrie* zur Verfügung.

¹¹² Vgl. z.B. A III,6, S. 668.

¹¹³ Vgl. A III,5, S. 548.

¹¹⁴ Vgl. Leibniz 1684 (Anm. 10), S. 472, sowie A III,7 N. 206. Auch darin folgten Leibniz und Bernoulli Descartes, vgl. Descartes 1659 (Anm. 110), S. 50-55. Descartes verwendete die gleichen Zahlen für verschiedene, aber analog konstruierte Punkte.

¹¹⁵ Vgl. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Tentamen de motuum coelestium causis*. In: *Acta eruditorum* 1689, S. 82-96. Im Artikel werden die Zahlen vor die Buchstaben gesetzt, in der zugehörigen Zeichnung (Tab. II Fig. 1) ist es umgekehrt. Die Zahlen sind auch nachgestellt in einem der Konzepte von Leibniz' Brief an Huygens vom Oktober 1690 (A III,4 N. 282, insbes. S. 611), in dem sich Leibniz auf den Artikel bezieht. Vgl. auch Johann Bernoulli: *Inventa de appropinquationibus promtis ad metiendas figuras per motus repentis considerationem exhibitis*. In: *Miscellanea Berolinensis* 1710, S. 173-179.

¹¹⁶ Leibniz 1684 (Anm. 10), S. 472.

¹¹⁷ Vgl. z.B. A III,1, S. 571, A VII,1, S. 201, sowie die Erläuterungen in A VII,5, S. XXXV.

Die Beispiele illustrieren, welche Informationen über Leibniz' mathematische Notation zeitgenössische Drucke und Handschriften über die Editionen hinaus heute noch liefern können. Drucke und Editionen müssen zunächst selbst in Bezug auf ihren Umgang mit der mathematischen Notation kritisch hinterfragt werden, bevor sie als Beleg für Leibniz' Umgang damit herangezogen werden können. Andererseits kann der Umgang eines Drucks mit der Notation Auskunft über die Entstehungsbedingungen des Drucks geben.

Karin Vorderstemann

Medienwechsel als Mittel der Popularisierung: Ziglers *Asiatische Banise* von 1689 bis heute

Medienwechsel als Mittel der Popularisierung sind keine neue Erfindung, sondern, wie die Literaturgeschichte wiederholt gezeigt hat, rezeptionsgeschichtlich bedeutende Faktoren, die die Tradierung von Texten und deren Inhalten seit jeher maßgeblich förderten. So kannte man von der frühen Neuzeit bis ins 19. Jahrhundert das Nibelungenlied nicht als von Sängern vorgetragenes Versepos, sondern als Volksbuch vom „Gehörnten Siegfried“. Hier führte der Weg von der musikalischen Fassung in gebundener Rede zum still zu lesenden Prosatext. Häufiger jedoch ging der Weg in die umgekehrte Richtung. Das mediale Spektrum reicht von der Vertonung lyrischer Einlagen bis hin zur sentimental Fortdichtung von Romanen im Volkslied. Exemplarisch sind hier Goethes *Leiden des jungen Werthers* zu nennen.¹ Bühnenfassungen von Romanen, die reine Lesetexte zum performativen Ereignis werden lassen, sind ebenfalls keine Erfindung des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Tatsächlich brachte man schon im 18. Jahrhundert publikumswirksam die Bestseller auf die Bühne.

Ein frühes Beispiel für Medienwechsel als Mittel der Popularisierung bietet der Barockroman *Asiatische Banise oder Das blutige doch muthige Pegu* von Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen, dessen Rezeptionsgeschichte sogar von zwei Medienwechseln geprägt ist: demjenigen vom Roman auf die Bühne und demjenigen vom Roman ins populäre Lied. Diese verliefen weitgehend parallel zu einer ‚medienkonservativen‘ Wirkungsgeschichte des Romans, wobei von einer fruchtbaren Wechselwirkung der verschiedenen Popularisierungsarten ausgegangen werden kann.

Der enorme, nur mit der Wirkung von Goethes *Werther* vergleichbare Erfolg der *Asiatischen Banise* im 18. Jahrhundert spiegelt sich schon in ihrer Druckgeschichte. Die Erstausgabe des Romans erschien 1689 bei Johann Friedrich Gleditsch in Leipzig. 1700 brachte, ebenfalls in Leipzig, Thomas Fritsch eine zweite Auflage und bis 1721 fünf weitere Ausgaben heraus, von der siebten Auflage 1728 bis zur zehnten Auflage 1738 erschien die *Asiatische Banise* bei Johann Christoph Eckart in Königsberg.² Flankiert wurden die diversen Auflagen der *Asiatischen Banise* von einer von Johann

¹ Vgl. hierzu Karin Vorderstemann: „Werther“ im Volkslied. In: Lied und populäre Kultur / Song and popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs 49, 2004, S. 49–79 sowie dies.: „Ausgelitten hast du – ausgerungen ...“. Lyrische Wertheriaden im 18. und 19. Jahrhundert. Heidelberg 2007 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 242).

² 3. und 4. Auflage: 1707, 5. Auflage: 1716, 6. Auflage: 1721, 7. Auflage: 1728, 8. Auflage: 1733, 9. und 10. Auflage: 1738. Vgl. Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen: *Asiatische Banise*. Historisch-kritische Ausgabe des Erstdrucks (1689). Hrsg. von Werner Frick, Dieter Martin und Karin Vorderstemann. Berlin/New York 2010 (Frühe Neuzeit 152), S. 477 sowie das *Banise-Portal* (<http://portal.uni-freiburg.de/ndl/forschung/banise/banisehistorisch>).

Georg Hamann, dem Onkel des gleichnamigen Philosophen, verfassten Fortsetzung des Romans, die 1724 erstmals erschien und bis 1766 fünfmal aufgelegt wurde.³ Auf dem Buchmarkt blieb *Banise* damit über siebzig Jahre präsent.

Neben der raschen Ausgabenfolge – 1707 und 1738 kamen sogar jeweils zwei Auflagen auf den Markt – ist bemerkenswert, dass der Text über Jahrzehnte hinweg weitgehend unverändert überliefert wurde. Erst der anonyme Herausgeber der „Neue[n], ganz verbesserte[n] Ausgabe“, die 1764 bei J. C. Hartung in Königsberg erschien, machte den Versuch, den barocken Roman dem Geschmack eines empfindsamen Lesepublikums anzupassen:

In gegenwärtiger Auflage dieser *Banise* sind verschiedene erhebliche Veränderungen gemacht worden [...]. Schon in der 1sten Auflage hatte sich der Verfasser in der Vorrede wegen der unteutschen Ausdrücke, die bisweilen vorkommen, entschuldigt. Und es ist an dem, sowohl die gewählten Ausdrücke sind nicht allezeit nach dem Geschmack in der hochdeutschen Sprache, als auch die Schilderungen und Charactere sind nicht allezeit lebhaft, erhaben, und der Sache und dem Gegenstande gemäß abgefasset worden; welche Fehler wohl den damaligen Zeiten zuzuschreiben sind. Man hat also in dieser Ausgabe solche, so viel die Kürze der Zeit bey dem schon angefangenen Abdrucke verstatthen wollen, abzuheften gesucht. Es sind nicht allein alle unserer teutschen Sprache unanständige Ausdrücke ausgerottet; sondern auch manche niedrige pöbelhafte Ausdrücke weggelassen; manche Schilderungen angenehmer, lebhafter und erhabener, doch ohne Nachtheil der Geschichte selbst, gezeichnet worden.⁴

Die Veränderungen sind allerdings weniger massiv als in der Vorrede angekündigt. „Unteutsche“ Ausdrücke hatte schon Zigler, von seiner in der letzten Ausgabe vollständig ersetzen Vorrede abgesehen, nur selten verwendet. Wirklich ist der Roman „durchgehends [in] einer leichten und gewöhnlichen Redens-Art“⁵ gehalten, die die *Asiatische Banise* von anderen Barockromanen unterscheidet. Die andauernde Beliebtheit der zudem überaus spannend erzählten Geschichte dürfte auch auf die vergleichsweise einfache und gut verständliche Sprache zurückzuführen sein. In der überarbeiteten Ausgabe wurden daher vor allem die Verhaltens- und Ausdrucksweisen einzelner Figuren nivelliert. So darf die Schwester des Helden, Prinzessin Higvanama, den Brief eines unerwünschten Verehrers 1764 nur noch voller Verachtung zu Boden werfen, während sie ihn in den vorangegangenen Ausgaben des Romans zuvor noch empört anspie. Auch Scandor, der als Diener des Prinzen Balacin der Tradition entsprechend für ‚comic relief‘ sorgt, büßt in der Neufassung viel von seinem Sprachwitz ein.

³ Fortsetzung der Asiatischen Banise, Oder des blutigen und muthigen Pegu, Zweyter Theil. Leipzig, bey Johann Grossens Erben, 1724. 2. Auflage: 1728, 3. Auflage: 1734, 4. Auflage: 1753. Vgl. hierzu das *Banise*-Portal (<http://portal.uni-freiburg.de/ndl/forschung/banise/baniseromane>). Ein Digitalisat der Erstausgabe ist im Internet verfügbar (<http://digilib.ub.uni-freiburg.de/document/314072349/>).

⁴ Vorrede zu: Herrn Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen: Asiatische Banise, oder blutiges doch muthiges Pegu, in einer unter einer Helden- und Liebesgeschichte verdeckten historischen Wahrheit, Nebst dem tapfern Heraclius als einer aus dem Italänischen übersetzten Theatralischen Handlung. Neue ganz verbesserte Auflage. Mit allergnädigstem Privilegio. Königsberg/Leipzig 1764, S. 15. Ein Digitalisat dieser Ausgabe ist im Internet verfügbar (<http://digilib.ub.uni-freiburg.de/document/285113437/>).

⁵ Vorrede zur Erstausgabe der *Asiatischen Banise*. Leipzig 1689, zitiert nach: Zigler 2010 (Anm. 2), S. 10.

Den in der oben zitierten Vorrede angekündigten Stilwechsel unternahmen andere. 1788 erschien im 15. Band von Heinrich August Ottokar Reichards *Bibliothek der Romane* unter dem Titel *Balacin, Kayser von Pegu* die „Probe einer Umarbeitung der Banise, von Hrn. Sch-cht“.⁶ Diese „stellt den gelungenen Versuch dar, den hundert Jahre alten Roman dem Geschmack und den Konventionen einer Zeit anzupassen, wo alles darauf angelegt ist, die Natur zu belauschen“.⁷ Wie sehr die fragmentarische Umarbeitung der *Banise* den „Konventionen empfindsamer Erzählprosa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“ entspricht, hat Volker Meid herausgearbeitet. So wird Balacins berühmte Fluchrede, mit der der Roman in medias res beginnt, durch einen „empfindsame[n] Natureingang in mittlerer Stilllage [ersetzt], mit dem ein Gegenbild zur düsteren seelischen Verfassung des Prinzen geschaffen wird“.⁸ Nicht minder empfindsam sind auch die *Zwey Bruchstücke aus einer angefangenen Umarbeitung der Banise* von Karl von Lohbauer, die um 1800 entstanden und 1813 in einer Sammlung nachgelassener Schriften erschienen sind.⁹ Auch bei Lohbauer fehlt Balacins Fluchrede. Statt dessen beginnt das erste seiner *Banise*-Fragmente mit einer in italienischen Stanzen gehaltenen Schilderung jener Szenerie, in der sich Balacin nach seinem Kampf mit den Räubern befindet, nämlich in der mit Leichen angefüllten Flusshöhle. Mit der an die aktuelle Schauerliteratur gemahnenden Evokation der „düstre[n] Uferhöhle“, die von jedem „mit grau’ndurchbebter Seele“¹⁰ vorbeieilenden Wanderer gemieden werde, schafft Lohbauer den passenden Kontext für Balacins Klagen über seine desolate Situation, die in der folgenden Prosaerzählung dramatisch ausgestaltet wird. Auch das zweite *Bruchstück* beginnt mit der Schilderung einer düster-schrecklichen Naturszene, auf die ein Idyll in einer Hütte folgt.

Die Schicksale der tugendhaften Prinzessin Banise, ihres treuen Verlobten Prinz Balacin und des tyrannischen Bösewichts Chaumigrem waren jedoch nicht nur in Buchform, sondern auch in anderen Medien eine echte Erfolgsgeschichte. Zur Ostermesse 1712 kam die *Asiatische Banise* in Leipzig in Form einer Operntrilogie auf die Bühne. Die Musik stammte von Melchior Hoffmann, einem Schüler Georg Philipp Telemanns und erfolgreichem sächsischen Komponisten. Wer das Libretto verfasste, ist nicht überliefert. Dem unbekannten Dichter muss jedoch großes Geschick beim Umgang mit seiner mitunter etwas sperrigen Vorlage bescheinigt werden. Indem er einen Teil der Vorgeschichte und diverse Nebenhandlungen auslässt, simplifiziert er die komplexe Zeitstruktur des Romans und rückt zugleich die Liebeshandlung um Banise und Balacin in den Vordergrund. Zur Aufführung der Trilogie ist leider nichts

⁶ Balacin Kayser von Pegu. Ein Asiatischer Roman, neu umgearbeitet nach Heinrich Anselm von Ziegler und Klipphausen. (Probe einer Umarbeitung der Banise, von Hrn. Sch-cht.) In: Heinrich August Ottokar Reichard: *Bibliothek der Romane* Bd. 15. Riga 1788, S. 258-272. Ein Digitalisat dieser Fassung ist über das *Banise*-Portal im Internet verfügbar (http://freimore.uni-freiburg.de/receive/DocPortal_document_00015585).

⁷ Volker Meid: Zigelers ‚Asiatische Banise‘ 1689 und 1788. Zur Wirkungsgeschichte des Barockromans. In: Argenis 2, 1978, S. 327-340, hier S. 329.

⁸ Meid 1978 (Anm. 7), S. 330.

⁹ Karl von Lohbauer: Zwey Bruchstücke aus einer angefangenen Umarbeitung der Banise. In: Karl von Lohbauers zerstreute Blätter. Nach seinem Tode hrsg. von Ludwig Pflaum. Stuttgart 1813, S. 256-270.

¹⁰ Lohbauer 1813 (Anm. 9), S. 256. Lohbauers *Banise*-Fragmente sind über das *Banise*-Portal im Internet verfügbar (http://freimore.uni-freiburg.de/receive/DocPortal_document_00017188).

überliefert, es ist jedoch anzunehmen, dass die drei nach der jeweiligen Hauptfigur Balacin, Chaumigrem und Banise benannten „Abteilungen“ an drei aufeinander folgenden Abenden gespielt wurden.¹¹

Die *Asiatische Banise* war die umfangreichste Produktion des Leipziger Opernhauses und trotz des großen damit verbundenen Aufwands offenbar ein Erfolg. 1714 kam es anlässlich der Hochzeit des sächsischen Herzogs Ernst Ludwig mit der preußischen Prinzessin Elisabetha Sophia in Coburg zur einer Aufführung des ersten und des letzten Teils, der eine Wiederaufnahme der kompletten Trilogie in Leipzig folgte,¹² und 1718 wurde die Oper unter dem Titel *Die durch Treue und Rache sich krönende Liebe, oder Die asiatische Banise* noch einmal gegeben.¹³ Von der Popularität des Romans und seiner musicalisch-theatralischen Adaption zeugt eine weitere Vertonung des Leipziger Librettos, die um 1720 von Johann Käfer für den badischen Hof in Durlach angefertigt und 1729 erneut aufgeführt wurde.¹⁴ Bemerkenswert ist das dem Textbuch vorangestellte „Avertissement“:

Die Asiatische Banise, eine Geschichte / welche nicht nur in ungebundener Rede bey der galanten Welt sich sehr bekannt und berühmt gemacht / sondern auch ohnlängst in gebundenen Redens-Arthen auf dem Leiptziger *Theatro* fast gleichen Ruhm erlanget; ist eben um deßwillen auf hiesigen Durlachischen *Theatro* auffzuführen / beliebet worden.¹⁵

Hier wird nicht nur auf den Roman – „eine Geschichte [...] in ungebundener Rede“ – Bezug genommen, sondern auch auf dessen durch den Medienwechsel vom Buch zum Bühnenstück erfolgte Popularisierung. Dabei wird diesem sogar der Vorrang gegenüber der „bey der galanten Welt“ bekannten und berühmten Vorlage eingeräumt. Auch in Hamburg scheint man sich für die *Asiatische Banise* interessiert zu haben. 1720 publizierte der Librettist der Oper am Gänsemarkt, Joachim Beccau, ein weiteres *Banise*-Textbuch, in dessen Untertitel explizit auf den Medienwechsel hingewiesen wird.¹⁶ Vertont und aufgeführt wurde *Blutiges doch muthiges Pegu, oder Banise, Aus dem bekannten ROMAN Des Herrn Zieglers In eine Opern-mäßige Vers-Art geschlossen / und in zwey Theile verfaßt* allerdings nicht.

¹¹ Vgl. Michael Maul: Barockoper in Leipzig (1693-1720). Textband. Freiburg 2009 (Voces; 12, 1), S. 482.

¹² Vgl. Maul 2009 (Anm. 11), S. 836–838.

¹³ Die durch Treue und Rache sich krönende Liebe, oder Die asiatische Banise. Wurde [...] Auf dem Leipziger Schau-Platz in der Michaelis-Messe 1718. aufgeführt in einer OPERA. Nachgewiesen in: Reinhart Meyer (Hrsg.): Bibliographia dramatica et dramaticorum. 2. Abt.: Einzeltitel, Bd. 2 (1709–1716). Tübingen 1993, S. 64.

¹⁴ Zur Wiederaufführung des 1. Teils (8.2.1729) und 3. Teils (18. und 25.2.1729) am badischen Hoftheater s. Bärbel Rudin: Doktoren, Faust, Hanswurst, Shakespeare, Lederhändler, alle herauf aus der Versenkung! Eine Karlsruher Theaterschule (1725) und die Gründerjahre des Hofschauspiels. In: Badische Heimat 88, 2008, S. 372-373, 376.

¹⁵ BALACIN, Oder Die Erste Abteilung der Asiatischen BANISE, Auff dem Durlachischen Schau-Platz In einer OPERA vorgestellet, [ca. 1720], S. [2]. Ein Digitalisat des Librettos ist im Internet zugänglich (http://ora-web.swkk.de/digimo_online/digimo.entry?source=digimo). Digitalisat_anzeigen&a_id=3662).

¹⁶ Joachim Beccau: Blutiges doch muthiges Pegu, Oder Banise, Aus dem bekannten ROMAN Des Herrn Zieglers In eine Opern-mäßige Vers-Art geschlossen / und in zwey Theile verfaßt. In: Theatralische Gedichte und Übersetzungen: denen Liebhabern der deutschen Poesie mitgeteilt von Beccau. Hamburg 1720, S. 103-246. Ein Digitalisat des Librettos ist über das *Banise*-Portal zugänglich (http://freimore.uni-freiburg.de/receive/DocPortal_document_00015586).

Während Beccaus *Banise*-Libretto keine theatralische Wirkung entfaltete, kann die Bedeutung der zuerst durch die Leipziger Operisten und dann durch das badische Hoftheater präsentierten Bühnenfassung der *Asiatischen Banise* kaum überschätzt werden. Die bei den Aufführungen verkauften Textbücher wurden, wie im 18. Jahrhundert üblich, von wandernden Theatertruppen als Vorlage für ihre Haupt- und Staatsaktionen genommen. Für diese in hohem Maße von den Späßen eines Hanswurst-Darstellers lebenden Stücke bot sich die *Asiatische Banise* besonders an. Schon im Roman steht dem edlen Prinzen Balacin mit dem aus niederm Adel stammenden Scandor eine komische Figur zur Seite. Scandor ist allerdings weit mehr als das: Mit den klassischen komischen Dienern hat er außer Feigheit angesichts einer drohenden Schlacht nur noch eine enorme Schläfrigkeit sowie eine gehörige Portion Mutterwitz gemeinsam. Als Ratgeber und Helfer seines Herrn wächst er jedoch über die Rolle des nur seinen eigenen Interessen dienenden Domestiken hinaus und wird mit einer ganz eigenen, bildhaften und deutlichen Sprache zu einer der lebendigsten Figuren des Romans. In der dreiteiligen Opernfassung wird Scandor vom adligen Untergebenen des Prinzen bereits konsequent zu dessen Diener herabgestuft und in den Haupt- und Staatsaktionen schließlich durch den Hanswurst ersetzt.

Anhand der verstreuten Überlieferung lässt sich der Medienwechsel vom Buch zum Theaterstück immerhin ansatzweise rekonstruieren. Der erste überkommene Beleg einer entsprechenden Aufführung stammt aus Braunschweig, wo am 15. August 1713 von den Meklenburgischen Hoff-Comödianten *Die Asiatische Banise. Haupt-Action in 5 Actus* gegeben wurde.¹⁷ Da die Theatertruppe zuvor in Leipzig gastiert hatte, ist anzunehmen, dass ihre Aufführung durch die dort mit großem Erfolg aufgeführte Operntrilogie inspiriert wurde und auf dem dabei verkauften Textbuch basierte,¹⁸ zumal 1713 einige der an der Uraufführung beteiligten Sängerinnen am Braunschweiger Hof engagiert waren.¹⁹

Das Leipziger Textbuch dürfte auch die Grundlage für eine in den 1720er Jahren in St. Petersburg gespielte Bühnenfassung des Romans sein, die von einer „unter der Direction eines gewissen Mann“²⁰ stehenden Gesellschaft präsentiert wurde. Bei dieser handelt es sich um die ursprünglich von Heinrich Wilhelm Benecke geführte Truppe, die zur Ostermesse 1712 gemeinsam mit Gabriel Möller und seinen Schauspielern als ‚Wienerische Stadt Comoedianten‘ in Leipzig auftrat.²¹ Bei dieser Gelegenheit

¹⁷ Nachgewiesen in Hans Kuhnert Kettler: Baroque Tradition in the Literature of the German Enlightenment 1700–1750. Studies in the determination of a literary period. Cambridge [1943], S. 115.

¹⁸ Bärbel Rudin: Der Blankenburger Herzog Ludwig Rudolph und die „Mecklenburgischen Hofcomoedianten“ Oder: Die Katholiken kommen! In: Daphnis 24, 1995, S. 329–374, hier S. 331–332.

¹⁹ Für diesen Hinweis dankt die Verf. Herrn Dr. Michael Maul, Leipzig.

²⁰ Heinrich Christoph von Reimers / Friedrich Wilhelm August Murhard (Hrsg.): Konstantinopel und St. Petersburg. Der Orient und der Norden. Eine Zeitschrift. Erster Band. St. Petersburg und Penig 1805, Siebentes Heft, Allgemeine Bemerkungen über Bevölkerung, Größe, Anbau und Charakteristik von St. Petersburg kurz nach seiner ersten Gründung, S. 255–271, hier S. 262.

²¹ Bärbel Rudin: Der Prinzipal Heinrich Wilhelm Benecke und seine „Wienerische“ und „Hochfürstlich Bayreuthische“ Schauspielergesellschaft. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 62, 1975, S. 179–233, hier S. 206. Die Verf. dankt Frau Bärbel Rudin M.A. (Windrose — Studienstätte für Theater Forschung Kultur, Kieselbronn) für den freundlichen Hinweis auf die Truppe des Heinrich Wilhelm Benecke und zahlreiche weitere Auskünfte.

erwarb Benecke vermutlich das Textbuch der *Banise*-Trilogie, das trotz der wechselseitigen Geschichte seiner Gesellschaft offenbar in deren Besitz blieb. Diese spielte ab Dezember 1716, nun unter der Leitung der verwitweten Clara Victoria Benecke und ihres Kompagnons Johann Heinrich Mann, hauptsächlich in Riga und trat in den 1720er Jahren u.a. in St. Petersburg auf.²² Deutlich erkennbar werden die Beziehungen zwischen Oper und Wanderbühnenstück zudem in einem ungewöhnlich ausführlichen Theaterzettel, mit dem die Truppe von J. H. Brunius 1722 in Graz die Aufführung von *Die Siegende Unschuld, In der Persohn der Asiatischen Banise* bewarb.²³ Anders als auf den übrigen überkommenen Theaterzetteln, die nur wenig über das Stück verraten, ist hier ein ganzes Szenar abgedruckt, das sich unübersehbar an der Operntrilogie orientiert, aber auch von detaillierter Kenntnis des Romans zeugt.

Gestalt und Inhalt der übrigen *Banise*-Haupt- und Staatsaktionen sind nicht bekannt, sicher ist nur, dass es mehrere Stücke gegeben haben muss. Johann Friedrich Schütze spricht in seiner 1794 erschienenen *Hamburgischen Theatergeschichte* mit Blick auf die *Asiatische Banise* von „mehrere[n] Misgeburten dramatischer Zeugung dieses Namens“, von denen die mit *Das blutige doch muthige Pegu, oder die an dem asiatischen Horizont hell aufsteigende Reichs-Sonne, in der preiswürdigen Person der asiatischen Banise* betitelte Fassung angeblich „eine der berüchtigsten Haupt- u. Staatsaktionen jener Zeit“ war.²⁴ Zumindest dürfte sie eine der bekanntesten gewesen sein. Außer Johann Gottlieb Försters Hochdeutscher Komödianten-Kompagnie, die 1725 damit in Hamburg auftrat, hatten auch die Hochfürstlich Weimarschen Hof-Comoedianten (Prinzipal: Johann Friedrich Lorenz)²⁵ und die Neubersche Truppe dieses Stück im Repertoire. Dass diese 1737 damit in Frankfurt am Main gastierte,²⁶ ist doppelt bemerkenswert, denn noch im gleichen Jahr vertrieb die Neuberin gemeinsam mit Johann Christoph Gottsched den für die Haupt- und Staatsaktion unverzichtbaren Hanswurst von der Bühne.

Banise konnten die Theaterreformer allerdings nicht vertreiben: Ebenfalls 1737 präsentierte die Beck'sche Theatertruppe in Sticheldorf bei Halle eine weitere *Banise*-Hanswurstiade und im Juli 1741 spielte Wallerotys Gesellschaft bei einem Gastspiel in Frankfurt am Main die von Schütze als „elendes Gemächte voll Schwulst und Plattheit“²⁷ kritisierte Bühnenfassung des Romans offenbar so erfolgreich, dass sie das Stück Ende September erneut auf den Spielplan setzen konnte.²⁸ Auch die wandernden Marionettenspieler hatten *Banise*-Stücke weiter im Programm: In den 1740er

²² Rudin 1975 (Anm. 21), S. 232.

²³ Ein Digitalisat dieses in der Landesbibliothek Graz erhaltenen Theaterzettels ist über das *Banise*-Portal zugänglich (http://freimore.uni-freiburg.de/receive/DocPortal_document_00015304).

²⁴ Johann Friedrich Schütze: *Hamburgische Theater-Geschichte*. Hamburg 1794, S. 54.

²⁵ Vgl. Bärbel Rudin: Die „Hochfürstlich Weimarschen Hof-Comoedianten“ des Johann Friedrich Lorenz. In: *Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte* 1, 1994, S. 77-94, hier S. 86.

²⁶ Vgl. Meyer 1993 (Anm. 13), S. 184.

²⁷ Schütze 1794 (Anm. 24), S. 54.

²⁸ Zu den Aufführungen s. Meyer 1998 (Anm. 13), S. 183–185. Für eine Liste der bisher bekannten Aufführungen von *Banise*-Stücken s. das *Banise*-Portal (<http://portal.uni-freiburg.de/ndl/forschung/banise/banisedramen>).

Jahren wurde *Die asiatische Banise, oder die Aufgehende güldene Reichs-Sonne von Pejo* als Puppentheater sogar wieder in St. Petersburg gespielt.²⁹

Die große Popularität der *Banise*, die gerade durch den Medienwechsel vom Lesetext zum Bühnenstück befördert wurde, ist auch der Grund dafür, dass sich der Gottsched-Schüler und spätere Herausgeber der *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Friedrich Melchior Grimm, daran machte, ein regelmäßiges *Banise*-Drama zu verfassen, mit dem er die burlesken *Banisen* von der Bühne zu vertreiben hoffte. *Banise. Ein Trauerspiel* erschien 1743 im vierten Band von Gottscheds *Deutscher Schaubühne*.³⁰ Die Sammlung beispielhafter Stücke, mit der Gottsched einen praktischen Beitrag zur Theaterreform leisten wollte, war der denkbar beste Multiplikator für die tragische *Banise*. 1748 wurde das mehrbändige Werk erneut aufgelegt, zudem machte die *Schaubühne Schule*: 1751 wurde in Wien *Die deutsche Schaubühne zu Wien, nach alten und neuen Mustern* publiziert. Im dritten Band dieser 1752 erneut aufgelegten Nachfolgeschrift findet sich auch Grimms Trauerspiel. Wie von den Aufklärern erhofft, verdrängte das Stück in den 1740er Jahren die *Banise*-Haupt- und Staatsaktionen. Ob allerdings die Aufführung des regelmäßigen Dramas stets regelgerecht war, muss zumindest angezweifelt werden. So ergänzte Johann Friedrich Schönemann das etwas hölzerne Stück um den von Grimm bewusst ausgesparten Diener des Prinzen und räumte damit zur Freude des Publikums dem Hanswurst wieder einen Platz ein.³¹ Es nimmt nicht wunder, dass „Banise, von Grimm“ zu den ersten Stücken gehörte, die 1753 von der von Konrad Ekhof zur Verbesserung des Theaters ins Leben gerufenen „Akademie der Schönemannischen Gesellschaft“ bei der Revision des Repertoires „cassiret“ wurden.³²

Dauerhafter als auf der Bühne blieb die *Asiatische Banise* in einem anderen Medium präsent: im populären Lied. Von den sechs im Roman enthaltenen, eigens für die „asiatische“ Geschichte gedichteten Liedern gingen zwei ins volkstümliche Repertoire über. Während das Liebeslied „Gute Nacht ihr harten Sinnen“ offenbar nur um die Mitte des 18. Jahrhunderts gesungen wurde,³³ wurde das Abschiedslied „Sollen nun die grünen Jahre“³⁴ zum Gassenhauer und blieb als solcher bis weit ins 19. Jahrhundert im populären Gedächtnis.

²⁹ Vgl. P. N. Berkov: Deutsch-russische kulturelle Beziehungen im 18. Jahrhundert. In: Die deutsch-russische Begegnung und Leonhard Euler. Beiträge zu den Beziehungen zwischen der deutschen und der russischen Wissenschaft und Kultur im 18. Jahrhundert. Hrsg. in Verbindung mit P. N. Berkov, N. A. Figurovskij und V. P. Zubov von E. Winter. Berlin (Ost) 1958 (Quellen und Studien zur Geschichte Osteuropas 1), S. 64–85, hier S. 76.

³⁰ Eine „Neue verbesserte Auflage“ des Trauerspiels erschien noch im gleichen Jahr als Einzeldruck bei Breitkopf in Leipzig.

³¹ Vgl. Carl Friedrich Flögel: Geschichte des Groteskocomischen: ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Liegnitz/Leipzig 1788, S. 139: „Unter andern führte Schönemann zu der Zeit [1749] in Breslau ein Possenspiel von der Banise auf, wo er als Hannswurst den Bedienten des Prinzen Balacin vorstellte, und als Banise sollte geopfert werden, erschien er in einem Hemde, welches hinten mit Leim beschmiert war, und viel Gelächter erregte. So was fand damals noch Beifall.“

³² Vgl. Hans Devrient: Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft. Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Hamburg/Leipzig 1895, S. 356.

³³ Zur Wirkungsgeschichte dieses Liedes s. Karin Vorderstemann: Gute Nacht, ihr harten Sinnen (2008). In: Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon. URL: http://www.liederlexikon.de/lieder/gute_nacht_ihr_harten_sinnen/.

³⁴ Zur Wirkungsgeschichte dieses Liedes s. Karin Vorderstemann: Sollen nun die grünen Jahre (2008). Artikel und ausführlicher Kommentar zur Liedgeschichte. In: Populäre und traditionelle Lieder. Hist.-krit. Liederlexikon. URL: http://www.liederlexikon.de/lieder/sollen_nun_die_gruenen_jahre/.

Einprägsam ist schon der Kontext des Liedes, das unmittelbar vor dem dramatischen Höhepunkt der Romanhandlung als retardierendes Moment in das Geschehen integriert wird. Nach vielen Verwicklungen und Gefahren soll die von dem Tyrannen Chau-migrem gefangen gehaltene Prinzessin Banise dem Kriegsgott geopfert werden. Während ihre Freunde vor der Stadt ein Komplott schmieden, das zu ihrer Rettung und Befreiung führen soll, bereitet sich Banise auf die traurige Zeremonie vor und gestaltet aktiv deren Ablauf. So wird zu Beginn des Opfers „eine sanffte und durchdringende Music“ gespielt „in welche nachfolgende Arie / auf der Princeßin Begehren / welche sie selbst gesetzt hatte / mit traurig-beweglichsten Stimmen abgesungen wurde.“³⁵

Bedeutende Multiplikatoren bei der Verbreitung des insgesamt sieben Strophen umfassenden Liedes waren die bereits betrachteten Aufführungen der Wanderbühnen. Musikalische Einlagen waren fester Bestandteil der ohnehin bunten Theaterabende. Begünstigt wurde ihre Integration auch dadurch, dass man den Aufführungen gerne Operntextbücher zugrundelegte, die viel Raum für Gesangseinlagen boten. „Sollen nun die grünen Jahre“ ist in den *Banise*-Libretti allerdings nicht enthalten und wurde in der italienisch geprägten Oper vermutlich auch nicht gesungen. Wie das Grazer Szenar von 1722 zeigt, war den Theaterleuten aber auch der Roman gut bekannt. Der Rückgriff auf das darin abgedruckte Lied lag also nahe. So wurde im Rahmen der bereits erwähnten Aufführung einer *Banise*-Haupt- und Staatsaktion in Hamburg 1725 das „Jammerlied“ mit solchem Erfolg zum Besten gegeben, dass es als „Gassenlied“ noch Ende des 18. Jahrhunderts in der Hansestadt gesungen worden sein soll.³⁶ Auf einem Theaterzettel für die Aufführung einer burlesken *Banise* aus dem Jahr 1737 wird die „aus der [...] Roman gezogene Aria“ sogar eigens angekündigt³⁷ und auch bei Marionettenaufführungen nahm die Prinzessin musikalisch Abschied von der Welt.³⁸ Hier sind starke Interferenzen zwischen beiden Typen der Popularisierung zu erkennen. Auch nachdem die regelmäßige *Banise* von Friedrich Melchior Grimm die bis dahin populären Haupt- und Staatsaktionen von den Bühnen verdrängt hatte, darf die weitere Tradierung des Liedes durch die Wandertruppen angenommen werden. Zwar schrieb Grimm 1741 an Gottsched, dass seine *Banise* „von dem trostreichen Liede: Sollen nun die grünen Jahre, und andern Zieglerischen Blümlein nichts [wisse].“³⁹ In seinem Trauerspiel, das sich, wie die bis dahin gespielten *Banise*-Stücke, auf den dramatischen Schluss des Romans konzentriert, wird aber, den strengen Vorgaben seines Lehrmeisters Gottsched zum Trotz, zu Beginn der Opferszene „eine kurze

³⁵ Zigler 2010 (Anm. 2), S. 385.

³⁶ Schütze 1794 (Anm. 24), S. 55.

³⁷ S. Meyer 1998 (Anm. 13), S. 183–184: „Die beschützte Tugend und gedrückte, aber wieder beglückte Unschuld, In der Persohn Der weltbekannten Asiatischen Printzessin BANISE, Oder: Der gestürtzte Chaumigrem, Mit Hans Wursten.“ Auf dem Theaterzettel der Truppe Johann Ferdinand Beck, die das Stück 1737 in Sticheldorf bei Halle spielte, folgt auf eine ausführliche Beschreibung der „Auszierungen des Theatri“ die oben zitierte Angabe.

³⁸ Vgl. Johann Friedrich Löwen: Glaubwürdige Nachricht von dem Leben, dem Schicksale und dem Tode eines berühmten Marjonetten-Spielers, allen Marjonetten-Kennern und Liebhabern zur Erinnerung und Bezeugung ihres herzlichen Mitleidens getreulich aufgezeichnet und verfasset, in: Romanzen mit Melodien, und einem Schreiben an den Verfasser derselben. Hamburg/Leipzig 1762, S. 49–58, hier S. 56.

³⁹ Friedrich Melchior Grimm an Gottsched, Regensburg, 28. August 1741. Zitiert in: Gottsched und seine Zeit. Auszüge aus seinem Briefwechsel. Zusammengestellt u. erl. von Th. W. Danzel. Leipzig 1848, S. 347.

Trauermusik angestimmt“.⁴⁰ Vermutlich erklang auch bei den Aufführungen von der Grimm'schen *Banise* an dieser Stelle das populäre „Sollen nun die grünen Jahre“.

Das wichtigste Medium für die Verbreitung des Liedes und damit der Popularisierung der *Asiatischen Banise* im gesamten deutschen Sprachgebiet waren jedoch Liedflugschriften, kleine Drucke im Oktavformat, die unter stereotypen Titeln wie „Drey schöne neue Lieder“ die Texte von zwei bis fünf, manchmal auch mehr, populären Liedern enthielten. Da die typographische Gestaltung dieser Drucke sich im Verlauf der Jahrhunderte kaum änderte und erfolgreiche Flugschriften häufig einfach nachgesetzt wurden, ist eine Datierung der Lieddrucke nur in den seltensten Fällen möglich. Um 1720 war Banises Abschiedslied jedoch schon so bekannt, dass bei neuen Liedern die Angabe „In der Melodey: Sollen nun die grünen Jahre“ reichte.⁴¹ Mitte des 18. Jahrhunderts findet sich das Lied in mehreren populären Liedersammlungen,⁴² und die jüngsten datierbaren Flugschriften wurden Anfang des 19. Jahrhunderts gedruckt.⁴³

Auch wenn Liedflugschriften Gebrauchstexte waren und die lückenhafte Überlieferung eine sichere Datierung unmöglich macht, ist die zeitliche Einordnung im Hinblick auf die Popularisierung der *Asiatischen Banise* durch Medienwechsel von Interesse. Die etwa hundert Jahre dauernde Tradierung des Liedes mit Hilfe von gedruckten Flugblättern trug nämlich in hohem Maße dazu bei, den Text stabil zu halten. Damit blieb auch der in der ersten Strophe enthaltene Name Banise präsent. Offenbar wussten die Sänger mit diesem durchaus etwas anzufangen, denn anders als bei anderen literarischen oder historischen Liedern ist nur eine Variante überliefert, in der der Name der Prinzessin getilgt ist.

⁴⁰ Friedrich Melchior Grimm: *Banise, ein Trauerspiel*. In: *Die Deutsche Schaubühne [...]*. Vierter Theil [...] ans Licht gestellet von Joh. Christoph Gottscheden. Leipzig 1743, S. 379-444, hier S. 439.

⁴¹ Zwey schöne neue außerlesene Lieder. Das Erste. Von dem Tod des Römischen Kaysers. In der Melodey: Sollen nun die grünen Jahre, etc. [Incipit: Ach wer thut hier vor mir stehen]. Das Andere. Von einem Welt-berühmten Doctor, genandt: ich bin der Arzt, ich bin der Mann etc. In seiner eignen Melodey zu singen. Gedruckt in diesem Jahr. (Deutsches Volksliedarchiv Freiburg (DVA): Bl. 3896; Original: Stadtbibliothek Bern.)

⁴² Neuvermehrte Lust-Rose, allen lustigen Gemüthern zum Zeitvertreib zusammen getragen. Gedruckt in diesem Jahr. (DVA: Bl. 2484; Original: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin; YD 7901, II; 61); Die mit den schönsten Arien prangende Lust-Rose, allen lustigen Gemüthern zum beliebigen Zeitvertreib gewidmet. Leipzig in der Solbrigischen Buchdruckerey. Nr. 5: Sollen nun die grünen Jahre (DVA: V 3/910; Original: Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Kl. 8° Poet. Germ. I 4709). Zur Datierung vgl. Arthur Kopp: Deutsches Volks- und Studentenlied in vorklassischer Zeit. Im Anschluß an die bisher ungedruckte von Crailsheimische Liederhandschrift der Königlichen Bibliothek zu Berlin quellenmäßig dargestellt. Berlin 1899, S. 13. Die beiden „Lust-Rosen“ sind offenbar verwandt, denn einige Textvarianten finden sich in beiden Drucken sowie in einem undatierten Flugblatt mit dem Titel „Neue Arien und Lieder“ (DVA: Bl. 4850; Original in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe).

⁴³ Drei schöne Lieder. 1. Sollen nun die grünen Jahre, etc. 2. Alles kommt zu seinem Ende, etc. 3. Einstmals saß ich vor meiner Hütte, etc. Saargemünd, gedruckt bei Anton Weiß (DVA: Bl. 4226, Bl 7767 und Bl 9910). Drei schöne Lieder. 1. Sollen nun die grünen Jahre, etc. 2. Alles kommt zu seinem Ende, etc. 3. Einstmals saß ich vor meiner Hütte, etc. Saargemünd, gedruckt bei Michael Weiß (DVA: Bl 9898). Vermutlich handelte es sich bei den Druckern um Verwandte, wobei sich nicht mehr feststellen lässt, wer das Geschäft des anderen übernommen hat und zu welchem Zeitpunkt dies erfolgte. Sicher ist jedoch, dass Michael Weiß die Druckerei Anfang des 19. Jahrhunderts geführt hat, da aus dieser Zeit auch ein datierter Druck aus seinem Hause überliefert ist (Unterweisungen über die wichtigsten Glaubenswahrheiten und über die vornehmsten Schuldigkeiten des Christenthumes, aus dem Französischen übersetzt von Johann Salzmann. Sargemünde, gedruckt bei Michael Weiß, Buchdrucker und Buchhändler. 1824).

Das gilt auch für die handschriftlichen Zeugnisse. Zwar wird der Name Banise dort gelegentlich verbalhornt, in den meisten Liederhandschriften wird er aber korrekt geschrieben. Zudem sind Eingriffe in den Text nicht zwangsläufig Indizien dafür, dass die Popularisierung durch den Medienwechsel gleichbedeutend ist mit einer Dekontextualisierung und Verselbständigung des Liedes. So verwandelt die zwischen 1747 und 1749 entstandene Crailsheimsche Liederhandschrift das Frauenlied „Sollen nun die grünen Jahre“ zwar in ein Männerlied, die Abschrift von zwei weiteren Liedern aus der *Asiatischen Banise* in der Handschrift⁴⁴ belegt aber, dass der Urheber den Roman gekannt haben muss. Dieser war auch im späten 18. Jahrhundert noch weit verbreitet, wenngleich er im Zuge des Geschmackswandels mehr und mehr zur Jugendlektüre und zum Vorlesetext für die Spinnstube herabgewürdigt wurde.⁴⁵ Gerade dass die *Asiatische Banise* in literarischer Hinsicht mehr und mehr den sogenannten Volksbüchern gleichgesetzt und entsprechend rezipiert wurde, begünstigte wieder ihre Popularisierung durch das Volkslied, mit dessen Absingen man den ganzen exotisch-bunten Kontext evozieren konnte.

Ein Selbstläufer war Banises Abschiedslied indessen nicht. Nachdem 1764 die letzte Ausgabe des Romans erschienen war und sich das Lesepublikum allmählich anderen Texten zuwandte, geriet auch „Sollen nun die grünen Jahre“ mehr und mehr in Vergessenheit. Ein weiterer Medienwechsel, mit dem die Geschichte der *Asiatischen Banise* im populären Gedächtnis hätte gehalten werden können, fand nicht statt.

Statt dessen wurde die *Asiatische Banise* zum Gegenstand eines noch recht jungen Genres, nämlich der Literaturgeschichtsschreibung. Erste Ansätze dafür gab es bereits im frühen 19. Jahrhundert mit philologisch orientierten Publikationen wie der *Bibliothek des Romantischen und Romanhaften*, in der 1829 eine anonyme Nacherzählung des ersten Buches erschien.⁴⁶ Dieser folgte 1866 Leo Cholevius' Sammlung *Die bedeutendsten deutschen Romane des siebzehnten Jahrhunderts*, die außer einer Zusammenfassung noch zwei Textbeispiele enthält.⁴⁷ Den eigentlichen Auftakt der Zigler-Forschung bildet jedoch Georg Müller-Frauensteins Aufsatz *Über Ziglers Asiatische Banise*,⁴⁸ der heute allerdings nur noch von historischem Interesse ist. Stimuliert wurde dieser Beitrag wie auch die im frühen 20. Jahrhundert verfassten Studien

⁴⁴ Außer „Sollen nun die grünen Jahre“ enthält die Handschrift noch das gleichfalls populäre „Gute Nacht / ihr harten Sinnen“ und „Mein Hoffen stirbt / mein Kummer lebt“, das außerhalb des Romans bisher nur in dieser Handschrift nachgewiesen ist.

⁴⁵ Vgl. Karl Julius Weber: Demokritos oder Hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen. In neuer Anordnung hrsg. von Karl Martin Schiller. Leipzig 1927, S. 284: „noch heute kann man dieses blutige und doch mutige Pegu von 1721 in mancher Rockenstube finden, die natürlich Pegu mit dem bekannten Peru verwechselt.“

⁴⁶ Die asiatische Banise. Skizze nach Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen, und Johann Georg Hamann. In: Bibliothek des Romantischen und Romanhaften aller Zeiten und Völker. Hrsg. von einem Verein von Literatur-Freunden. Berlin 1829, S. 5-60.

⁴⁷ Leo Cholevius: Die bedeutendsten deutschen Romane des siebzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig 1866, S. 152-175.

⁴⁸ Georg Müller-Frauenstein: Über Ziglers Asiatische Banise. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 22, 1890, S. 60-92 und 168-213. Für eine ausführliche Literaturliste, aus der hier nur ausgewählte Publikationen exemplarisch genannt werden, s. das *Banise-Portal* (URL: <http://portal.uni-freiburg.de/ndl/forschung/banise/baniseliteratur>).

zu Zigler von der von Felix Bobertag veranstalteten Neuausgabe der dritten Auflage von 1707 in der Reihe *Deutsche National-Litteratur*.⁴⁹ Unter den bis zum zweiten Weltkrieg entstandenen Monographien ragt neben Martin Pistorius' Dissertation über *Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen. Sein Leben und seine Werke mit besonderer Berücksichtigung der „asiatischen Banise“ nebst ihrer Fortsetzung, ihren Nachahmungen und Bearbeitungen* (Jena 1925)⁵⁰ vor allem Wolfgang Pfeiffer-Bellis Untersuchung *Die Asiatische Banise. Studien zur Geschichte des höfisch-historischen Romans in Deutschland*⁵¹ hervor. Pfeiffer-Belli zeichnete auch für die philologisch anfechtbare Neuedition des Romans verantwortlich, die 1965 erschien⁵² und ihrerseits einige Studien nach sich zog.⁵³ Der Autor Zigler wurde erst 1984 von Hans-Gert Roloff in einem fundierten Beitrag zu dem von Harald Steinhagen und Benno von Wiese herausgegebenen Sammelband *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts* angemessen gewürdigt.⁵⁴ Diesem Beitrag folgte 1988 mit Werner Fricks Studie zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts⁵⁵ eine eingehende Untersuchung der *Asiatischen Banise* im Kontext der zeitgenössischen Machtdiskurse. Weiteren Aspekten des Romans widmeten sich Peter Rau, der sich in seiner umfangreichen Arbeit über die Liebeskonzeption des deutschen Romans im 17. und 18. Jahrhundert auch mit der *Asiatischen Banise* befasste,⁵⁶ und Irmgard Wirtz, die die *Asiatische Banise* als Beispiel galanter Affektinszenierung interpretierte.⁵⁷ In jüngerer Zeit haben sich außer Stefan Metzler, der in seiner leider unveröffentlichten

⁴⁹ *Asiatische Banise*. Von Heinrich Anshelm von Ziegler. Nebst Proben aus der Romanprosa des 17. und 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Felix Bobertag. Berlin/Stuttgart 1883 (Deutsche National-Litteratur. Bd. 37: Zweite schlesische Schule II).

⁵⁰ Ein Teilabdruck der Dissertation erschien 1928 in Jena, die vollständige Dissertation ist im dortigen Universitätsarchiv nicht auffindbar.

⁵¹ Berlin 1940.

⁵² Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen: *Asiatische Banise*. Vollständiger Text nach der Ausgabe von 1707 unter Berücksichtigung des Erstdrucks von 1689. Mit einem Nachwort von Wolfgang Pfeiffer-Belli. München 1965.

⁵³ Eva Maria Schramek: Die Komposition der ‚Asiatischen Banise‘ von H. A. von Ziegler und Klipphausen (Diss., masch.). Wien 1971; Lilith Eva Schutte: Stilebenen in Ziglers ‚Asiatischer Banise‘. Diss. Phil. University of Oregon 1973. Mit Einfluss- und Wirkungsfragen befassten sich in einschlägigen Einzelbeiträgen Volker Meid, Gerhart Hoffmeister und Gerhart Dünnhaupt (Gerhart Dünnhaupt: Das Œuvre des Erasmus Francisci (1627–1694) und sein Einfluß auf die deutsche Literatur. In: Argenis 2, 1978, S. 317–322; Volker Meid: Absolutismus und Barockroman. In: Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen. Hrsg. von Wolfgang Paulsen. Bern/München 1977, S. 57–72; ders: Ziglers ‚Asiatische Banise‘ 1689 und 1788. Zur Wirkungsgeschichte des Barockromans. In: Argenis 2, 1978, S. 327–340; Gerhart Hoffmeister: Transformationen von Ziglers ‚Asiatischer Banise‘. Zur Trivialisierung des höfisch-historischen Romans. In: German Quarterly 49, 1976, S. 181–190; ders: The European Novel in Seventeenth Century Germany: A Decade of Research (1970–80). In: German Baroque Literature. The European Perspective. Hrsg. von Gerhart Hoffmeister. New York 1983, S. 295–315).

⁵⁴ Hans-Gert Roloff: Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausen. In: Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts. Hrsg. von Harald Steinhagen und Benno von Wiese. Berlin 1984, S. 798–818.

⁵⁵ Werner Frick: Providenz und Kontingenz. Untersuchungen zur Schicksalssemantik im deutschen und europäischen Roman des 17. und 18. Jahrhunderts. 2 Bde. Tübingen 1988 (Hermea; 55), Bd. 1, S. 25–73.

⁵⁶ Peter Rau: *Speculum amoris*. Zur Liebeskonzeption des deutschen Romans im 17. und 18. Jahrhundert. München 1994, S. 134–180.

⁵⁷ Irmgard Wirtz: Galante Affektinszenierung im spätbarocken Roman. Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausens *Asiatische Banise*. In: Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle. Hrsg. von Thomas Borgstedt und Andreas Solbach. Dresden 2001, S. 331–345.

Dissertation über die *Asiatische Banise* das Problem adliger Schreibtätigkeit in den Mittelpunkt stellte,⁵⁸ noch Bernhard Jahn,⁵⁹ Dieter Martin,⁶⁰ Michael Maul⁶¹ und die Verfasserin⁶² mit Zigmers Werk und Wirkung auseinandersetzt.

Unter den oben Genannten finden sich auch die Herausgeber der historisch-kritischen Ausgabe der *Asiatischen Banise*,⁶³ die in den vergangenen Jahren im Rahmen eines DFG-Projekts an der Universität Freiburg erarbeitet wurde. Zugleich mit dieser entstand ein weiteres Forum, das in der (medien)wechselvollen Geschichte der asiatischen Prinzessin die vorerst letzte Etappe bildet: das Internet-Portal zur *Asiatischen Banise*, das die gedruckte Edition ergänzt, über ein bloßes Supplement aber weit hinausgeht. So werden neben den Digitalisaten aus Zigmers zahlreichen Quellentexten sämtliche bislang bekannten Rezeptionszeugnisse nachgewiesen und in den meisten Fällen auch präsentiert. Das Spektrum reicht von Links auf bereits vorliegende Volltexte über Digitalisate historischer Drucke, kommentierte Textausschnitte und Miszellen zu ausgewählten Texten bis hin zu wissenschaftlichen Publikationen wie dem *Historisch-Kritischen Liederlexikon* des Deutschen Volksliedarchivs, mit dem das *Banise*-Projekt kooperiert. Damit wird ein neuer Zugang zum Roman und seinem literarischen Umfeld eröffnet und der Forschung eine Vielzahl von bislang unbekannten oder unzugänglichen Dokumenten zur Verfügung gestellt. Wenn dieses Angebot zur einer verstärkten Auseinandersetzung mit der *Asiatischen Banise* und ihrer Rezeption führen sollte, wäre der oben skizzierten medialen Wirkungsgeschichte des Romans ein Nachwort über die Rolle von Medienwechseln in der germanistischen Forschung hinzuzufügen.

⁵⁸ Stefan Metzler: Feder und Schwert. Heinrich Anshelm von Ziegler und Kliphausens „Asiatische Banise“ als Problem adliger Schreibtätigkeit (Diss., masch.). Wien 1999.

⁵⁹ Bernhard Jahn: Das Libretto als literarische Leitgattung am Ende des 17. Jahrhunderts. Zu Zi(e)glers Roman „Die Asiatische Banise“ und seinen Opernfassungen. In: Die Oper am Weißenfelser Hof. Hrsg. von Eleonore Sent. Rudolstadt 1996 (Weißenfelser Kulturtraditionen; 1), S. 143-169.

⁶⁰ Dieter Martin: Barock um 1800. Bearbeitung und Aneignung deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts von 1770 bis 1830. Frankfurt am Main 2000 (Das Abendland; 26), S. 402-423; ders.: „Venus im Gesichte“ und „Mars im Herzen“. Forcierte Affektdarstellung in Zigmers „Die Asiatische Banise“. In: Simpliciana 31, 2009, S. 343-361.

⁶¹ Michael Maul: Zur mitteldeutschen Rezeption von Händels italienischen Opern und Kantaten vor 1715. In: Händel-Jahrbuch 53, 2007, S. 131-160; ders.: Barockoper in Leipzig (1693-1720). 2 Bde. Freiburg 2009 (Voces; 12, 1 u. 12,2).

⁶² Karin Vorderstemann: Maler Müllers Libretto-Fragment „Die asiatische BANISE, in einer OPERA vorgestellet“ und seine Vorlage. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2009, S. 75-92; dies.: Nachfolge- oder Gegenschrift? Zigmers „Asiatische Banise oder das blutige doch muthige Pegu“ (1689) und Gustav Nagels“ Tangu, der letzte Prinz von Pegu“ (1831). In: *Banise*-Portal, URL: <http://portal.uni-freiburg.de/ndl/forschung/banise/nageltangu>. Zur den Beiträgen der Verf. zur Volksliedrezeption der *Asiatischen Banise* s. Anm. 33 u. 34.

⁶³ Vgl. Anm. 2.

Winfried Woesler

Schillers Bühnenfassungen der *Jungfrau von Orleans* im Vergleich zur Buchfassung

Nach dem heutigen Verständnis der Medienwissenschaft ist die Aufführung auf dem Theater gegenüber dem Buchdruck ein Medienwechsel.¹ Dieser findet in der Zeit statt, die Arbeit in dem älteren Medium kann die in dem jüngeren überdauern. Der Autor kann dabei die Gelegenheit des Medienwechsels nutzen, am Text weiter zu arbeiten, so sind auch Übersetzungen in der Regel jünger, im Einzelfall aber älter als der Erstdruck.²

Sicher intendiert ein Dramenautor über den Lesetext hinaus den ästhetischen Gesamteindruck auf der Bühne, aber dieser entzieht sich oft schon zumindest teilweise seinem Einfluss. Darum ist es nicht selten, dass – von der Antike bis zu Brecht – der Autor selbst eine oder mehrere Inszenierungen in die Hand nimmt. So plante auch Schiller 1801 zunächst eine Uraufführung der „Jungfrau von Orleans“ in Weimar, an der er sich beteiligen wollte. Doch verhinderten – wie Schiller es formulierte – „Privatverhältnisse“³ dort für lange Zeit eine Aufführung. Sie kam erst am 23.4.1803 zustande. Hier hat sich dann Schiller engagiert, und schließlich entsprach sie seinen Vorstellungen. Die Inszenierungen in Leipzig und Berlin, die er auch sah, kritisierte er hart.

Eine Aufführung realisiert ein Stück, d.h. sie macht es sichtbar, hörbar, konkretisiert es, legt es fest und scheidet andere Realisierungsmöglichkeiten hier und jetzt aus. Dabei muss die Konkretisation – z.B. ist die Gestik wichtig, aber nur sparsame Hinweise bietet Schiller hierzu – keineswegs mit der Imagination des Autors übereinstimmen. Zahlreiche andere Individuen nehmen Einfluss: Regisseur, Bühnenausstatter, Schauspieler, Komponist, im Fall der „Jungfrau von Orleans“ auch der Zensor. Der Gesamteindruck wird ferner wesentlich durch die Akustik bestimmt. Schiller hatte Wert auf die Metrik, weitgehend Blankverse, in drei Szenen sogar Trimeter, gelegt. Dies wurde in Weimar und Berlin möglichst realisiert, bei der Uraufführung in Leipzig aber wurde eher ein natürliches Sprechen angestrebt.⁴ Auch für heutige Ohren ist die Monotonie des Blankverses fast unerträglich. Schließlich wurden die musikalischen Einlagen, Vertonungen etc. an den Aufführungsorten neu komponiert.

¹ Der Text wurde auf dem Kolloquium der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition „Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft“ vom 18.–20.2.2010 in Frankfurt a. M. vorgetragen. Der Vortragsstil wurde beibehalten. – Der Briefwechsel Schillers wird im Folgenden stets nach der Nationalausgabe zitiert.

² Es kommt vor, dass ein Autor noch vor der Drucklegung eines Werkes dieses einem Übersetzer übergibt, dann aber noch Korrekturen am Original bis zum Erscheinen anbringt, so dass schließlich die Übersetzung in Teilen eine ältere Textstufe als der Erstdruck präsentiert.

³ Siehe Schillers Brief an Friederike Unzelmann vom 17.11.1801.

⁴ Über Friederike Hartwig schreibt Schiller am 23.9.1801 an Körner, sie habe sich in Leipzig dem „Conversationston“ genähert.

Als Schiller Goethe sein Buchmanuskript der „Jungfrau von Orleans“ am 18.04.1801 zusandte, teilte er ihm, dem Generaldirektor des Weimarer Theaters, mit, er habe neben der Buchfassung schon eine Bühnenfassung fertig gestellt; er wollte sein Stück möglichst bald auf die Bühne bringen. Bei der Abfassung eines besonderen Textes für die Bühne neben dem Buchdruck spielten auch finanzielle Überlegungen eine Rolle. Es gab nämlich zu Schillers Zeiten kein entwickeltes Urheberrecht, ein Theater-Autor konnte nach Erscheinen seines Stücks keine Tantiemen mehr erwarten; jedermann durfte sein Stück kostenlos aufführen. So bemühten sich manche Autoren vor dem Erscheinen eines Stücks in Buchform, die Aufführungsrechte vorher an möglichst viele Bühnen zu verkaufen. Es verwundert daher nicht, dass Stücke damals oft zunächst auf der Bühne und erst später im Buchhandel erschienen. Der Verleger Unger, der Schiller ein gutes Honorar – 650 Taler – zugesagt hatte, legte sich jedoch quer, denn er fürchtete eine Absatzeinbuße bei dem zur Herbstmesse 1801 erscheinenden Buch. Schließlich aber gab Unger im Juli 1801 nach, und Schiller nahm sofort seine bestehenden Kontakte zu einzelnen Theatern wieder auf.

Die Uraufführung der „Jungfrau von Orleans“ erfolgte am 11.09.1801 in Leipzig, die Buchausgabe erschien am 12.10., d.h., die Uraufführung beruhte auf Schillers Bühnenmanuskript, nicht auf dem Buchdruck. Schiller hatte der Leipziger und andren Bühnen einen speziell für die Aufführung bearbeiteten Text angeboten. Dies war auch für die Theater interessant, denn es konnte werbewirksam verkündet werden. So heißt es auf den Theaterzetteln mehrfach, der Aufführung liege ein eigens vom Autor für die Bühne bearbeiteter Text zugrunde.

Ich bin nun der Verbreitung dieser Bühnenmanuskripte nachgegangen und werde das im neuen Band der Schiller-Nationalausgabe (NA 9 N II) ausführlich darlegen. Schiller schickte seine Bühnenfassung zuerst an den Theaterunternehmer Opitz in Leipzig, gleichzeitig schickte er, um keine Zeit zu verlieren, die Manuskriptvorlage, die er eigentlich für sich behalten wollte, an Herzfeld in Hamburg. Er beauftragte nun Opitz, Abschriften anzufertigen. Dieser schickte zunächst mindestens zwei, wahrscheinlich drei an Schiller, der sich damals in Dresden aufhielt.⁵ Dieser gab ein Exemplar an Iffland in Berlin und eines an Schikaneder für sein „Theater an der Wien“. Später ließ Schiller weitere Abschriften von Opitz anfertigen, die dieser – oder auch er selbst – auf Anforderung an weitere Schauspielhäuser verschickte. Wahrscheinlich hat sogar Schiller eine Opitz'sche Abschrift für die spätere Aufführung in Weimar benutzt, denn ihm war ja kein eigenes Exemplar mehr verblieben. Es ist damit zu rechnen, dass Abschriften, die durch Schillers Hand gegangen sind, jeweils noch kleinere Korrekturen, Veränderungen erfahren haben. Erhalten – wenn auch lückenhaft – ist nur das erwähnte Hamburger Bühnenmanuskript, das direkt aus Schillers Werkstatt stammt (s. unten). Das an Opitz geschickte Exemplar und alle von ihm angefertigten Abschriften sind verloren gegangen. Glücklicherweise konnte ich nun vor zwei Jahren noch drei Rollenmanuskripte in der Frankfurter Universitätsbibliothek ausfindig machen, die zwar erst einer Aufführung von 1806 zuzuordnen sind, aber zweifelsfrei auf ein durch Schiller verschicktes Opitz'sches Exemplar zurückgehen.⁶

⁵ Siehe Opitz' Brief an Schiller vom 15.8.1801.

⁶ Signatur: Mus. Hs. / Texte 13.

Um möglichst sicherzustellen, dass sein Stück nach seinen Vorstellungen realisiert wurde, versuchte Schiller auch über das generell geltende Bühnenmanuskript hinaus direkten Einfluss auf Details der Inszenierungen zu nehmen, worauf hier, bevor ich zur genaueren Betrachtung der Bühnenversion komme, eingegangen werden soll. Während der gedruckte Text und der Bühnentext gewissermaßen zeitübergreifend an- und festgelegt sind, erlaubte Schiller den Regisseuren – und sich selbst – bei den jeweils aktuellen Inszenierungen trotzdem größere Eingriffe, die aber so gut wie nie auf den „kanonisierten“ Text zurückwirken sollten. Bei der „Jungfrau von Orleans“ gibt es nur eine Ausnahme: Überliefert ist, dass Schiller sich nach der Aufführung in Leipzig eine Stunde mit dem Theaterunternehmer Opitz unterhielt, und ab der übernächsten Vorführung war dann dort das Stück statt in 5 in 6 Akte geteilt, und zwar wurde durch Vorhangfall der Schluss sehr passend vom 5. Akt getrennt. Das übernahm Schiller später auch für die Inszenierung in Weimar, jedoch nicht in die zweite Druckversion.

Schiller nahm auch auf die Schauspielerauswahl Einfluss. Opitz empfahl er z.B., die Rolle Karl VII. zu übernehmen; vergeblich wandte der ein, dass er die effektvollere Rolle des Dunois bevorzuge. In Berlin setzte sich Schiller für die Vergabe der Hauptrolle an Friederike Unzelmann ein, und Goethe machte er mehrfach schriftliche Vorschläge für die Besetzung der einzelnen Rollen. Aus Hamburg wird berichtet, dass dort unmittelbar vor der Erstaufführung ein Brief Schillers eingetroffen sei, dass die Rolle des Montgomery gestrichen werden solle.⁷ Durch die Besetzung einer Rolle mit einem bestimmten Schauspieler bei einer wichtigen Inszenierung kann über Jahrzehnte die Rezeption beeinflusst werden. Die Besetzung der Hauptrolle in Berlin durch Henriette Meyer, die wie eine Heroine wirkte, hat das Bild der „Jungfrau“ im ganzen 19. Jahrhundert nicht im Sinne Schillers geprägt.

Auch Schillers Regieanweisungen mussten den lokalen Inszenierungsmöglichkeiten angepasst werden. Der Autor mag sich den Überfall der Franzosen auf das englische Lager oder die Schlachtszenen noch so überwältigend vorgestellt haben, auf der schmalen Bühne in Leipzig war dem kaum gerecht zu werden. Auch die mangelnde Anzahl von Statisten, die dort z.B. dazu führte, dass manche in dem langen Krönungszug mehrfach auftreten mussten, drohte den vom Autor gewünschten heroischen Eindruck ins Lächerliche zu verkehren.

Sehr stark wurden die Aufführungen auch durch die Musik bestimmt. Schiller hatte zwar schon in den Regieanweisungen seine Vorstellungen angedeutet, aber de facto versuchten die Komponisten vor Ort ihre eigenen Vorstellungen zu verwirklichen. In Berlin war der Kapellmeister Weber für die Musik verantwortlich. Weber schreibt an Schiller am 20.4.1804, dass er in den Krönungsmarsch noch einen Choralgesang hineinkomponiert habe:

Der Choralgesang [...] thut auf der Bühne große Wirkung. Zwölf Trommeln mit bedeutenden Schlägen werden gehört, der Gesang hebt hinter der Scene ganz leise an, das Volk nimt ehrfurchtvoll Hüte und Mützen ab, und fällt, wann der Chor das zweitemal fortissimo anfangt, mit der Wache auf die Knie. Kommen Sie doch zu uns, und sehen Sie diese prachtvolle Vorstellung.

⁷ So Carl Lebrün im Jahrbuch für Theater und Theaterfreunde. Hamburg 1841, 1. Jg. Neue Aufl. 1846. S. 237.

Als Schiller wenig später in Berlin war, fand er den Krönungszug völlig überladen, er erdrückte sein Stück.

In Weimar stand Schiller in direkter Verbindung mit dem Hofkapellmeister Destouches. Ich habe dort noch ein Konvolut von etwa 70 Notenblättern entdeckt, das ich der Zusammenarbeit Autor-Komponist zuordnen möchte, eine letzte Bewertung werde ich allerdings den Musikwissenschaftlern überlassen.⁸

In Weimar übte Schiller selbst die Hauptrolle mit Amalie Malkolmi bis ins Detail ein. Überliefert ist sogar eine Passage, die Schiller für die Hauptdarstellerin hineinschrieb, weil ihr der Einzug Johannas in die Kathedrale von „Rheims“ nicht wirkungsvoll genug erschien. Diese Verse werden übrigens in dem alten Band der Nationalausgabe nicht erwähnt, sind aber zweifelsohne echt:

Heil'ge Fahne meines Gottes!
Zum letzten Mal soll meine Hand dich fassen.
Ich hoffte dich mit reinem Herzen einst
Und siegreich meinem König vor zu tragen,
Wenn er durch Rheims als Sieger würde zieh'n.
Gekommen ist der Tag; wir sind zu Rheims;
Ich trag' die Fahne, doch mit schwerem Herzen,
Und schuldbeladen sink' ich unter ihr dahin.

Von solchen Eingriffen bei einzelnen Inszenierungen abgesehen, gab es aber auch generelle Abweichungen der Bühnenfassung.

Hatte Schiller dabei auf das andere Medium der Theateraufführung besondere Rücksicht genommen? Naheliegend war zumindest, dass Schiller Kürzungen vornahm, denn ungetkürzt würde die Aufführung 5-6 Stunden dauern. Wesentlich kürzer kann aber die schriftliche Bühnenversion, auch nach Ausweis des Hamburger Bühnenmanuskriptes, nicht gewesen sein, denn Schiller schreibt am 18.04.1801 an Goethe, es sei nur ca. „6 Blätter“ kürzer als das Lesemanuskript.⁹

Die optisch auffälligste Änderung Schillers im Bühnenmanuskript war die Ausweitung der einzelnen Szenen. In der Buchfassung waren zwar Aufritt und Abgang von Personen innerhalb der Akte gekennzeichnet, aber nicht als einzelne Szenen gezählt und durch Überschriften hervorgehoben.

Es gibt ferner zwei Informationen, die nur im Buch sinnvoll sind: einmal die umfangreiche Fußnote historischer Art zum König René, die in der Bühnenfassung gestrichen ist. Dann die Umbenennung des „Prologs“, der 4 Auftritte umfasst, in Akt I bzw. die Integration des Prologs in Akt I, was bei den meisten Aufführungen geschah. Nur ein Leser, aber kein Zuschauer hätte den Prolog als solchen erkannt und ihn nicht als Akt I gezählt.

Eine nachträgliche Ergänzung in dem Druckmanuskript der Buchfassung, die Schiller nicht mehr in die Bühnenfassung übernahm, war die Einfügung einer Szene III,1, zu der ihn wohl Goethe angeregt hatte, mit der er die Liebesbekennnisse von Lahire

⁸ Inzwischen hat sich Beate Schmidt dazu in dem Band der Nationalausgabe 9 N II geäußert.

⁹ Naheliegend ist, dass Schiller in heute verlorenen Begleitbriefen zu den Manuskriptsendungen den Theatern Kürzungsvorschläge machte.

und Dunois zu Johanna vorbereitet, d.h. besser motiviert. Zeitlich war für Schiller die Bühnenfassung abgeschlossen, als diese Szene für die Druckfassung hinzu kam. Es handelt sich um die eingangs erwähnte Weiterarbeit eines Autors an seinem Werk und hat mit dem Medienwechsel nichts zu tun. Das hatte vielleicht auch eine ganz praktische Ursache. Schiller zählte im Bühnenmanuskript, wie gesagt, die Auftritte durch. Der Einschub eines Auftritts III,1 hätte in der Reinschrift erhebliche Korrekturen zur Folge gehabt.

Man hätte ferner erwarten können, dass für die Bühnenform die Regiebemerkungen geändert worden wären, z.B. präzisiert oder erweitert. Das ist aber abgesehen von der Beschreibung des Krönungszuges nur in ganz geringem Maße der Fall.

Erst recht hat Schiller den Sprechtext unaufgetastet gelassen, er hat an seinen einmal gefundenen Formulierungen festgehalten. Da er später nur wenige Fehler des Abschreibers – oder sollten sie auf den Setzer zurückgehen? – verbessert, andere aber übersehen hat, z.B. V. 434 „Heldruf“ statt „Feldruf“, V. 664 „Feinde“ statt „Freunde“, ist noch nicht einmal von einer sehr gründlichen Durchsicht des Bühnenmanuskriptes auszugehen. Sogar richtige Sachfehler, die er am Schluss für die letztwillige Ausgabe noch verbessern wird, sind im Druck und in der Bühnenversion stehen geblieben: Die Krönung fände nicht in „Rheims“ statt, sondern in „St. Denis“ (V. 375) und Johanna hätte „goldne“ statt „dunkle“ Haare gehabt. Kein Wunder, dass sich nach Erscheinen der Buchausgabe das Bühnenmanuskript – nach des Verfassers „eigenhändiger Bearbeitung“, so der Hamburger Theaterzettel vom 15.12.1801 – nicht mehr verkaufen ließ. Dazu ein Schreiben des Kasseler Theaterunternehmers Haßloch, dem Schiller auf dessen Anforderung ein Bühnenmanuskript zugeschickt und dafür bereits 12 Dukaten erhalten hatte. Dieser schreibt am 23.2.1802 nach der Lektüre an Schiller:

Wohlgebohrner Herr! Ich habe mit hiesiger Hoftheaterdirection die Uibereinkunft getroffen, daß dieselbe das Manuscript der Jungfrau von Orleans übernehmen, mir aber die erste Vorstellung überlassen wollte. Allein bey Durchlesung beikommenden Manuscriptes finde ich, daß dasselbe büchstäblich, mehrere Abkürzungen, und einzelne Wörter ausgenommen; bereits als Taschenbuch und im Nach-Druck bey Kehr gedruckt ist. So wie ich überzeugt bin, daß Euer Wohlgebohrnen bloße Abkürzungen /: die ohnedies jeder Regisseur nach den Verhältnissen seiner Bühne machen wird /: nicht als ein eigends für die Bühne bearbeitetes Manuscript ansehen; so werden Sie auch einsehen, daß ich es unmöglich wagen kann; meiner Direction ein Stück als Manuscript vorzulegen, welches sie bereits in zwey verschiedenen Editionen gedruckt besitzt. Ich nehme mir die Freiheit, Ihnen dasselbe mit umgehender Post wieder zuzusenden; und ersuche Sie mich durch die Umstände entschuldigt zu halten.

Schiller ließ daraufhin auch das Honorar zurückgehen.

Dass bei einigen Theaterbesuchern und Beobachtern nach Erscheinen des Buchdrucks der Eindruck entstand, bei der Bühnenfassung sei von Schiller wesentlich mehr verändert worden, als der Fall war, hatte andere Gründe. Bei den Aufführungen selbst hatten die wenigsten Zuschauer die Möglichkeit zu erkennen, welche Abweichungen autorisiert waren. Einmal erlaubten sich die Regisseure oft große Freiheiten, insbesondere bei den Streichungen. Und durch die Bemerkung auf den Theaterzetteln, es werde nach einer von Schiller bearbeiteten Version gespielt, entstand der Eindruck der Authentizität dieser Abweichungen. Zum anderen war da die Zensur. Sie

war unterschiedlich, in Hamburg z.B. meist milder als in Sachsen. Die Theaterzensur wurde unabhängig von der Buchzensur ausgeübt und war erheblich strenger als diese, wohl weil man der Bühne eine breitere Wirkung als dem Buch zutraute. Ein sexuell abnormes Verhalten z.B. ist leichter schriftlich als auf der Bühne darzustellen. Schiller musste anlässlich der Aufführung der „Maria Stuart“ erfahren, dass zur damaligen Zeit eine religiöse Szene wie die Spendung des Abendmahls zwar zu beschreiben, aber kaum zu spielen war.

Die Wirkung der Zensur geschah bekanntlich auf zweierlei Weise. Es gab das totale Verbot: so bei der „Jungfrau von Orleans“ 1801 in Wien, wo das „Theater an der Wien“ als erstes eine Aufführung geplant hatte, und 1802 in Prag. Fast genauso schlimm war der vorauselende Gehorsam der Theater: Sie änderten selbst den Text für die Zensur. So ersetzte Opitz deshalb in Leipzig den „Erzbischoff von Rheims“ durch einen „Seneschall von Rheims“. Im entsprechenden Brief vom 1.8.1801 an Schiller heißt es:

nur sey mir vergönnt, mit Ihrer Erlaubniß, in diesem Stück einige nothwendige kleine Abänderungen in Rücksicht mancher Stellen und Ausdrücke, welche unmittelbare Beziehungen auf die katholische Religion haben, jedoch unbeschadet des Ganzen! machen zu dürfen, widrigenfalls mir die Vorstellung des Stücks von Seiten unsres Hofes, und der jetzt mehr als jemals wachsamen Censur, erschwert werden dürfte, indem meine Lage und meine Instructionen von Dresden aus, mich äußerst behutsam verfahren ließen. In dieser Rücksicht füge ich noch die Anfrage bey: ob Sie es wol genehmigen würden, wenn der Erzbischof von Rheims, nicht in dieser, sondern in einer etwas untergeordneteren Würde auf unserm Theater erschiene?

Auch in die Bühnendekoration greift Opitz ein. Symbolhaftig plante Schiller zu Beginn auf der einen Seite ein Heiligenbild in einer Kapelle, das später als Muttergottesbild identifiziert wird, und auf der anderen eine Eiche. Opitz tilgte das Muttergottesbild und infolgedessen notgedrungen zwei Verse im Text, Streichungen, die noch in Frankfurt galten.¹⁰ Dank Opitz tauchte übrigens der von ihm in einen „Seneschall von Rheims“ verwandelte Erzbischof auch auf den Theaterzetteln in Mannheim und Frankfurt auf.

Wie sensibel man auf religiöse Anspielungen reagierte, zeigt, dass der Titel „Jungfrau von Orleans“ zu sehr an die Gottesmutter erinnerte und 1802 in Dresden in „Johanna von Arc“ und in Wien in „Johanna d'Arc“ geändert wurde. Auf Änderungen aus politischen Gründen, z.B. dass „Paris“ durch „Hauptstadt“ ersetzt wurde, will ich hier nicht eingehen. In Wien setzte sich ein Schreiberling namens Escherich hin und schrieb die „Jungfrau von Orleans“zensurgerecht um. Eine genaue Untersuchung stammt von Alexander von Weilen:¹¹

Schon das Personenverzeichnis weist einige Lücken auf, die auf den Gang des Stückes ihren Einfluss haben. Es fehlen ganz Montgomery und der schwarze Ritter, wodurch ihre Szenen ganz ausfallen, ebenso wie die Köhlerszene. Trotzdem aber beginnt das Gespräch Johannas und Raymonds mit den hier ganz unsinnigen Worten: „Du siehst, mir folgt der Fluch und alles flieht mich“ [...]. Seiner geistlichen Würde wegen ist auch der Erzbischof

¹⁰ V. 1066-1067.

¹¹ Alexander von Weilen: Die erste Aufführung der „Johanna von Orleans“ im Burgtheater. In: Untersuchungen und Quellen zur germanischen und romanischen Philologie. Prag 1908, S. 149-159, ebd. S. 150-151.

nicht zulässig: seine Reden sind oft ganz getilgt, wie die Versöhnung zwischen dem König und Dunois [...], anderes übernimmt der König, wie die Begrüßung der Jungfrau [...], oder Dunois, wie die große Rede beim Empfang Burgunds, so wenig sie in seinen Charakter paßt [...] oder du Chatel [...]. Veränderungen in Namen und Stellung der Personen sind vorgenommen bei Agnes Sorel, die aus der natürlich unmöglichen Geliebten zu Maria, der Gemahlin Karls gemacht wurde [...]. Eine Mutter, die zu ihrem Sohne steht wie Isabeau, muß zu einer ‚Schwester‘ umgeformt werden. Ebenso wenig ist ein ‚Bastard‘ zulässig [...]. Aus diesen Abänderungen ergeben sich schon einschneidende Korrekturen. Maria ist überall korrekte Ehefrau, [...]. Komisch wirken die Änderungen, die aus der Schwesterschaft Isabeaus hervorgehen: In [...] „Ihr wißt nicht, schwache Seelen, was ein beleidigt Mutterherz vermag“ steht ‚Schwesterherz‘, wenige Zeilen später ist [...] „Ich darf ihn hassen, ich hab ihn geboren“ abgeändert in „mich hat er beleidigt“. Und Dunois ist mit dem Namen und der unehelichen Abkunft auch das ganze Temperament genommen worden. Seine Aufwallung gegen den König ist auf einige Zeilen reduziert, ebenso auch sein Aufbrausen gegen den britischen Herold, er ist nur eine Schattenfigur, die rührende Umarmung begreift niemand, nachdem kein Zwist vorangegangen [...].

Es werden noch seitenweise Eingriffe Escherichs von von Weilen angeführt. Es lohnt nicht, Escherichs Machwerk hier noch breiter darzustellen. Bekannt ist das Handexemplar (E¹), in das Escherich seine Eingriffe eingetragen hat, das dann von der Zensur genehmigt wurde und schließlich den Rollenmanuskripten als Vorlage diente.

Sogar der Name Schiller wurde in der Ankündigung verschwiegen. Keinen Anstoß aber nahm die Zensur an dem Buchtext, der weiterhin in Wien zu kaufen war. Die Bearbeitung des Bühnentextes hingegen war so massiv, dass sich noch 1959 der Wiener Germanist Fritz Hadamowsky fragen konnte, ob sich nicht zumindest hinter der Szeneneinteilung Spuren einer verlorenen Bühnenfassung Schillers verbergen könnten.¹² Gut, dass das Zensurexemplar noch erhalten ist!

Zusammengefasst: Die Unterschiede zwischen Buch- und Aufführungstext gehen zumeist auf die Zensur und die Regisseure zurück und nicht auf Umarbeitungen Schillers mit Rücksicht auf den Medienwechsel. Schiller wollte aber den gegenteiligen Eindruck erwecken, denn für ihn standen finanzielle Überlegungen im Vordergrund. Schiller, der im Februar 1802 an der Esplanade in Weimar ein Haus, das heutige Schillermuseum, für 646 Carolin und 1 Taler kaufte, war damals auf Einnahmen dringend angewiesen, und in der Tat dürfte der Verkauf von Buch- und Bühnentext der „Jungfrau von Orleans“ ihm im Laufe der Zeit mehr als ein Viertel dieser Summe eingebracht haben.

¹² Fritz Hadamowsky: Schiller auf der Wiener Bühne 1783–1959. Wien 1959, S. 69f. Er schreibt zu der Abschrift des Leipziger Bühnenmanuskripts: „Das Manuskript ist verschollen, es muß aber für die Aufführung am Burgtheater doch verändert worden sein, [...].“ Er begründet das mit der Szeneneinteilung, was jedoch nicht stichhaltig ist, da diese sich für jeden Regisseur von selbst ergibt.

Ariane Martin, Dagmar von Hoff

Edition als Medientransfer, Edition im Medientransfer Überlegungen am Beispiel von Büchners *Woyzeck*

Wenn die Editionswissenschaft eine intermediale Grundlagenwissenschaft ist, die danach fragt, wie Medien der verschiedensten Art zuverlässig aufzubereiten und der Rezeption zur Verfügung zu stellen sind, dann ist dies für Büchners Dramenfragment *Woyzeck* von besonderem Interesse, und zwar in zweifacher Weise: produktionsästhetisch ist *Woyzeck* intermedial angelegt und wirft die Frage auf, wie Edition als Medientransfer mit diesem Sachverhalt umgehen kann, rezeptionsästhetisch stellt sich die Frage, was im Medientransfer der Literaturverfilmung eigentlich als Edition zugrunde gelegt ist.

Edition als Medientransfer

Es gilt zunächst anhand von zwei Beispielen die intermedial geprägte produktionsästhetische Dimension transparent zu machen, denn die beiden ersten von insgesamt vier Entwurfshandschriften des *Woyzeck* hat Büchner mit Zeichnungen versehen.¹ Damit gehören diese Entwürfe zum Gegenstandsbereich der „critique génétique“, da der an ihnen ablesbare Schreibprozess des Autors, „das Freilegen der Schreibmechanismen, die dem Schaffensprozeß zugrunde liegen“,² sich mit und in diesen Zeichnungen realisiert hat. Wenn man das Dramenfragment als ein „work in progress“ und seine intermediale Anlage ernst nimmt und auch die Zeichnungen als Text des *Woyzeck* versteht,³ dann eröffnen sich interessante Perspektiven, die zugleich editionspraktische Probleme aufwerfen, die zu diskutieren wären.

¹ Vgl. hierzu ausführlich: Ariane Martin: Bild-Text-Verhältnisse im *Woyzeck* – die Zeichnungen in den Entwurfshandschriften H 1 und H 2. In: Dagmar von Hoff, Ariane Martin: Intermedialität, Mediengeschichte, Medientransfer. Zu Georg Büchners Parallelprojekten *Woyzeck* und *Leonce und Lena*. München 2008 (= Kontext. Beiträge zur Geschichte der deutschsprachigen Literatur 7), S. 17–73.

² Almuth Grésillon: Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“. Aus dem Französischen übersetzt von Frauke Rother und Wolfgang Günther, redaktionell überarbeitet von Almuth Grésillon. Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Paris, Wien 1999 (= Arbeiten zur Editionswissenschaft 4). S. 125.

³ Den *Woyzeck* zitiere ich nach der Marburger Ausgabe (im Folgenden unter der Sigle: MBA): Georg Büchner: Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, hrsg. von Burghard Dedner. Mitbegründet von Thomas Michael Mayer. Bd. 7. Darmstadt 2005. In MBA 7.1 sind die faksimilierten Handschriften (gegenüber gestellt die differenzierte Umschrift) und damit auch die Zeichnungen zur Verfügung gestellt. Verbalsprachlichen Dramentext zitiere ich nach dem emendierten Text in MBA 7.2, S. 1–32.

Das erste Beispiel: In der Szene H 2,7 führt Büchner die Figuren Doktor und Hauptmann ein. Die beiden karikaturistisch gezeichneten Figuren in dieser Szene H 2,7 sind aufgrund des Kontextes als der gehetzte Doktor und der dickelebig träge Hauptmann zu identifizieren, die der neben die Zeichnung notierte Szenenentwurf präsentiert.⁴ So heißt es etwa im Nebentext: „Hauptmann keucht die Straße herunter, [...] keucht“ und „schnauft“.⁵ Es ist klar, dass die gezeichnete Figur mit dem dicken Kopf den offenbar aufgrund seiner Leibesfülle schwer atmenden Hauptmann darstellt. Worauf es aber zunächst ankommt: Zweifellos ist der rechts notierte Dramentext nach der Zeichnung entstanden, er ist um sie herum geschrieben. Die Zeichnung stand als fremdmediale Vorfassung zuerst auf dem Papier. Festzustellen ist hier innerhalb von H 2,7 auf einer ersten Stufe ein Medienwechsel vom Bild zum Text.



Abb. Ausschnitt H 2,7

⁴ Vgl. MBA 7.1, S. 30.

⁵ MBA 7.2, S. 17.

Der Text in H 2,7 äußert sich allerdings erst indirekt und ansatzweise zur Physiognomie der Figuren, die in der Zeichnung plastisch zu erkennen ist. Erst in der Szene H 4,9, welche die frühere Szene H 2,7 verarbeitet, wird die Personencharakterisierung konkret. Dort sagt der Doktor über den Hauptmann: „auf[ge]dunsen, fett, dicker Hals, apoplectische Constitution.“⁶ Damit ist die in der Zeichnung in H 2,7 erkennbare Charakteristik der körperlichen Konstitution des Hauptmanns eindeutig erst im überarbeiteten Dramentext von H 4,9 mit der Diagnose des Doktors in verbalsprachlichen Text übersetzt. Damit ist nochmals – nun fassungsübergreifend von H 2,7 zu H 4,9 – ein Medienwechsel vom Bild zum Text festzustellen. Die Zeichnung jedenfalls erweist sich definitiv als fremdmediale Vorfassung des Dramentextes. Die Hauptmann und Doktor darstellende Zeichnung gibt sich als Entstehungskern des dramatischen Textes zu erkennen, als visualisierte Vergegenständlichung einer Idee und Ausgangspunkt weiterer Gestaltung.

Das zweite Beispiel: Die Szene H 1,1 zeigt einen Marktschreier vor einer Jahrmarktsbude, ein hier noch namenloser Soldat (die Anlage der Figur Woyzecks) und Margreth (wie Marie hier noch heißt) überlegen, ob sie sich die Vorstellung ansehen wollen;⁷ überarbeitet ist dies in der Szene H 2,3.

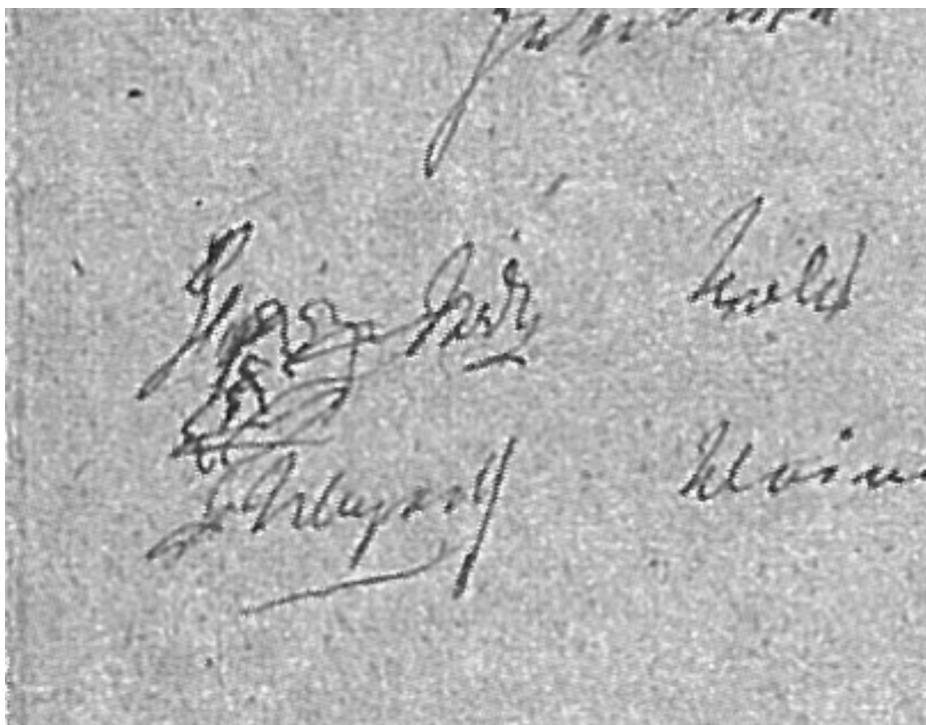


Abb. Ausschnitt H 1,1

⁶ MBA 7.2, S. 28.

⁷ Vgl. MBA 7.1, S. 5.

Zu sehen ist nun in der Szene H 1,1 eine unscheinbare und äußerst winzige Kritzelei, die flüchtig wie eine Assoziation ausgeführt ein pelzig wirkendes Wesen zu porträtierten scheint, ein Tierköpfchen, das mitten in der Sprecherbezeichnung „Soldat“⁸ platziert ist. Es könnte sich bei diesem Wesen um jene tierische „Kreatur“ handeln, die der Marktschreier kostümiert in einer Soldatenuniform vorführt: „hat Rock und Hosen, hat ein Säbel!“⁹ – der verbalsprachliche Text sagt hier in H 1,1 nicht, um welches Tier es sich bei der Kreatur handelt. Dass es ein Affe ist, erfahren wir erst in der Überarbeitung H 2,3. Dort schwadroniert der Ausruber: „Sehn Sie die Fortschritte der Civilisation. Alles schreitet fort, ein Pferd, ein Aff, ein Canaillevogel. Der Aff“ ist schon ein Soldat, s’ist noch nit viel, unterst Stuf von menschlische Geschlecht!“¹⁰

Es könnte also ein Affenköpfchen sein, das Büchner mitten in die Sprecherbezeichnung „Soldat“ hinein gezeichnet hat. Die Buchstabenfolge „Soldat“ ist durch die integrierte Skizze quasi auseinander gerissen und zugleich mit ihr in einem wortwörtlichen Schrift-Bild vereint. Text und Bild, Soldat und Affe, gehen buchstäblich ineinander über, und zwar derart, dass Signifikant (die Zeichnung des Affen und das Schriftbild der Buchstabenfolge „Soldat“) und Signifikat (die dann in H 2,3 vom Ausruber behauptete Identität von Soldat und Affe) in der Kontamination des Textes durch das Bild (und umgekehrt) in einem intermedialen „crossover“ quasi zusammenfallen.

Anders als im ersten Beispiel haben wir in H 1,1 keinen Medienwechsel vom Bild zum Text, sondern ein intermediales Gebilde aus Bild und Text, aus Affe und Soldat, eine Ikonoskriptur,¹¹ wie Roland Barthes das Phänomen eines „visuellen Schwankens“¹² von Text und Bild in der Verschränkung der Zeichen terminologisch gefasst hat. Es handelt sich um eine mediale Symbiose, denn das hybride Zeichen integriert visuell den Affen mit dem verbal gefassten Soldaten. Affe und Soldat sind in H 1,1 symbiotisch in einem Schrift-Bild vereint, wobei sich die Bedeutungen von Affe und Soldat im Vorgriff auf H 2,3 wechselseitig überlagern, wo es dann heißt: „Der Aff“ ist schon ein Soldat“.¹³ Im ersten Beispiel hat das Bild den Text vorweggenommen, hier ist es die Ikonoskriptur, die den Text vorwegnimmt. In H 1,1 ist der Affe im Bild präsent, bevor er in H 2,3 verbalsprachlich als Affe benannt wird.

Bei einer Edition findet genau genommen ein Wechsel von einem Medium in ein anderes statt, vom handschriftlichen zum gedruckten Text. Es liegt auf der Hand, dass sich Edition als Medientransfer im Fall des *Woyzeck* aufgrund des intermedial angelegten handschriftlichen Materials besonders problematisch gestaltet. Die skizzenhaften Zeichnungen im *Woyzeck* sind kein werkexternes Material, sondern integrale

⁸ MBA 7,2, S. 3.

⁹ MBA 7,2, S. 3.

¹⁰ MBA 7,2, S. 14.

¹¹ Vgl. Birgit Mersmann: Ikonoskripturen. Mediale Symbiosen zwischen Bild und Schrift in Roland Barthes’ *L’Empire des signes*. In: Silke Horstkotte / Karin Leonhard (Hrsg.): Lesen ist wie Sehen. Intermediale Zitate in Bild und Text. Köln, Weimar, Wien 2006, S. 17–34. Der Sammelband setzt sich insgesamt mehr mit dem von Peter Wagner im Anschluss an Alain Montandon und Michael Nerlich entwickelten Begriff des Ikonotextes auseinander.

¹² Roland Barthes: Das Reich der Zeichen. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main 1981, S. 11.

¹³ MBA 7,2, S. 14.

Bestandteile der Werkgenese auf früher Entstehungsstufe, die editionspraktische Probleme aufwerfen und vielleicht deshalb in Editionen beiseite gelassen wurden – zuerst Ende des 19. Jahrhunderts im *Wozzeck* von Karl Emil Franzos, der die Zeichnungen nicht einmal erwähnt, und zuletzt zu Beginn des 21. Jahrhunderts im *Woyzeck*-Band der Marburger Ausgabe, die allerdings mit den Faksimiles der Entwurfshandschriften die darauf befindlichen Zeichnungen unübersehbar macht. Die Sensibilität für Korrespondenzen von Text und Bild in Manuskripten jedenfalls wächst, wie auch die Marbacher Ausstellung *Randzeichnungen* im Frühjahr 2010 gezeigt hat, deren Begleitbände¹⁴ aber eine gewisse Ratlosigkeit zu erkennen geben, wie solche mit Text kombinierten oder in diesen integrierten Zeichnungen denn nun zu edieren seien. Der Dichter ist nun nicht mehr nur Dichter, sondern auch Zeichner, was Konsequenzen für scheinbar fest gefügte Autorbilder zeitigen könnte, wenn ein traditionell als Schriftsteller definierter dramatischer Autor sich tatsächlich zwischen zwei Medien bewegt, zwischen Bild und Text.

Edition im Medientransfer

In einem zweiten Schritt soll jetzt danach gefragt werden, was eigentlich passiert, wenn literarische Texte verfilmt werden, wenn sich also literarische Werke mit ihren jeweiligen edierten Fassungen *im Medientransfer* befinden. Anders als in der gängigen Editionspraxis, bei der es darum geht, einen ‚authentischen‘ Text zu rekonstruieren und ihn einem Leser „in seiner originalen historischen Gestalt zu präsentieren“¹⁵ bedeutet die filmische Adaption einer textuellen Vorlage in erster Linie einmal Interpretation. Bei der Literaturverfilmung handelt es sich „um die Umsetzung eines literarischen schriftsprachlich fixierten Textes in das audiovisuelle Medium des Films“.¹⁶ Interessant nun ist zu analysieren, welche Textfassungen und Editionen es sind, die die Grundlage für die filmische Übernahme des literarischen Stoffes bilden. Dabei wird auch auf die Rezeption, die ein Text erfahren hat, zurückgegriffen und selbst Autorenbilder – und seien sie noch so verzerrt – gehen neben dem Werkbezug in die interpretierende Transformation ein. So geht es in der Filmfassung vordringlich um die künstlerische Phantasie des Regisseurs, aber auch darum, neben einem Autorenbild eine Textgestalt – und sei sie auch noch so kontaminiert von Übertragungsfehlern – vorzuschlagen. Für die Rezeptionsgeschichte von Literatur spielt inzwischen die Bedeutung des Medientransfers eine große Rolle. Vermöglich ein literarisches Werk zu kennen, kann heute auch bedeuten, dass man den Text nicht gelesen, dafür aber eine Verfilmung gesehen hat. Literarische Textgestalten ziehen also in die Medien ein und werden von ihnen überformt.

¹⁴ Fragen der Edition sind dort schlicht nicht diskutiert. Vgl. Heinrich Steinfest: *Randzeichnungen. Nebenwege des Schreibens*. Marbach 2010 (= Marbacher Magazin 129); Andrea Fix: *Das Theatrum Mundi des Justinus Kerner. Klebealbum, Bilderatlas, Collagenwerk*. Marbach 2010 (= Marbacher Magazin 130).

¹⁵ Bodo Plachta: *Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*. Stuttgart 2006, S. 8.

¹⁶ Anne Bohnenkamp: Vorwort. Literaturverfilmungen als intermediale Herausforderung. In: *Interpretationen Literaturverfilmungen*. Hrsg. von Anne Bohnenkamp. Stuttgart 2005, S. 9–38, hier S. 12.

Der Regisseur, der sich für die Verfilmung eines literarischen Stoffes entscheidet, wird auf den Text des Autors, vermittelt über eine der Editionen, zurückgreifen. Vor allem leicht zugängliche Leseausgaben, aber auch differierende mediale Adoptionsweisen (wie z.B. Theateraufführung, Oper oder eine andere Verfilmung) können dabei als Prätexe für die filmische Interpretation des literarischen Werkes gelten. Entscheidend ist, dass der Regisseur sich diese Vorformen – häufig auch nur vermittelt über den Drehbuchautor – anverwandelt und sie im Blick auf Handlung, Dialogführung, Wahl der Schauplätze strafft und umarbeitet. Die filmische Logik drückt sich dabei im Drehbuch und später im Story Board oder im Shooting Script aus. Schon jetzt lässt sich feststellen, dass bei dieser künstlerischen Rezeptionsweise die Edition mit ihrer Frage nach ‚authentischer‘ Textzeugenschaft zum Verschwinden gebracht und überdeckt wird, was aber nicht heißt, dass sie keine Rolle spielt.

Die erste *Woyzeck*-Verfilmung, die paradigmatisch für weitere Adaptionen (Werner Herzog, 1976) sein sollte, ist der zum ersten Mal in Europa vollständig im Magnetton-Verfahren produzierte Film *Wozzeck* von Georg C. Klaren, der 1947 in Berlin-Ost uraufgeführt wurde.¹⁷ Mit diesem Film greift der Chefdramaturg der neu gegründeten DEFA auf einen Stoff zurück, den er bereits 1932 zur Verfilmung vorgesehen hatte. Der Regisseur und Drehbuchautor stützt sich in seiner Filmfassung auf die damals gängigen Büchner-Ausgaben, dabei vor allem auf die *Wozzeck*-Edition von Karl Emil Franzos (1880) und die sich an dieser Ausgabe orientierenden Fassungen von Paul Landau (1909) und Arnold Zweig (1923). Hierfür spricht die Verwendung des Titels *Georg Büchner's Wozzeck*, die weitgehende Übernahme des Wortbestands und vor allem der Aufbau: Denn Klaren beginnt seinen Film mit der Szene im Seziersaal, die ebenfalls bei Franzos, Landau und Zweig zu finden ist, dort allerdings als Endszene. Doch auch die Bergemann-Ausgabe (1922) scheint Eingang in die Bearbeitung durch Klaren gefunden zu haben. In dem Dialog zwischen Marie und Wozzeck in der Mordszene taucht eine Transkribierung Bergemanns auf, der fälschlich anstatt „Nachttbau“¹⁸ das Wort „Nachtessen“¹⁹ gelesen hatte. So heißt es bei Klaren: „Marie: Ich muß fort, das Nachtessen richten.“²⁰ Zusätzlich verwendet Klaren aber auch: „Der Nachttau fällt“,²¹ wie es sich bei Franzos und in der Nachfolge bei Landau und Zweig findet. Bergemanns Schreibweise „Woyzeck“ und sein Verzicht auf die Szene im Seziersaal machen hingegen deutlich, dass seine Fassung nur als eine Quelle neben anderen gelten kann.

¹⁷ Vgl. dazu ausführlich: Dagmar von Hoff: Von *Woyzeck* zu *Wozzeck* – Georg C. Klarens Verfilmung. In: von Hoff, Martin (Anm. 1), S. 91–138.

¹⁸ MBA 7.2, S. 9.

¹⁹ Georg Büchner: Sämtliche Werke und Briefe. Leipzig 1922, S. 160.

²⁰ So in der *Dialog- und Montageliste* und im Drehbuch. Vgl. dazu die Bearbeitung beider Dokumente von Peter Pleyer: *Wozzeck*. Regie und Buch Georg C. Klaren nach dem unvollendeten Drama *Woyzeck* von G. Büchner. In: Ders.: Deutscher Nachkriegsfilmer 1946–1948. Münster 1965, S. 255–283, hier S. 280.

²¹ Pleyer 1965 (Anm. 20), S. 280.

Während Bergemann die „handschriftlichen Entwürfe“ von Büchners *Woyzeck* als „schwer entzifferbar“²² klassifiziert, interessiert sich Klaren nicht für die offene und fragmentarische Form von Büchners Drama, sondern vereindeutigt das ästhetisch Heterogene. Er verwirft damit die potenziellen Möglichkeiten, die in den fehlenden Akteinteilungen, den schnell aufeinanderfolgenden Szenen, den evokativen Sprachbildern und der angelegten Vielstimmigkeit und Medienvielfalt (Märchen, Lieder, Zeichnungen, Sprachgesten des Hörens und Schauens) für eine filmische Umsetzung liegen. So hatte dagegen Hugo von Hofmannsthal für seine Uraufführung am 8. November 1913 bemerkt: „Aber im übrigen ist es das einzige mögliche, die 14 oder 16 Bildern abschnurren [zu] lassen wie einen Film [...].“²³ Doch entscheidet sich Klaren dafür, einen anderen Weg einzuschlagen und eine gültige Interpretation von Büchners Werk *Woyzeck* vorzunehmen.



Abb. Klarens Büchner

Mit dem Anknüpfen an die Editionslinie von Franzos zu Landau und Zweig imitiert Klaren einen bestimmten Herausgeber-Habitus. Er orientiert sich an editorischen Leitkriterien, die quasi stellvertretend für den Autor eine intendierte Idealfassung des Werkes herstellen. Paul Landau nennt dies das „Geschäft des Produzierens und genetischen Nachschaffens“.²⁴ In diesem Sinne produzierend und nachschaffend schreibt Klaren Büchners *Woyzeck* zu Ende, wenn er seinen Helden am Schluss des Films auf

²² Fritz Bergemann: Nachwort. In: Georg Büchner: Werke und Briefe. Leipzig 1949, S. 349–369, hier S. 365.

²³ Hugo von Hofmannsthal an Clemens von Franckenstein am 12.05.1913. In: Hugo von Hofmannsthal. Brief-Chronik. Bd. 2: 1912–1929. Hrsg. von Martin E. Schmid. Heidelberg 2003, S. 1558.

²⁴ Paul Landau: Wozzeck. In: Georg Büchner: Gesammelte Schriften in zwei Bänden. Hrsg. von Paul Landau. Berlin 1909, hier Bd. 1, S. 148–158, hier S. 149.

dem Wege zum Hinrichtungsplatz zeigt. Er entwirft sich hier zweifellos als Co-Autor. Und er geht noch einen Schritt weiter: Er erfindet die Figur des Georg Büchner, die phantasmatisch quasi gemeinsam mit dem Co-Autor Klaren auktorial das Geschehen erläutert. Auch Franzos hatte sich schon seinen Büchner entworfen, der jedoch anders konturiert war. Schon in der ersten Szene inszeniert Klaren den Dichter und Studenten Büchner, der sich direkt an den Zuschauer wendet und ihnen in einer Art Rückblende die Geschichte des Wozzeck erzählt.

Die filmische Aussage entspricht dabei der der direkten Adressierung. Dies ist ungewöhnlich, denn der narrative filmische Ablauf tut zumeist so, als ignoriere er den Betrachter. Mit der Wahl aber der letztlich undramatischen und unfilmischen Form einer Rahmenerzählung entwirft sich Klaren nicht nur als ein neuer Editor von Büchners *Woyzeck*, darüber hinaus inszeniert er seinen Büchner als *alter ego* des Regisseurs. Der Filmemacher also als Editor, der eine Synthese aus Werk und Autor herstellt.



Abb. Büchner und sein Protagonist Wozzeck

Wie drückt sich nun dieser Anspruch in Klarens kinematographischem Werk aus? Schon der Vorspann des Films demonstriert, wie Büchners Text vereinnahmt wird. Klaren zeigt die Produktionsdaten des Films in Buchstaben, die auf eine Art Kreuz genagelt sind. Dabei handelt es sich um: „Georg Büchner's Wozzeck“ (erste Einblendung), „In einem Film von Georg C. Klaren“ (darauffolgende Einblendung). Erst am Ende des Vorspanns nach Nennung der Hauptdarsteller, des Produzenten und Kamera-

manns etc. wird die Angabe von Buch und Regie, beides ebenfalls in der Hand von Klaren, stehen.

Aber auch der szenische Teil des Films beginnt mit einer Adressierung durch einen Texttitel, der wieder auf einem Kreuz inszeniert wird. Wir sehen eine Tür, die optisch auf das Kreuz im Vorspann anspielt. Die Kamera fängt den Schriftzug „Anatomie“ ein und führt uns in einen Seziersaal, in dem, um die Leiche des Wozzeck herum, der Doktor mit seinen Studenten steht. In der Schlussszene der Franzos-Ausgabe sagt der Richter: „Ein guter Mord, ein ächter Mord, ein schöner Mord, so schön, als man ihn nur verlangen kann. Wir haben schon lange keinen so schönen gehabt.“²⁵



Abb. Drei Texttafeln und Tür: Anatomie

Klaren variiert daraus einen anderen anderen Dreiklang. Nun sind es der Doktor und die Studenten, die sprechen. Im Drehbuch: „Ein guter Kadaver! Ein frischer Kadaver, ein schöner Kadaver... So schön man ihn nur verlangen kann“.²⁶ In der Dialog- und Montageliste: „Ein guter Kadaver! Ein frischer Kadaver! Ein schöner Kadaver! Hm

²⁵ Wozzeck. Ein Trauerspiel-Fragment. Hrsg. von Karl Emil Franzos, Oktober 1878. In: Georg Büchner: Gesammelte Werke. Erstdrucke und Erstausgaben in Faksimiles. 10 Bde. Hrsg. von Thomas Michael Mayer. Frankfurt am Main 1987, Bd. 10, S. 42.

²⁶ Georg Büchner's „Wozzeck“. In einem Film von Georg C. Klaren. Deutsche Film-AG. Berlin [1947], S. 2f. Es handelt sich um das Drehbuch. Zugrunde liegt das Exemplar des Filmmuseums Frankfurt.

– so schön man ihn nur verlangen kann!“²⁷ Kurz zum Wortbestand in der Szene: Die Formulierung „Kadaver“²⁸ entnimmt Klaren einem Brief Büchners, während der in der Szene zweifach verwendete Ausdruck „Füsiler Wozzeck“²⁹ einer der *Woyzeck*-Editionen entstammt. Mit der Bezeichnung „Herr Studiosus Büchner“³⁰ greift Klaren erneut auf Briefe zurück, wobei diese Etikettierung bei Büchner selbst jedoch in einem gänzlich ironischen Sinne zu verstehen ist. Der Rest der dialogischen Repliken entspricht der reinen Fabulierkunst Georg C. Klarens.

Indem Klaren für seinen Film Büchner als übermächtige Erzählinstanz kreiert, der die Handlungen Wozzecks minutiös verfolgt, kommentiert und intervenierend eingreift, wird die Kontrollfunktion des Erzählrahmens sichtbar. Am Ende des Dramas steht Büchner „am Straßenrand unter den Menschen“, während Wozzeck „auf einem Karren“³¹ zur Hinrichtung gefahren wird. Klaren, der damit das Drama um den authentischen Mordfall Woyzeck ergänzt, der seit 1914 bekannt ist, erfindet damit einen Schluss, der in Büchners Fragment in dieser Weise nicht auftaucht. Somit ist der Anspielungs- und Variationsreichtum der literarischen Vorlage zugunsten eines stringenten Handlungsablaufs homogenisiert worden.

Die Frage nach der Edition *im* Medientransfer zeigt am Beispiel von Georg C. Klaren, wie die Editionspraxis in den Film eingeht, wie sie imitiert und damit fortgeschrieben wird. Demgegenüber illustriert die Frage nach der Edition *als* Medientransfer am Beispiel der Bild-Text-Verhältnisse im Manuskript des Fragments grund-sätzliche editionstechnische Probleme.

²⁷ Dialog- und Montageliste [Der Fall] *Wozzeck*. VEB DEFA Studio für Spielfilme. Produktionsleitung K. Hahne. Potsdam-Babelsberg [1947], S. 2. Zugrunde liegt das Exemplar (Kopie) des Filmmuseums Frankfurt. Eingesehen wurde auch das Original im Filmmuseum Potsdam.

²⁸ „Kadaver“ – der Begriff „Cadaver“ findet sich in einem Brief Büchners an die Familie von Mai 1833 (vgl. den Erstdruck: Georg Büchner: *Nachgelassene Schriften*. Frankfurt am Main 1850, S. 242) sowie in weiteren Briefen, die Klaren aber nicht kennen konnte, da sie erst später entdeckt und veröffentlicht worden sind. Vgl. „Kadaver“ bei Bergemann 1922 (Anm. 19), S. 526.

²⁹ Drehbuch (Anm. 26), S. 4.

³⁰ „Herr Studiosus Büchner.“ Exakt diese Formulierung findet sich einem Brief Büchners an Wilhelmine Jaeglé von März 1834. Vgl. den Erstdruck: Büchner: *Nachgelassene Schriften* (Anm. 28), S. 285. Vgl. Bergemann 1922 (Anm. 19), S. 536.

³¹ Pleyer: Film- und Drehbuchprotokoll (siehe Anm. 20), S. 282.

Jürgen Hein

Spieltexte des Wiener Volkstheaters: Von der Handschrift zum „Manuskriptdruck“

Lohnt es sich, Spieltexte zu edieren, wenn diese als Tagesware zumeist an den vergänglichen Aufführungsaugenblick gebunden waren? Volker Klotz hat die Bedeutung der Possen des „handfesten populären Lachtheater[s]“, die den Löwenanteil der Spieltexte ausmachen, für die Kulturgeschichte zwischen 1800 und 1870 betont und noch in der neuesten Auflage seines Standardwerks hervorgehoben, dass ihre Bedeutung gerade darin besteht, dass sie „sich den Besonderheiten von Ort und Augenblick verschreiben müssen“; sie seien ein „ästhetisch unverstelltes, ernst genommenes Zeugnis von den ‚epochalen gesellschaftlichen Erschütterungen‘“ und zeigten, wie „den allgemeinen Erfahrungen der zeitgenössischen Soziätät aus dem Blickwinkel einer bestimmten sozialen Schicht komisch-theatralisch begegnet wird.“¹ Für deren Erforschung ist allerdings die vorhandene Textbasis mangels leicht zugänglicher Drucke oder Digitalisate viel zu schmal.

Die Edition von Alltags-, Gebrauchs-, Unterhaltungs- und sog. Eintagsliteratur bedarf heute keiner besonderen Rechtfertigung mehr, dies gilt auch für die Dokumentation und Erforschung regionspezifischer Texte, denen die Stücke des Wiener Volkstheaters in ihrer Mehrzahl zuzurechnen sind, wenngleich einige überregionale und internationale Bedeutung erlangten. Der Großteil der Texte müsste aus dem Archivschlummer erlöst und zugänglich gemacht werden.

Legt man die beiden gedruckten Kataloge von Mayer / Hadamowsky / Trojan (1928) und von Hadamowsky (1934) für das Theater an der Wien und das Theater in der Leopoldstadt zugrunde,² kommt man bei vorsichtiger Schätzung auf einige tausend Spieltexte unterschiedlicher Genres im Zeitraum von etwa 1800 bis 1870.³ Eine Auswertung der Bestände der Wienbibliothek im Rathaus (früher: Wiener Stadt- und Landesbibliothek), der Österreichischen Nationalbibliothek, des Österreichischen Theatermuseums, des Instituts für Theaterwissenschaft der Universität Wien und anderer Sammlungen würde die Zahl noch erheblich vermehren.⁴ Davon sind allerdings bis auf wenige Fälle – hauptsächlich die kanonisierten Autoren betreffend, die sozusagen zur

¹ Volker Klotz: Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette. München 1980, 3. Aufl. Heidelberg 2007, S. 100f.

² Franz Hadamowsky: Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781-1860. Bibliotheks- und Archivbestände in der Theatersammlung der Nationalbibliothek Wien. Wien 1934; Friedrich Mayer / Franz Hadamowsky / Felix Trojan: Katalog der „Alten Bibliothek“ des Theaters an der Wien. Wien 1928.

³ Besonderer Dank gilt Dr. Walter Obermaier (Wien) für Hilfe bei den Recherchen.

⁴ Vgl. auch die Bestandsbeschreibungen in: Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland. Digitalisiert von Günter Kükenshöner. Hrsg. von Bernhard Fabian. Olms 2003.

,Dichtung‘ gezählt werden – etwa nur ein Fünftel gedruckt. Die historisch-kritischen Ausgaben der Possen und Zauberspiele Ferdinand Raimunds und Johann Nestroy sowie einzelne Neudrucke – z.B. der Stücke Philipp Hafners – stellen eine Ausnahme dar, ebenso auch bereits sporadisch, nicht systematisch und eher zufällig digitalisierte Theaterstücke.

Trotz der immensen und verdienstvollen Bemühungen der älteren Forschung haben wesentliche Bereiche des populären Theaters in Wien zwischen 1800 und 1900 noch der Aufarbeitung. An dieser Situation hat sich trotz einiger Einzelprojekte nichts wesentlich verändert. Umso dringender erscheint es, ein Textkorpus zu erstellen und einzelne Editionsprojekte zu dramatischen Texten des volkstümlichen Theaters im 18. und 19. Jahrhundert zu vernetzen.⁵

Bislang fehlt eine systematische bibliographische Erfassung der Texte. Mein Vorschlag des ‚Nachdrucks‘ von Stücken des Wiener Volkstheaters in digitalisierter Form (digitales Archiv, eventuell in transliterarischer und kommentierter Form) bezieht sich zunächst nur auf eine Auswahl von etwa 1500 Texten mit Schwerpunkt im 19. Jahrhundert. Dabei geht es nicht nur um ‚Highlights‘ oder längst Kanonisiertes, sondern auch um einen Querschnitt der Stücke, die mit ihren Inhalten, Stoffen, Plots, Textverarbeitungsmustern und Anspielungen auf die zeitgenössische Wirklichkeit zum kulturellen Gedächtnis beigetragen haben.

Die Spieltexte sollten in einem digitalen Archiv, einer „Textbibliothek des Wiener Volkstheaters“, ergänzt durch eine regestenartige Inhaltserfassung, dokumentiert und einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sowie Anstoß zur Erforschung des literarischen und theatralen Feldes im gesellschaftlichen Kontext geben. Hier könnte der Spielraum der Gattung auch inhaltsanalytischen Verfahren entgegen kommen, da Possen häufiger interessante Teile – u.a. die Couplets und Liedeinlagen – als bewahrenswerte Ganztexte bieten.⁶ Auf diesen Punkt kann ich hier nicht weiter eingehen.

Als größeres zusammenhängendes Textkorpus bieten sich die Sammlungen „Wiener Theater-Repertoire“ und „Neues Wiener Theater“ an, in denen von 1853 bis 1890 über 550 Spieltexte erschienen sind, vielfach mit dem Zusatz „Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt“ und unter der Angabe einer Theateragentur. Dazu später mehr.

Ein weiteres größeres Textkorpus stellen die annähernd 900 Stücke der Hausautoren der drei großen Wiener Vorstadttheater dar (Josef Ferdinand Kringsteiner, Emanuel Schikaneder, Karl Friedrich Hensler, Joachim Perinet, Adolf Bäuerle, Joseph Alois Gleich, Friedrich Kaiser, Karl Meisl u.a.),⁷ wobei auch handschriftliche Theaternuskripte ‚von Bedeutung‘ – darunter vor allem die Zensurbücher – einzubeziehen wären. Hierbei spielen Materiallage, Reproduzier- und Kopierfähigkeit eine nicht zu unterschätzende Rolle. Neben der Material- stellt sich die Kanon-Frage. Nach

⁵ Vgl. die kommentierte Edition von 29 Komödien der Autoren Ferdinand Eberl, Karl Friedrich Hensler, Leopold Huber, Karl Marinelli und Joachim Perinet aus den Jahren 1770–1805 im Online-Archiv <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> und die Projekte des Don Juan Archivs Wien (<http://www.don-juanarchiv.at>).

⁶ Vgl. Hugo Aust: Unwägbarkeiten der Possen-Edition. In: *editio* 3, 1989, S. 125–129, hier S. 129.

⁷ Vgl. Bibliographie in Jürgen Hein: Das Wiener Volkstheater. 3. neubearb. Aufl. Darmstadt 1997, S. 195–199.

welchen Kriterien sollen exemplarische und repräsentative Einzeltexte ausgewählt werden? Als Kriterien sind denkbar: beliebte, häufig aufgeführte und über längere Zeit im Spiel präsente Stücke⁸ sowie repräsentative Beispiele für Gattungsrepräsentanz und Gattungswandel (Parodie, Märchendrama und Zauberspiel, Posse mit Gesang, Volksstück).⁹ Inwieweit die für das Genre typischen Liedeinlagen und Lieddrucke als textbildendes und integrales Moment der Possen und Volksstücke berücksichtigt werden sollen und können, wäre zu diskutieren.

Mein Vorschlag beschreibt kein konkretes Projekt. Es sind erste Überlegungen zur Sicherung eines größeren Textkonvoluts, das einen Medienwandel (vom Theatermanuskript zum Druck) widerspiegelt, der auch im Kontext der Veränderungen im Urheberrecht zu sehen ist. Darüber hinaus bieten sich interessante Einblicke in Produktion und Distribution, darunter auch Zensur-Aspekte. Die Rolle der Zensur im Medienwandel von der Theaterhandschrift zum Manuskriptdruck und zum Buchdruck bedarf einer eigenen Untersuchung.

Im Medienwandel von der Theaterhandschrift zum Bühnen-(Manuskript)-Druck erfahren die Texte Veränderungen. U.a. geht es aus Gründen der Wiederholbarkeit und Reproduzierbarkeit (Inszenierung und Aufführung) sowie des Austauschs (z.B. zwischen Wien und Berlin) und der Distribution um Standardisierung (u.a. Texteinrichtung für Bühnen, d.h. Festhalten des dynamischen Theaterereignisses in einem ‚Aufzeichnungssystem‘), um Normierung der Schreibung von Dialekten sowie um generelle Unterschiede zwischen Bühnenfassung und Buchfassung. Die Schreibung des Dialekts als zu sprechender Text stellt ein eigenes Problemfeld dar, das auch mit dem Medienwandel von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit verknüpft ist.¹⁰

Ein gutes Beispiel für die Veränderung des ‚Textes‘ im Medienwandel bietet Nestroy's meistgespielte Zauberposse *Der böse Geist Lumpazivagabundus* (1833) von der Handschrift über verschiedene Bühnenfassungen bis zum Druck und zur filmischen Adaption.

Für die hier in Rede stehenden Drucke stellt sich die Frage, ob sie ausschließlich für die Theaterpraxis oder auch für ein Lesepublikum gedacht waren. Dabei ist auch der Einfluss der Zensur zu berücksichtigen. Theatertexte wurden – zumindest bis 1848 – wegen ihrer breiteren Wirkungsmöglichkeiten einer strengeren Zensur unterzogen als Buchpublikationen und bei der Aufführung überdies von der Theaterpolizei überwacht; nach 1848 unterlagen gedruckte Werke mehrheitlich nur mehr einer Nachzensur.¹¹

⁸ Ein Beispiel: Franz Xaver Tolds *Der Zauberschleier* (1842) brachte es in wenigen Jahrzehnten auf über 400 Vorstellungen; das Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek, München, wurde von „Googlebooks“ digitalisiert.

⁹ Vgl. ältere Sammlungen mit wenigen repräsentativen Texten: „Alt-Wiener Volkstheater“ (hrsg. von Otto Rommel), „Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater“ (hrsg. von Otto Rommel); „Das Wiener Volkstheater in seinen schönsten Stücken“ (hrsg. von Gerhard Helbig), „Parodien des Wiener Volkstheaters“ (hrsg. von Jürgen Hein); zu den genauen bibliographischen Angaben vgl. Hein 1997 (Anm. 7), S. 195-199.

¹⁰ Vgl. Jürgen Hein: Schreibort „Volkstheater“. Editorische Überlegungen am Beispiel Johann Nestroy's. In: Produktion und Kontext. Hrsg. von H.T.M. van Vliet. Tübingen 1999 (Beihefte zu *editio 13*), S. 191-202.

¹¹ Zur Zensur vgl. Hein 1997 (Anm. 7), S. 96-101 und Barbara Tumfart: Wallishausers „Wiener Theater-Repertoire“ und die österreichische Zensur. Diss. Wien 2003; dies.: Vom „Feldmarschall“ zum „Eroberer“. Über den Einfluß der österreichischen Theaterzensur auf den Spieltext in der zweiten

Ob und inwieweit die Theaterdichter die Texte autorisierten und den Druck kontrollierten, ist wenig bekannt. Häufig erfolgte ein Druck erst Jahrzehnte nach der ersten Theateraufführung. Auch über die Sorgfalt der in der zeitgenössischen Publizistik umstrittenen Theater-Agenturen, auf deren Betreiben Übersetzungen und Drucke zumeist zustande gekommen sind, wissen wir so gut wie nichts.

Die Vervielfältigung und Verbreitung von Stücktexten geschah zunächst durch die Autoren selbst, durch die Theaterdirektionen, welche die Autoren fest unter Vertrag hatten,¹² und durch Theateragenten.¹³ Drucke lösten Abschriften von Theatermanuskripten ab, Druckerei und Verlag das Kopistenhandwerk. Damit verbunden waren rechtliche Probleme des „Nachdrucks“ und der Bewahrung geistigen Eigentums.¹⁴

Raimund, der seine Stücke selbst vertrieb, ließ zu Lebzeiten keines seiner Stücke drucken, legte großen Wert auf autorisierte Abschriften und wehrte sich gegen den Schleichhandel mit z.T. verderbten Manuskripten.¹⁵ Nestroy's Verwertungspraxis war vielschichtiger und von unterschiedlichen Faktoren bestimmt.¹⁶ Zu Lebzeiten ließ er etwa nur ein Fünftel seiner über 80 Possen drucken. Allerdings muss man berücksichtigen, dass gedruckte Stücke in Österreich bis 1893 ungeschützt und zur Aufführung frei waren.¹⁷

Die Drucke bedeuteten, sofern sie redaktionell überwacht wurden, eine größere Text-Sicherheit, sowohl für den Urheber wie für den Theaterunternehmer. Ob dies auch für die Lieddrucke gilt, die für den ‚Hausgebrauch‘ gedacht waren, bedarf weiterer Erforschung.¹⁸

Der Vermerk „Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt“ war der durch das österreichische „Patent“ (1846) geregelte Versuch, die Urheber- und Verwertungsrechte abzusichern:

Wenn der Autor einzelne durch ihn oder seinen Agenten in Druck gelegte Exemplare als Manuscript ausgibt und dies ausdrücklich auf den Exemplaren ersichtlich ist, gilt das Werk nicht mehr als Gemeingut. Durch Bundesbeschluß kann ab 1857 auch ein im Buchhandel vertriebenes Stück mit dem Vorbehalt versehen werden. Vom späteren österreichischen Gesetz von 1895 wird dann jedes Bühnenstück ohne besondere Förmlichkeit gegen unbefugte Aufführung geschützt. Damit erübrigts sich der Vermerk „Als Manuscript gedruckt“.¹⁹

Hälften des 19. Jahrhunderts. In: Int. Archiv für Sozialgeschichte der dt. Literatur Bd. 30, 2005, H. 1, S. 98-117.

¹² Vgl. Hein 1997 (Anm. 7), S. 94-96.

¹³ Vgl. Die Theater-Agenturen. In: Monatsschrift für Theater und Musik 1, 1855, S. 545-562 und 2 (1856), S. 66-67; Petra S. Hildebrand: Das Theateragenturwesen 1832–1931, Magisterarbeit FU Berlin 1993.

¹⁴ Vgl. Urs Helmendorfer: Nachdrucker Nestroy. Das Patent vom 16. Oktober 1846. In: Nestroyana 23, 2003, S. 106-119.

¹⁵ Vgl. Jürgen Hein: Der Künstler als Agent, Zur Neuedition der Märchenspiele Raimunds. In: Raimunds inszenierte Fantasien. Hrsg. von Hubert Chr. Ehalt und Jürgen Hein. Wien 2008, S. 129-146.

¹⁶ Friedrich Walla: Johann Nestroy als Vertreiber seiner selbst, oder: Was haben die Engländer wirklich gekauft? In: Nestroyana 29, 2009, S. 151-161.

¹⁷ Vgl. Helmendorfer (Anm. 14), S. 110.

¹⁸ Thomas Steiert (Bayreuth) hat in Vorträgen bei den 35. und 36. Internationalen Nestroy-Gesprächen in Schwechat 2009 und 2010 auf dieses Desiderat aufmerksam gemacht.

¹⁹ Helmendorfer (Anm. 14), S. 112.

Die Medialisierung beförderte auch den nationalen und internationalen Kulturtransfer der ‚Theaterware‘ (Übersetzung, Adaption, Lokalisierung). Vermutlich verdankt das „Wiener Theater-Repertoire“ nach dem Vorbild französischer Theaterdrucke – z.B. des „Magasin théâtral“²⁰ – seine Entstehung solchem Transfer. Es wurde von dem Verlagsbuchhändler Johann Baptist Wallishauser begründet und von Joseph Klemm weitergeführt.²¹ Die Redaktion hatte der Buchhändler und Schauspieler Leopold Rosner,²² den der Theaterdichter Alois Berla in der Anschrift auf einem Brief vom 3. April 1863 einmal als „wirklichen Protector aller Volksdichter“ bezeichnet hat.²³ Rosner „diente auch gelegentlich der Reclamschen ‚Universal-Bibliothek‘ als literarischer Agent in Wien“.²⁴

Von 1853 bis 1886 erschienen im „Wiener Theater-Repertoire“ 383 verschiedene Spieltexte (in 403 Drucken); ab Nr. 375 wurde die Serie von Adolph W. Künast fortgesetzt.²⁵ Die Verleger Künast und später Paul Knepler ließen gut verkäufliche Nummern nicht mehr als Neuauflagen des „Wiener Theater-Repertoires“, sondern als Hefte des „Neuen Wiener Theaters“ erscheinen.²⁶

Rosner führte nach eigenen Angaben die Redaktion „länger als zehn Jahre“; in seinen „Erinnerungen“ heißt es:²⁷

Bald darauf [nach Rosners Engagement an das Carl-Theater durch Theaterdirektor Nestroy] ersuchte mich Herr Joseph Klemm, der damalige Besitzer der Wallishaußerschen Buchhandlung, eine Sammlung „Wiener Couplets“ für seinen Verlag zusammenzustellen. Eine solche Anthologie mußte seines Dafürhaltens gut gehen, da oft Nachfragen einliefen. Daß ich die diesbezügliche Literatur gut kenne, nahm er als selbstverständlich an, er bestand nur darauf, daß ich mich der schriftlichen Einwilligung der Autoren versicherte. Da führte mich der Weg natürlich auch zu Direktor Nestroy, der seinen Namen bereitwilligst auf den Bogen schrieb, auf dem Alois Berla, Karl Elmar, Theoder Flamm, Karl Haffner, Friedrich Kaiser, Anton Langer und andre ihre Zustimmung durch ihre Unterschrift bereits erklärt hatten. „Ich hätte aber doch eine höfliche Bitte“, sagte er, indem er die Feder eintauchte, „mit den Couplets ist das so eine eigne Sach“. Manchmal schlägt eines so ein, wie man’s gar nicht erwartet hätt’, und wieder ein andres braucht länger, als ob sie sich erst hineinwachsen müßten. Da hab’ ich in ‚Mein Freund‘ ein Couplet g’sungen ‚Hat denn die Sprach da kein anderes Wort?‘, es hat g’fallen – man kann vielleicht mehr Wert d’rauf legen wie auf manches andre, was mehr durchgeschlagen hat, – ja – und da möcht’ ich bitten, daß dieses Couplet aufgenommen wird, und dann, daß beim Kometenlied aus’m ‚Lumpaci‘ die veralteten

²⁰ Le Magasin théâtral, choix de pièces nouvelles, jouées sur tous les théâtres de Paris, Paris: Marchant 1834ff.

²¹ Zu Wallishauser vgl. Werner Bauer: Die Verleger und Drucker Joseph Vinzenz Degen und Johann Baptist Wallishauser und ihre Stellung in der österreichischen Literatur ihrer Zeit. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830). Hrsg. von Herbert Zeman. Graz 1979, TI. 1, S. 179–202.

²² Zu Rosner vgl. Helmut Barak: Zwischen Wallishauser und Wiener Verlag: Der Verleger und Buchhändler Leopold Rosner. In: Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins 94, 1990, 1992, S. 57–74.

²³ Zit. nach Barak (Anm. 22), S. 59.

²⁴ Friedrich Arnold Mayer (Hrsg.): Aus den Papieren eines Wiener Verlegers 1858–1897. Persönliches, Literarisches, Theatralisches. Wien u. Leipzig 1908, S. 165.

²⁵ Vgl. <http://www.wallishauser.at/corpus/verlagskatalog/theaterrepertoire.htm>; dort auch Informationen zur Verlagsgeschichte sowie eine ausführliche Beschreibung der Ausstattung und drucktechnischer Merkmale.

²⁶ Vgl. Anm. 25 und Barak (Anm. 22).

²⁷ Leopold Rosner: Schatten aus dem alten Wien. Erinnerungen. Hrsg. von Karl Rosner. Berlin 1910, S. 165.

Strophen durch die modernisierten ersetzt werden, die ich jetzt sing‘ und die Ihnen der Souffleur herausschreiben wird.“ Er brachte das alles so – ich möchte sagen, so devot vor, daß ich mich sehr gedrückt fühlte. Es ist selbstverständlich, daß ich seinen Wünschen bereitwilligst entsprach.

Bald darauf übertrug mir Herr Klemm die Redaktion des „Wiener Theater-Repertoire“, die ich länger als zehn Jahre führte. Ich hatte die Stücke herbeizuschaffen, Korrekturen zu lesen und so weiter. Für diese Arbeit erhielt ich – nichts. Die Autoren erhielten auch nichts. Höchstens Freixemplare. Nur Friedrich Kaiser und O. F. Berg wurden mit fünfundzwanzig Gulden für jedes Stück ein für allemal honoriert.²⁸ Als nun Nestroys „Jux“ vergriffen war, und ich diese lustige Posse auf Wunsch des Verlegers in die Sammlung aufgenommen hatte, sagte mir dieser: „Nestroy hätte eigentlich für jede neue Auflage laut Vertrag zwanzig Gulden zu bekommen, aber das kann man ihm nicht geben.“ – „Warum nicht, da es ihm zukommt?“ – „Der Vertrag ist fünfundzwanzig Jahre alt. Heute ist Nestroy eine Kapazität und ein reicher Mann, dem kann man nicht mit zwanzig Gulden kommen!“ – „Wenn es ihm gebührt? Lassen Sie es auf einen Versuch ankommen. Nestroy hat übrigens ein Stück geschrieben „Heimliche Liebe und heimliches Geld“ – er soll für heimliche zwanzig Gulden immer Verwendung haben.“ – „Nein, nein, das geht nicht. Lassen Sie ein Exemplar hübsch binden und bringen Sie es ihm hinüber. Sie werden ja hören, was er sagt.“ – Und so ließ ich mich eines Tages bei meinem Direktor melden. Die neue Auflage und der hübsche Einband machten ihm Freude. Er dankte sehr artig. Erst später erfuhr ich, daß der doppelspaltige Druck seinem Geschmack nicht zusagte.

Wer nach Rosner, der sich 1871 mit Klemm über einen neuen Vertrag bzw. den Kauf der Reihe nicht einigen konnte,²⁹ das „Wiener Theater-Repertoire“ übernahm, „und dies durchaus mit Erfolg und ohne erkennbare Lücke der Produktion“, ist nicht bekannt.³⁰

Die im „Wiener Theater-Repertoire“ erschienenen Texte bedienen unterschiedliche Genres, darunter in beträchtlicher Zahl Übersetzungen und Adaptionen fremder Vorlagen, die zumeist für das Unterhaltungstheater bestimmt waren. Die einzelne „Lieferung“ kostete zwischen 35 und 60 Neukreuzer.³¹ Im selben Verlag erschienen – wie in den zitierten Erinnerungen Rosners bereits erwähnt – ebenfalls von Rosner betreut, „Wiener Couplets“, in der ersten Folge (Heft 1-3) mit 90, in der zweiten (Heft 4-6) mit 86 Liedern.³²

²⁸ 25 Gulden entsprechen einem heutigen Kaufwert von etwa 280 € (Kaufkraftvergleich nach dem österreichischen „Börsen-Kurier-Index“). – In einem Brief vom 11. März 1865 an Rosner (Wienbibliothek im Rathaus, Signatur I.N. 19.960) bittet Anton Bittner um ein Honorar von 20 Gulden für den Abdruck einer Posse.

²⁹ Vgl. Barak (Anm. 22), S. 68.

³⁰ Vgl. Angaben nach <http://www.wallishausser.at/corpus/verlagskatalog/theaterrepertoire.htm> (Anm. 25).

³¹ Das sind etwa 4,00 bis 6,00 € – „Für die älteren Hefte erhöhte Künast ab dem 1. September 1882 den Preis, nachdem bereits 1876 Klemm eine entsprechende Preiskorrektur vorgenommen hatte.“; vgl. Barak (Anm. 22).

³² Wiener Couplets, aus Stücken von Berg, Berla, Bittner, Blank, Böhm, Doppler, Feldmann, Flamm, Gottsleben, Grois, Grün, Gründorf, Haffner, Juin, Kaiser, Langer, Megerle, Nestroy und Anderen. Wien (Verlag der Wallishausser’schen Buchhandlung [Josef Klemm]) 1860; das einzelne Heft kostete 50 Neukreuzer. – Zur Umrechnung vgl. Anm. 31.

Rosner machte 1872 dem „Wiener Theater-Repertoire“ durch seine Sammlung „Neues Wiener Theater“ in einem eigenen Verlag Konkurrenz. In dieser Reihe erschienen bis 1890 168 Folgen, ab 1895 weitere Folgen bei Künast, der den Theaterverlag von Rosner kaufte. „Volksstücke und Possen Wiener Provenienz bilden den einen Schwerpunkt und Übersetzungen französischer Stücke den anderen“ des „Neuen Wiener Theaters“.³³

Auf grundsätzliche Probleme der Dramenedition ist schon früher hingewiesen worden, z.B. auf die Frage, wie Theater auf dem Papier sinnlich erfahrbar und wiederholbar gemacht werden kann. Auch die Wiedergabe der Liedeinlagen und der audiovisuellen Elemente sowie generelle Überlegungen zur Edition von Possen und Volksstücken wurden bereits diskutiert.³⁴

Für eine digitale oder elektronische Archiv-Edition der oben vorgeschlagenen Textkorpora können die in dieser Diskussion genannten Punkte zunächst vernachlässigt werden, denn hier geht es vorrangig um die Sicherung und Bereitstellung der Handschriften und Drucke als „Bilder“ oder Digitalisate. Der Vorschlag einer virtuellen Bibliothek des Wiener Volkstheaters sollte zu Vorstufen für textkritische Editionen führen. Als Zwischenstufe sind Transkriptionen und Transliterationen wünschenswert. Für die kritische Edition einzelner Possen selbst ist es allerdings notwendig, auf die erhaltenen Originalhandschriften zurückzugehen und die Abweichungen in den Theaterhandschriften (u.a. auch Zensur-, Soufflier-, Rollenbücher) und in den Druckfassungen – soweit vorhanden – zu edieren. Ziel wäre die Edition des vom Autor beabsichtigten Aufführungstextes und dessen tatsächlich auf die Bühne gekommene(n) Fassung(en).³⁵ Anzustreben ist ferner eine Verlinkung mit Datenbanken, die Aufführungsverzeichnisse, Zensurakten, Theaterzettel und Theaterkritiken dokumentieren.

³³ Barak (Anm. 22), S. 69.

³⁴ Vgl. Aust (Anm. 6); Jürgen Hein / Dagmar Zumbusch-Beisteiner: Probleme der Edition „musikalischer Texte“ im Wiener Dialekt, dargestellt am Beispiel Johann Nestroy. In: Der Text im musikalischen Werk. Hrsg. von Walter Dürr, Helga Lühning, Norbert Oellers, Hartmut Steinecke. Berlin 1998 (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie 8), S. 212-232.

³⁵ Vgl. Aust (Anm. 6), S. 127.

Wolfgang Lukas

Medienwechsel und produktionsästhetische Logik: Zu Paul Wührs O-Ton-Hörspiel *So eine Freiheit*

Der folgende Beitrag widmet sich dem Phänomen des Medienwechsels in einem speziellen Fall: Er untersucht die Rolle, die der Medienwechsel innerhalb der Werkgenese von Paul Wührs Originalton-Hörspielen der frühen 1970er Jahre spielt. Diese bieten sich in besonderer Weise für eine solche Untersuchung an, denn der Wechsel des Mediums wird hier in doppelter Weise relevant. Zum einen im Sinne einer plurimedialen und -generischen Autorschaft, insofern Wühr seine O-Ton-Tetralogie *Preislied* (1971) – *Verirrhaus* (1972) – *Trip null* (1973) – *So eine Freiheit* (1973 [1992]) – zugleich als sog. „Originaltext-Buch“ unter dem Titel *So spricht unsereiner*¹ veröffentlicht hat. Ein und dasselbe Werk existiert somit in Gestalt zweier verschiedener literarischer Medien und Gattungen, sowohl als Hörspiel als auch als (lyrischer) Lesetext, deren Textfassungen zum Teil stark voneinander abweichen. Zum anderen spielt der Medienwechsel aber auch beim Produktionsprozess selbst eine konstitutive Rolle, nämlich als vom Autor gezielt eingesetzter systematischer Wechsel zwischen verschiedenen Aggregatzuständen des Textes, zwischen „Audiotext“ und graphisch notiertem Lesetext. Der zweite, textgenetisch relevante Aspekt des Medienwechsels soll im Folgenden im Mittelpunkt stehen. Beide genannten Medienwechselphänomene treten nicht unabhängig voneinander auf, sondern in Kombination und bedingen sich hier gegenseitig.

Im Folgenden werde ich, nach einigen einführenden Erläuterungen zu Wührs O-Ton-Hörspielen, anhand des Vorlassmaterials² zu *So eine Freiheit* zunächst den Medienwechsel beim Produktionsprozess anschaulich machen, um anschließend auf die beiden unterschiedlichen Fassungen von O-Ton-Hörspiel und O-Text-Buch einzugehen. Ausdrücklich sei betont, dass angesichts des derzeit erst partiell archivierten Vorlasses meine Ausführungen lediglich eine erste Annäherung an eine komplexe Materie darstellen können.

1. Zu Wührs O-Ton-Hörspielproduktion

Das Hörspiel nimmt im Schaffen von Paul Wühr qualitativ wie quantitativ einen prominenten Platz ein.³ Wühr hat in den drei Jahrzehnten von ca. 1960 bis ca. 1990

¹ Paul Wühr: *So spricht unsereiner. Ein Originaltext-Buch*. Nachwort von Jörg Drews. München 1973.

² Paul Wühr und Inge Poppe-Wühr sei gedankt für die großzügige Überlassung des (für das Literaturarchiv Marbach bestimmten) Materials.

³ Einen vorzüglichen Überblick gibt der Artikel von Volker Hoffmann über Paul Wühr im KLG: Münzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. URL: <http://>

insgesamt 15 Hörspiele geschrieben, die sich grob drei unterschiedlichen Typen zuordnen lassen, denen jeweils eine eigene Schaffensphase korrespondiert. Die sog. „Originalton-Hörspiele“ der 1970er Jahre (bestehend aus fünf Werken: der genannten Tetralogie sowie dem Stück *Viel Glück* von 1976), die mit O-Tönen experimentieren und die Abkehr vom konventionellen, Subjekzentriertheit und narrative Kohärenz voraussetzenden Erzählten markieren, situieren sich in einer mittleren Phase. Ihnen voran gehen die Hörspiele der 1960er, die zunächst noch weitgehend traditionell-narrativ organisiert sind, gegen Ende dieser Phase allerdings zunehmend experimentell werden.⁴ Nach 1980 folgen schließlich „Klangbilder“ bzw. sog. „Soundcollagen“,⁵ in denen sich die averbale akustische Ebene vollständig von der Sprache emanzipiert und ihrerseits gleichsam ‚narrative‘ Funktionen übernimmt.

Wührs O-Ton-Hörspiele, die hier nun im Mittelpunkt stehen sollen, weisen eine doppelte Besonderheit auf, die ihnen literar- und medienhistorisch eine singuläre Position zuweist: Denn im Unterschied zu anderen Autoren wie u.a. Ludwig Harig oder Wolf Wondratschek, die ebenfalls mit O-Tönen experimentieren, diese aber mit fiktionaler Rede kombinieren bzw. in den Rahmen einer fiktionalen Geschichte einbetten, hat Wühr erstens ausschließlich O-Töne verwendet, bei denen es sich, zweitens, nicht um öffentlich aufgezeichnetes und somit vorgegebenes O-Ton-Material (etwa die Rundfunkberichterstattung über Adenauers Begräbnis in Harigs *Staatsbegräbnis* 1969) handelt, sondern um O-Töne, die von Wühr ‚erzeugt‘ werden, indem er Leute in Interviews gezielt zum Sprechen bringt und deren Antworten dann zu Hörspielen ‚verarbeitet‘. Die Hörspiel-Tetralogie von Anfang der 70er Jahre inszeniert dergestalt Sprechweisen und Alltagsdiskurse zu vier verschiedenen zeitgeschichtlich aktuellen Themen: Für *Preislied* hat Wühr Leute auf der Straße über ihre Einstellung zu den bestehenden politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen in der BRD befragt, für *So eine Freiheit* hat er Frauen zu ihren sexuellen Erfahrungen interviewt, für *Verirrhaus* hat er psychisch Kranke und für *Trip Null* Drogensüchtige über sich erzählen lassen. In der Mehrzahl handelt es sich hierbei um Realitätsbereiche, die psychophysische Grenzerfahrungen betreffen (Sexualität, Rausch, Wahnsinn) und zum historischen Zeitpunkt noch als tabuisiert gelten konnten. In jedem Fall verleihen Wührs O-Ton-Hörspiele allesamt ‚einfachen‘ Bürgern, zum Teil auch sozialen Randgruppen (Drogensüchtigen, psychisch Kranken), erstmalig eine öffentliche Stimme.

Mit *So eine Freiheit*, dem chronologisch letzten Stück der Tetralogie, um das es hier gehen soll, hat Paul Wühr unfreiwillig ein bemerkenswertes Kapitel bundesdeutscher Mediengeschichte geschrieben. Der historische Kontext und Bezugspunkt des Stücks ist, wie bereits der Titel signalisiert, der epochale Wandel der westeuropäischen Sexualnormen, der sich im Gefolge der 68er-Bewegung im Zeichen einer ‚sexuellen‘

⁴ www.munzinger.de/document/16000000611 (Stand 1.3.2011, Abruf Oktober 2011). Weitere wichtige Aufsätze finden sich im Materialienband von Lutz Hagedstedt (Hrsg.): Paul Wühr. Materialien zu seinem Werk. München 1987 und in den von Sabine Kyora herausgegebenen Sammelbänden: falsches lesen. Zu Poesie und Poetik Paul Wührs. Festschrift zum 70. Geburtstag. Bielefeld 1997; Die poetische Republik. Annäherungen an Paul Wührs Salve res publica poetica. Bielefeld 2002; Im Fleisch der Poetie. Festschrift zum 80. Geburtstag von Paul Wühr. Bielefeld 2007.

⁵ Siehe die „Funkerzählungen“ *Die Hochzeit verlassen* (1966) und *Fensterstürze* (1968).

⁵ *Metropolis Soundseeing München* (1986); *Faschang Garaus* (1989).

Befreiung‘ vollzog. Das Stück ist dabei sowohl Ausdruck dieser Bewegung als auch kritische Reaktion darauf. Während *Preislied* 1971 mit dem renommierten Preis für Kriegsblinde ausgezeichnet wurde, weigerten sich sämtliche Sender, die bislang Wührs Hörspiele produziert hatten (BR, WDR und NDR), das Stück zu produzieren – und dies ganze 20 Jahre lang! Der Vorwurf der Pornographie und des „Voyeur-(écouteur)-ismus“, der erhoben wurde,⁶ ist Beleg dafür, dass Wühr mit diesem „Frauenstück“, wie er es kurzerhand nannte, offenbar einen neuralgischen Punkt in der damaligen bundesrepublikanischen Gesellschaft berührte. Das ideologische Provokationspotential, das hier im weiblichen kollektiven ‚Gesamtbewusstsein‘ zum Sprechen gebracht wird, war zu groß. Wenn erst 1992 der SFB zur Produktion bereit war, dann muss daraus geschlossen werden, dass die 68er bzw. 70er Jahre und die Ära der ‚sexuellen Revolution‘ offenbar erst in historische Ferne gerückt sein mussten, bevor eine explizite Auseinandersetzung damit möglich war. Wie auch immer, mit *So eine Freiheit* hat Wühr eines der bedeutenden Werke der deutschen (Hörspiel)Literatur geschaffen. Nicht nur in seinem literarischen Rang, sondern auch in seiner formalen Gestaltung (Zyklusstruktur), seinem sozial- und kulturgeschichtlichen Anspruch sowie in seiner spektakulären Rezeptionsgeschichte ist es vergleichbar Arthur Schnitzlers *Reigen*. Beide hochexperimentellen Stücke inszenieren, aus einer analytisch-diagnostischen und desillusionierenden Haltung heraus, Diskurse, Sprechweisen und kollektive Einstellungen im Bereich der Sexualität und fangen den diesbezüglichen Wertewandel in einer epochalen Umbruchzeit – 1900ff. bzw. 1970ff. – in seiner ganzen Ambivalenz seismographisch ein.

2. Das O-Ton-Hörspiel *So eine Freiheit*:

Textgenese und produktionsästhetische Logik des Medienwechsels

Elf Frauen und Mädchen unterschiedlichen Alters, Berufs und unterschiedlicher sozialer Schicht wurden von Wühr für dieses Stück befragt; sie haben sich damit einverstanden erklärt, dass der Autor ihre Antworten für seine Komposition verwendet. Das O-Ton-Material ist überliefert in 21 Tonbändern à 30 Min. Länge,⁷ wobei ein Interview eines bis drei Tonbänder umfasst (s. Abb. 1).⁸

⁶ So zitiert im Brief des Hörspieldramaturgen beim WDR, Johann M. Kamps, an Paul Wühr vom 6.10.1972. Kamps vermochte das Stück gegen den heftigen Widerstand der Kollegen im Sender nicht durchzusetzen: „Ich habe mich im Tabubewußtsein verschätzt. Bei der Darstellung sexueller Dinge kann man offenbar weiterhin schwer zwischen Inhalt und Absicht unterscheiden.“ (ebd.) Bezeichnenderweise konnte *So eine Freiheit* aber 1973 problemlos gedruckt werden. Ich danke Inge Poppe-Wühr für die Möglichkeit der Einsichtnahme in die Korrespondenz.

⁷ DLA Marbach, Vorlass Paul Wühr.

⁸ Ein Band kann u.U. auch zwei verschiedene Interviews enthalten: z.B. Tonbd. Nr. 6.



Abb. 1: Verteilung der interviewten elf Frauen auf die 21 überlieferten Tonbänder (Vorlass Paul Wühr; Reproduktionen mit freundlicher Genehmigung des Autors)

Das ergibt zusammen ca. 10 1/2 Std. Tonmaterial, das im Endprodukt zu ca. 47 Minuten „verdichtet“ wird. Aus den elf Interviews wird von Wühr ein Zyklus von 18 Kapiteln, sog. „Figurationen“, komponiert, der alle Höhen und Tiefen des Geschlechterverhältnisses durchläuft, von der romantischen ersten Liebe über alltägliche Desillusionierungen bis hin zu Unterwerfung, Vergewaltigung und extremem Geschlechterhass, von der euphorischen Erfahrung bislang ungekannter Freiheit bis zur Thematisierung von neuer Unfreiheit als Kehrseite der sexuellen ‚Befreiung‘.

Das zentrale poetische Ziel von Wührs Arbeit am O-Ton-Material besteht in der Sichtbar- bzw. Hörbarmachung eines kollektiven historischen „Gesamtbewußtseins“. Wühr hat das neuartige künstlerische Verfahren anlässlich seines ersten Hörspiels, *Preislied*, folgendermaßen formuliert:

Das „Preislied“ ist ein Original-Ton-Hörspiel; es ist nicht erfunden und nicht im herkömmlichen Sinn verfaßt: vielmehr sind Tonbandaufzeichnungen das Ausgangsmaterial zur Entwicklung eines Spiels. Für diese neue Arbeitsweise entschied ich mich vor zwei Jahren, da ich nicht mehr, wie bisher in meinen Funkarbeiten über mich und mein Bewußtsein Aussagen machen, sondern das um mich herum vorfindbare *Gesamtbewußtsein hörbar machen* wollte; aus Bruchstücken individueller Aussagen sollte eine überindividuelle Aussage entstehen.⁹

Diese „überindividuelle Aussage“ repräsentiert eine „Gegenwirklichkeit“,¹⁰ die gemäß dem Anspruch des Autors authentischer und wahrer ist als die dem Einzelindividuum bewusst verfügbare Wirklichkeit. „Hörbarmachung“ impliziert dabei zum einen die

⁹ Paul Wühr: Die Entstehung des Preislieds. In: Ders.: Preislied. Hörspiel aus gesammelten Stimmen. Stuttgart 1974, S. 49 (Hervorh. WL).

¹⁰ Ebd., S. 52. Vgl. auch Jörg Drews, Nachwort zu *So spricht Unsereiner* (Anm. 1), S. 155-159.

Freilegung, Enthüllung von etwas Vorhandenem, zum anderen aber auch die Tatsache, dass genau dies – wie jede Modellbildung – immer auch Konstruktion ist. Das „Gesamtbewußtsein“ und die „überindividuelle Aussage“ sind Produkt des poetischen Schaffensaktes und als solches ein ästhetisches Artefakt. Die zentrale Frage in literaturwissenschaftlicher Hinsicht lautet demnach: Wie entsteht aus der ungeordneten heterogenen Masse des empirisch-dokumentarischen Ausgangsmaterials eine ästhetisch-poetische Ordnung, mithin ‚Kunst‘? Prinzipien des künstlerischen Verfahrens können selbstverständlich anhand des fertigen (Audio)Produkts erschlossen werden.¹¹ Hier soll stattdessen das – sowohl audiophone als auch schriftliche – Vorlassmaterial im Zentrum stehen und der Versuch unternommen werden, die textgenetische Logik der Produktion zu rekonstruieren.

(0) Das Ausgangsmaterial

Die Antworten der interviewten Frauen bilden das audiophone Ausgangsmaterial – davor anzusetzen sind freilich die Fragen des (männlichen) Autors, die nicht nur im Endprodukt nicht mehr auftauchen, sondern weder audiophon noch schriftlich überliefert sind. Diese Fragen wurden mit Absicht nicht mitgeschnitten; sie sind auf den Tonbändern allenfalls rudimentär aufgezeichnet, etwa im Falle des gleichzeitigen Sprechens von Autor und Interviewter. Relevant sind sie gleichwohl, insofern sie eine Vorstrukturierung vornehmen. Nach seiner damaligen Interviewpraxis befragt, gibt Paul Wühr die mündliche Auskunft, er habe kaum interveniert, sondern einfach erzählen lassen, sich somit gewissermaßen einer ‚gleichschwebenden Aufmerksamkeit‘ befleißigt. Die Kontrolle der Bänder ergibt ein sehr unterschiedliches Bild, je nach der Individualität der Interviewten: Manche Frauen erzählen monologisch ohne Unterbrechung in langen Bögen, so dass das betreffende Band kaum Schnitte aufweist; andere hingegen erzwingen ein stärker dialogisch strukturiertes Interview, indem sie sich oft unterbrechen, den Autor um gezielte Fragen bitten bzw. Rückfragen stellen.

Der daran ansetzende Bearbeitungsprozess lässt sich, anhand des überlieferten hand- und maschinenschriftlichen Materials (und unter Zuhilfenahme der publizierten theoretischen Äußerungen des Autors zu seinem Verfahren) in folgende Etappen gliedern.

(1) Transkription: Selektion I

In einem ersten Schritt transkribiert der Autor das audiophone Material. Diese (vermutlich handschriftlich angefertigten) Transkripte [„H“] sind nicht überliefert,¹² doch wird man annehmen dürfen, dass Wühr keine 1:1-Übertragung, vielmehr bereits hier eine erste Bearbeitung, und zwar in mehrreli Hinsicht, vorgenommen hat. Erstens

¹¹ Siehe hierzu den wichtigen Versuch von Marianne Wünsch und Michael Titzmann: Prinzipien der Poiesis in Paul Wührs Werk seit 1970 – am Beispiel illustriert. In: Hagedest 1987 (Anm. 3), S. 31-48. Allerdings wird dort die Textfassung des Originaltext-Buchs, nicht das (zu diesem Zeitpunkt noch nicht produzierte) Hörspiel untersucht.

¹² Zum mindest nach dem mir vorliegenden Vorlassmaterial. Die eckigen Klammern markieren den erschlossenen Status eines Textzeugen; die Anführungszeichen darüber hinaus den grundsätzlich vorläufig-approximativen Charakter meiner Rekonstruktion.

lässt sich stellenweise eine – wenngleich nur geringfügige, die Substanz nicht tangierende – Abwandlung des originalen Wortlauts erkennen: so zum einen in der tendenziellen Normierung von gelegentlich auftretender (bairischer) Mundart und deren Angleichung an das Standardhochdeutsche (vgl. weiter u. das Beispiel 3); so zum anderen in gelegentlichen, vermutlich unabsichtlichen Ungenauigkeiten, die bei der Übertragung offenbar unterlaufen sind. So ersetzt Wühr etwa in dem Satz „in einem Zeitgeist, der doch die Liberalität besonders in sexueller Hinsicht geradezu einem aufdrängt“ (1/108) das originale Lexem „aufdrängt“ durch „aufzwingt“ – und betont damit natürlich das Moment des Zwangs noch stärker;¹³ aus dem „gleichwertige[n] Partner“ wird der „gleichberechtigte Partner“ (vgl. Beispiel 1 unten) etc.

Die Bearbeitung besteht zweitens in einem Akt der Selektion: Nicht übertragen wurden sämtliche Äußerungen in metakommunikativer (im weitesten Sinne) und deiktischer Funktion, die auf die Sprechsituation und den konkreten Äußerungskontext verweisen und ohne diesen gar nicht verständlich sind. Art und Häufigkeit solcher Äußerungen variieren wiederum von Frau zu Frau; Beispiele hierfür sind Selbstkommentierungen inhaltlicher Art („Ja, wie drücke ich das aus?“, „Ich möchte jetzt nicht so viel darüber sagen“, „Das nehme ich wieder zurück“ etc.), Anreden des Interviewers („weiß Du?“, „verstehen Sie mich?“, „Ja, also, ich weiß nicht genau jetzt ... äh... was du damit bezwecken willst [...]“ etc.) oder Thematisierungen des Aufnahme-settings („Machen wir eine Pause!“, „Mach’ mal aus!“, „Soll ich das halten?“ [vermutlich: Mikrophon] etc.).

Auch all die auf den Bändern hörbaren para- und nonverbalen Äußerungen wie Seufzer, unterdrückte Tränen, Lachen etc. wurden wohl nicht übertragen bzw. notiert. Nur zum geringeren Teil, nämlich wenn sie akustisch unmittelbar mit einer ausgewählten verbalen Äußerung verbunden sind, finden solche Elemente Eingang in die Endfassung des Hörspiels.

Bereits der erste Schritt der Transkription des dokumentarischen Materials, dies kann resümierend festgehalten werden, ist also in jedem Fall mehr als dessen bloße Transposition vom einen in das andere Medium. Vielmehr lässt sich eine Bearbeitung ansetzen, die unverkennbar auf eine *Entkonkretisierung* der empirischen Sprech- und Interviewsituation abzielt.

(2) Selektion II: Fragmentierung und Entnarrativierung

Mit dem entscheidenden medialen Wechsel von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit wandelt sich auch die Rolle des Autors. Er ist nun Leser des von ihm gesammelten Materials:

Und dann hab ich ein Vierteljahr gelesen, das war ja ein Buch. Ich hab da rumgelesen und hab angestrichen, hab die Intentionen dieser Leute rausgesucht. Wo stimmen sie überein? Wo sind sie? Was sind die wichtigsten Dinge? Was interessiert sie? Was sind die Schmerzen? Worauf legen sie Wert und was lehnen sie ab?¹⁴

¹³ Allerdings verwendet die Sprecherin wenig später in ebendiesem Kontext selbst das Wort „aufzwingt“ (vgl. 1/130).

¹⁴ Paul Wühr: Wenn man mich so reden hört. Ein Selbstgespräch, aufgezeichnet von Lucas Cejpek. Wien 1993, S. 118.

Für den weiteren Schaffensprozess ist dieser Mediumwechsel und die Lektüre des verschrifteten Textes, die an die Stelle des Hörens tritt, konstitutiv: Die Transposition in das schriftliche Medium schafft eine größere Distanz und ermöglicht die Einnahme einer abstrahierenden und objektivierenden Metaebene. Sie und der Wechsel der Rezipientenrolle vom *Hörer* zum *Leser* sind die Voraussetzung für Unterscheidung und Erkenntnis. Der Autor bemerkt nun „kennzeichnende“ Sätze, d.h. Sätze, die besondere Signifikanz besitzen und Träger einer Bedeutung sind, welche der Autor als *Leser* zu erkennen vermag bzw. die er postuliert, die den Sprecherinnen selbst indes weitgehend unbewusst ist und auch dem Autor als *Hörer* verborgen bleibt:

[A]ls ich nämlich zu lesen begann, bemerkte ich zum erstenmal Sätze, die in besonderem Maße, oft auch gegen den Willen der Sprechenden, kennzeichnend waren, die mir jedoch während der Gespräche selbst sowie beim Abhören der Bänder nicht aufgefallen waren. Ich isolierte sie und hatte nun Bruchstücke von Aussagen, in denen sich mit verblüffender Eindeutigkeit die wirklichen Meinungen und Urteile der befragten Personen zu erkennen gaben; der Redefluß hatte verschleiert.¹⁵

Mithilfe des Medienwechsels wird also eine – weitere, über die erste, nur die paraverbalen Elemente betreffende hinausgehende – inhaltliche Selektion vorgenommen, die anstelle des kontinuierlichen „Redeflusses“ nur mehr diskontinuierliche Einheiten, „Bruchstücke von Aussagen“ setzt. Die Fragmentierung leistet somit zugleich die Zerschlagung der narrativen Kohärenz der individuellen Geschichte(n). Im Vorlassmaterial befinden sich Listen, die die selektierten „Bruchstücke“ pro Frau notieren, in Form von Zahlen, die nach dem Zählwerk des Tonbandes auf die betreffenden Stellen der jeweiligen Bänder verweisen (Abb. 2).

Silvia 9	Silvia 10	Veronica 11	Christiane 12	Christiane 13	Paula 14	Gundula 15	Hella 16
89	305	311	374	336 378	69 196	287	209 87
43	16	303	211	336 300	309 196	219 395	83 362
13	21	308	202	339 119	229 42	219	80 365
19	16	80	280	265	246	174	94 392
296	64	80	278	339 397	265 246	286	94 372
312	64	930	278	339 354	293 294	298	94 372
296	102	212	278	266 252	101	298	9 378
312	212	212	278	295 252	195	298	83 378
296	221	212	211	341	265 246	298	296 378
312	308	301	301	304 167	280	298	184 120
322	260	305	338	320	34	290	833 143
64	280	396	335	192	60	351	184 209
215	346	332	186	128	331	333 268	362 257
64	385	346	321	171	273	331	362 257
70	212	397	104	192	263	333	362 227
70	394	397	161	241	220	330	333 227
82	211	397	166	207	171	290	333 227
59	347	327	302	287	298	333 78	333 78
89	40	347	194	207	287	303	184 78
26	350	354	309	248	287	315	333 78
182	211	306	197	321			
194	301	339					

Abb. 2: Selektion der signifikanten Stellen pro Frauengeschichte (Zahl des Bandzählwerks)
Originalgröße: A3, hier die obere Hälfte.

¹⁵ Wühr 1974 (Anm. 9), S. 50 (Hervorh. WL).

Diese ausgewählten Stellen werden sodann aus einem Typoskript [„M²“], das vermutlich vom handschriftlichen Transkript [„H¹“] angefertigt wurde, ausgeschnitten und auf ein neues Blatt montiert.¹⁶ Dieses Klebetyposkript „M³“ stellt in textgenetischer Hinsicht vermutlich das früheste überlieferte schriftliche Textmaterial dar (s. Abb. 3).

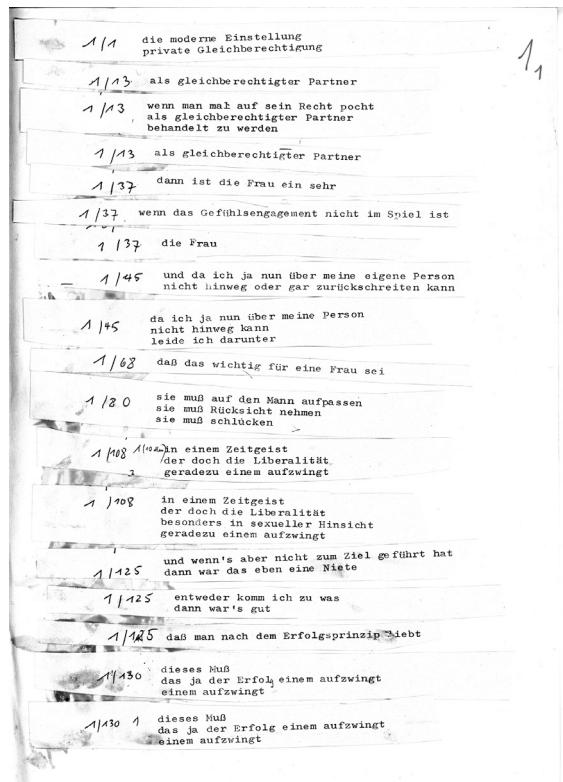


Abb. 3: Klebetyposkript „M³“, mutmaßlich der dritten Bearbeitungsstufe zuzuordnen. Hier Tonbd.1/S. 1.

Wie die anwachsenden Zahlen im Beispiel zeigen, erfolgt die Anordnung der diskontinuierlichen Einheiten auf dieser Produktionsstufe noch ganz linear-chronologisch gemäß der Bandaufzeichnung.

Die hier erreichte Bearbeitungsstufe sei anhand von drei Beispielen, jeweils im Vergleich des Audio-Originals (in meiner Transkription) mit der schriftlichen Fassung in „M³“ (s. Abb. 3 und 4), illustriert. Die Beispiele belegen den bereits hier erreichten Grad an Abstraktion von der ursprünglichen konkreten Interviewsituation.

¹⁶ Genauer gesagt: Es handelt sich um Ausschnitte aus einer Xerokopie der maschinenschriftlichen Abschrift. Von den Typoskript-Originale existieren – z.T. zusätzlich, z.T. ausschließlich – Durchschlagkopien und/oder Xerokopien; alle drei Textrträgertypen können ihrerseits handschriftlich weiterbearbeitet werden.

1. Beispiel (Tonband Nr. 1/1-13):

Transkription:

H. [*Atmet schwer ein und aus*]: Es ist insofern doch ein sehr alter und immer wieder neuer Ärger bei mir drin, dass ... dass die moderne Einstellung private Gleichberechtigung – von der sozialen halte ich nicht sehr viel – dass die private Gleichberechtigung immer zu Ungunsten der Frau entweder interpretiert wird oder dann auch praktiziert wird. Man kommt immer schlecht weg, wenn man mal auf sein Recht pocht, als gleichwertiger Partner, sei es im Gespräch oder im Geschlechtsakt, behandelt zu werden.

Wühr übernimmt in „M³“ folgende zentrale Schlagworte (s. Abb. 3):

die moderne Einstellung
private Gleichberechtigung

als gleichberechtigter Partner

wenn man mal auf sein Recht pocht
als gleichberechtigter Partner
behandelt zu werden

als gleichberechtigter Partner

2. Beispiel (Tonband Nr. 1/68):

Transkription:

H: Ich kann mich auch noch gut an einen Ausspruch erinnern, der vor vier Wochen ungefähr gefallen ist zwischen – einem Geschlechtspartner und mir. Er sagte, er hätte in einer Illustrierten gelesen, dass das Wichtigste für die Frau sei, darauf zu achten, dass sie den Mann nach dem Feierabend mit Glacéhandschuhen anfasst.

Daraus entnimmt Wühr lediglich folgenden Satz, in leicht abgewandelter Form (s. Abb. 3):

daß das wichtig für eine Frau sei

Allerdings folgt unmittelbar danach eine wiederum ausgewählte Passage, die denselben Kontext betrifft und ihn weiter ausführt:

sie muß auf den Mann aufpassen
sie muß Rücksicht nehmen
sie muß schlucken

3. Beispiel (Tonband Nr. 6/165):

Vorweg eine kurze Erläuterung zum Kontext: Die 72jährige Frau Z. spricht über die habituellen Sexualpraktiken in ihren vergangenen Beziehungen und führt aus, dass sie selbst ausschließlich durch Cunnilingus sexuell befriedigt werden konnte:

Z.: Aber ich hab's keinem der Männer so lange ich lebe gemacht. Konnte ich nicht. Mir hat's geekelt. Verstehen Sie? Wie manche Frauen von meinen Freundinnen, die habn's – da nei kriagt. Ja Gotteswillen! Verstehen Sie mich?

PW: Hm, versteh'.

Z.: Die habn's da 'nei kriagt von ... von Männern, die taktlos waren. Das macht ja nur ein taktloser Mann, für meine Begriffe. Lasst's da 'nei! Aber ich hab' des nie gemacht. Mir hätt' des so geekelt, ich ... ich ... Den hätt' ich nimmer sehen können, den Mann.

PW: Aber das waren [nicht mehr verständlich]

Z.: Nein, nein, aber vor dem hab' ich mich geekelt, vor diesem – Samenzeug da. Das hat doch so – das riecht doch! – – bin gegen Geruch so empfindlich. Nein!

In „M³“ liest sich diese Passage folgendermaßen (s. Abb. 4):

mir hat's geekelt
 wie manche Frauen wie meine Freundinnen
 die haben es da rein gekriegt
 ja Gotteswillen
 die haben es da reingekriegt
 von Männern die taktlos waren
 nein nein
 aber vor dem hab ich mich geekelt
 vor diesem Samenzeug da

6 116	sich selber da berühren	6
6 116	selber	
6 116	selber	
6 116	die Scheide kitzeln mit dem Finger	
6 116	mit dem Finger	
6 116	mit dem Finger	
6 145	ich hab' halt nichts gehabt	
6 151	ich hab' beim Verkehr nichts gehabt	
6 151	ich hab' nichts gehabt	
6 165	mir hat's geekelt wie manche Frauen wie meine Freundinnen die haben es da rein gekriegt ja Gotteswillen die haben es da reingekriegt von Männern die taktlos waren nein nein aber vor dem hab ich mich geekelt vor diesem Samenzeug da	
6 247	die Nerven krank	
6 329	unheimlich Scheiße	
6 329	unheimlich Scheiße	

Abb. 4: „M³“, aus Tonbd. 6 (nicht pag.)

Die zitierten Montagebeispiele weisen allerdings noch weitere Merkmale auf, die über eine Selektion, Fragmentierung und Auflösung der ursprünglichen narrativen Einheit(en) weit hinausgehen.

(3) Poetisierung: Rekurrenz, Variation, Versifikation

Auffällig ist in „M³“ erstens das *Prinzip der Wiederholung*, das hier in doppelter Weise auftritt: zum einen als dokumentarisches Merkmal von mündlich spontaner Rede der Sprecherin, so etwa bei Stelle 1/130: „Dieses Muß / das ja der Erfolg einem aufzwingt / einem aufzwingt“, wobei die Sprecherin durch die Wiederholung der Phrase „einem aufzwingt“ der Bedeutung ‚Zwang‘ emphatischen Nachdruck verleiht. Dieselbe Funktion erfüllt offenbar auch die (ebenfalls originale) anaphorische Gestaltung in 1/80: „sie muß auf den Mann aufpassen / sie muß Rücksicht nehmen / sie muß schlucken“.

Davon zu unterscheiden sind zum anderen jene Wiederholungen, die erst durch den Autor durch Selektions- bzw. Kombinationsverfahren in ästhetischer Absicht gezielt hergestellt werden, wobei wiederum zwei Fälle zu differenzieren sind: Äquivalenzen, die im Original zwar vorgegeben sind, aber nicht unmittelbar aneinandergrenzen, die durch die Auslassung bzw. Rekombination somit erst verdeutlicht bzw. hergestellt werden. So stellt Wühr die drei gleichlautend beginnenden, aber im Interview auseinanderliegenden Stellen 6/145, 6/151 und 6/159 unmittelbar zusammen: „ich hab‘ halt nichts gehabt“ – „ich hab‘ beim Verkehr nichts gehabt“ – „ich hab‘ nichts gehabt“. Davon zu unterscheiden sind jene Fälle, wo eine Rekurrenz ausschließlich vom Autor dadurch hergestellt wird, dass er einen Teil – Wort oder Satzteil – mehrfach verwendet, so etwa bei 6/116: „sich selber da berühren“ – „selber“ – „selber“ oder ebenda: „die Scheide kitzeln / mit dem Finger“ – „mit dem Finger“ – „mit dem Finger“. So wird auch die o. zitierte Stelle 1/130 auf dem Typoskript zweimal untereinander montiert. Ganz offensichtlich wird hier nicht nur selektiert, sondern auch hierarchisiert: Diese Passage, die die Ambivalenz von sexueller Freiheit vs. Zwang/Unfreiheit exemplarisch zum Ausdruck bringt, ist dem Autor so wichtig, dass er sie, wie die typografische Analyse zeigt, noch ein zweites Mal eigens abtippt, xerokopiert, ausschneidet und aufklebt. Das Endprodukt belegt, dass zahlreiche einzelne Passagen mehrfach verwendet werden, und zwar sowohl auf der Ebene einer Figuration – dann stehen sie in relativer Nähe zueinander – als auch auf der des Gesamzyklus.

Äquivalenz bzw. Rekurrenz, ob sie nun durch gezielte Auswahl und Anordnung mehrfach gegebener oder durch Vervielfachung nur einfach gegebener Sätze bzw. Satzteile erzeugt wird, wandelt damit aber ihren Status, sie ist nicht mehr Ausdruck mündlicher Rede, sondern avanciert zu einem ästhetischen Prinzip. Roman Jakobson hat in seiner berühmten Theorie des sprachlichen Kommunikationsakts bekanntlich sechs Dimensionen als kommunikative Funktionen unterschieden, unter ihnen die „poetische Funktion“, die jene ästhetische und selbstreferentielle Dimension bezeichnet, derzufolge sich der sprachliche Äußerungsakt auf sich selbst bezieht. Er hat die poetische Funktion näherhin definiert als „[Übertragung des] Prinzip[s] der Äquivalenz von der Axe der Selektion auf die Axe der

Kombination“.¹⁷ Genau dieser Vorgang lässt sich nun anhand der Bearbeitungsstufen im Vorlassmaterial von *So eine Freiheit* exemplarisch greifen und studieren. Die ursprünglich dominant referentiellen, auf eine berichtete empirische Realität bezogenen Äußerungen werden durch das Wührsche Verfahren zunehmend entreferentialisiert und erhalten im Gegenzug eine dominant poetische Funktion.

Das Phänomen der Rekurrenz ist insgesamt somit doppelt kodiert, als Merkmal von *Oralität* und von *Poetizität* gleichermaßen, wobei letztere immer auch auf erstere bezogen bleibt und das für Wührs Dichtungen generell typische Merkmal struktureller Quasi-Mündlichkeit konstituiert.¹⁸

Wiederholung ist ferner potentiell mit *Variation* korreliert: Ein und dieselbe Passage kann zweimal, aber mit abweichendem Wortlaut auftreten, wie das Beispiel 1/108 zeigt. Aus dem Satz „in einem Zeitgeist / der doch die Liberalität / *besonders in sexueller Hinsicht* / geradezu einem aufzwingt“ ist die nähere Bestimmung „besonders in sexueller Hinsicht“ einmal weggelassen. Die typografische Analyse ergibt auch hier, dass es sich um zwei verschiedene Typoskripte handelt, aus denen die ausgewählten Passagen entnommen wurden. Das Prinzip der Selektion wird also auf verschiedenen Ebenen und bei verschiedenen Arbeitsschritten angewandt: nicht nur auf der Ebene des Gesamtinterviews, wo das Ziel die Isolierung kennzeichnender Äußerungen ist, sondern, an diese Operation anschließend, auch auf der Ebene der syntaktischen Einheit eines (selektierten) Satzes, indem nämlich zum Zweck der variierenden Wiederholung beliebige Teile – Worte bzw. Satzteile – von Anfang, Mitte oder Ende des ursprünglichen vollständigen Satzes ausgelassen werden können. Als ein Beispiel sei die Passage 1/45 angeführt (s. Abb. 3). Der gesamte geäußerte Satz wird keinmal vollständig, dafür zweimal unvollständig mit je unterschiedlichen Weglassungen montiert. Die varianten Teile, die also nur in einer der beiden Versionen auftreten, werden nachstehend durch Kursivierung hervorgehoben, und die ursprüngliche einmalige Äußerung ist durch Addition aller invarianten und varianten Teile zu rekonstruieren:

*und da ich ja nun über meine eigene Person
nicht hinweg oder gar zurückschreiten kann*

*da ich ja nun über meine Person
nicht hinweg kann
leide ich darunter*

Bis hierher, so könnte man argumentieren, besitzt der Medienwechsel beim Produktionsprozess letztlich eine praktische, vor allem eine mnemotechnische Bedeutung, indem sie dem Autor eine bessere Übersicht ermöglicht; rein theoretisch wäre die Selektion signifikanter Passagen auch ohne Transkription, also nur auf der Basis des Audio-Materials möglich, wenngleich freilich ungleich mühsamer. Rekurrenz und Variation bedürfen als ästhetische Prinzipien nicht notwendig der schriftlichen Fixierung,

¹⁷ Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: Heinz Blumensath (Hrsg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln 1972, S. 118-147, hier 124-126.

¹⁸ Dies kommt z.T. bereits auf der Titellebene zum Ausdruck, vgl. *So spricht unsreiner* (1973), *Rede* (1979), *Sage. Ein Gedicht* (1988). Siehe hierzu Hoffmann 2011 (Anm. 3) und Wünsch/Titzmann 1987 (Anm. 10).

sondern funktionieren, wie das Endprodukt des Hörspiels ja belegt, auch als audiophones Phänomen. Doch die überlieferten Typoskripte zeigen in ihrer spezifischen typografischen Anordnung der transkribierten Rede eine weitere Dimension des Medienwechsels, die über die rein arbeitspraktische Funktion hinausführt. Denn Wühr gruppierter die Prosarede der Sprecherinnen zu Einheiten von Strophen und Versen, wendet also ein Gestaltungsprinzip der Lyrik an. Dies ist alles andere als zwingend, denn beispielsweise wäre ebenso die Anordnung als kontinuierliche Prosaerzählung oder als Drama, mit markiertem Sprecherwechsel, möglich. Für die intendierte Selektion und anschließende Rekombination von Teilen ist dieses ‚lyrische‘ Gestaltungsprinzip also keineswegs erforderlich, für den Cutter im Tonstudio gar enthält sie völlig überflüssige Information. Mit anderen Worten, hier wird gezielt ein ästhetischer Mehrwert geschaffen, indem die ursprüngliche Prosarede der empirischen individuellen Sprecherinnen transformiert wird in künstlich-artifizielle poetische Rede jener abstrakten übergeordneten Sprechinstanz, die als Repräsentantin des überindividuellen weiblichen „Gesamtbewußtseins“ auftritt. Der Medienwechsel und die schriftliche Fixierung besitzen somit einen unverkennbaren produktionsästhetischen Eigenwert. Tatsächlich manifestiert sich hier ein fundamentales Prinzip der Wührschen Lyrikproduktion; die Bedeutung dieses bei der O-Ton-Hörspielproduktion erstmals angewandten Verfahrens für seine gesamte spätere Lyrikproduktion hat Wühr selbst explizit benannt:

Durch das Abkappen ist der Strom der Rede von den vielen Leuten zur Musik geworden. [...] Wie die fast auf jeder Zeile dagegenarbeiten, rhythmisch. *Da entstehen ja die eigentlichen Gedichte.* Und das hab ich für meine Lyrik praktisch, das hab ich erst da erarbeitet, erst gemerkt, so geht das!¹⁹

Jenseits der Tatsache der Versifizierung als solcher fällt die ganz unterschiedliche Länge der strophischen Gebilde (von einer bis über 20 Verszeilen) auf. Auch diese Segmentierung ist nicht beliebig. Sie bildet nicht etwa in mimetischer Absicht intonatorische Merkmale (wie Pausen, Stockungen) der zugrundeliegenden mündlichen O-Ton-Rede ab, sondern folgt, wie am Wiederholungsprinzip bereits erkennbar wurde, ganz eigenen und autonomen ästhetisch-poetischen Prinzipien.

(4) Figuration

Bislang bewegten sich alle künstlerischen Bearbeitungsschritte innerhalb der vorgegebenen empirischen und ‚natürlichen‘ Einheit einer individuellen weiblichen Person und ihrer Geschichte, materiell manifestiert in einem Tonband. Der entscheidende nächste Schritt besteht nun darin, dass diese Einheit transzendierte und aufgegeben, ja destruiert wird. An ihre Stelle tritt als neue, künstliche und künstlerische Einheit die sog. „Figuration“, die Fragmente der Geschichten verschiedener Frauen kombiniert. Das Verfahren der (Re)Kombination und der Schaffung neuer Syntagmen erfolgt textgenetisch somit in zwei qualitativ verschiedenen Schritten. Während die Kombination der selektierten Elemente in Etappe (3) zunächst gewissermaßen ‚passiv‘ erfolgt, indem sie automatisch, qua Auslassung entsteht, dabei aber zugleich noch exakt der

¹⁹ Wühr 1993 (Anm. 13), S. 126 (Hervorh. WL).

chronologischen Sukzession der ursprünglichen empirischen Rede folgt, wird sie nun ‚aktiv‘ vorgenommen, indem die ursprüngliche zeitliche Ordnung der *histoire* aufgebrochen wird und die Elemente nicht mehr gemäß ihrer ‚natürlichen‘ Ordnung, sondern gemäß einer neuen, ‚künstlichen‘ Ordnung umgestellt werden können. Da es sich um erzählte Geschichten handelt, bietet sich hier auch die Verwendung narratologischer Kategorien an: *discours* und *histoire*²⁰ werden also in Inkongruenz gebracht. Oder anders formuliert: Der Status des Artifiziellen, Poetischen wird dadurch betont, dass sich der *discours* als die vom Dichter in der Rolle des „Figurators“ verantwortete eigene autonome Ordnung konstituiert.

Diese Arbeit des Figurierens geht in einer eigenen Werkphase vonstatten, die, soweit ich sehen kann, ausschließlich handschriftlich überliefert ist.²¹ Der Autor ordnet z.B. das Material nach thematisch-inhaltlichen Kategorien, die er aus den Geschichten abstrahiert, wie u.a. „Das erste Mal“, „Unterwerfungen“, „Krise“, „Vergewaltigung“, „Rumvögeln“, „Sieger“, „Star“, „Onanie“, „Pervers“, „lesbisch“, „Verweigerung“, „Moderne Ehe“ etc. Sodann werden Fragmente von Geschichten verschiedener Frauen tentativ kombiniert (vgl. als Beispiel Abb. 5), bevor eine vorläufig definitive Anordnung nun wiederum maschinenschriftlich montiert wird („M^{sc}“). Abb. 6 zeigt ein bereits weitgehend definitives Stadium.

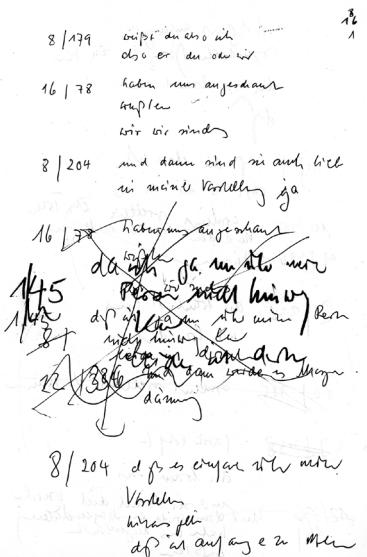


Abb. 5: Tentative Kombination von Passagen aus Tonbd. 1, 8 und 16 zu einer „Figuration“.

²⁰ Gemäß T. Todorov und G. Genette, vgl. Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. München 1999, 72007.

²¹ Ich fasse die verschiedenen und noch zu differenzierenden handschriftlichen Entwürfe und Vorstudien der Figuren hier vorläufig und als Notbehelf summarisch als idealisierten ‚Archi-Textzeugen‘ zusammen und bezeichne diesen mit der Sigle „H*^{sc}“.

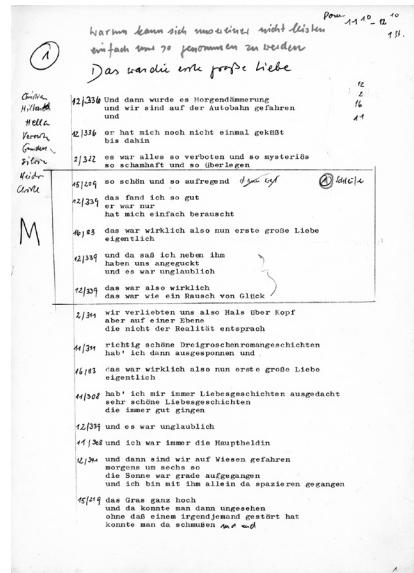


Abb. 6: „M^{54c}, S. 1, mit Zyklustiteln für das Hörspiel und (darüber notiert, in rot) für das O-Text-Buch.

Was bereits in den vorhergehenden Arbeitsschritten ansatzweise geschah, wird damit nun vollendet: die völlige Auflösung der Verortung der betreffenden Stelle innerhalb des ursprünglichen Äußerungskontextes und die Substitution der primären empirischen Sprechsituation durch eine sekundäre, künstliche und fiktive Sprechsituation. An die Stelle von elf individuellen Geschichten ist ein Zyklus von 18 Figurationen getreten, in denen nun ein synthetisches überindividuelles weibliches ‚Ich‘ spricht, komponiert aus den Fragmenten der Rede der empirischen individuellen Einzel-Ichs. Die Transformation des audiophonen Ausgangsmaterials, bestehend in einem Prozess der sukzessiven Entpersonalisierung und Entindividualisierung, der Dekontextualisierung, Entnarrativierung und Entreferentialisierung und, im Gegenzug, der Fiktionalisierung und Poetisierung, ist damit abgeschlossen. Die Entindividualisierung ist radikal: In der 1. Figuration etwa wird das Material von acht Frauengeschichten verarbeitet. Die primäre narrative Kohärenz der Einzel(teil)geschichten wird ihrerseits substituiert durch eine neue sekundäre narrative Kohärenz, die sich über die Figurationen konstituiert. Diese neue Narration beschreibt etwa den Weg einer zunehmenden Desillusionierung im Geschlechterverhältnis durch vielfältige Heteronomieerfahrungen bis zu einem krisenhaften Tiefpunkt, der exakt die Mitte des Zyklus markiert, um dann wieder ‚anzusteigen‘ und alternative, auch positivere Seiten der sexuellen ‚Freiheit‘ ins Spiel zu bringen.²² In der Rede des synthetischen überindividuellen Ich artikuliert sich nun, auf der Basis des dokumentarischen Materials und dieses

²² Siehe hierzu näher Gustav Frank und Wolfgang Lukas: Seeing sound als Grenze. Auf Paul Wührs Tonspuren der 70er Jahre – mit einer medien-editionstheoretischen Fußnote. In: Kyora 2007 (Anm. 3), S. 195-223.

zugleich transzendorrend, das „Gesamtbewußtsein“ als höhere Wirklichkeit. Der Titel „So eine Freiheit“ ist somit wörtliches Zitat eines weiblichen Individuums und ironisch-kritischer Kommentar des (männlichen) Figurators zugleich. Erst das Modell als Konstrukt, als Produkt des – abstrahierenden, selegierenden, rekombinierenden und mithin konstruierenden und manipulierenden – Autors macht die Realität zuallererst intelligibel; die bloße Reproduktion des dokumentarischen Materials vermag dies nicht zu leisten.

Die vielfältigen semantischen Effekte, die Wühr damit im Einzelnen erzielt und die dazu beitragen, das von ihm intendierte Gesamtbewusstsein zu schaffen, können hier nicht im Einzelnen dargestellt werden. Dies würde die vorliegende, primär textgenetisch orientierte Fragestellung sprengen und muss einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleiben. Ich greife im Folgenden zwei Beispiele heraus, die lediglich illustrativen Wert im Hinblick auf die poetischen Prinzipien des Figurierens haben.

Die Schaffung einer sekundären Kohärenz geschieht u.a. durch die gezielte syntagmatische Kombination von Fragmenten, die ein gemeinsames Element miteinander teilen, davon abgesehen aber ganz unterschiedlichen Geschichten angehören. So steht z.B. das Element ‚Wiese/Gras‘ als Ort metonymisch für ein intimes Liebeserlebnis im Raum der Natur. Das Beispiel in Abb. 6 zeigt, dass hier narrative Fragmente aus den Tonbändern Nr. 12 und Nr. 15 miteinander kombiniert werden. Der Hörer, der, zumal in der ersten Figuration, die verschiedenen Stimmen der Frauen noch nicht unterscheiden kann, erhält zunächst den Eindruck einer Kontinuität, so als würde die begonnene Geschichte fortgesetzt – diese Kohärenz ist aber nicht mehr die ursprüngliche referentielle, sondern eine neue, künstliche, die nicht mehr ein konkretes einmaliges Liebeserlebnis erzählt, sondern – auf einer Metaebene – ‚Liebe im Naturraum‘ als diskursives Versatzstück einer kollektiven Rede über die Liebe ausweist. Die sekundäre (narrative) Kohärenz situiert sich jedenfalls auf der Ebene des Diskurses (sensu Foucault).

Durch solche Kombinationen werden gern auch Kontrasteffekte geschaffen. Im Beispiel Abb. 7²³ etwa wird die romantische Erfahrung des ersten Zungenkusses (16/94) montiert mit der Erfahrung des Sexualaktes (11/80 und 12/301), die ganz und gar nicht romantisch, sondern als „ekelhaft“ bzw. zumindest als ambivalent bzw. traumatisch beschrieben wird.

²³ Die handschriftlichen Zusätze auf dem Manuskript besitzen unterschiedlichen Status: Die Hinzufügungen in Strophe 16/94 sind zum einen Ergänzungen nach dem Band, die fehlende Wörter ergänzen, und weisen darauf hin, dass der Autor die Bänder noch einmal abgehört und die Transkription kontrolliert hat; die Zusätze am Rand stellen hingegen Überlegungen zur weiteren radiophonen Bearbeitung dar.

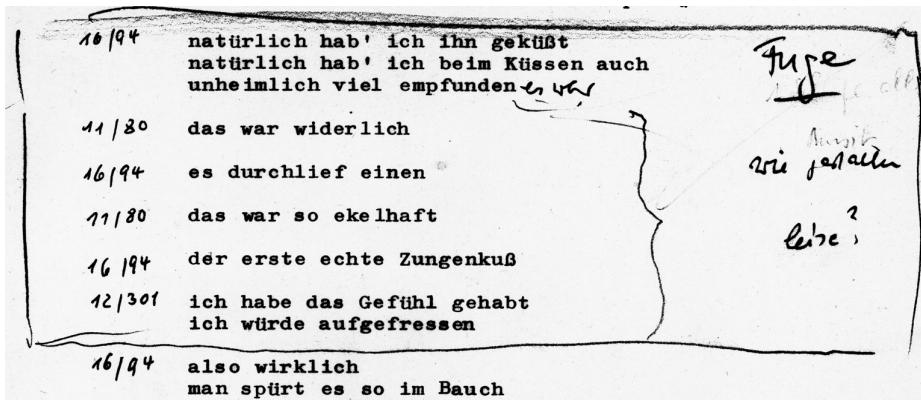


Abb. 7: Aus „M^{sc}“, S. 2.

Die Äußerung aus Tonband Nr. 16, die vom besonderen Bauchgefühl beim ersten Kuss spricht („also wirklich / man spürt es so im Bauch“), wird damit gezielt doppeldeutig: ursprünglich als rein positives körperliches Begleitgefühl eines psychischen Empfindens gemeint, wird es im Kontext der vorangehenden Äußerungen von Nr. 11 und 12 zugleich lesbar als ganz konkretes und rein physisches Empfinden, hervorgerufen durch den Akt der Penetration.

Damit werden also wörtliche und metaphorische Bedeutung miteinander kombiniert, und ein Prozess der Bedeutungsvervielfachung wird in Gang gesetzt, der auch komisch-humoristische Effekte zeitigen kann. Besonders deutlich wird dies in Beispiel Abb. 8, wo das gemeinsame Element „Putzlumpen“ einmal metaphorisch verwendet wird als Bezeichnung für das erlebte Gefühl der Erniedrigung durch den (männlichen) Partner, das andere Mal wörtlich in der Geschichte eines pathologischen Reinigungzwanges des männlichen Partners nach dem Geschlechtsakt. Der Komikeffekt entsteht nicht zuletzt dadurch, dass somit der männliche Partner in zwei ganz gegensätzlichen Rollen auftritt: als machtvoller Täter, der seine Partnerin zum Opfer degradiert – und als lächerliche Figur, die allenfalls Mitleid auslöst.

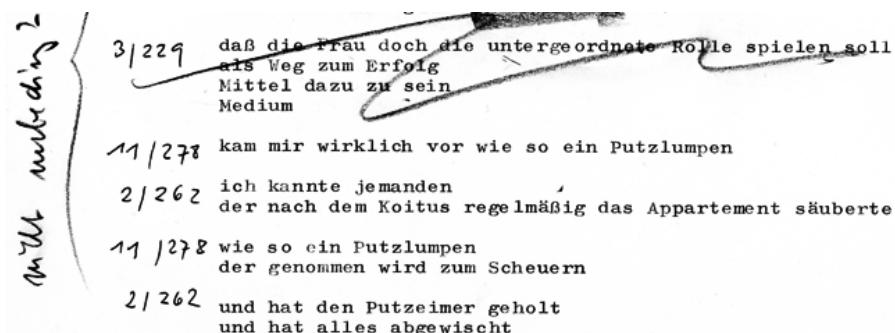


Abb. 8: Aus „M^{sc}“, S. 58.

(5) Medienspezifische Bearbeitungen

Die schriftlich montierten Figurationen werden nun noch einer weiteren, und zwar medienspezifischen Bearbeitung unterzogen. „M“ enthält handschriftliche Korrekturen bzw. Ergänzungen, zum Teil in verschiedenfarbiger Tinte, im Hinblick auf das doppelte Zielmedium, das Hörspiel und das Buch. Diese Änderungen können noch die textuelle Zusammensetzung einer Figuration betreffen (meist in Gestalt von Streichungen von Passagen); mehrheitlich handelt es sich indes um Zusätze oder um Hinweise, die die radiophone Realisation betreffen. So fügt Wühr paratextuellen Fremdtext in Gestalt der Figurationstitel hinzu: In schwarz werden die (von Rundfunksprechern einzusprechenden) Figurationstitel für das Hörspiel (z.B. „Das war die erste große Liebe“), in rot darüber die längeren Titel für das O-Text-Buch („Warum kann sich unsereiner nicht leisten / einfach nur so genommen zu werden“) notiert. Verschiedene radiophone Effekte sind vorgesehen, so vor allem der Einsatz von Musik an bestimmten Stellen (mit „M“ markiert), oder die sog. „Schleifen“. Letztere stellen ein spezielles Wührsches Kompositionsvorfahren dar, eine als akustische Überblendung realisierte Textüberlagerung, die die Stimme im Vordergrund kombiniert mit einer Stimme im Hintergrund und in der Art eines Fugato aufgebaut ist. Im Beispiel von Abb. 9 wird der Haupttext der Vordergrundstimme rot, der Nebentext der Hintergrundstimme schwarz markiert (vgl. auch Abb. 7).

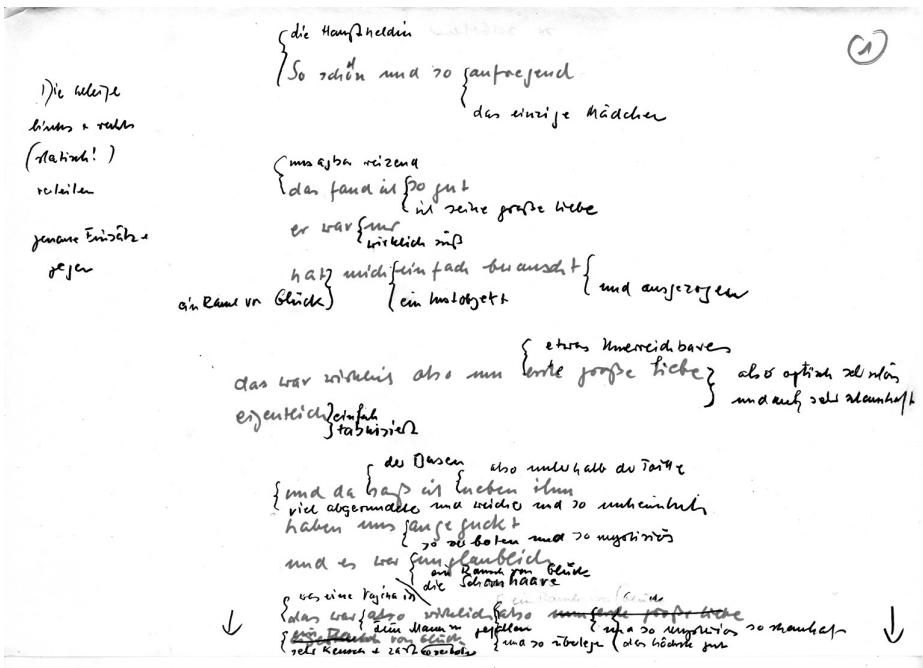


Abb. 9: Skizze für eine radiophone Bearbeitung in Gestalt einer „Schleife“ (zeitlich vor oder nach „M“ anzusetzen).

(6a) Radiophone Bearbeitung im Tonstudio

Der letzte Arbeitsschritt erfolgt im Tonstudio und markiert wiederum einen Mediumwechsel, insofern nun die radiophone Bearbeitung am Audiomaterial vorgenommen wird. Die Differenz zwischen „M⁵“, das die bislang letzte Bearbeitungsstufe darstellt und zugleich Vorlage für den Schnitt ist, und der realisierten Hörspielfassung belegt, dass es sich hierbei um eine eigenständige Kompositionsetappe handelt, in der M⁵ nicht nur einfach umgesetzt wird. Tatsächlich hat Paul Wühr im Studio noch spontan letzte Änderungen vorgenommen; diese sind somit nicht nur „passiv“ autorisiert.

Signifikant ist das Spiel mit dem Schnitt-Tempo. Oft, aber auch nicht immer, wird sehr rasch geschnitten, wodurch der Eindruck einer zusammenhängenden kontinuierlichen „Stimme“ entsteht – akustisches Korrelat der synthetischen überindividuellen Sprecherin. Von den in „M⁵“ vorgesehenen Schleifen ist indes keine einzige realisiert worden. Die zusätzliche musikalische Bearbeitung in *So eine Freiheit* besteht lediglich in einer diskreten, kaum hörbaren diatonischen Tonfolge, die das Gesamtstück in zwei Hälften segmentiert, eine erste mit absteigender und eine zweite mit aufsteigender Skala. Den Tiefpunkt und zugleich Wendepunkt markiert in der Mitte des Stücks die Verbalisierung der Erfahrung mehrfacher Vergewaltigung. Inwieweit diese, auch im Vergleich mit den anderen Stücken der O-Ton-Tetralogie minimalistische radiophone Bearbeitung mit der um 20 Jahre späteren Realisierung zusammenhängt, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden.

(6b) Die Bearbeitung für das Originaltext-Buch

Parallel zur Einrichtung des Typoskripts für das Hörspiel erfolgt die Überarbeitung des Textes für die Buchfassung; beide medienspezifischen Bearbeitungsprozesse, der für das O-Ton-Hörspiel und der für das O-Text-Buch, verlaufen also gleichzeitig und manifestieren sich auf dem- bzw. denselben Textzeugen. Im Rückblick erhellt hieraus noch einmal die Logik des Medienwechsels, mit dem der künstlerische Bearbeitungsprozess überhaupt einsetzt. Der Lyrik-Zyklus *So eine Freiheit* repräsentiert eine konsequente, wenn auch freilich keineswegs eine teleologisch notwendige, Fortentwicklung des beschriebenen Arbeitsprinzips der Fragmentierung und anschließenden Versifizierung. Letztere verweist auf die Dimension der Spatialität, d.h. die Anordnung von Text im Raum bzw. auf der Schreibfläche und setzt somit Sichtbarkeit und Lesbarkeit voraus – nur unter dieser Voraussetzung überhaupt, und nur im Medium der Schrift ergibt die spatiale Anordnung des fragmentierten und rekombinierten Textes als Verse und Strophen, die weder Reim noch sonstige hörbare rhythmische Gestaltung aufweisen, Sinn. Was aus der Perspektive des fertigen Audioproducts unfunktionaler „Luxus“ ist, stellt für die Lyrik indes ein konstitutives Merkmal dar. Wie jedoch gezeigt, ist die Hörspielgenese von Anfang an immer schon, wenn auch implizit, auf die andere Gattung und das andere Medium des Lyrikbuchs hin angelegt,²⁴ so wie umgekehrt dieses seinerseits konstitutiv auf Mündlichkeit bezogen ist. Das „Originaltext-Buch“ ist mehr

²⁴ Vgl. auch Helmut Heißenbüttel, der in seinem Funkessay *Preislied auf's Preislied* (1976) Wührs Hörspiel „eher wie ein methodisch erarbeitetes großes Gedicht“ begreift (zit. bei Hoffmann 2011 [Anm. 3], S. 7).

als nur ein Hörbuch, das den gesprochenen Text abdrückt; es konstituiert eine eigene Gattung, wobei O-Ton-Hörspiel und O-Text-Buch sowohl *genetisch* als auch *logisch-semantisch* in einer Komplementärrelation zueinander stehen. Das unten stehende Schema versucht eine zusammenfassende Darstellung der hier isolierten genetischen Arbeitsschritte.

Die signifikanten Unterschiede der beiden ‚Fassungen‘ wären eigens zu untersuchen; an dieser Stelle können lediglich einige Aspekte kurz benannt werden. Durch den Wegfall der Angaben des Zählwerks erscheinen die Figurationen als Langgedichte, segmentiert in Strophen unterschiedlicher Länge. Der Strophenwechsel markiert den Wechsel einer Sprecherin,²⁵ die typografische Leerzeile den Schnitt; letzteres war bereits vom ersten überlieferten Typoskript der Fall (vgl. „M³“), ersteres ab „M⁵“. Abgesehen von den ganz anderen Titeln der Figurationen differiert die Segmentierung sowohl auf der Makroebene des Gesamtzyklus – so wird etwa die 5. Figuration des Hörspiels in der Buchfassung in die Figurationen 5 und 6 aufgespalten – als auch auf der Mikroebene der Einzelfiguration – so kann eine Figuration im Buch mehr oder weniger Text enthalten als die korrespondierende Figuration im Hörspiel.

Insofern im schriftlichen Medium sämtliche para- bzw. nonverbalen Merkmale der originalen mündlichen Rede wie Intonation, Lautstärke, Sprechtempo, Stockungen – Merkmale, die indexikalisch auf die emotionale Verfasstheit der Sprecherin verweisen können – notgedrungen getilgt sind, radikaliert die Buchfassung die Entindividualisierung und Entkonkretisierung. Dieselbe Tendenz bringen auch die anderen Titel im Buch zum Ausdruck, die die intendierte kollektive Einheit grammatisch explizit jeweils als „unsereiner“ oder „einer von uns“ benennen.²⁶ Die konstitutive Spannung zwischen konkretem weiblichen Individuum und abstraktem weiblichen Kollektiv wird medienspezifisch also je anders realisiert.

Hervorgehoben sei noch das auffällige Merkmal des Marginaltextes im Buch. Er stellt ein funktionales Äquivalent für die (nicht realisierten) „Schleifen“ im Hörspiel dar. Der akustisch-temporalen Simultaneität von Vordergrund- und Hintergrundstimme in der Überblendung korrespondiert im schriftlichen Medium die typografisch-spatiale Kopräsenz von Haupt- und Marginaltext. Der Medienwandel führt hier allerdings zu einer neuen, medienspezifischen Bedeutung. Denn damit bricht Wühr die Beschränkung auf die eindimensionale lineare Lektüre auf und generiert verschiedene Lektüremöglichkeiten: neben der horizontalen Lektüre, die beide Spalten zusammenliest, eine vertikale, die sie separat liest. Je nachdem ergeben sich unterschiedliche semantische Effekte (vgl. Abb. 10): Die horizontale Lektüre erzeugt zahlreiche Kontraste (z.B. „angeekelt“ steht neben „wirklich süß“), während die vertikale Lektüre des Marginaltextes qua Rekurrenzen und Äquivalenzen Bruchstücke einer konsistenten Geschichte präsentiert („die Hauptheldin“ – „ich seine große Liebe“ – „ein Rausch von Glück“ etc.). Durch diese Anordnung des Textes als eine Art Partitur

²⁵ Vgl. die Lektüreanweisung in der „Vorbemerkung“ des Originaltext-Buchs (Anm. 1), S. 6. Der Umkehrschluss, dass somit eine Strophe jeweils die zusammenhängende Rede einer Sprecherin darstellt, trifft allerdings nicht in allen Fällen zu; bisweilen, wenn auch selten, wird auch Text von zwei verschiedenen Sprecherinnen zu einer Strophe zusammengefügt.

²⁶ Siehe hierzu Wünsch/Titzmann 1987 (Anm. 10).

erhält der Marginaltext tendenziell einen eigenen Status als Metatext, als eine Art Kommentar zum Haupttext – während es sich faktisch um Texte handelt, die derselben diegetischen Ebene angehören. Durch diese komplexe spatiale Anordnung des dokumentarischen Materials, sowohl in der vertikalen Dimension der Buchseite (Verse und Strophen) als auch in der horizontalen Dimension (Haupt- und Marginalspalte), wird das Merkmal der Artifizialität und Poetizität im Buch generell verstärkt – das mag mit ein Grund gewesen sein, weshalb das O-Text-Buch, im Gegensatz zum O-Ton-Hörspiel, auf keine Publikationshindernisse stieß.

hat da unten so einen Penis mit dem er da irgendwie	
das war ein irrer Shock	das einzigste Mädchen
ich war total erschreckt dadurch	
ich hab' gedacht das kann doch nicht sein das hab' ich noch nie erlebt ich hab' noch nie einen Mann da	die Hauptheldin
da unten so einen Penis und mit dem er da irgendwie auch irgendwie was vielleicht Macht ausüben möchte	unsagbar reizend
ich hab' noch nie einen Mann da angefaßt vorher niemals	ich seine große Liebe
er hat mich erst mal abgeschreckt und angeekelt	wirklich süß
ich hatte auch gar kein Bedürfnis danach und wollte angefaßt werden und nicht umgekehrt und der wollte daß ich ihn anfasse und nahm meine Hand und hat sie da hingelegt	ein Rausch von Glück
und da hab' ich ihn angefaßt das erste Mal also einen Schwanz von einem Jungen in der Hand gehabt	ein Lustobjekt
	und ausgezogen

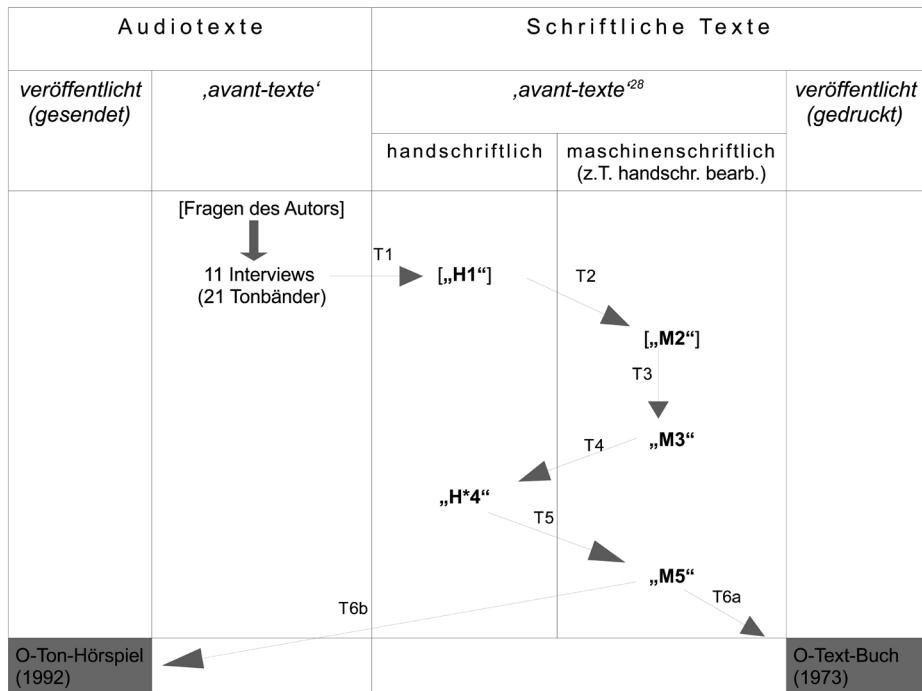
Abb. 10: Aus: So spricht Unsereiner (Anm. 1), S. 41.

In seinem letzten O-Ton-Hörspiel aus den 70er Jahren, *Viel Glück* (1976), hat Wühr genau dies nun radiophon realisiert:²⁷ Indem er die Sprecher in einer zweiten Aufnahmesession zur Kommentierung ihrer eigenen Äußerungen bittet und diese Rede dann als extradiegetische *voice over* einspielt. Die Interviewten sind damit in einer doppelten Funktion, als Textproduzenten und -rezipienten anwesend. Hat in einem ersten Schritt also das Konzept der „Schleife“ im O-Ton-Hörspiel auf das O-Ton-Text-Buch gewirkt und dort zum Modell des quasi metatextuellen Marginaltexts geführt, so hat in einem zweiten Schritt das O-Ton-Textbuch wiederum auf das Hörspiel zurückgewirkt und dort

²⁷ Vgl. hierzu auch Frank/Lukas 2007 (Anm. 21).

zum Modell des nunmehr echt metatextuellen, gleichwohl aber ‚originalen‘ audiophonen Kommentars geführt. Doch das ist ein weiterer, hier nicht mehr zu behandelnder Aspekt des faszinierenden Phänomens des Medienwechsels im Schaffen von Paul Wühr.

Schema:



Texttransformationen²⁹

- T1: Transkription + minim. Bearbeitung, u.a. Selektion (I)
- T2: Versifikation + Selektion (II: innerhalb d. Einheit einer Geschichte/eines Tonbandes = Fragmentierung, sowohl auf der Ebene des Gesamttextes als auch auf Satzebene)
- T3: Weitere Selektion (II) + Multiplikation + Variation (bestimmter Passagen)
- T4: „Figuration“: Rekombination zu neuen Einheiten, zunächst tentativ
- T5: „Figuration“: (vorläufig) definitive Komposition von 18 Teilzyklen
- T6a,b: Weitere medienspezifische Bearbeitungen: Tilgungen, Umstellungen, Titelüberschriften, radiophone Effekte etc.

²⁸ Der Begriff in nicht-teleologischer Bedeutung, versteht sich.

²⁹ Hier in der rekonstruierten zeitlichen Abfolge, wobei die Indices nicht strikt den obigen Teilkapiteln korrespondieren; die Darstellung im Text gruppiert z.T. nach inhaltlichen Kategorien (vgl. Versifikation, subsumiert unter Poetisierung) und behandelt mehrere hier unterschiedene Transformationen in einem Teilkapitel (z.B. T4 und T5).

Toni Bernhart

Audioedition

Auf dem Weg zu einer Theorie

Eine Arbeitsdefinition von Editionswissenschaft könnte lauten: Zweck und Ziel der Editionswissenschaft sind die Sichtung, Erschließung, Kommentierung und Herausgabe literarischer und historischer Quellen. Diese Arbeitsdefinition lässt sich erweitern: Zweck und Ziel der Editionswissenschaft sind die Sichtung, Erschließung, Kommentierung, Herausgabe und Zugänglichmachung von Artefakten jeden medialen Ursprungs in jeder medialen Form. Diese Definition dehnt den Zuständigkeits- und Kompetenzbereich der Editionswissenschaft aus:

1. auf alle überlieferten Quellen auch jenseits natürlichsprachlicher Texte, also auf Notationen¹ von Musik und Tanz, auf Bilder, Filme, orale und auditive Quellen, archäologische Funde etc., also auf alle kulturellen Artefakte,
2. auf jede mediale Form, in der die Artefakte überliefert sind, und
3. auf jede mediale Form, in der die Artefakte herausgegeben, dargeboten oder zugänglich gemacht werden.

Eine solchermaßen definierte Editionswissenschaft umfasst in allen denkbaren Formen das Edieren von Quellen, sie umfasst aber auch Teile von Gebieten, die sich unter Kuratieren und Inszenieren subsummieren lassen. Eine Editionswissenschaft in diesem Sinne setzt die Idee einer kulturtheoretisch und kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft konsequent fort, indem sie kundig und kompetent alle auf Artefakte bezogenen Disziplinen theoretisch, methodisch und anwendungsbezogen begleitet.

Artefakte lassen sich unter mindestens drei Gesichtspunkten unterscheiden:

1. unter semiotischem Gesichtspunkt nach dem verwendeten Zeichensystem (z.B. Schrift, Bild, Musik);
2. unter materialkundlichem Gesichtspunkt nach dem überlieferten Trägermedium² (Holz, Stein, Leinwand, Pergament, Papier, Magnetband, Schallplatte, digitales Speichermedium u.a.) oder
3. unter dem Gesichtspunkt einer Gattungs- oder Disziplinzugehörigkeit, je nachdem, ob es sich um Texte, Bilder, musikalische, choreographische oder szenische Notationen, Film, historische oder archäologische Quellen oder Funde oder um auditive Quellen handelt.

¹ Vgl. den Katalog zur gleichnamigen Ausstellung: Notation. Kalkül und Form in den Künsten. Hrsg. von Hubertus von Amelunxen, Dieter Appelt und Peter Weibel in Zusammenarbeit mit Angela Lammert. Berlin, Karlsruhe 2008.

² Die Komposita ‚Textträger‘, ‚Bildträger‘ oder ‚Tonträger‘ drücken aus, welches Zeichensystem ein Trägermedium überliefert.

Viele dieser Artefakte sind vertraute Gegenstände der Editionswissenschaft. Vor allem gilt dies für schriftlich überlieferten Text und für Notenhandschriften und -drucke, aber auch für Bilder und Film.³ Andere Artefakte wie archäologische Funde oder auditive Quellen finden in der Editionswissenschaft kaum Beachtung. Als pionierhafte Beiträge zum Auditiven als Gegenstand der Editionswissenschaft sind die Arbeiten von Wolfgang Lukas zu nennen.⁴

Was ist Audioedition? Ausgehend von der eingangs formulierten erweiterten Arbeitsdefinition von Editionswissenschaft, wonach ihr Zweck und Ziel die Sichtung, Erschließung, Kommentierung, Herausgabe und Zugänglichmachung von Artefakten jeden medialen Ursprungs in jeder medialen Form sei, lässt sich der weite Artefakt-Begriff auf auditive Quellen eingrenzen und festhalten: Audioedition beschäftigt sich mit der Sichtung, Erschließung, Kommentierung, Herausgabe und Zugänglichmachung auditiver Quellen.

Auditive Quellen können mechanische Tonträger (z.B. Wachswalze oder Schallplatte), magnetische Tonträger (z.B. Tonband oder Festplatte) oder optische Tonträger (z.B. compact disk oder blue ray disc) sein.

Diese Klassifikation unterscheidet auditive Quellen danach, wie auditive Information physikalisch auf dem Träger festgehalten und von ihm abgerufen wird. Eine andere Klassifikation könnte danach unterscheiden, ob auditive Information analog oder digital überliefert und verarbeitet wird. In Abwandlung des Begriffes der ‚born digitals‘ ließe sich bei auditiven Quellen, die auf keiner originären Verschriftlichung beruhen, auch von ‚born aurals‘ sprechen. Die oben genannten Tonträgertypen sind physische Träger; sofern auch die Memoria als Trägerin definiert wird, fällt auch mündlich überlieferte Literatur unter auditive Quellen und ist Gegenstand von Audioedition.

In der oben diskutierten Arbeitsdefinition von Editionswissenschaft ist von ‚medialer Ursprung‘ und ‚medialer Form‘ die Rede. In Zusammenhang mit Audioedition lassen sich diese Begriffe als auditives Format und auditives Medium spezifizieren. Auditiv Formate (man könnte vielleicht auch von auditiven Gattungen sprechen) sind Darbietungsformen von Schall- und Hörereignissen wie Lesung, Vortrag, Sendung oder Abspielsitzung. Charakteristisch für sie sind immer auch performative Momente: Auditiv Formate sind Ereignisse in Zeit und Raum, die innerhalb eines definierten Rahmens stattfinden, für die bestimmte Konventionen gelten und die immer auch inszeniert sind. Zwischen Akteuren und Rezipienten herrscht in der Regel Übereinkunft darüber, um welches auditive Format es sich handelt. Der Herausgeber hat zu entscheiden, ob und in welcher Form performative Momente eines auditiven Formats in der Audioedition Berücksichtigung finden.

³ Vgl. als Beispiel für eine Filmedition: Metropolis. DVD-Studienfassung. Regie: Fritz Lang, Drehbuch: Thea von Harbou. Hrsg. vom Filminstitut der Universität der Künste Berlin. Berlin 2005.

⁴ Gustav Frank und Wolfgang Lukas: Seeing sound als Grenze. Auf Paul Wührs Tonspuren der 70er Jahre – mit einer medien-editionstheoretischen Fußnote. In: Im Fleisch der Poesie. Festschrift zum 80. Geburtstag von Paul Wühr, Hrsg. von Sabine Kyora, Bielefeld 2007, S. 195-223. Vgl. auch den Beitrag von Wolfgang Lukas: Medienwechsel und produktionsästhetische Logik: Zu Paul Wührs O-Ton Hörspiel *So eine Freiheit* in diesem Band.

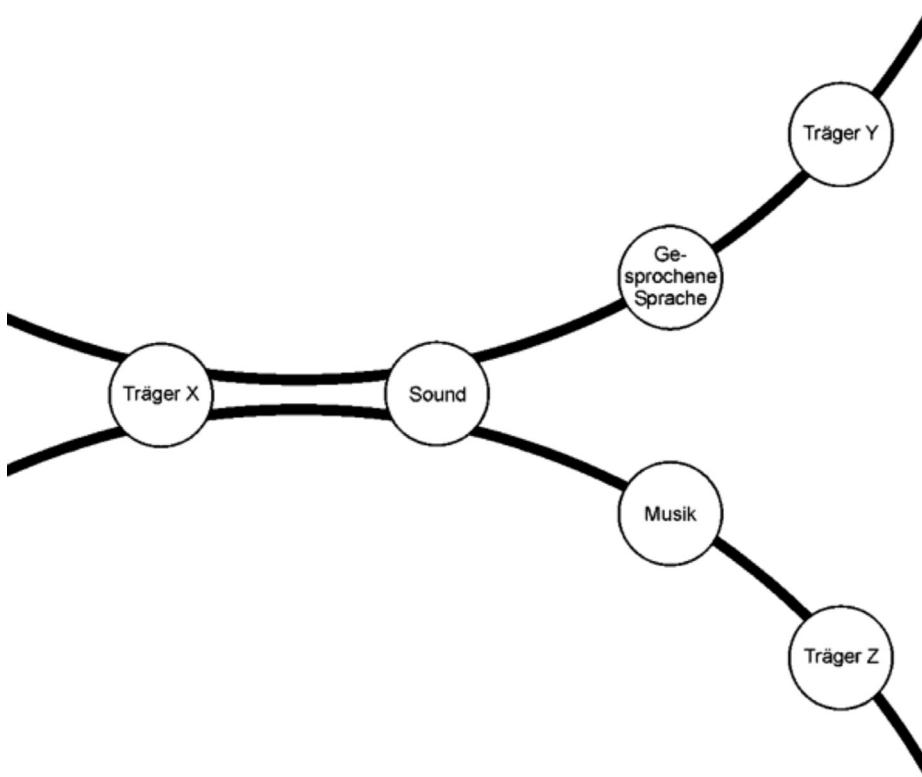
Bei auditiven Formaten kann es sich um unwiederholbare wie auch um nicht-wiederholbare Ereignisse handeln. Unwiederholbar ist ein Ereignis dann, wenn es „live“ stattfindet und sich nach dem performativen Akt im Sinne der Redensart von Schall und Rauch buchstäblich verflüchtigt. Wiederholbar ist ein Ereignis, wenn es beispielsweise auf einem Tonträger festgehalten ist und beliebig oft wiedergegeben werden kann, wobei hier aber sowohl das Schall- als auch das Hörereignis Anteile an Nicht-Wiederholbarkeit aufweisen können (z.B. technische Pannen, Charakteristik von Wiedergabegeräten, Stimmung im Auditorium).

Auditive Medien sind physikalische oder technische Mittel zur Übertragung, Verstärkung, Wiedergabe, Gestaltung, Verbreitung und Konservierung von Schallereignissen. Solche Mittel sind Luft, Schalltrichter, Mikrofon, Lautsprecher, Rundfunk, Telefon etc. Mittel zur Konservierung von Schallereignissen sind alle Arten von Tonträgern. Diese sind auch die hauptsächlichen Quellen, die Gegenstand der Audioedition sind.

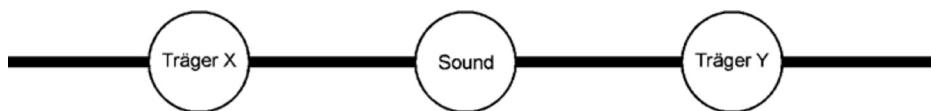
Kennzeichnend für auditive Formate, Medien und Quellen ist ihre Hörbarkeit. Diese Aussage ist banal, macht aber auf die Schwierigkeit aufmerksam, all das, was hörbar ist, mit einem Hyperonym zu bezeichnen. Hörbar sind gesprochene Sprache, Musik, Klänge, Geräusche, Lärm etc. Als übergeordneter Begriff ist ‚Schallereignis‘ denkbar; Harro Segeberg und Frank Schätzlein schlagen in ihrem gleichnamigen kulturwissenschaftlichen Sammelband ‚Sound‘ als übergeordneten Begriff vor.⁵ ‚Sound‘ entfaltet zwar ein spezifisches Assoziationsfeld, das die emotionale Komponente des Schallereignisses betont und unter Umständen nicht primär etwa an Hörspiel, Lesung oder Vortrag denken lässt, im Sinne eines breiten Kulturverständnisses ist ‚Sound‘ als Synonym für Hörbares jedoch durchaus erwägenswert. In dieser Bedeutung wird ‚Sound‘ in diesem Beitrag fortan auch verwendet.

Die vorangegangenen Überlegungen dazu, was Audioedition sei, lassen sich abstrahierend in folgender Graphik zusammenfassen:

⁵ Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Hrsg. von Harro Segeberg und Frank Schätzlein. Marburg 2005.



Träger X ist ein Tonträger, der Sound konserviert. Sound kann gesprochene Sprache, Musik, Klang, Geräusch, Lärm u.a. sein. Als prominente Erscheinungsweisen von Sound sind in der Graphik die gesprochene Sprache und die Musik genannt, die stellvertretend für alle denkbaren Erscheinungsweisen oder Ausprägungen von Sound stehen. Jeder dieser Erscheinungsweisen kann ein spezifischer Träger zugewiesen werden, der das Notat enthält: Träger Y könnte ein Manuskript oder ein Druck sein (vielleicht auch die Memoria), Träger Z eine Notenhandschrift oder ein Notendruck (vielleicht auch die Memoria). Die Träger Y und Z überliefern ein Notat, das Grundlage oder Resultat auditiver Realisierung ist. Bezogen auf Literatur, kann Träger Y ein Hörspielmanuskript sein, aber auch das Re-Notat einer Hörspielszenierung; Träger Y können die Notizen eines Vortragenden für einen Vortrag sein oder aber Notizen, die Zuhörer während eines Vortrags anfertigen. Träger Z kann der Druck einer Sonate oder eine handschriftliche Motivskizze sein, Träger Z kann aber auch die Transkription eines nach der Erinnerung überlieferten Jodlers oder einer so genannten Volksweise sein. Abstrahierte man die Graphik noch weiter, könnte sie folgendermaßen aussehen:



Träger X ist ein Tonträger, der Sound konserviert. Träger Y überliefert das Notat, das performativ in Sound transformiert werden kann. Zwischen Träger X, Sound und Träger Y bestehen Transformations- bzw. Transferbeziehungen. Diese gestalten sich medial, formal, inhaltlich und materiell. Der Weg von Träger Y (Notat) über Sound zu Träger X (Tonträger) – und umgekehrt – verbindet sich mit der Übertragung eines Mediums in ein anderes bzw. einem Medienwechsel: Das Notat ist in der Regel in einem visuellen schrift-bildlichen Zeichensystem festgehalten, Sound stellt ein auditives Medium dar, Tonträger halten Sound physikalisch, magnetisch oder optisch fest. Klassische Beispiele für die Übertragung von schriftlichem Text in Sound sind das literarische Hörspiel, die ältere ‚Märchenplatte‘ oder das neuere ‚Hörbuch‘. Beispiele für die umgekehrte Richtung sind die Vorlesungsmitschrift, das Transkript eines Interviewmitschnitts, die Verschriftlichung von Sprachaufzeichnungen zu oraler Literatur oder in der Dialektforschung oder – ein selteneres Beispiel – die Re-Notation eines radiophon realisierten Hörspiels. Am Medienwechsel müssen nicht zwingend alle drei Glieder (Träger X, Sound und Träger Y) beteiligt sein: Träger X oder Träger Y ist entbehrlich, nicht aber Sound. Die Mitschrift einer Vorlesung ist ohne Tonträger möglich, nicht aber ohne die Vorlesung selbst. Ein literarisches Beispiel für den seltenen Fall einer Ausgabe gesprochener Sprache durch auditive Medien ohne den Schritt der Textfassung ist Peter Kurzecks 2007 auf 4 Audio-CDs erschienener Roman *Ein Sommer, der bleibt*.⁶

Praktische Erfahrungen mit Studierenden

In den Sommersemestern 2007 und 2008 habe ich im Masterstudiengang Editionswissenschaft der Freien Universität Berlin zwei Seminare zum Thema „Audioedition“ gehalten. Das erste Seminar im Jahre 2007 war vor allem der assoziativen und noch unsystematischen Exploration darüber gewidmet, was Audioedition sein kann. Ausgehend von der Tatsache, dass der Begriff Audioedition gänzlich unkonturiert war, und von der Beobachtung, dass die Philologien bis dahin kaum Interesse an auditiven Formaten wie etwa Hörbuch oder Podcast zeigten, unternahm ich gemeinsam mit den Studierenden den Versuch einer Bestandsaufnahme auditiver Phänomene aus editionsphilologischer Sicht, begleitet von der Recherche, wie Auditivität in medien- und kulturwissenschaftlichen Debatten verhandelt wird. Ergebnis sollten Ansätze einer Theorie der Audioedition sein. Neben den theoretischen Aspekten wollte ich im Rahmen des Seminars auch grundlegende praktische Fertigkeiten wie den Umgang mit Mikrophon, Aufnahmegerät und Audiotools vermitteln.

Wichtig war mir in beiden Seminaren auch der Austausch mit Gästen aus Theorie und Praxis, nicht zuletzt auch deshalb, um berufspraktische Anwendungsmöglichkeiten von Audioedition zu sondieren. So lud ich etwa den Klanganthropologen Holger Schulze, den Literaturkritiker Tobias Lehmkuhl, den Sounddesigner Luigi Rensinghoff, den Hörspielregisseur Harald Krewer und den Musikpädagogen Stefan Roszak zu Referaten und Diskussionen in die Seminare ein. Ein weiteres praktisches

⁶ Peter Kurzeck: Ein Sommer, der bleibt. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit. Berlin 2007 [4 Audio-CDs].

Übungsfeld für die Studierenden bot auch der Umstand, dass ich den Auftrag erhalten hatte, im Juni 2007 im Rahmen der Tagung „*Perpetua's Passions*“⁷ eine szenische Lesung der „*Passio Sanctuarum Perpetuae et Felicitatis*“⁸ aus dem 3. Jahrhundert zu inszenieren. Studierenden bot ich Gelegenheit, sich in den Bereichen Dramaturgie und Regieassistenz zu versuchen und an den Proben mit den Schauspielern teilzunehmen.

Als Abschlussarbeiten der beiden Audioeditions-Seminare waren klassische Seminararbeiten möglich, aber auch praktische Arbeiten, die von einem dokumentierenden und reflektierenden Protokoll begleitet sein sollten. Da sowohl den Studierenden als auch mir als Dozenten Erfahrungen mit solchen Formen von Abschlussarbeiten fehlten – vor allem, was die Beurteilung betraf – entwickelte ich gemeinsam mit den Studierenden einen Katalog von Bewertungskriterien für praktische Audioedition. Ein Jahr später veranstaltete ich eine studentische Tagung, bei der alle praktischen Abschlussarbeiten öffentlich vorgestellt und diskutiert wurden.⁹

Während des Seminars im Sommersemester 2007 fiel mir immer wieder auf, dass das Interesse der Studierenden vor allem auf dem Phänomen des Hörbuchs lag, nicht zuletzt wohl auch deshalb, weil darin Auditivität in literaturwissenschaftlichem Zusammenhang am deutlichsten greifbar ist. Ebenso auffallend war in Diskussionen auch die Bedeutungserweiterung, die der Begriff ‚Hörspiel‘ unter dem Eindruck des Hörbuchs (oder dem Druck des Hörbuchmarktes) in den letzten zwei Jahrzehnten offensichtlich erfahren hat. Vor allem in der außerwissenschaftlichen Wahrnehmung, teilweise auch bereits im literaturwissenschaftlichen Kontext, denotiert ‚Hörspiel‘ heute nicht mehr in erster Linie die Gattung des literarischen Hörspiels, das von einem Autor für das Medium Radio geschrieben wird und dessen Produktion, technisch bedingt, bis vor wenigen Jahren einer öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalt vorbehalten war, vielmehr ist ‚Hörspiel‘ zu einem Synonym des literaturwissenschaftlich immer noch unterdeterminierten Begriffes ‚Hörbuch‘¹⁰ geworden: ‚Hörspiel‘ kann so gut wie jede Form von auditiver Darbietung von Text bedeuten, die technisch reproduzierbar und in gewisser Weise inszeniert ist.

Aus dieser Beobachtung heraus habe ich im Sommersemester 2008 ein zweites Seminar zu Audioedition angeboten, diesmal mit den Schwerpunkten Hörbuch und

⁷ Per auditum. Szenische Lesung der „*Passio Sanctuarum Perpetuae et Felicitatis*“ im Rahmen der Tagung „*Perpetua's Passions*“. SFB „Transformationen der Antike“ der Humboldt-Universität zu Berlin, 9.–11. Juni 2007. Mit Daniela Zähl, Tomas Sinclair Spencer und Godehard Giese.

⁸ La passione di Perpetua e Felicita. Testo latino a fronte. Introduzione, traduzione e note di Marco Formisano. Prefazione di Eva Cantarella. Milano 2008.

⁹ Audioedition zu Gehör gebracht. Präsentation von Hörspiel- und Hörbuchproduktionen aus dem Seminar „Audioedition“ im Sommersemester 2007. Freie Universität Berlin, Masterstudiengang Editionswissenschaft, 18. Juni 2008.

¹⁰ Grundlegend dazu immer noch Rüdiger Zymner: Lesen hören. Das Hörbuch. In: Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin. Hrsg. von Rüdiger Zymner. Berlin 1999, S. 208–215. Zuletzt auch: Stefan Köhler: Hörspiel und Hörbuch. Mediale Entwicklung von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart. Marburg 2005; Das Hörbuch. Stimme und Inszenierung. Hrsg. von Ursula Rautenberg. Wiesbaden 2007; Sandra Rühr: Tondokumente von der Walze zum Hörbuch. Geschichte, Medienspezifik, Rezeption. Göttingen 2008; Angelika Diehm: Lesen Sie noch oder hören Sie schon? Die Kürzungsproblematik beim Hörbuch. Marburg 2010.

Hörspiel. Als Angelpunkt für diese Auseinandersetzung erschien mir aufgrund seiner Produktions- und Rezeptionsgeschichte Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf“ (1929) als sehr geeignet. Ausschlaggebend für diese Entscheidung war auch die Tatsache, dass bereits Döblin selbst den Roman als Hörspiel bearbeitet hat. Themenblöcke des Seminars waren die Analyse des Romans „Berlin Alexanderplatz“ vor allem mit Blick auf auditive Information und der interpretierende Vergleich aller überlieferten radiophonen Realisierungen. Am Ende des Seminars habe ich die Studierenden ermuntert, eigene auditive Umsetzungen zu versuchen.

In den beiden Seminaren in den Sommersemestern 2007 und 2008 sind außergewöhnliche Hausarbeiten entstanden. Als Beispiele möchte ich die Arbeit „Weltstadtgetöse. Audiokonzeptionen“ von Katrin Vogt und Karl Weidenbecks vollständige Hörspielproduktion von Sarah Kanes „4.48 Psychose“ nennen.¹¹ Weidenbecks Hörspiel zeichnet sich durch souveränen Umgang mit Text im auditiven Medium aus, indem englischer Originaltext, die deutsche Übersetzung von Durs Grünbein, von Vorlesesoftware generierte Stimmen sowie Musik klug miteinander verwoben sind. Vogts komplexe Arbeit besteht aus einer CD und einem Booklet, die sich inhaltlich gegenseitig ergänzen und kommentieren, besonders eindrücklich ist eine Art editorische Notiz in frei assoziierender gesprochener Form, die mit Fragmenten von Audiofiles, die in Berlin aufgezeichnet wurden, kombiniert sind. Neben einer größeren Zahl an vollständig oder in Teilen realisierten Hörbüchern entstanden als Hausarbeiten u.a. auch das Konzept für ein auditives Campus-Leitsystem für blinde Erstsemester und der Entwurf für ein Soundscape-Memory als Computerspiel.

Ausblick

Der Begriff ‚Audioedition‘ ist geeignet, um sowohl die theoretische und methodische Seite eines Spezialgebiets innerhalb der Editionswissenschaft zu bezeichnen als auch die spezifische auditive Erscheinungsweise der Edition selbst. Der vorangestellte Ansatz zu einer Theorie der Audioedition skizziert das theoretische Explorations- und Entwicklungspotential des zur Diskussion gestellten Begriffes. Aus den Lehrerfahrungen gehen mögliche Anwendungsfelder von Audioedition hervor, die mit Sicherheit noch zu erweitern sind. Anhand von Audioedition wird deutlich, dass und in welchen Ausprägungen die Autorschaftsleistung des Editors eine *conditio sine qua non* der *editio* ist. Besonders deutlich zeigt sich dies in den performativen und inszenatorischen Aspekten, die integrale Bestandteile von Audioedition sind und Transmedialisierung oder zumindest Intermedialität in der Editionswissenschaft verdeutlichen.

Vordringliche Entwicklungs- und Anwendungsfelder von Audioedition finden sich wohl im Bereich von Archiv- und Bibliothekswissenschaft. Denn auditive Quellen stellen für Archive und Sammlungen immer größere Herausforderungen dar. Mit fortschreitender Zeit nehmen sowohl ihre Quantität als auch ihr Alter und ihre historische

¹¹ Auszüge aus den beiden Arbeiten habe ich während meines Vortrags auf der 13. Internationalen Tagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition „Medienwandel / Medienwechsel in der Editionswissenschaft“ 2010 in Frankfurt am Main vorgestellt. Ich danke Katrin Vogt und Karl Weidenbeck für ihr Einverständnis.

Bedeutung zu. Fragen der Konservierung, Lagerung, Speicherung und Sicherung, dann auch Fragen der Erschließung, Herausgabe, Kommentierung und Vermittlung erfordern experimentelle und interdisziplinäre Ansätze, die auch Standards herauszubilden imstande sind. Beispiele aus jüngster Zeit sind die Konservierung der Sammlung „Stimmen der Völker“ des Berliner Lautarchivs,¹² die Herausgabe von Wolf Dieter Brinkmanns akustischem Nachlass,¹³ die Auseinandersetzung mit den Rundfunkansprachen von Theodor W. Adorno aus den 1950er Jahren¹⁴ oder die Herausgabe von Heiner Müllers Tondokumenten von Kristin Schulz.¹⁵ In die Zuständigkeit literarischer Sammlungen und Archive würde auch die Etablierung eines Hörspielarchivs fallen, das es bis heute nicht gibt.¹⁶

Auditive Quellen sind Archivgut und kulturelles Erbe. Sie lagern mit anderen massenmedialen Artefakten wie Lichtbildern, Schallplatten, Filmen, Magnetbändern, Computerdisketten und Festplatten in Archiven, ihre Bewahrung erfordert beträchtlichen technischen Aufwand.¹⁷ Wenn es um die Erschließung, Veröffentlichung oder Präsentation dieser Artefakte geht, stoßen Archive und Forschung an ihre Erfahrungsgrenzen. Aus archiv- und editionswissenschaftlicher Sicht stehen wir mitunter ratlos vor dem kulturellen Erbe des späten 19., 20. und 21. Jahrhunderts. Audioedition, auf dem Weg zu einer Theorie, kann dazu beitragen, den Umgang mit diesem neueren und neuesten Erbe zu differenzieren und zu professionalisieren.

¹² URL: <http://publicus.culture.hu-berlin.de/lautarchiv/> (zuletzt verifiziert am 23.3.2011).

¹³ Wolf Dieter Brinkmann: Wörter Sex Schnitt. Originaltonaufnahmen 1973. Hrsg. von Herbert Kapfer und Katarina Agathos. Unter Mitarbeit von Marleen Brinkmann. Erding 2005 [5 CDs].

¹⁴ Vgl. dazu die Veranstaltung „Adorno am Mikrophon“, Akademie der Künste, Berlin, 18. Februar 2010.

¹⁵ Müller MP3. Heiner Müller Tondokumente von 1972 bis 1995. Hrsg. von Kristin Schulz. Berlin, Köln 2011. [4 CDs mit Buch].

¹⁶ Zu nennen ist an dieser Stelle die Datenbank <http://www.hoerdat.in-berlin.de/> (zuletzt verifiziert am 23.3.2011), die in privater Initiative von Herbert Piechot (Berlin) betrieben wird und Informationen zu rund 34.000 Hörspielen enthält.

¹⁷ Als die größten Phonotheeken Europas sind das Institut national de l'audiovisuel (Paris), das Deutsche Rundfunkarchiv (Frankfurt am Main und Potsdam-Babelsberg) und das British Library Sound Archive (London) zu nennen.

Reinmar Emans

Neue Darstellungsformen von Fassungen musikalischer Werke

Nach wie vor macht die Musikwissenschaft nach Möglichkeit einen Bogen um unterschiedliche Fassungen. Diese Scheu mag letztlich auch damit zusammenhängen, dass die Vielzahl musikalischer Fassungen den emphatischen Werkbegriff massiv in Frage stellt; auch bei unzweifelhaften Meisterwerken scheint dieser dadurch ahistorisch zu sein und an der wahren Bestimmung eines Musikwerkes völlig vorbeizuziehen. Die meiste Musik nämlich wurde fast ausschließlich geschrieben, damit sie auch zeitnah erklingt. Das Erklingen freilich bedingt einen ganz eigenen Pragmatismus; die Musik muss sich Ort und Raum anpassen sowie natürlich auch den Interpreten einschließlich ihrer Instrumente. Dies führte häufig zu Änderungen bei Wiederaufführungen, die den modifizierten Rahmenbedingungen Rechnung trugen. Doch wie soll man entscheiden, welche Änderungen alleine den neuen Aufführungsbedingungen entspringen und welche hinsichtlich der Werkgenese vielleicht als konzeptionelle Verbesserungen einzustufen wären?

Velleicht, weil sie so gut zu unserem Bild eines naiven und stets von außen beeinflussbaren Komponisten zu passen scheinen, fanden die Fassungen der Brucknerschen Sinfonien allerdings schon seit langem im Fach Beachtung; schließlich wurden diese Sinfonien sogar als unterschiedliche Fassungen einer einzigen Ursinfonie gewertet.¹ Zeigte sich in der allgemeineren Diskussion bereits die unzulängliche terminologische Eingrenzung des Fassungsbegriffs, so verhinderten in der Folgezeit auch die unterschiedlichen Darstellungen der Fassungen in diversen historisch-kritischen Gesamtausgaben² eine ernsthafte Auseinandersetzung mit den Fassungsunterschieden. Beides, sowohl die terminologische Indifferenziertheit wie auch die unzureichende Darstellungsmöglichkeit in Musikditionen, war indirekt eigentlich stets auch Thema der Richtlinien der meisten historisch-kritischen Gesamtausgaben. Dort wird meist in gebotener Kürze mitgeteilt, wie der Herausgeber mit abweichenden Fassungen verfahren soll.³ Gleichwohl blieben und bleiben für den Editor diesbezüglich zahlreiche Fragen offen. Das liegt vor allem daran, dass dem Herausgeber aufgrund der termi-

¹ Siehe hierzu Wolfram Steinbeck: Bruckners „keckes Beserl“. Zu den Fassungen der Ersten Symphonie. In: Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Textphilologie. Helga Lühning zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Reinmar Emans. Laaber 2007, S. 189-200.

² Einige Fälle, in denen verschiedene Fassungen zu wenig sinnvollen editorischen Darstellungen geführt haben, diskutieren Ralf Schniders und Joachim Veit: „Wie kann ich's fassen?“ Überlegungen zur Darstellung von Fassungsproblemen in traditionellen und in neuen Medien. In: Emans 2007 (Anm. 1), S. 253-274.

³ Vgl. hierzu Editionsrichtlinien Musik. Hrsg. von Bernhard R. Appel und Joachim Veit. Kassel 2000.

nologischen Unsicherheiten ein erheblicher Ermessensspielraum zugesprochen wird.⁴ Wann z.B. handelt es sich um eine Fassung und nicht bloß um Varianten? Geht es um quantitative oder qualitative Abweichungen in den Quellen für ein und dasselbe Werk? Diesen Fragen gesellen sich sofort weitere hinzu, wenn sekundäre Quellen eine abweichende Fassung überliefern. Dann nämlich stellt sich ein entschiedenes Bewertungsproblem: Wer ist für diese Fassung verantwortlich? Der Autor des Werkes selbst – wobei hier stets die Schwierigkeit bleibt, ob und wie eine Autorisierung nachgewiesen werden kann – oder etwa ein Zweiter, der ohne die Aufforderung des Komponisten die Werksubstanz verändert hat? Im letzteren Fall würde es sich im musikphilologischen Sprachgebrauch um Bearbeitungen handeln, denen die Ehre, in herkömmlichen historisch-kritischen Ausgaben publiziert zu werden, zumeist verwehrt wird. Editionen wie etwa die der Bachschen Bearbeitung von Pergolesis *Stabat Mater* (*Tilge, Höchster, meine Sünden* BWV 1083) oder der Transkriptionen von Vivaldischen Konzerten sind rare Ausnahmen geblieben. Doch sind die Grenzen zwischen Fassungen (durch den Autor) und Bearbeitungen (durch einen Zweiten) ohnehin nicht immer wirklich eindeutig.⁵

Ein Paradebeispiel par excellence für fassungsbedingte Fehlentscheidungen ist die Bachsche *Johannes-Passion*, bei der sich allein aufgrund der Originalstimmen mindestens vier unterschiedliche Fassungen (1724, 1725, 1732 und 1749) unterscheiden lassen, von denen allerdings nur noch zwei aus dem Stimmenmaterial mehr oder weniger eindeutig rekonstruierbar und damit als Notentext edierbar sind. Zu allem Überfluss begann Bach im Jahre 1739 zusätzlich noch eine kalligraphische Partitur anzulegen, die nun aber wiederum neue Änderungen enthält und somit mit keiner der übrigen vier Fassungen identisch ist. Mutmaßlich sah sich Bach zu dieser Neuschrift genötigt, weil die alte Partitur aufgrund der vielen Fassungsänderungen zu weiten Teilen unlesbar oder zumindest schwer lesbar geworden war. Wohl, weil die Leipziger Obrigkeit die von Bach „auf bevorstehenden Char-Freytage haltende Music, bis auf darzu erhaltene ordentliche Erlaubniß“⁶ untersagte, brach Bach seine Abschrift, die

⁴ Vgl. hierzu auch Reinmar Emans, Lesarten – Fassungen – Bearbeitungen. Probleme der Darstellung – Probleme der Bewertung. In: Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis. Hrsg. von Helga Lühning. Tübingen 2002 (Beihefte zu editio 17), S. 189–186; sowie Schnieders und Veit 2007 (Anm. 2).

⁵ Schließlich wäre die Bearbeitung eines Werkes durch einen Zweiten dann als Fassung zu bewerten, wenn der eigentliche Urheber diese autorisiert und vielleicht sogar gut geheißen hat. Bei Komponisten wie etwa Robert Schumann, der seinen Kopisten sehr viel Verantwortung übertrug, was mitunter auch zu Notentextänderungen führte, oder Felix Mendelssohn Bartholdy, der hin und wieder auch Veränderungen durch den Verleger billigte, geraten diese rein philologischen Differenzierungen aus den Fugen. Für die Sommernachtstraum-Ouvertüre Mendelssohns kommt daher der Herausgeber Christian Martin Schmidt bei der Bewertung des eigentlich editionsrelevanten Erstdrucks zu dem Ergebnis: „Der Partitur-Erstdruck bietet somit eine Fassung, die zwar aktiv autorisiert ist [weil Mendelssohn den Druck in Auftrag gegeben hat], die aber nicht die ‚eigentliche‘ Autorintention widerspiegelt [weil der in vielerlei Hinsicht verderbte Original-Stimmendruck als Druckvorlage Verwendung fand].“ (Christian Martin Schmidt: Gewollte und ungewollte Fassungen. Überraschungen beim Studium der Quellen zu Felix Mendelssohn Bartholdys Konzert-Ouverture zu Shakespeares Sommernachtstraum op. 21. In: Mit Fassung (Anm. 2), S. 112). Siehe hierzu auch Emans 2002 (Anm. 4), S. 189–196.

⁶ Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750. Hrsg. von Werner Neumann und Hans-Joachim Schulze. Kassel etc. 1969 (Bach-Dokumente II), S. 338–339 (= Dok 439).

einer neuen Fassung gleichkommt, ab. Erst zehn Jahre später⁷ vervollständigte der Kopist Johann Nathanael Bammler diese rudimentäre Partitur.⁸

Dieser komplizierte Überlieferungsbefund der *Johannes-Passion* stellt den editorischen Umgang mit deren Fassungen auf den Prüfstand. Natürlich mag zunächst einmal nicht verwundern, dass die erste Ausgabe, die 1831 bei Trautwein in Berlin erschien, für die ersten zehn Sätze das so gut lesbare Autograph Bachs aus dem Jahre 1739 heranzog. Die Sogkraft dieses Autographs war offenbar so groß, dass es nachfolgend auch Wilhelm Rust für den Notentext der Alten Bach-Gesamtausgabe zugrunde legte. Ja mehr noch: Auch der abschriftliche Teil Bammlers diente der Rustschen Edition als Grundlage. Dass dieser Fassungsmix weder von Bach so beabsichtigt war noch jemals zuvor aufgeführt wurde, liegt auf der Hand.

Doch wirklich daraus gelernt hat man zunächst nicht, denn Arthur Mendel, der die *Johannes-Passion* 1973 innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe herausgegeben hat, bediente sich für die ersten zehn Sätze ebenfalls der autographen Revisionspartitur von 1739, arbeitete zudem aber zahlreiche Veränderungen ein, die in den Stimmen der Aufführung von 1749 enthalten sind. Da Mendel zudem sowohl einige Sätze aus den früheren Werkstadien als auch die von ihm als Verschlechterung angesehenen Textänderungen der allerletzten Fassung im Anhang des Notenbandes mitgeteilt hat, ist der mit viel Zeit gesegnete Nutzer in die Lage versetzt, die diversen Werkstadien immerhin ungefähr zu rekonstruieren; eine der ehemaligen Aufführungsfassungen kann er allerdings daraus nicht herstellen. Obwohl Mendels intensive Forschungen sehr dazu beigetragen haben, das Fassungsdickicht ein wenig transparenter zu machen, lässt sich sein im Hauptnotentext idealisiertes Fassungskonglomerat nur als editorische Fehlentscheidung einschätzen. Mendels editorisches Verfahren war zwar von Anfang an umstritten, doch dauerte es immerhin 31 Jahre, bis Peter Wollny jeweils separate Ausgaben der Fassungen aus den Jahren 1725 und 1749 vorlegte. Aber auch der Herausgeber dieser Editionen musste im Detail manche Unwägbarkeiten in Kauf nehmen; da etwa für die Aufführung von 1725 nicht alle Stimmen überliefert sind, musste nämlich doch das ein oder andere aus Stimmen übernommen werden, die für eine andere Gelegenheit entstanden. Immerhin hat man auf diese Weise endlich zwei Fassungen destilliert, die denen der Bachschen Aufführungen denkbar nahe kommen. Doch auch bei diesen getrennt publizierten Ausgaben Wollnys erschließen sich dem Benutzer die Unterschiede der Fassungen nur dann, wenn er aufs Neue kollationiert.

Einen Aspekt, der im gewissen Sinne ebenfalls innerhalb des Begriffsfeldes „Fassung“ zu bedenken ist, möchte ich noch ansprechen. Im Falle einer optimalen Verfügbarkeit der Originalquellen hat es sich eingebürgert – ganz im Sinne der erst viel später erfundenen Copy-Text-Theorie –, den Notentext aus dem Kompositionsaufograph (zumeist eine Partitur) und den Originalstimmen zu gewinnen. Natürlich hatte man

⁷ Siehe Peter Wollny: Neue Bach-Funde. In: Bach-Jahrbuch, 1997, S. 48f.

⁸ Vgl. hierzu den Kritischen Bericht zu Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie II, Bd. 4, und die Darstellung der unterschiedlichen Fassungen bei Alfred Dürr: Johann Sebastian Bach. Die *Johannes-Passion*. Kassel 2006, sowie Annette Oppermann: Zur Quellenlage. In: Bachs Passionen, Oratorien und Motetten. Das Handbuch. Hrsg. von Reinmar Emans und Sven Hiemke. Laaber 2009 (Das Bach-Handbuch, Bd. 3), S. 82-94.

erkannt, dass beide Quellentypen für sich problematisch sind oder zumindest sein können. Kompositionspartituren verzichten meist auf genaue Festlegungen von Dynamik, Agogik und Artikulation; häufig fehlen auch Angaben zur letztlich gewünschten Besetzung.⁹ Der Komponist wollte seine Gedanken ohne viel Nebenwerk zu Papier bringen, was die Konzentration und den Schreibfluss bei der Arbeit gewiss erhöhte; schließlich wusste er, dass er beim Ausschreiben der Stimmen diese akzidentelle Notationsebene noch nachreichen konnte. So er die Stimmen selber ausschrieb, müssen auch diese als autographhe Quelle für die Edition herangezogen werden, obgleich sie letztlich von der Partitur abhängig sind. In diesem Fall rückt die Partitur quasi in den Status einer Skizze oder einer Vorfassung. Im Normalfall aber waren für das Ausschreiben der Stimmen andere verantwortlich. Da den Hauptstimmen die Partitur als Vorlage diente, müssten diese eigentlich als Codices descripti eingestuft werden, wäre da nicht die unmittelbare Nähe zum Autor vorauszusetzen, der u. U. für Änderungen in den Stimmen gegenüber der Partitur zumindest indirekt verantwortlich sein könnte. Der Wert der Abschriften bemisst sich demnach eigentlich an der Frage, ob die Stimmen eine redaktionelle Durchsicht des Komponisten aufweisen. Zwar lassen sich im Zuge einer solchen Redaktion hinzugefügte Dynamikbezeichnungen meist graphologisch von denen der Kopisten trennen, doch können etwa Bögen aufgrund ihrer meist mangelnden Individualität nicht immer als hinzugesetzte erkannt werden. Gänzlich problematisch hinsichtlich der Schreiberzuordnung sind etwa Staccatopunkte, da sie kaum einmal markante graphische Unterschiede zwischen zwei Schreibern aufweisen. Diese akzidentelle Schicht, die meist in den Stimmen ausgearbeiteter ist als in Partituren, spiegelt freilich am ehesten das Werk im Status seiner (erstmaligen) Aufführung wider, weswegen die Originalstimmen selbst dann, wenn keine redaktionellen Eingriffe durch den Komponisten nachweisbar sind, für eine Edition nicht nur herangezogen werden, sondern wohl zu Recht als eigentliche Hauptquelle bewertet werden. Bei Problemstellen kann dann die Kompositionspartitur zur Erstellung des Notentextes befragt werden. So zumindest will es die Copy-Text-Theorie¹⁰ – und so haben es die meisten der modernen historisch-kritischen Musik-Gesamtausgaben bislang gehalten.

Ein Blick zurück zeigt jedoch, dass dies nicht immer so war. Der Alten Bach-Gesamtausgabe beispielsweise galt zunächst die Partitur, die „Urschrift“ als die eigentliche Basis der Edition. Obwohl man rasch erkannte, dass „die sehr flüchtige, vielfach corrigirte und überschriebene, oft schwer zu entziffernde Schrift“ der Kompositionspartituren mannigfache Probleme bereitet, die Stimmen hingegen, zumal wenn sie von Bach revidiert wurden, „dem Autographon derselben immer weit vorzuziehen

⁹ Auch werden Fassungsänderungen nur selten in die Partituren eingearbeitet. In der Regel reicht es aus, das Aufführungsmaterial auf den neuesten Stand zu bringen.

¹⁰ Zumindest so, wie sie Sir Walter Wilson Greg: The Rationale of Copy-Text. In: Bibliography and Textual Criticism. Hrsg. von O. M. Brack Jr. und Warner Barnes. Chicago 1969, S. 41-58, und Fredson Bowers: Bibliography and Textual Criticism. Oxford 1964, anhand von Dramen entwickelt haben; doch auch die Modifikationen von James Thorpe: Principles of Textual Criticism. San Marino (Californien) 1972, und Philip Gaskell: New Introduction to Bibliography. Oxford 1972, legen ähnliche methodische Verfahren zugrunde.

sind“,¹¹ zog man aus dieser Erkenntnis zunächst keine Konsequenzen. Erst mit der Edition der *Johannes-Passion*, die ja – wie skizziert – aufgrund ihrer nur aus den unterschiedlichen Stimmsätzen rekonstruierbaren Fassungen ein massiver editorischer Prüfstein ist, veränderte man das methodische Procedere. Zwar folgte man – wie bereits erwähnt – der nur teilautographen Partitur von 1739, doch wurden die Stimmen nun zur „Ergänzung mancher Vortragszeichen und Auszierungen“ mit herangezogen.¹² Auch sonst änderte sich durch diese Grundsatzentscheidung einiges:

Die den Stimmen entlehnten Triller und Vorschläge haben wir durch besondere Zeichen markiren lassen [...]. In Rücksicht auf die ‚frühere‘ Entstehung der Stimmen hielten wir die Aufnahme dieser Zeichen nun in ‚unterschiedlicher‘ Gestalt für gerechtfertigt.¹³

Diese typographische Unterscheidung von Partitur und Stimmen wurde gleichwohl nachfolgend zum Standard der Alten Bach-Gesamtausgabe, die jedoch von der Neuen Bach-Ausgabe nicht übernommen wurde, obwohl sie philologisch plausibler ist als die nur aufgrund der Kritischen Berichte nachvollziehbare Quellendifferenzierung. Schließlich, so muss wohl konstatiert werden, ist dieses graphische Verfahren trotz der typographischen Beschränkungen, denen ein Musikdruck unterworfen ist, geeignet, zumindest auf der akzidentellen Ebene zwei ihrer Intention nach unterschiedliche Quellen auf eine und derselben Darstellungsebene abzubilden. Allerdings stößt eine solche Darstellung sofort an ihre Grenzen, wenn die Abweichungen von Partitur und Stimmen auch den substantiellen Text betreffen. Einzelnes ließe sich dann vielleicht noch mittels Ossia-Lesarten einigermaßen adäquat darstellen,¹⁴ doch widerspricht ein zu stark ausgezeichneter Notentext den Bedürfnissen der Praxis, die zu Recht die Voraussetzungen für einen kontinuierlichen Leseprozess einfordert, der durch allzu viele Sonderzeichen oder Ossia-Lesarten massiv gefährdet wäre.

Unter dieser Prämisse wundert es, dass Siegbert Rampe – also ausgerechnet ein Musikpraktiker – in seinen Musikeditionen überaus starken Gebrauch von derartigen Auszeichnungen macht.

¹¹ Johann Sebastian Bachs Werke. Gesamtausgabe der Bach-Gesellschaft zu Leipzig (1851-1891), Bd. 1, S. XIII. Im Nachfolgenden als BG abgekürzt.

¹² Doch wurden – wie Kollationierungen belegen – bereits in den früheren Bänden stillschweigend auch die Stimmen zu diesem Zweck herangezogen. Das deckt sich mit Hinweisen, die Wilhelm Rust in Bd. 5 gab, in denen er bemerkt, dass die Stimmen für einen optimalen Text unentbehrlich sind: „Wo nun Partitur und Stimmen von einander abweichen, da ist nur dann den Stimmen der Vorzug gegeben worden, wenn die Abweichung von J. S. Bach selbst herrführt.“ (BG, Bd. 5, S. XXXI).

¹³ BG, Bd. 12/1, S. XX.

¹⁴ Unter „Ossia-Lesarten“ versteht man ein der Partitur hinzugesetztes System in kleinerem Stich, in dem eine Alternativlesart mitgeteilt wird. Derartige Varianten sind in der Regel als der Lesart des Haupttextes gleichwertig einzuschätzen.

* Dieser Satz ist auch als Gigee der Partita FbWV 612 (A 1656, Band I, S. 69) überliefert. This movement also exists as Gigee of the partita FbWV 612 (A 1656, volume I, p. 69).

1) Wagner 2

2) Tappert ca. 1670

3) Schuerin

4) Stos

4a) OB 1695

5) Wagner 2

6) Tappert ca. 1670, Stos, OB 1695:

7) Schuerin:

8) Stos:

9) Tappert ca. 1670:

10) Wagner 2

11) Tappert ca. 1670, Schuerin, OB 1695:

12) Tappert ca. 1670, Stos, OB 1695:

13) Tappert ca. 1670, Stos, OB 1695:

14) Tappert ca. 1670, Stos, OB 1695:

15) Wagner 2:

16) Schuerin:

17) Wagner 2

18) Tappert ca. 1670, Stos, OB 1695:

19) Wagner 2

20) Tappert ca. 1670, Schuerin, Stos

21) Tappert ca. 1670, Stos, OB 1695:

22) Wagner 2

23) Tappert ca. 1670, Schuerin, Stos, OB 1695:

24) Tappert ca. 1670, Schuerin, Stos, OB 1695:

25) Tappert ca. 1670, Stos, OB 1695, Schuerin:

26) Tappert ca. 1670, Stos, OB 1695:

27) Schuerin:

28) Schuerin:

29) Stos, OB 1695:

30) Schuerin:

31) Stos, OB 1695:

32) Wagner 2:

33) Wagner 2:

Aus: Froberger: Neue Ausgabe sämtlicher Werke III. Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung. Partiten und Partitensätze. Hrsg. von Siegbert Rampe. Kassel 2001, Teil 1, S. 24-25.

Für den Wissenschaftler mag die Integration (fast) aller Quellenabweichungen in diversen Ossia-Systemen weitgehend entschlüsselbar sein und seinem Wunsch nach Editionen, die einzelne Werke nicht als etwas Statisches und mithin Abgeschlossenes darstellen, sehr entgegenkommen. Ob der Praktiker allerdings aus der Vielzahl der Möglichkeiten, die einen fast schon an Raimond Quenaus Hunderttausend Milliarden Gedichte (frz.: *Cent Mille Milliards de Poèmes*) erinnert, wirklich sinnvoll auszuwählen vermag, dürfte zu bezweifeln sein.

Unabhängig also von der gewählten Darstellungsform im Printmedium (sei es nun, dass abweichende Fassungen den „eigentlichen“ Fassungen nachgestellt oder separat gedruckt werden, sei es, dass man die Abweichungen in Ossia-Systemen wiedergibt) bleibt die Nutzung in jedem Falle problematisch. Hier wären Verbesserungen der Darstellung von Fassungsunterschieden dringend geboten, auch weil sich die Auffassung, was genau ein „Werk“ sei, in den letzten Jahrzehnten aufgrund des Diskurses in Literaturwissenschaft und Philosophie massiv geändert hat; dies dürfte dazu führen, dass in Zukunft mehr Fassungen editorisch aufbereitet werden müssen als früher. Gerade eine freiere, vom Autor losgelöste Sicht auf das Werk führt zwangsläufig zu einer Neubewertung einzelner Fassungen. Diese werden in Zukunft, wenn sich unser Fach den Entwicklungen in den Nachbardisziplinen anschließen sollte – was aus meiner Sicht sehr zu begrüßen wäre –, eine sehr viel größere Rolle für die Interpretation eines Werkes spielen müssen. Dies setzt allerdings voraus, dass auch die Editionen, seien sie nun wissenschaftlicher oder praktischer Art, auf die veränderten Anforderungen reagieren.

So lange der Benutzer genötigt ist, alle Fassungsunterschiede mühsam entweder aus dem Kritischen Bericht zu übertragen oder aber neu zu kollationieren, um erkennen zu können, was sich im Laufe der Arbeit am Werk wirklich geändert hat, wird die Akzeptanz jedoch eher mäßig sein. Denn anders als bei Texteditionen, die unterschiedliche Fassungen parallel abdrucken und sogar aus Rücksicht auf den Nutzer abweichende Lesarten der Fassungen hervorheben und markieren können,¹⁵ ohne die Lesbarkeit zu beeinträchtigen, muss aus Gründen der Praktikabilität von einem solchen Verfahren bei den Musikditionen Abstand genommen werden. Man stelle sich nur einmal die Partiturseite einer größer besetzten Sinfonie, einer Oper oder gar einer mehrhörigen Messkomposition vor, bei denen vier bis sechs Takte bereits eine solche Partiturseite füllen können. Bei einem Parallelabdruck einer abweichenden Fassung auf der gegenüberliegenden Seite würde das dazu führen, dass der Dirigent vor lauter Blättern kaum mehr den Taktstock heben könnte. Hervorhebungen würden den steten Lesefluss, den eine musikalische Aufführung erfordert, noch zusätzlich stören. Ohne Markierungen aber wären die Abweichungen des musikalischen Textes nur mit viel Arbeitsaufwand zu erkennen. Da das musikalische Notationssystem seine Orientierung sowohl aus der Vertikalen, welche die harmonische Ebene repräsentiert, als auch aus der Horizontalen bezieht, in welcher der zeitliche Verlauf fixiert ist, ist zur Ortung und Beschreibung von Abweichungen, die der unmittelbaren Vergleichung dienen, ein umständliches Koordinatensystem notwendig. Ein solches aber schreckt eher ab, als dass es zum Vergleich einladen würde.

¹⁵ Beispiele hierfür bringt Thomas Bein: Die Multimedia-Edition und ihre Folgen. In: *editio* 24, 2010, S. 64-78.

Aus diesem Dilemma scheint nun eine neue Methode zu führen, die noch kurz anhand einiger Beispiele aus der Bachschen Tastenmusik vorgeführt werden soll: die digitale Edition, die innerhalb des Projektes Edirom an der Detmolder Universität unter der Leitung von Joachim Veit entwickelt wurde.¹⁶ Ich möchte bei dieser Gelegenheit Herrn Veit und seinen stets hilfsbereiten Edirom-Mitarbeitern dafür danken, dass sie bereit waren, ihr für andere Zielsetzungen entwickeltes Programm soweit zu modifizieren, dass es für fassungsbezogene Differenzierungen eingesetzt werden kann. Dieses digitale Verfahren ermöglicht es nun, die unterschiedlichen Fassungen so aufeinander zu legen, dass die Fassungsunterschiede bei Bedarf auf einen Blick ersichtlich werden. Derzeit haben wir uns entschieden, den Notentext einer Fassung (zumeist den der Hauptfassung) als Basis für alle weiteren zu edierenden Fassungen zugrunde zu legen. In diesem Fall handelt es sich um das Choralspiel „Nun freut euch, lieben Christen g'mein“ BWV 734:

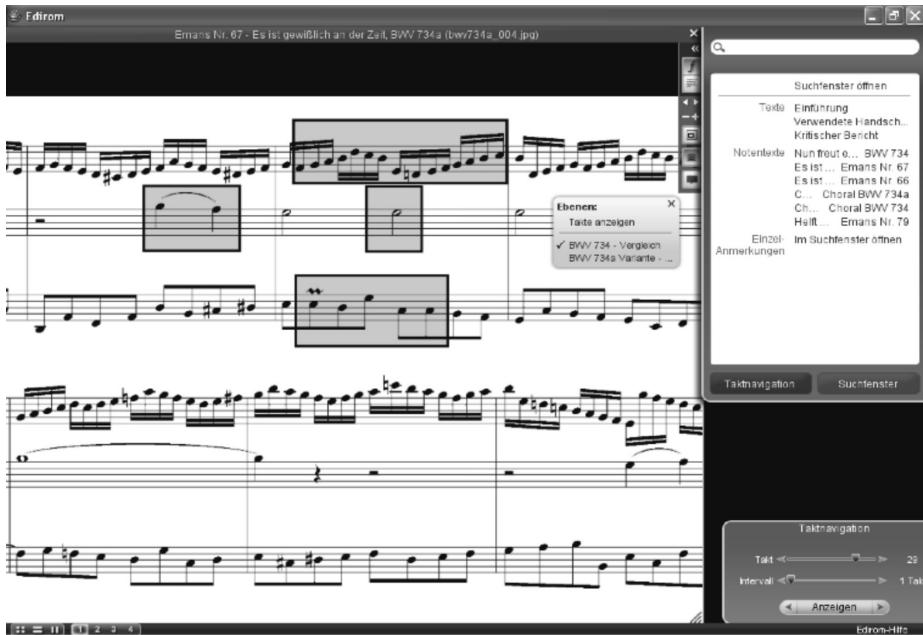
The screenshot shows a digital edition interface for Bach's chorale BWV 734. The main area displays two staves of musical notation. The top staff consists of sixteenth-note patterns, while the bottom staff has eighth-note patterns. A vertical bar indicates a measure repeat. To the right of the music, a search sidebar is open, listing various search terms and their results. The term 'Es ist... Emans Nr' is highlighted. Below the search sidebar, a 'Taktnavigation' (measure navigation) panel is visible, showing controls for navigating between measures and intervals.

¹⁶ Zum Edirom-Projekt siehe <http://www.edirom.de/>.

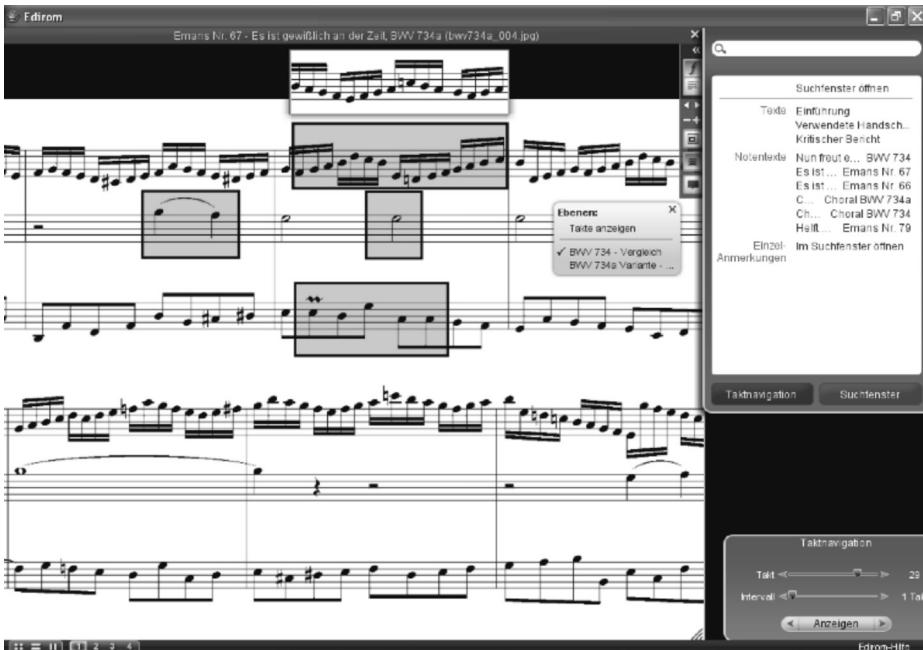
Die abweichende Fassung BWV 734a wird allerdings ebenfalls vollständig digital zur Verfügung gestellt:

The screenshot shows a digital music edition interface. At the top, a title bar reads "Emans Nr. 07 - Es ist gewölklich an der Zeit, BWV 734a (bwv734a_004.jpg)". Below the title, there is a search bar with a magnifying glass icon and a dropdown menu labeled "Suchfenster öffnen". The menu contains several options: "Texte", "Einführung", "Verwendete Handschriften", "Kritischer Bericht", "Notenlexikon", and "Anmerkungen". Under "Notenlexikon", there is a list of terms: "Nun freut... BWV", "Es ist... Emans Ni", "Es ist... Emans Ni C...", "Choral BWV 7 Ch...", "Choral BWV 7 Halt...", and "Emans Ni". A "Taktnavigation" (Taktbewegung) button is located at the bottom right of the main window. In the bottom right corner of the interface, there is a small control panel with "Taktnavigation", "Takt 29", "Interval 1 Takt", and "Anzeigen" buttons.

Alle Fassungsänderungen werden in einem ersten Schritt mit nur einem Tastendruck durch eine Auszeichnung kenntlich gemacht. So steht es dem Nutzer frei, ob er sich lediglich um eine Fassung kümmern möchte oder ob sein Interesse auf die Sichtung der Fassungsänderungen gerichtet ist.



Im letzteren Fall hat er die Möglichkeit, die markierten Noten/Takte direkt mit der Maus anzusteuern, woraufhin sich ein Fenster mit den Noten der abweichenden Fassung öffnet.





So kann der Nutzer unmittelbar erkennen, worin die abweichenden Lesarten der Fassungen an dieser Stelle bestehen. Will man hingegen den originären Notentext mit einer weiteren Fassung oder auch zwei der abweichenden Fassungen miteinander vergleichen, so bleibt sich das Procedere gleich. Vorstellbar wäre weiterhin auch, durch farblich unterschiedliche Markierungen im originären Text mehrere Fassungen in direkten Bezug zu setzen. Ergänzend sei dazu gesagt, dass alle Fassungen durch einen digitalen Kritischen Bericht philologisch erschlossen werden können, so dass durch dieses Verfahren kein Defizit in der philologischen Aufbereitung in Kauf genommen werden muss.

Auf diese Weise wird innerhalb einer Musikedition wohl erstmalig die Wandelbarkeit des musikalischen Werkes wirklich deutlich; die ungewünschte, aber unausweichliche Statik einer gedruckten Ausgabe kann so durch einen eher dynamischen Prozess, der in etwa dem Bearbeitungsvorgang entspricht, kompensiert werden. Anders als die Ossia-Varianten Siegbert Ramps erleichtert das Programm dem Aufführenden zudem nicht in ähnlicher Weise die Mischung unterschiedlicher Fassungen zu einer neuen, die es zuvor noch nicht gegeben hat.

Ich denke, die Zukunft wird den Musik-Editor zwingen, sich verstärkt mit der Fassungsproblematik auseinanderzusetzen. Ein digitales Werkzeug, das ihm die Arbeit erleichtert und zugleich dem Nutzer die Wandelbarkeit des musikalischen Werkes sehr viel einfacher und direkter anzudeuten in der Lage ist, als dies im herkömmlichen Printmedium möglich wäre, könnte und sollte die Entscheidung erleichtern, die Entwicklungen der Editionsphilologie in den Nachbardisziplinen aufzugreifen und für unseren Bedarf weiterzuentwickeln.

Johannes Kepper, Christine Siegert

Oper multimedial – Zur Edirom-Ausgabe von Haydns Arienbearbeitungen

Opere buffe sind als musikalische Artefakte zu verstehen, bei denen jeweils die Gesamtheit der Überlieferungszeugen das Werk repräsentiert. Eine Edition, die diesem hybriden Werkkonzept Rechnung trägt, steht bislang noch aus.¹ Ideal wäre eine elektronische Ausgabe, welche die vielseitigen Erscheinungsformen der Opere buffe mit allen überlieferten Fassungen anhand ausgewählter Bühnenwerke dokumentieren würde. Dies wäre freilich ein groß angelegtes Forschungsprojekt, das noch immer eine Perspektive für die Zukunft bleiben muss.² Wie sich diese Überlegungen im kleinen Rahmen tatsächlich realisieren lassen, soll im Folgenden am Beispiel einer komplexen Arienbearbeitung gezeigt werden: Joseph Haydns Bearbeitungen der Arie „Vorrei punirti, indegno“ aus Pasquale Anfossis Oper *La finta giardiniera*. Zunächst wurde der Bearbeitungskomplex für die Edition mit der Software Edirom aufbereitet.³ Dieser Stand wurde zum Ausgangspunkt der Erprobung neuer editorischer Perspektiven, die sich insbesondere durch die Codierung des musikalischen Materials ergeben.⁴

¹ Wesentliches Neuland wird durch das von Thomas Betzwieser geleitete Projekt *OPERA – Spektrum des europäischen Musiktheaters* an der Universität Bayreuth betreten, dessen Werkkorpus aufgrund editorischer Herausforderungen zusammengestellt wurde.

² Erste theoretische Überlegungen für die Anforderungen an ein solches Projekt in Christine Siegert: Losgelöst vom Autorwillen? Gattungstypische Distributionsphänomene der Opera buffa und Möglichkeiten ihrer Edition, in: Autoren und Redaktoren als Editoren. Internationale Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition und des Sonderforschungsbereichs 482 „Ereignis Weimar – Jena: Kultur um 1800“ der Friedrich-Schiller-Universität Jena, veranstaltet von der Klassik Stiftung Weimar, hrsg. von Jochen Golz und Manfred Koltes (Beihefte zu editio 29). Tübingen 2008, S. 189–203. Zu einigen aktuellen Entwicklungen im Bereich der digitalen Musikedition vgl. das gleichnamige Themenheft der Zeitschrift DIE TONKUNST (Heft 3, 2011).

³ Das seit 2003 am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn ansässige Edirom-Projekt entwickelt Konzepte und Softwarelösungen im Bereich der digitalen Musikedition. Zu einem ersten Stand der Edirom-Edition von „Vorrei punirti, indegno“ vgl. Christine Siegert: Joseph Haydns Arienbearbeitungen auf Papier und am Bildschirm, in: Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung. Musik – Text – Codierung, hrsg. von Peter Stadler und Joachim Veit (Beihefte zu editio 31). Tübingen 2009, S. 53–60.

⁴ Der vorliegende Text dokumentiert im Wesentlichen den Stand der Arbeiten zum Zeitpunkt der Frankfurter Tagung (Februar 2010). Johannes Kepper ist schwerpunktmäßig für die Abschnitte über die konzeptionellen Grundlagen der Edirom-Edition und der MEI-Codierung verantwortlich, ebenso für die Ausführungen über die Möglichkeiten der Visualisierung dieser Codierung; er hat darüber hinaus den im Notensatz vorliegenden Arientext als Basis für die weitere Verarbeitung in MEI konvertiert und die Abbildungsvorlagen hergestellt. Von Christine Siegert stammen der ursprüngliche Notensatz sowie die Konzeption der Codierung des behandelten Beispiels ebenso wie die Codierung selbst; die entsprechenden Abschnitte wurden maßgeblich von ihr verfasst.

Von der Arie „Vorrei punirti, indegno“ lassen sich in den von Haydn für den Opernbetrieb auf Schloss Eszterház eingerichteten Aufführungsmaterialien nicht weniger als fünf Fassungen festmachen (vgl. Abb. 1).⁵ Die ursprüngliche Fassung gehört zu der italienischen Partitur von Anfossis Oper, die für die Aufführung in Eszterház ange schafft wurde.⁶ Sie wurde von Haydn bearbeitet, der u.a. Oboen- und Hornstimmen ergänzte (2. Fassung). Da Haydn im Anschluss an die Ergänzung der Instrumentation auch noch vier Takte strich, gibt es in diesem Stadium noch eine Zwischenfassung. Drei Jahre später kam die Arie ein zweites Mal an den Esterházy'schen Hof, und zwar als Einlagearie in einer aus Wien angekauften Partitur von Giuseppe Sartis *Fra i due litiganti il terzo gode*.⁷ Doch diese Einlage war, vermutlich in Wien, bereits bearbeitet worden, u.a. wurde der Mittelteil deutlich gekürzt. Haydn bearbeitete die Arie, ausgehend von der Einlage, nun ein zweites Mal, diesmal aber ohne die Hinzufügung von Oboen und Hörnern. Dafür ist zu dieser Fassung eine Fagottstimme erhalten. Dieser relativ komplizierte Sachverhalt erscheint in der Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke* auf zwei Bände verteilt.⁸ In der digitalen Edirom-Edition sollten hingegen alle Fassungen vereint werden.

Vorrei Punirti

Übersicht der betrachteten Fassungen

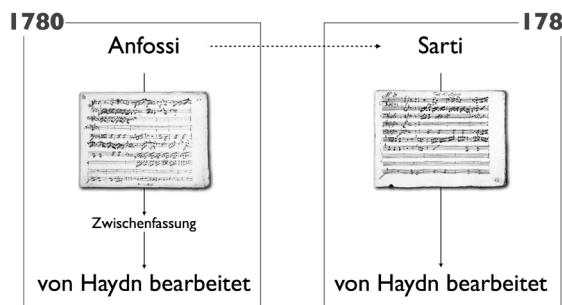


Abb. 1

⁵ Zu Haydns Opernbearbeitungen vgl. grundlegend Dénes Bartha und László Somfai: Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung. Budapest 1960. Zur Bearbeitung der Arie Christine Siegert: „...auf unser Personale (zu Esterház in Ungarn) gebunden“. Bemerkungen zu Joseph Haydns Opernbearbeitungen am Beispiel von Pasquale Anfossis *La finta giardiniera*, in: Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004, hrsg. von Detlef Altenburg und Rainer Bayreuther, Kassel 2012, Bd. 3, S. 150-156, sowie dies.: Rezeption durch Modifikation. Verbreitungsweg italienischer Opern des späten 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, in: Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800, hrsg. von Marcus Chr. Lippe (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft 9). Kassel 2007, S. 111-131.

⁶ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. OE-41.

⁷ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. OE-4.

⁸ Joseph Haydn: Bearbeitungen von Arien und Szenen anderer Komponisten, hrsg. von Christine Siegert (Joseph Haydn Werke XXVI/3 und 4), München (in Vorbereitung). Die Aufteilung auf die beiden Bände ergibt sich aus der grundsätzlich chronologischen Vorgehensweise der Haydn-Gesamtausgabe, die in diesem Fall den Vorteil hat, dass die beiden Bearbeitungen nebeneinander gelegt und miteinander verglichen werden können.

Die Basis dieser wie auch aller anderen bisherigen Editionen mit Edirom-Beteiligung sind Bilder.⁹ Die ursprüngliche Idee des Edirom-Projekts war es, die in Kritischen Berichten meist in stark komprimierter Form abgedruckten Einzelanmerkungen des Editors für den Benutzer leichter zugänglich zu machen. Der Herausgeber einer gedruckten Ausgabe muss zunächst seinen Befund des graphischen Notenbilds verbalisieren, damit dieser abgedruckt und vom Leser im Kopf letztlich wieder zu einem Notenbild zusammengefügt werden kann. Da dieser Prozess nicht nur zeitaufwendig ist, sondern auch leicht zu Missverständnissen führen kann, lag der Rückgriff auf Faksimiles der editorisch relevanten Quellen nahe, zumal ein digitales Medium einen recht flexiblen Umgang damit erlaubt und auch nicht durch entsprechend hohe Druckkosten belastet wird. Aus pragmatischen Gründen wurde mit den edierten Texten ebenfalls in dieser Weise verfahren, auch sie wurden und werden also als Bilddateien zur Verfügung gestellt.

Dieses Prinzip der bildbasierten Arbeit gilt seit den ersten Probeeditionen für sämtliche Edirom-Ausgaben. Die notwendige Voraussetzung für eine derartige Editionsform ist die Aufbereitung der genutzten Bilddateien, also in erster Linie das „Kartographieren“ der einzelnen Taktpositionen. Sobald sämtliche Notentexte in dieser Weise erschlossen sind, lassen sich die einzelnen Quellen bequem kollationieren und Anmerkungen automatisch in den betroffenen Takt einblenden.

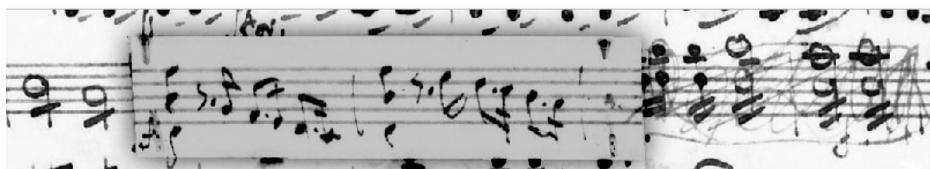
Diese Arbeitsweise stößt im Fall von „Vorrei punirti“ allerdings bei näherer Betrachtung an ihre Grenzen. Das Besondere ergibt sich hier durch die bereits erwähnten Fassungen des Stücks. Diese sind in lediglich zwei Zeugen überliefert: Zwei Kopien, die Haydn unabhängig voneinander in den Jahren 1780 und 1783 jeweils ohne eine neue Abschrift anzufertigen überarbeitete, so dass sich vier bzw. fünf Fassungen identifizieren lassen, die zudem durch Streichungen und Ersetzungen jeweils von unterschiedlicher Länge sind. Dadurch ergibt sich das Problem der Zuordnung der einzelnen Takte zueinander: Sind in einer Fassung einige Takte gestrichen, so sind alle Folgetakte ohne weiteres Zutun nicht mehr synchron (vgl. Abb. 2). Um dieses Problem zu umgehen, greift die digitale Edition der Arie derzeit noch auf Konzepte gedruckter Ausgaben zurück. Alle anderen Fassungen werden in Relation zu einer vorab ausgewählten Basisfassung gezählt. Sich entsprechende Takte übernehmen die dortige Zählung, fehlende Takte werden übersprungen, zusätzliche werden über der eigentlichen Zählung angehängte Buchstaben referenziert. Mit diesem recht einfachen System lässt sich eine definierte Abfolge sämtlicher in den einzelnen Fassungen vorhandenen Takte beschreiben. Der Benutzer der Ausgabe erhält so die Möglichkeit, die einzelnen Fassungen bequem zu kollationieren.

Diese Lösung, die die einzelnen Fassungen schon stärker integriert als die gedruckte Ausgabe, ist zwar bereits ein großer Fortschritt, doch eröffnet sich gerade hier noch die Perspektive einer Verbesserung. Die einzelnen Fassungen sind nämlich noch

⁹ Zu nennen sind hier vor allem die im Rahmen der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe 2005 erschienene Ausgabe von Webers Klarinettenquintett sowie der 2010 vorgelegte erste Band der Reger-Werk-Ausgabe. Als Besonderheit wird diese Ausgabe jedem Band eine Edirom-Edition beilegen, ebenso wie das Bayreuther OPERA-Projekt. Auch im Rahmen der bei Breitkopf & Härtel erscheinenden, praktisch ausgerichteten Bach-Orgelreihe kommt die Edirom-Software regulär zum Einsatz.

Vorrei Punirti

Einzelstimmen von 1780, 2. Violine (2. Exemplar)



Fassung: Anfossi

117 117a 117b 117c 117d

Fassung: Haydn

117 118 119

Abb. 2

immer getrennt; es handelt sich schließlich um von einander unabhängige Bilddateien. Damit lassen sich zwar alle Fassungen nebeneinander anzeigen, doch ist der Bezug der einzelnen Fassungen untereinander unflexibel. Haydns Bearbeitung von 1780 und die Zwischenfassung etwa, die sich nur in vier Takten unterscheiden, sind ansonsten komplett doppelt vorhanden; die Passagen, die sich durch sämtliche Bearbeitungsstadien hindurch nicht geändert haben, gibt es gleich in fünffacher Ausfertigung. Ideal wäre es hingegen, wenn die erhaltenen Fassungen flexibel miteinander kombinierbar wären, wenn man sich auf der Basis ein und derselben Grunddaten alle Fassungen anzeigen lassen könnte, und dies sowohl bezogen auf die komplette Arie als auch auf alle Einzelstellen. Dazu wäre eine Darstellung auf der Basis codierter Daten notwendig, wie sie im Textbereich seit Jahren selbstverständlich ist.

Für eine solche Codierung bietet sich das Datenformat der Music Encoding Initiative, kurz MEI, an. Dieses Format bietet umfangreiche Möglichkeiten zur Darstellung von Varianten und Fassungen im Rahmen einer wissenschaftlichen Ansprüchen genügenden Codierung von Musiknotation. Gerade der Bereich der Variantencodierung orientiert sich dabei sehr stark an den entsprechenden Konzepten in TEI P5. Das Format selbst wurde von Perry Roland entwickelt und durch eine internationale Forschergruppe überarbeitet. Im Sommer 2010 wurde es in einer ersten Version veröffentlicht und wird ständig weiter optimiert.¹⁰

¹⁰ Zu MEI vgl. grundlegend Perry Roland: MEI as an Editorial Music Data Format, in: Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung. Musik – Text – Codierung, hrsg. von Peter Stadler und Joachim Veit (Beihefte zu *editio 31*). Tübingen 2009, S. 175–194.

Mit einer MEI-Codierung wird es möglich, sämtliche logischen Bezüge der verschiedenen Textstufen von „Vorrei punirti“ korrekt zu erfassen und damit eine vollständige Konkordanz der Fassungen zu erstellen. Dabei können verschiedene Modelle gewählt werden: So lassen sich etwa sämtliche Textstufen als eigenständige Dateien codieren, die über entsprechende Verweise synchronisiert werden. Ein Überblick über die Fassungen ergibt sich dabei nur mittelbar durch ein Auswerten der Verweise. Alternativ können in einer gemeinsamen Codierung sämtliche Varianten als solche gekennzeichnet werden, d.h., nur die tatsächlich abweichenden Stellen werden mittels „Weichen“ getrennt, während alle gleichbleibenden Passagen nur in einer dann für alle Fassungen gültigen Codierung vorliegen. Damit zeigt sich eine weitere Parallele zu TEI: Auch hier müssen vor einem konkreten Einsatz des Formats Überlegungen angestellt werden, was in welcher Weise modelliert werden soll, um daraus präzise Codierungsrichtlinien entwickeln zu können.

Dafür wurde die per Notensatz erstellte Arbeitspartitur der Fassung von 1780 in MEI konvertiert, so dass damit weitergearbeitet werden konnte. Dass das Ziel eine integrierte Darstellung sämtlicher Fassungen sein müsste, folgt aus der Textgenese und dem Quellenbefund fast zwangsläufig. Dafür erschien es am sinnvollsten, von einer Hybridfassung auszugehen, d.h., die Grundlage der Codierung ist nicht eine einzelne Fassung, sondern die Summe der Fassungen, was dem zu Beginn angedeuteten Werkstatus der Oper auch inhaltlich angemessen scheint. Ausgangspunkt ist also eine virtuelle Partitur mit zehn Systemen, die es so nie gegeben hat. Sie umfasst die Oboen aus Haydns erster Bearbeitung, das Fagott aus Haydns zweiter Bearbeitung, die Hörner wieder aus der ersten Bearbeitung und schließlich Streicher, Singstimme und Basso. Diese Hybridfassung wird dann über die Codierung von Lesarten wieder getrennt.

Dies soll am Beispiel des Beginns von „Vorrei punirti“ verdeutlicht werden (vgl. Abb. 3). Nach dem sogenannten MEI-Header, der die Grundinformationen der Codierung enthält, beginnt der Auftakt (measure 0) gleich mit einem Apparat, der in diesem Fall aus zwei Lesarten (two readings) besteht und die Oboensysteme (staff 1 und 2) betrifft. In drei der vier Fassungen, nämlich dem Original (s1780_anfossi), der in Wien bearbeiteten Einlagearie (s1783_sarti) und in Haydns Bearbeitung dieser Einlagearie (s1783_haydn), sind diese Systeme nicht vorhanden; die Lesart ist leer. In der von Haydn bearbeiteten Fassung von Anfossis Original existieren hingegen Oboenstimmen; sie weisen jeweils eine Achtelpause auf (rest mit duration 8). Gleichtes gilt für das vierte und fünfte System, die beiden Hornstimmen. Im dritten System, der Fagottstimme, ist hingegen Haydns Bearbeitung der Einlagearie in Sartis Oper (s1783_haydn) die einzige Fassung, die mit einem Wert – wiederum einer Achtelpause – aufwarten kann.

Im zweiten Takt hat Haydn die Violinstimmen bearbeitet, und zwar beide Male auf dieselbe Weise. So ergibt sich eine Lesart, bei der die beiden Haydn-Fassungen seinen beiden Vorlagefassungen gegenüberstehen (vgl. Abb. 4). Am Ende von Takt 1 hatte er hingegen bei seiner ersten Bearbeitung nichts geändert; diese Änderung betrifft wieder nur die zweite Haydn-Fassung. Eine Takt 2 vergleichbare Änderung ergibt sich auch beim Einsatz der Singstimme in Takt 21 (vgl. Abb. 5). Hier ist die Besonderheit, dass die Lesart der Singstimme bei Haydns Bearbeitung von 1780 erschlossen ist

(supplied),¹¹ während sie für die Bearbeitung von 1783 in den Quellen dokumentiert ist. Entsprechend können natürlich auch einzelne Zeichen ergänzt werden wie in Takt 1 das Forte in den Bratschen, das in den Fassungen von 1780 in der Partitur vorhanden ist und in den Fassungen von 1783 erschlossen wurde (vgl. Abb. 6).

Im weiteren Verlauf des Stücks sind in den einzelnen Fassungen verschieden lange Passagen gestrichen. Dies führt dazu, dass die Lesarten (readings) in der Codierung vollständige Takte bzw. ganze Passagen umschließen, innerhalb derer natürlich weitere Abweichungen vorkommen können. Gerade an diesen Fällen wird besonders deutlich, in welch hohem Maße das Codieren als Teil des editorischen Erkenntnis-Prozesses verstanden werden kann.

Vorrei Punirti

MEI-Codierung: Auftakt zu Takt I

```

93     <measure n="0" xml:id="m0">
94         <app>
95             <rdg source="s1780_anfossi s1783_sarti s1783_haydn"/>
96             <rdg source="s1780_haydn">
97                 <staff n="1">
98                     <layer n="1">
99                         <rest xml:id="r0-1-1" dur="8"/>
100                    </layer>
101                </staff>
102                <staff n="2">
103                    <layer n="1">
104                        <rest xml:id="r0-2-1" dur="8"/>
105                    </layer>
106                </staff>
107            </rdg>
108        </app>
109        <app>
110            <rdg source="s1780_anfossi s1780_haydn s1783_sarti"/>
111            <rdg source="s1783_haydn">
112                <staff n="3">
113                    <layer>
114                        <rest xml:id="r0-3-1"/>
115                    </layer>
116                </staff>
117            </rdg>
118        </app>
```

Abb. 3

¹¹ Das entsprechende Singstimmenheft, das die Lesart mutmaßlich enthalten hat, ist nicht überliefert.

Vorrei Punirti

MEI-Codierung: Haydns Korrekturen der Violinstimmen im zweiten Takt

```

450    <staff n="6">
451        <layer n="1">
452            <app>
453    ➔        <rdg source="s1780_anfossi s1783_sarti">
454        <note xml:id="n2-6-1a" pname="f" oct="5" dur="2" dots="1"/>
455    </rdg>
456    ➔        <rdg source="s1780_haydn s1783_haydn">
457        <note xml:id="n2-6-1h" pname="d" oct="5" dur="2" tie="i"/>
458        <beam>
459            <note xml:id="n2-6-2h" pname="d" oct="5" dur="8" tie="t"/>
460            <note xml:id="n2-6-3h" pname="f" oct="5" dur="8"/>
461        </beam>
462    </rdg>
463    </app>
464    <beam>
465        <note xml:id="n2-6-2" pname="e" oct="5" dur="8"/>
466        <note xml:id="n2-6-3" pname="c" oct="5" dur="8"/>
467    </beam>
468    </layer>
469    </staff>

```

Abb. 4

Vorrei Punirti

MEI-Codierung: Einsatz der Singstimme in Takt 21

```

3043    <staff n="9">
3044        <layer n="1">
3045            <app>
3046                <rdg source="s1780_anfossi s1783_sarti">
3047                    <note xml:id="n21-9-1a" pname="f" oct="5" dur="2" dots="1">
3048                        <syl wordpos="m">nir</syl>
3049                    </note>
3050                </rdg>
3051                <rdg source="s1780_haydn">
3052    ➔                <supplied resp="CS">
3053                    <note xml:id="n21-9-1h" pname="d" oct="5" dur="2" tie="i">
3054                        <syl wordpos="m">nir</syl>
3055                    </note>
3056                    <note xml:id="n21-9-2h" pname="d" oct="5" dur="8" tie="t"/>
3057                    <note xml:id="n21-9-3h" pname="f" oct="5" dur="8"/>
3058                </supplied>
3059            </rdg>
3060            <rdg source="s1783_haydn">
3061    ➔                <note xml:id="n21-9-1sh" pname="d" oct="5" dur="2" tie="i">
3062                    <syl wordpos="m">nir</syl>
3063                </note>
3064                <note xml:id="n21-9-2sh" pname="d" oct="5" dur="8" tie="t"/>
3065                <note xml:id="n21-9-3sh" pname="f" oct="5" dur="8"/>
3066            </rdg>
3067        </app>

```

Abb. 5

Vorrei Punirti

MEI-Codierung: Zugesetzte Dynamikangaben

```

359   <app>
360     <rdg source="s1780_anfossi s1780_haydn">
361       <dynam tstamp="1" place="below" staff="8">
362         <rend>f</rend>
363       </dynam>
364     </rdg>
365     <rdg source="s1783_sarti s1783_haydn">
366     →   <supplied resp="CS">
367       <dynam tstamp="1" place="below" staff="8">
368         <rend>f</rend>
369       </dynam>
370     </supplied>
371   </rdg>

```



Abb. 6

Durch die Codierung ist eine präzisere Beschreibung der Arie und ihrer Quellen entstanden, als sie in einer herkömmlichen Druck-Ausgabe, aber auch einer Faksimile-basierten digitalen Ausgabe praktisch möglich wäre. Gleichwohl stellt sich die Frage, welcher Nutzen sich nun aus diesen XML-Daten ziehen lässt.

Nüchtern betrachtet wird MEI gegenwärtig von keiner marktreifen Software unterstützt, und auch die Exportmöglichkeiten in andere Datenformate zur weiteren Verarbeitung der Daten sind noch nicht zufriedenstellend. Allerdings arbeiten aktuell mehrere Projekte an verschiedenen Tools im Umfeld von MEI. So ist es bereits heute möglich, mit dem von Stefan Morent in Tübingen entwickelten „MEI Neumes Viewer“ mittelalterliche Neumen inklusive Varianten und Kritischem Bericht darzustellen.¹² Aber auch jenseits dieses sehr speziellen Repertoires gibt es bereits erste vielversprechende Erfolge im Umgang mit MEI. Innerhalb des Edirom-Projekts etwa wird das Format zur vollständigen Beschreibung sämtlicher Strukturen und Relationen verschiedener Quellen genutzt. Dies betrifft vor allem den Edirom Editor, der inzwischen relativ komplexe Taktkonkordanzen, wie sie etwa für „Vorrei punirti“ notwendig sind, in MEI abbilden kann (vgl. Abb. 7). Damit wird es möglich, jede einzelne Textstufe tatsächlich als Fassung eigenen Rechts aufzufassen und mit einer eigenen Zählung zu versehen. Eine solche Zählung muss nicht zwingend vordefiniert werden, sondern lässt sich einfach durch ein Abzählen aller in der jeweiligen Quelle enthaltenen vorstehenden Takte prozessieren. Gerade im Falle von „Vorrei punirti“ umgeht man damit das Problem, eine Textstufe – und damit einen Komponisten bzw. Bearbeiter – hervorzuheben und die anderen diesem unterzuordnen.

Abb. 7 zeigt einen prototypischen Umgang mit MEI, der sich bis zu einer Veröffentlichung sicher noch verändern wird. Aber auch für diese Lösung gilt, dass sie noch nicht auf Notenebene operiert, sondern lediglich einen Zwischenschritt auf dem Weg zu einer graphischen Bearbeitung von Musiknotation darstellt – der allerdings für die Darstellung einer Taktkonkordanz sehr geeignet ist.

¹² Zur Konzeption des MEI Neumes Viewer vgl. Stefan Morent: Digitale Edition älterer Musik am Beispiel des Projekts TüBingen, in: Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung. Musik – Text – Codierung, hrsg. von Peter Stadler und Joachim Veit (Beihefte zu *editio* 31). Tübingen 2009, S. 89-109.

Vorrei Punirti

Taktkonkordanz im Edirom Editor, basierend auf MEI-Codierung

Abb. 7

Perspektivisch wird man aber selbstverständlich auch auf Notenebene mit einer grafischen Anzeige von MEI arbeiten wollen und müssen, zumal wenige Takte Notentext leicht zu tausenden Zeilen XML-Quelltext führen können. An diesem Problem arbeitet das Edirom-Projekt gemeinsam mit dem am Institut für Musikwissenschaft Detmold / Paderborn ansässigen TextGrid-Teilprojekt zur Entwicklung eines graphischen Noteneditors für MEI.¹³ Ziel dieses Projekts ist es nicht, einen konkurrenzfähigen Notensatz zu erstellen, sondern einen eindeutigen Notentext inklusive Variantendarstellung graphisch einzugeben und zu bearbeiten. Hier ließen sich Anfang 2010, nur wenige Monate nach dem Beginn des Projekts, bereits erste Erfolge verbuchen. Abb. 8 zeigt den Beginn von „Vorrei punirti“, der aus der Codierung gerendert wurde. Viele Details der Anzeige sind sicherlich nicht zufriedenstellend bzw. fehlen, aber immerhin lässt sich das Stück in seinen wesentlichen Grundzügen bereits erkennen. Das Besondere ist aber die Färbung der einzelnen Noten. In schwarz werden alle Noten dargestellt, die in allen Fassungen übereinstimmen. Die blaue Färbung (im Druck grau erscheinend) hingegen kennzeichnet Noten, die der Fassung „s1780_haydn“ entstammen. Details zu einzelnen Zeichen können im unteren Bereich abgelesen und auch bearbeitet werden. Damit ist bereits eine sehr einfache, noch stark eingeschränkte Variantendarstellung auf Basis von MEI-Daten möglich. Es wird zwar geraume Zeit dauern, entsprechende Bearbeitungsfunktionalitäten zu entwickeln und alles zur Reife zu bringen, aber schon dieser Stand zeigt das Potential einer solchen Codierung.

Kombiniert man die Möglichkeiten von TextGrid und Edirom, so ergibt sich ein umfassendes Framework zur Unterstützung der editorischen Arbeit auf verschiedenen

¹³ Vgl. <http://www.textgrid.de>.

Vorrei Punirti

Anzeige der MEI-Codierung im TextGrid-Noteneditor

The screenshot shows a digital music editor interface. At the top, there are two staves of musical notation. Below the notation is a properties panel titled "Properties". The "Properties" panel contains the following data:

Property	Value
Octave	4
Pitchname	c
Timestamp	100
Shape	
Color	Color (0, 0, 250)
Height	90
Id	n1-5-1
Source	s1780_haydn
Width	24

Abb. 8

Ebenen. Das Ziel ist dabei nicht, tatsächlich alle Möglichkeiten des Formats mit einer graphischen Oberfläche zu erschließen, sondern einfache Werkzeuge für die wichtigsten Funktionen zur Verfügung zu stellen. Gleichzeitig soll eine enge Integration mit einem XML-Editor gewährleistet werden, so dass man aus der graphischen Oberfläche heraus gezielt auf die entsprechenden Bereiche des XML zugreifen kann, um dort Details manuell bearbeiten zu können. Damit ergibt sich perspektivisch eine ideale Kombination aus leicht verständlichen graphischen Oberflächen und Anzeigeformen digitaler Musikditionen und überaus detailreichen Codierungsmöglichkeiten mit einer bislang praktisch nicht realisierbaren philologischen Erschließungstiefe im Hintergrund. „Vorrei punirti“ stellt dabei ein äußerst instruktives Beispiel dar, ergeben sich durch die komplexe Quellenlage doch außergewöhnliche – aber gleichwohl gattungstypische – Anforderungen an eine über das reine Faksimile hinausgehende digitale Umsetzung, die das volle Potential des Mediums ausreizt.

Iacopo Cividini

Zu einer digitalen Edition des Operntextes von Mozarts *Idomeneo* oder: Wie authentisch darf Mozart sein?

Der Aufführungspraxis seiner Zeit entsprechend, hat Mozart seine Opern weniger als ein in seiner Form endgültig festgelegtes ‚Werk‘ begriffen. Vielmehr sah er ein flexibles Gesamtreservoir an dramaturgischen und musikalischen Kombinationsmöglichkeiten vor, das, wiewohl zunächst einmal auf einen bestimmten Anlass zugeschnitten, nach den jeweiligen Aufführungsumständen unterschiedlich ausgeschöpft oder erweitert werden konnte. So zeigte er sich immer wieder bereit, die ursprüngliche Gestalt seiner Opern auch tiefgreifend zu ändern, wenn sich die Gelegenheit bot, sie neu aufzuführen. Die Wiener Umarbeitungen von *Idomeneo* KV 366 (1786),¹ *Don Giovanni* KV 527 (1788)² und *Le nozze di Figaro* KV 492 (1789)³ sind nur die bekanntesten Beispiele dafür. Auch dürfte er Kürzungen oder gar die Auslassung von ganzen Nummern gebilligt haben, wenn die Aufführungsbedingungen dies erforderten – etwa in konzertanten Wiederaufführungen wie bei der Wiener Neuinszenierung des *Idomeneo* 1786,⁴ oder bei geänderter Besetzung wie bei der durch den Ausfall der Tänzer bedingten Streichung des Fandango aus *Le nozze di Figaro*.⁵ Nicht selten komponierte er für eine neue Aufführung Zusatznummern, um die Oper an die jeweilige Sängerbesetzung anzupassen.

Die musikhistorische Bedeutung des Facettenreichtums von Mozarts Vertonungen ließ sich in der gedruckten Version kritischer Ausgaben bislang nur teilweise vermitteln: Da der eindimensionale Rahmen des Druckmediums zwangsläufig editorische Entscheidungen erforderte, konnten alternative Fassungen mit Auswahlmöglichkeiten von Varianten nur schwer dargestellt werden. Die scheinbar notwendige Suche nach einer einzigen gültigen, ‚authentischen‘ Fassung von Mozarts Opern in der Editionspraxis des vorigen Jahrhunderts erscheint dabei fast wie eine Flucht vor der im Druck nicht erfassbaren Mannigfaltigkeit der Versionen, die die verschiedenen primären Quellen einer Oper eigentlich anbieten. Erst durch den Medienwechsel zu digitalen Formaten kann ein hermeneutischer Paradigmenwechsel zu offenen Editionsformen vollzogen werden, die die Vielfalt des Mozart’schen Œuvres zur Gänze abbilden kann.

¹ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo*. In: Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/5/11. Hrsg. von Daniel Heartz. Kassel u.a. 1972, Teilband 1, S. XVIIff.

² Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*. In: Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/5/17. Hrsg. von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm. Kassel u.a. 1968, Teilband 1, S. XIff.

³ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: *Le nozze di Figaro*. In: Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/5/16. Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel u.a. 1973, Teilband 1, S. XII und XV sowie den Kritischen Bericht dazu, hrsg. von Ulrich Leisinger. Kassel u.a. 2007, S. 15f.

⁴ Vgl. Kap. 1.3.

⁵ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: *Le nozze di Figaro*, Kritischer Bericht (Anm. 3), S. 14.

Am Beispiel von Mozarts Oper *Idomeneo* (1.) und der geplanten digitalen Edition ihres vertonten Textes im Rahmen der Digitalen Mozart Edition (2.) soll im Folgenden gezeigt werden, wie die Mehrdimensionalität digitaler Medien einen neuen Begriff von Authentizität ermöglicht, der Mozarts kompositorischem Reichtum gerecht wird (3.).

1. Fassungen des *Idomeneo*

Anhand der überlieferten Quellen zu Mozarts *Idomeneo*⁶ lassen sich die verschiedenen Fassungen des vertonten Textes nahezu lückenlos rekonstruieren, die unter Mozarts Leitung oder mit seiner Bewilligung für die jeweiligen Aufführungen zu Mozarts Lebzeiten erstellt wurden. Drei Hauptstränge können dabei unterschieden werden: eine erste, vollständige Vertonung des Textes von Gianbattista Varesco, die in der ersten Ausgabe des Librettos⁷ dokumentiert ist (1.1); die Fassung für die drei Münchner Aufführungen von 1781, die größtenteils der zweiten Ausgabe des Textbuches⁸ entspricht (1.2); und die Umarbeitung für die wohl konzertante Wiener Wiederaufführung von 1786, für die allerdings kein gedrucktes Libretto bekannt ist (1.3).

1.1. Frühfassung

Die ursprüngliche Fassung des *Idomeneo* ist bis heute nie zur Gänze aufgeführt worden – weder zu Mozarts Lebzeiten noch nach seinem Tod. Mozart selbst hat während der Komposition und im Laufe der Proben für die Uraufführung in München zwischen November 1780 und Januar 1781 zahlreiche Kürzungen und Änderungen in seiner ersten Vertonung vorgenommen, die in der autographen Partitur⁹ in Form von Strichen und Überklebungen belegt sind.¹⁰ Diese dürften teilweise durch musikalisch-dramaturgische Abwägungen, teilweise aber auch durch die besonderen Umstände der Münchner Premiere bedingt gewesen sein. So hat Mozart bereits vor der Uraufführung den Orakelspruch (Nr. 28a-d) nach dem Prinzip ‚weniger ist mehr‘ in verschiedenen Fassungen kürzer gestaltet, wie aus seinen Briefen an den Vater vom 29. November 1780 und vom 18. Januar 1781 hervorgeht:

Sagen sie mir, finden Sie nicht, daß die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Ueberlegen Sie es recht. – Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muss schreckbar seyn – sie muss eindringen – man muss glauben, es sey wirklich so – wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden? – Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung seyn. – Diese Rede hier ist auch ganz leicht abzukürzen, sie gewinnt mehr dadurch, als sie verliert.¹¹

⁶ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo* (Anm. 1), Kritischer Bericht, hrsg. von Bruce Alan Brown, Kassel u.a. 2005, S. 17-73.

⁷ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo* (Anm. 1), Kritischer Bericht (Anm. 6), S. 72 (Quelle T).

⁸ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo* (Anm. 1), Kritischer Bericht (Anm. 6), S. 72f. (Quelle U).

⁹ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo* (Anm. 1), Kritischer Bericht (Anm. 6), S. 17-44 (Quelle A).

¹⁰ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo* (Anm. 1), S. IXff. Die Überklebungen wurden erst vor kurzem gelöst; das Notat unter den Überklebungen ist im Kritischen Bericht der NMA (Anm. 6) abgedruckt (S. 235-250).

¹¹ Wolfgang Amadeus Mozart: Brief an seinen Vater Leopold vom 29. November 1780. In: Wilhelm A.

[...] der orackel spruch ist auch noch viel zu lange – ich habe es abgekürzt – der varesco braucht von diesem allem nichts zu wissen, denn gedruckt wird alles wie er es geschrieben.¹²

Bei den anderen Strichen lässt sich nicht eindeutig feststellen, ob sie auf eine allgemeine dramaturgisch-musikalische Notwendigkeit oder doch auf die spezielle Situation der Premiere in München zurückzuführen sind. So dürften einerseits aufführungspraktische Gründe Mozart dazu veranlasst haben, das Rezitativ Nr. 29 zu kürzen und die Arie Nr. 29a (*Elettra*) noch vor der Uraufführung zu streichen.¹³ Es ist jedoch auch möglich, dass Mozart Rezitativ und Arie unter anderen Umständen, z.B. bei einer anderen Rollenbesetzung oder einem besseren Verlauf der Proben, nicht gestrichen hätte. Ähnlich hat Mozart nach der Probe des dritten Aktes, aber noch vor der Premiere entschieden, die Arien Nr. 27a (*Idamante*) und 30a (*Idomeneo*) auszulassen, um den Akt zu kürzen:

[...] die Probe mit dem dritten Actk ist vortrefflich ausgefallen. man hat gefunden daß er die 2 Erstern Ackte noch um viel übertrift. – Nur ist die Poesie darinn gar zu lang, und folglich die Musick auch; |: welches ich immer gesagt habe :| deswegen bleibt die aria vom Idamante, Nö, la morte io non pavento, weg, – welche ohnedieß ungeschickt da ist – worüber aber die leute die sie in Musick gehört haben, darüber seüfzen – und die letzte von Raaff auch – worüber man noch mehr seüfzt – allein – man muß aus der Noth eine tugend machen.¹⁴

Ist die Kürzung des dritten Aktes einerseits dramaturgisch sinnvoll, um die Proportionen zu den anderen Akten beizubehalten, so scheint Mozart andererseits den Strich der Musik wegen durchaus zu bedauern.

Ob bei der ungekürzten Fassung der autographen Partitur von einer ‚Originalfassung‘ des *Idomeneo* die Rede sein kann, bleibt offen. Angesichts der zahlreichen Kürzungen und Änderungen, die Mozart sowohl für die Münchner Aufführungen als auch für die Wiener Aufführung selbst vorgenommen hat, scheint die Frühfassung der autographen Partitur für den Komponisten eher eine musikalisch-dramaturgische Gesamtgrundlage dargestellt zu haben, die an die unterschiedlichen Situationen flexibel angepasst werden konnte.¹⁵

1.2. Münchener Fassung

Drei Aufführungen des *Idomeneo* sind während Mozarts Aufenthalts in München nachgewiesen: die Uraufführung am 29. Januar 1781, eine zweite Aufführung am 5. Februar und eine dritte, wohl konzertante Vorstellung im Redoutensaal am

Bauer und Otto Erich Deutsch (Hrsg.): Mozart: Briefe und Aufzeichnungen (im Folgenden zitiert als Bauer/Deutsch), Bd. III, Kassel u.a. 1963, Nr. 545, S. 34f.

¹² Wolfgang Amadeus Mozart: Brief an seinen Vater Leopold vom 18. Januar 1781. In: Bauer/Deutsch 1963 (Anm. 11), Bd. III, Nr. 580, S. 90. Vgl. dazu Manfred Hermann Schmid: Das Orakel in Mozarts ‚Idomeneo‘. In: Mozart Studien 10. Hrsg. von Manfred Hermann Schmid. Tutzing 2001, S. 103-138.

¹³ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo* (Anm. 1), S. XIV.

¹⁴ Wolfgang Amadeus Mozart: Brief an seinen Vater Leopold vom 18. Januar 1781, in: Bauer/Deutsch 1963 (Anm. 11), Bd. III, Nr. 580, S. 90.

¹⁵ Vgl. dazu (in Bezug auf *Die Entführung aus dem Serail KV 384*) auch Mozarts Brief an seinen Vater vom 20. Juli 1782, in: Bauer/Deutsch 1963 (Anm. 11), Bd. III, Nr. 677, S. 212f, Zeilen 23-27.

12. Februar desselben Jahres. Für die erste und eventuell auch für die zwei weiteren Münchner Aufführungen hat Mozart selbst die autographe Partitur gekürzt und teilweise überarbeitet. In weitere Kürzungen, die möglicherweise von anderen Personen für die zweite und dritte Münchner Aufführung vorgenommen wurden, dürfte Mozart indirekt eingewilligt haben, da er bis zum 7. März in München anwesend war – also während der gesamten Zeit, in der die Oper in München gespielt wurde. Da die dritte Vorstellung deutlich kürzer dauerte, dürften viele dieser Änderungen erst nach der Premiere vorgenommen worden sein.¹⁶

Die Kürzungen und Änderungen, die bei den drei Aufführungen in München vorgeschlagen wurden, sind in einer Abschrift der autographen Partitur dokumentiert, die ein Kopist am kurfürstlichen Hof für die Uraufführung hergestellt hat.¹⁷ Da diese Partiturabschrift nach den drei Aufführungen nicht mehr verwendet wurde – bei der Wiederaufnahme in München im Jahre 1845 wurde der 1805 bei Simrock erschienene Partitur-Erstdruck benutzt¹⁸ – können durch sie alle Änderungs- und Kürzungsvorschläge für die Münchner Aufführungen zu Mozarts Lebzeiten belegt werden.

Dabei lassen sich drei Arten an Änderungsvorschlägen feststellen:

1. Gestrichene oder überklebte Teile der autographen Partitur, die in die Münchner Abschrift nicht eingegangen sind;
2. Teile, die sowohl im Autograph als auch in der Münchner Abschrift auf gleiche Art und Weise gestrichen oder überarbeitet worden sind;
3. Teile, die nur in der Münchner Abschrift, nicht aber im Autograph geändert worden sind.

Nur im ersten Fall kann man mit Sicherheit behaupten, dass die gestrichenen Teile bei der Premiere in München nicht erklungen sind, da sie in der Partiturabschrift und somit naheliegenderweise auch in den Stimmen für die Aufführung nicht vorhanden waren. Alle anderen Kürzungs- und Änderungsvorschläge in der Abschrift könnten hingegen nur bei einer der zwei Aufführungen nach der Premiere vorgenommen worden sein – insbesondere bei der dritten, kürzeren Aufführung am 12. Februar. Im zweiten Fall – gleichlaufende Striche oder Änderungen in Autograph und Abschrift – dürfte Mozart die Überarbeitung für eine der drei Münchner Aufführungen vorschlagen oder direkt gebilligt haben. Im dritten Fall bleibt hingegen offen, ob Mozart mit den Änderungen tatsächlich einverstanden war, da sie nur in der Abschrift, nicht aber in seiner autographen Partitur vorkommen.

Eine genaue Festlegung der Fassung der Münchner Uraufführung ist also zur Zeit aus zwei Gründen nicht möglich:

1. Es ist nicht eindeutig festzustellen, ob und welche der zahlreichen Kürzungs- und Änderungsvorschläge, die in der Münchner Abschrift dokumentiert sind, bei den drei Aufführungen tatsächlich berücksichtigt wurden.

¹⁶ Vgl. dazu u.a. Robert Münster: Neues zum Münchner „Idomeneo“ 1781. In: Acta Mozartiana 29/1, 1982, S. 10-20, sowie Bruce Alan Brown: Die Wiederverwendung der Autograph- und Aufführungs-partituren von Mozarts *Idomeneo*. In: Mozarts Idomeneo und die Musik in München zur Zeit Karl Theodors. Hrsg. von Theodor Göllner und Stephan Hörner. München 2001, S. 69-88.

¹⁷ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo (Anm. 1), Kritischer Bericht (Anm. 6), S. 48-57 (Quelle B). Vgl. dazu insbesondere Münster 1982 (Anm. 16), S. 10ff.

¹⁸ Vgl. dazu Münster 1982 (Anm. 16), S. 11.

2. Die Kürzungen und Änderungen dürften in der Folge der drei Aufführungen in verschiedener Weise vorgenommen, ja, eventuell auch wieder rückgängig gemacht worden sein, sodass sich nicht feststellen lässt, bei welcher der drei Aufführungen die vorgeschlagenen Änderungen tatsächlich ausgeführt wurden.

Schließlich bleibt offen, wie weit Mozart mit den von ihm oder von anderen vorgeschlagenen bzw. tatsächlich ausgeführten Strichen und Änderungen einverstanden war, auch wenn er durch seine Anwesenheit in München indirekt seine Einwilligung gegeben haben dürfte.

1.3. Wiener Fassung

Für die konzertante Wiener Aufführung des *Idomeneo* im Jahre 1786 hat Mozart weitere Striche und Änderungen in der autographen Partitur vorgenommen sowie einige Nummern ersetzt.¹⁹ Zwei Arten von Revisionen in der autographen Partitur lassen sich dabei feststellen:

1. Änderungen, die in der autographen Partitur gekennzeichnet worden, aber nicht bereits in der Abschrift der Münchner Aufführungen belegt sind;
2. Änderungen, die eindeutig für die Wiener Aufführung vorgenommen wurden (z.B. Streichung und Austausch von Teilen durch die Einlage neuer Blätter in die Partitur oder durch genau datierte Ersatznummern wie Nr. 10b und 20b).

Im ersten Fall könnten die Überarbeitungen im Prinzip auch unabhängig von der Wiener Aufführung bzw. von fremder Hand vorgenommen worden sein, sodass sie mit der Wiener Aufführung nicht sicher in Verbindung gebracht werden können.

Zusammenfassend lassen sich bei der Bewertung der überlieferten Quellen zu Mozarts *Idomeneo* fünf Arten von Strichen und Änderungen unterscheiden, die zu den verschiedenen Aufführungen zu Lebzeiten des Komponisten vorgeschlagen worden sind:

1. Teile, die Mozart in der autographen Partitur gestrichen oder überklebt hat und die in der Abschrift der Münchner Aufführungen 1781 nicht kopiert wurden. Diese Striche wurden mit Sicherheit vor der Münchner Uraufführung vorgenommen.
2. Teile, die in der autographen Partitur und in der Abschrift der Münchner Aufführungen auf gleiche Art und Weise gestrichen bzw. geändert worden sind. Diese Kürzungen und Änderungen wurden sehr wahrscheinlich bei mindestens einer der drei Münchner Aufführungen ausgeführt.
3. Teile der autographen Partitur, die nur in der Abschrift der Münchner Aufführungen gestrichen oder geändert worden sind. Diese Kürzungen und Änderungen wurden wahrscheinlich für eine der drei Münchner Aufführungen (am wahrscheinlichsten bei der dritten kürzeren Aufführung am 12. Februar 1781) vorgeschlagen.
4. Teile, die in der autographen Partitur zwar gestrichen oder geändert, in der Abschrift der Münchner Aufführungen aber beibehalten worden sind. Diese Kürzungen und Änderungen wurden nach den Münchner Aufführungen, wahrscheinlich für die Wiener Aufführung 1786 gekennzeichnet.

¹⁹ Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart: *Idomeneo* (Anm. 1), S. XVIIff.

5. Teile der autographen Partitur, die nachweislich für die Wiener Aufführung 1786 ganz gestrichen oder ersetzt wurden (z.B. durch Einlage neuer Wiener Blätter in die Partitur).

Nur für die Änderungen in den Punkten 1 und 5 kann mit Sicherheit behauptet werden, dass sie jeweils für die Münchener Uraufführung bzw. für die Wiener Aufführung 1786 vorgenommen wurden. Änderungen in Punkt 2 dürften sehr wahrscheinlich bei einer der drei Münchener Aufführungen vorgeschlagen, nicht unbedingt aber bei der Münchener Premiere ausgeführt worden sein. Änderungen in Punkt 3 sind wahrscheinlich bei einer der drei Münchener Aufführungen vorgenommen und wurden am ehesten erst bei der dritten, kürzeren Münchener Aufführung am 12. Februar 1781 realisiert. Änderungen in Punkt 4 sind wahrscheinlich bei der Wiener Aufführung 1786 vorgeschlagen worden, könnten allerdings auch vor oder nach dieser Aufführung oder gar nicht umgesetzt worden sein.

2. Die Digitale Edition des Operntextes als „Multiple-Choice-Modell“

Eine Ausgabe des vertonten Textes von Mozarts *Idomeneo*, die alle quellenkundlich dokumentierten Kürzungs- und Änderungsmöglichkeiten kritisch berücksichtigt und editorisch wiedergibt, ist nur in einer digitalen Form möglich, da das Druckmedium eine synchrone und daher neutrale Darstellung mehrerer gleichberechtigter Fassungen mit Auswahlmöglichkeit von Varianten kaum erlaubt. Die drei quellenkundlich belegten und daher kritisch-editorisch vertretbaren Hauptstränge des vertonten Textes – Früh-, Münchener und Wiener Fassung – sollen dabei im Rahmen der Digitalen Mozart-Edition parallel dargestellt werden, sodass keine Vorentscheidung für oder gegen eine von ihnen getroffen wird, wie dies bei der unvermeidlichen Trennung von ‚Haupttext‘ und ‚Anhängen‘ in einer Druckausgabe erfolgt. Innerhalb des jeweiligen Stranges sollen zugleich die erwähnten, quellenkundlich nachgewiesenen Striche und Änderungen ausgewählt und kombiniert werden können. Zudem sind innerhalb jeder Fassung Änderungen, die mit Sicherheit anlässlich der jeweiligen Aufführung vorgenommen wurden, von den Kürzungen und Varianten zu unterscheiden, die nur wahrscheinlich stattgefunden haben. Kritische Kommentare sollen schließlich bei jeder möglichen Variante in jeder Fassung die quellenkundlich-editorischen Informationen liefern, die für den Benutzer relevant sind, um eine Auswahl zu treffen.

Durch dieses editorische „Multiple-Choice-Modell“ wird eine kritische Ausgabe des vertonten Textes möglich, die alle durch die Quellen belegten Fassungen und Varianten berücksichtigt und zur freien Wahl stellt. Es erscheint aber nicht sinnvoll, quellenkundlich nicht dokumentierte Mischfassungen aus den drei Hauptsträngen herzustellen. In Bezug auf den vertonten Text des *Idomeneo* heißt dies, dass von den zahlreichen Varianten des *Idomeneo* 13 mit Sicherheit vor der Münchener Uraufführung, 22 wahrscheinlich bei einer der drei Münchener Aufführungen, 13 mit Sicherheit für die erste Wiener Wiederaufführung und zehn wahrscheinlich bei der Wiener Aufführung stattgefunden haben und daher zur Auswahl gestellt werden dürfen. In Zahlen ausgedrückt, ergibt sich eine Gesamtzahl an Kombinationsmöglichkeiten von:

1	(Frühfassung)
+	
[1 x (13 + 22)!]	(Münchener Fassung mit Varianten)
+	
[1 x (13 + 10)!]	(Wiener Fassung mit Varianten).

Nicht jede Variante ist also mit jeder anderen beliebig kombinierbar, sondern nur bestimmte Varianten innerhalb der jeweiligen Fassung. Die Kombinationsfreiheit ist dadurch auf die quellenkundlich relevanten und wissenschaftlich begründeten Fälle eindeutig begrenzt. Somit kann einerseits eine gattungshistorisch und quellenkundlich nicht vertretbare Festlegung auf eine einzige für ‚authentisch‘ bzw. ‚endgültig‘ erklärte Version vermieden und zugleich das nahezu unbegrenzte Kombinationspotential von Varianten auf einen abgegrenzten Pool von quellenkundlich dokumentierten Wahlkombinationen eingeschränkt werden.

3. Eine neue Authentizität?

Bedingt durch die unflexible und in ihrer Darstellung begrenzte Editionsform des Druckmediums, waren die meisten kritischen Ausgaben des vorigen Jahrhunderts gegenüber der Mannigfaltigkeit von Fassungen und Varianten in den editionsrelevanten Quellen zu Mozarts Opern darum bemüht, sich auf eine einheitliche Fassung festzulegen, wobei alternative Versionen und Varianten, die nach gründlicher kritisch-editorischer Prüfung als gleichberechtigt angesehen wurden, quasi wie ‚Abweichungen‘ im Anhang oder in Fußnoten behandelt werden mussten. Der Entscheidungzwang aufgrund des Druckmediums wirkte sich somit auf die editorische Arbeit nachhaltig aus mit unvermeidlichen Folgen auch für eine erstrebte, quellenkundlich und musikhistorisch angemessene editorische Wiedergabe des Mozart’schen Opernschaffens. Vor die zwangsläufige Frage gestellt, welche unter den vielen für möglich erachteten Fassungen die Publikation im Haupttext verdiene und als solche notgedrungen eine Art ‚Siegel der Authentizität‘ erhalten solle, gerieten Herausgeber in eine editorische Situation, die keine völlig befriedigende Lösung zu erlauben schien. Für die kritische Ausgabe des *Idomeneo* bedeutete dieses editorische Dilemma in erster Linie, eine Entscheidung entweder für die Frühfassung, für die Fassung der Uraufführung (München 1781) oder für die Fassung letzter Hand (Wien 1786) treffen zu müssen. Da aber stichhaltige Argumente für alle drei Positionen angeführt werden konnten, ließ sich die Streitfrage in der editorischen Form des Druckmediums nur zum Teil lösen.

Betrachtet man die historische Aufführungspraxis der Oper im 18. Jahrhundert mit besonderem Augenmerk auf Mozarts Beiträge zur Gattung am Beispiel des *Idomeneo*, so erscheint die durch das Druckmedium erzwungene Suche nach einer einzigen ‚authentischen‘ Fassung für den Haupttext zum Teil als obsolet. Nicht die eine oder die andere kritisch begründete Entscheidung der Herausgeber für eine bestimmte Fassung oder Variante ist an sich problematisch, sondern die mediumbedingte Notwendigkeit, eine Entscheidung überhaupt treffen zu müssen. Wenn Mozart selbst keine Bedenken gegen die Wiederaufführung seiner Opern in unterschiedlichen, von ihm selbst oder mit seiner Bewilligung umgearbeiteten Fassungen und Varianten hegte, ja

durchaus bestrebt war, seine Kompositionen durch zum Teil tiefgreifende Änderungen den wechselnden Aufführungsumständen möglichst flexibel anzupassen, dürfte er alle von ihm erstellten Fassungen für ‚authentisch‘ gehalten haben. Der Begriff des ‚Authentischen‘ scheint übrigens dem Wortschatz von Mozart fremd gewesen zu sein: In seinen überlieferten Briefen hat er ihn nie gebraucht.²⁰ Erst in der Korrespondenz von seiner Frau Constanze und deren zweitem Ehemann Georg Nikolaus Nissen nach Mozarts Tod lässt sich das Wort nachweisen, allerdings überwiegend mit Bezug auf die Frage nach der Echtheit der von Mozart hinterlassenen Quellen zu seinen Kompositionen, die es zu ordnen, zu beglaubigen und zum Teil zu veräußern galt.²¹ In der Editionspraxis des vorigen Jahrhunderts, bei der das Druckmedium die Entscheidung zugunsten einer einzigen Version für den Haupttext erzwang, lief der Begriff von ‚Authentizität‘ schließlich Gefahr, auf eine einheitliche, singuläre Werkfassung bezogen zu werden, die als einzige die Intentionen des Komponisten reproduzieren sollte. Die modernen Editionsmöglichkeiten im Zeitalter digitaler Medien erlauben heute hingegen eine neuartige editorische Wiedergabeform, die dem praxisorientierten Opernbild zur Zeit Mozarts näher kommt. Nicht die durch das Druckmedium bedingte Suche nach einer einzigen ‚authentischen‘ Fassung, sondern die Frage nach den Auswahl- und Kombinationsmöglichkeiten von Fassungen und Varianten, die sich aus der wissenschaftlichen Bewertung der historischen Quellen ergeben, kann die kritisch-editorische Arbeit bestimmen. Der Begriff der editorischen ‚Authentizität‘ erhält dabei eine neue Konnotation: Nicht eine singuläre ‚Urfassung‘ erster oder letzter Hand, sondern eine Pluralität gleichberechtigter Versionen und Varianten, nicht eine Hauptlesart mit Nebenlesarten, sondern flexible, mehrdimensionale Editionsformen, nicht notgedrungen einschränkende Entscheidungen, sondern quellenkundlich begründete Wahlfreiheiten ermöglichen eine historisch angemessene Reproduktion des vertonten Texts von Mozarts Opern. Sie ist insofern ‚authentisch‘, als sie dem Kontext der Opernpraxis des 18. Jahrhunderts Rechnung trägt, jener vielschichtigen Wechselbeziehung zwischen kompositorischem Schaffen und zeitgebundenen Aufführungsumständen, aus der die musikalische Vielfalt in Mozarts Vertonungen ihre zeitlose Anziehungskraft erhält.

²⁰ Vgl. Bauer/Deutsch (Anm. 11), Bd. I–III und Bd. IV bis S. 165, Kassel u.a. 1962f.

²¹ Vgl. die Briefe von Constanze Mozart an Breitkopf & Härtel vom 17. November 1799. In: Bauer/Deutsch 1963 (Anm. 11), Bd. IV, Nr. 1267, S. 292; vom 5. März 1800 (in: ebd., Nr. 1289, S. 333) und vom 21. Juli 1800 (in: ebd., Nr. 1301, S. 361); an Johann Anton André vom 9. Februar 1800 (in: ebd., Nr. 1281, S. 314); vom 21. Februar 1800 (in: ebd., Nr. 1285, S. 319); vom 12. März 1800 (auf beiliegendem Blatt, in: ebd., Nr. 1290, S. 337); vom 13. März 1800 (in: ebd., Nr. 1291, S. 338 und 339 auf beiliegendem Blatt); vom 16. November 1800 (in: ebd., Nr. 1321, S. 385); vom 26. November 1800 (in: ebd., Nr. 1322, S. 388 und 389); vom 26. Januar 1801 (in: ebd., Nr. 1326, S. 395) und vom 19. Dezember 1801 (in: ebd., Nr. 1339, S. 410); ihre Notizen für Johann Anton André vom 29. März 1800 (in: ebd., Nr. 1295, S. 345); ihren Bericht in der Graetzer Zeitung vom 28. August 1800 (in: ebd., Nr. 1309, S. 368), sowie die Briefe von Georg Nikolaus Nissen an Johann Anton André vom 2. März 1826 (in: ebd., Nr. 1408, S. 480) und vom 16. März 1826 (in: ebd., Nr. 1413, S. 482 und 483).

Alexander Becker, Christopher Grafschmidt, Stefan König, Stefanie Steiner

Möglichkeiten und Konsequenzen der Digitalen Musikedition am Beispiel der Reger-Werkausgabe (RWA)

Seit Anfang 2008 wird am Max-Reger-Institut in Karlsruhe als neues Langfristprojekt der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur eine neue Ausgabe der Werke Regers erarbeitet. Diese widmet sich den drei Bereichen des umfangreichen Reger'schen Œuvres, deren Neuausgabe als besonders vordringlich und wünschenswert erachtet wurde: zunächst den Orgelwerken, dann den Liedern und Chören und schließlich Regers Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten.¹ Von Beginn an als hybride Edition angelegt, verbindet die Reger-Werkausgabe (RWA) konstitutiv einen gedruckten Notentext mit digitalen Teilen. Der edierte Notentext in konventionell gedruckter Form ist für die Edition musikalischer Werke bis heute unverzichtbar und Grundlage jeder Aufführung. Doch die zusätzliche digitale Präsentation bringt sowohl für die editorische Arbeit als auch für die Grundsätze des Edierens Konsequenzen mit sich, die über eine bloße Fortsetzung der bisherigen Editionspraxis weit hinausgehen: Die digitalen Beigaben sind nicht nur „schmückendes Beiwerk“ zum Hauptteil – dem gedruckten Notentext –, sondern integrales, unverzichtbares Gerüst des editorischen Gesamtkonzepts. Die Entscheidung für die hybride Präsentationsform verändert somit die Edition als solche von Grund auf.

Auf das Erscheinungsbild des Notentexts scheinen die Auswirkungen der digitalen Teile zunächst gering, denn hier geht es hauptsächlich um Benutzbarkeit. In der Tat handelt es sich bei der gängigen abendländischen Notenschrift um ein komplexes Zeichensystem, das eine Fülle von Informationen unterschiedlichster Art in komprimierter Form mitteilt, notwendige Räume für künstlerische Interpretation lässt und zugleich in der Lage ist, verschiedene Musikarten erstaunlich zuverlässig zu codieren. Nicht zu vernachlässigen ist – gerade im Falle der Werke Regers, die konsequent zweifarbig in schwarzer und roter Tinte notiert sind – auch die (kalli)grafische Qualität der Notenschrift; schon die Übertragung eines Manuskripts in einen gedruckten Notentext interpretiert diesen notwendigerweise, da der Stecher die Eigentümlichkeiten der Komponistenhandschrift den Konventionen und Gepflogenheiten des Notendrucks seiner Zeit anpassen muss. Auch bei der Neuedition ist seitens der Editoren und des Verlags Wert auf Klarheit und Lesbarkeit des Notentexts zu legen, möchte man doch den Interpreten eine deutlich lesbare und problemlos benutzbare Partitur zur Verfügung stellen, die den Anforderungen der musikalischen Praxis standhält.

¹ Die genaue Bandplanung der Abteilungen sowie der Inhalt der einzelnen Bände und deren vorgesehenes Erscheinungsdatum bis zum Ende der Projektlaufzeit (2026) können auf der Homepage des Max-Reger-Instituts eingesehen werden: www.max-reger-institut.de.

Weitaus stärkere Konsequenzen aus der hybriden Werkpräsentation ergeben sich jedoch für die Textabschnitte, die ein entscheidender Teil einer jeden wissenschaftlich-kritischen Ausgabe sind: Vorwort und Kritischer Bericht. Bereits die Entscheidung, welche Fakten im Kritischen Bericht überhaupt sinnvoll und mit einem Mehrwert für den Benutzer berichtet werden können, ist in vielen Fällen vom genutzten Medium abhängig: Ist die Verbalisierung komplexer editorischer Sachverhalte in einem gedruckten Kritischen Bericht nur allzu oft umständlich, schwierig oder gar missverständlich, so können dieselben Probleme mit Hilfe von Faksimilia der originalen Quellen auf der beiliegenden DVD für den Nutzer grafisch aufbereitet und somit leichter vermittelt werden. Zur Navigation innerhalb der Quellen und zur digitalen Erschließung und Kommentierung des Kritischen Berichts wurde die an der Universität Paderborn entwickelte Software Edirom herangezogen; diese gibt dem Benutzer die Gelegenheit, gezielt musikalische Quellen zum jeweiligen Werk auszuwählen und nach Wunsch seiten- oder taktweise miteinander zu vergleichen, wobei er sich wahlweise Taktzahlen und/oder Anmerkungen des Kritischen Berichts anzeigen lassen kann.² Dieses für den Benutzer komfortable Präsentationsverfahren ermöglicht dem Editor zugleich die Auslagerung der weniger substanzuellen, aber dennoch berichtenswerten Details aus dem gedruckten Band (etwa Warnakzidenzen oder Schlüsselwechsel) auf die DVD – und damit eine Entschlackung des gedruckten Kritischen Berichts, der sich nun auf editorische Probleme konzentrieren kann, welche die Werkgestalt wesentlich betreffen, also für viele Benutzer von Interesse sind. Das ausführliche Lesartenverzeichnis dagegen bleibt der DVD vorbehalten, von der aus einzelne Nutzer es für speziellere Fragestellungen konsultieren können.

Die möglichst vollständige Offenlegung des Quellenmaterials bringt dem Benutzer der RWA den Vorteil, Entscheidungswege beim Editionsprozess anhand der Faksimilia klar nachvollziehen und damit auch die Entscheidungen der Editoren überprüfen zu können. Dadurch ändert sich das Verständnis der Musikdition und des Musikeditors derartig, dass man geradezu von einem Paradigmenwechsel sprechen könnte: Der Editor ist nicht mehr der Spezialist, der in mühevoller Kleinarbeit Wissen über ein musikalisches Werk erwirbt und aus diesem Fachwissen eindeutige, vermeintlich gültige Wahrheiten herausdestilliert, die er in einem möglichst eindeutigen, unveränderbar gedruckten Notentext den Benutzern und der musikalischen Praxis vorlegt. Vielmehr bereiten die Editoren Quellenmaterial für die Benutzer grafisch auf, weisen auf strittige Stellen hin und kommentieren sie, ergänzen – wo nötig – Informationen und regen mit diesem Konzept der „offen(er)en Edition“³ die Nutzer zur eigenen Beschäftigung

² Die Software Edirom wurde zunächst in einem DFG-Projekt entwickelt und erstmals im Rahmen der Carl Maria von Weber-Gesamtausgabe der Öffentlichkeit vorgestellt (siehe Band VI/3: Kammermusik mit Klarinette).

³ Zum Konzept der „offenen Edition“ siehe etwa: Walther Dürr: Sieben Thesen zu Edition von Musik und musikalischer Praxis. In: ÖMZ 46, 1991, S. 522-524; ders.: Opernedition und Aufführungspraxis: Konzepte einer „offenen Ausgabe“. In: Opernedition. Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von Sieghart Döhring. Hrsg. von Helga Lühning und Reinhard Wiesend. Mainz 2005, S. 83-98; ders.: Denkmal oder Werk – Theorie und Praxis: Zu editorischen Verfahrensweisen im Lied um 1800. In: Martin Staehelin (Hrsg.): Musikalische Überlieferung und musikalische Edition. Göttingen 2006 (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen 2006), S. 135-148.



Abb. 1: Erste Seite von Regers Erstschrift der Choralphantasie *Alle Menschen müssen sterben* op. 52 Nr. 1 mit eigenhändigem Eintrag „Exemplar des Herrn K. Straube“.

mit und zur Diskussion über die Musik an. Dank der großen Speicherkapazität digitaler Medien (derzeit DVD) ist es möglich, durch zusätzliches Informations- und Bildmaterial auch das Umfeld der Werke zu beleuchten und diese sinnvoll in einen historischen und biografischen Kontext einzubetten. Der Benutzer erhält durch diese Zusatzinformationen, etwa zu Widmungsträgern, Uraufführungsorten und -daten oder Orgeldispositionen, einen weitaus besseren Zugang zum Komponisten und

zu seinem Werk, zumal er aus der Fülle des zusätzlich angebotenen Datenmaterials individuell genau das auswählen kann, was er wissen möchte. Dieser lexikalische Teil ist direkt mit dem digitalen Kritischen Bericht verknüpft, was Recherche- und Nutzungsmöglichkeiten erheblich erweitert.

Im Folgenden soll das von der Reger-Werkausgabe gewählte Editionsverfahren anhand von einigen Bildern aus dem Anfang 2010 erschienenen Band I/1 *Choralphantasien* verdeutlicht werden. Regers Choralphantasien eigneten sich insofern bestens für den Auftakt zur neuen Werkausgabe, als der Komponist gerade von dieser, in einem eng umgrenzten Zeitraum von nur zweieinhalb Jahren (1898–1900) entstandenen Werkgruppe konsequent jeweils zwei Autographen anfertigte: eines als Stichvorlage für den Verlag (meist die Zweitschrift) und ein weiteres Manuscript (meist die Erstschrift), die Reger seinem Freund, dem Organisten Karl Straube, schenkte – dieser spielte die Uraufführung von sechs der insgesamt sieben Choralphantasien aus den ihm geschenkten Originalmanuskripten.

Die Quellenlage gestaltet sich durch diese Doppelautographen ausgesprochen interessant, denn im Detailvergleich weisen die Hauptquellen zu den Choralphantasien – also beide Autographen Regers sowie der Erstdruck – mitunter deutliche Unterschiede auf, die sich durch die digitale Präsentation auch dem Benutzer plastisch vermitteln lassen:



Abb. 2: Choralphantasie *Alle Menschen müssen sterben* op. 52 Nr. 1, Vergleich der Quellen mit Hilfe von Edirom (Erstschrift, Stichvorlage, Erstdruck und Notentext der RWA) – am rechten Bildrand ist eine Anmerkung des digitalen Kritischen Berichts eingeblendet.

Eine Stelle im Notentext, deren verbale Beschreibung sich nicht sofort beim ersten Lesen erschließt, soll den Mehrwert der hybriden Editionsform zeigen. Bei der Komposition der *Choralphantasie* op. 30 vergaß Reger in der fünften Choralstrophe

schlichtweg zwei Verse. Erst später, bei der (in diesem Falle nachträglichen) Abschrift der Phantasie für Karl Straube bemerkte er seinen Irrtum und sah sich gezwungen, in der Erstschrift, die später als Stichvorlage verwendet wurde, eine viertaktige Wiederholung einzuschlieben, um auch die fehlenden Choralverse noch unterbringen zu können. Die Anschlüsse mussten durch eine Überklebung angepasst, ein zusätzlicher Kommentar zur Dynamik musste ergänzt werden, um den Fehler zu beheben. In dieser Form, also mit Wiederholungszeichen, erschien die Phantasie im Druck, während in der Zweitschrift die Takte ausgeschrieben sind. Dieser in der verbalen Umschreibung sehr komplexe Sachverhalt geht aus dem Manuskriptbefund der Erstschrift (Stichvorlage), der Zweitschrift und des Erstdrucks anschaulich hervor und erschließt sich beim Blick auf die (kommentierten) Faksimilia der Quellen rasch auch dem Benutzer, der sogleich die Tektur oben rechts entdecken kann:

The screenshot displays a digital music edition interface for 'Freu dich sehr, o meine Seele!' op. 30. It shows two staves of musical notation. The top staff represents the 'Stichvorlage' (Takte 125-130), featuring handwritten annotations by Reger, including lyrics and dynamic markings. The bottom staff represents the 'Erstdruck' (Takte 129-130). A callout box provides a detailed explanation of the changes made by Reger to accommodate missing chorale verses. The callout text reads:

Die Verbindung der alten und varierten Takte ist der Fehler. Reger schreibt Takte 125-130 in der Erstschrift, die dann im ED steht, wohl absichtlich vergessen. Beim Eintragen des Choralsatzes in den Notentext bemerkte er seinen Fehler erst, nachdem er diese Textstelle falschrichtig wiedergab. Um dies zu korrigieren, schrieb er die Takte 125-130 wieder, aber diesmal ohne Verbindung. Um die Verbindung wiederherzustellen, schrieb er die Takte 129-130 nochmals und schob sie unter die Takte 125-130. Nach diesen Änderungen schrieb er die Takte 125-130 nochmals und schob sie unter die Takte 129-130. Als Dynamikangabe schreibt Reger über beide Überlappungen etwas wie (ppp-pp). Als Dynamikangabe schreibt Reger über beide Überlappungen etwas wie (ppp-pp).

Abb. 3: Choralphantasie *Freu dich sehr, o meine Seele!* op. 30, Takte 125-126 bzw. 129-130, nachträgliche Änderung in der Stichvorlage und analog dazu im Erstdruck, um fehlende Choralverse zu ergänzen (mit entsprechender Anmerkung in Edirom).

Um in der Erstschrift (der späteren Stichvorlage) die trotz des Wiederholungszeichens abweichende Dynamik anzugeben, fügte Reger unterhalb des Notentexts den Kommentar „Die Repetition etwas stärker (ppp-pp)“ ein, der ebenfalls in den Erstdruck übernommen wurde, während in der Zweitschrift die Takte doppelt – also mit unterschiedlicher Dynamik – ausgeschrieben sind. Dieser Schreibweise folgt auch die Reger-Werkausgabe:



Abb. 4: Choralphantasie *Freu dich sehr, o meine Seele!* op. 30, Takt 123 (bzw. 127) in allen Quellen; in der Zweitschrift und der RWA sind die wiederholten Takte separat notiert.

Das letzte Beispiel stellt zugleich das Ende von Regers Beschäftigung mit der Gattung der Choralphantasie dar, nämlich seine Phantasie op. 52 Nr. 3 *Halleluja! Gott zu loben*. Anhand der auch hier wiederum für Karl Straube vorgesehenen Erstschrift lässt sich der viel zitierte „Blick in die Werkstatt“ Regers wagen und ein Schaffensprozess dokumentieren, der in diesem Fall freilich eher einen kontinuierlichen Abschied vom Manuskript bedeutet. Die Erstschrift für Karl Straube umfasst ohnehin nur die erste, mit schwarzer Tinte niedergeschriebene Kompositionsschicht, enthält also noch keine üblicherweise mit roter Tinte später eingetragenen Vortragsanweisungen. Im weiteren Verlauf wird die Notation immer flüchtiger und skizzenhafter, bis dann das Manuskript nur wenige Takte vor Schluss abbricht, also nicht mehr zu Ende ausformuliert wird. Stattdessen trägt Reger für Straube nur den lapidaren Kommentar ein: „Von hier ab gleich | rein ins Druckexemplar | komponiert.“ (siehe Abb. 5). Eine Aufführung aus diesem unfertigen, skizzenhaften Manuskript wäre nicht möglich gewesen. Der visuelle Eindruck dieser Seiten lässt den zunehmend skizzenhaften Charakter und die „Dynamik des Schaffensprozesses“ sicherlich besser deutlich werden, als diese mit Worten je eingefangen werden könnte:

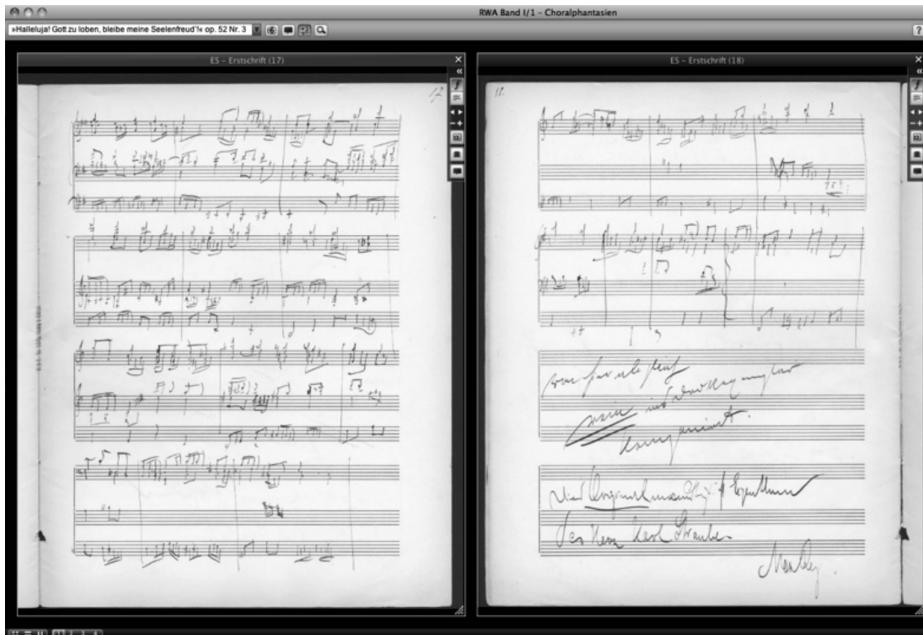


Abb. 5: Choralphantasie *Halleluja! Gott zu loben* op. 52 Nr. 3, Schluss der später Karl Straube geschenkten Erstschrift mit immer flüchtiger werdender Notation sowie Abbruch wenige Takte vor Ende des Stücks.

Von großer konzeptioneller Bedeutung für die hybride Reger-Werkausgabe sind die allgemeinen enzyklopädischen Teile („Umfeld“), welche nicht nur innerhalb eines Bands einen beträchtlichen Mehrwert an Information für den Benutzer liefern, sondern darüber hinaus einen übergreifenden Zusammenhang zwischen den einzelnen Bänden schaffen: Wo sich deren Inhalte berühren, sollen diese – ab dem zweiten Band⁴ – vernetzt sein, so dass auf diese Weise sukzessive eine Gesamtschau auf Regers Schaffen entsteht, in welche die Inhalte der Einzelbände integriert sind und die zur Vertiefung einlädt. So kann man sich etwa umfassend über die Uraufführungsgorgeln und Instrumente, an denen Reger selbst gespielt hat, informieren oder bebilderte biografische Artikel von Interpreten und Widmungsträgern abrufen (Abb. 6). Auch die Text- und Melodieverlagen zu Regers Choralphantasien, ein kurzes, chronologisch angeordnetes Werkverzeichnis sowie Briefe und andere Dokumente stehen zur Verfügung.

⁴ Die Bände I/2 und I/3 sind mittlerweile erschienen (2011 bzw. 2012).

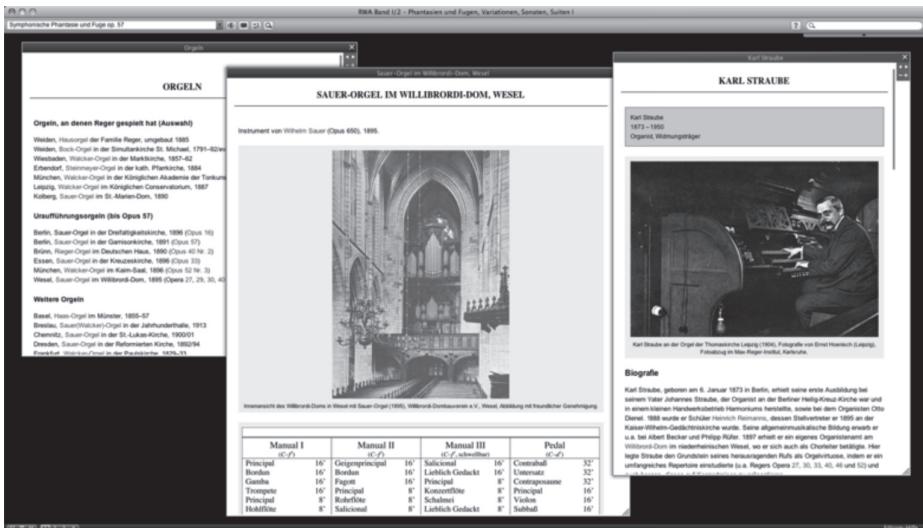


Abb. 6: Beispiel für die Vernetzung zusätzlicher Inhalte im Bereich „Umfeld“

Alle Bausteine, jeder einzelne Text und jede Darstellung materialer Sachverhalte entstehen jedoch – wie bei allen längerfristig angelegten Forschungsvorhaben – zu unterschiedlichen Bearbeitungszeiträumen. Daher müssen gegebenenfalls auch ältere Inhalte überarbeitet und neuerem Forschungsstand angepasst werden, um stets die Aktualität des Gesamtzusammenhangs zu gewährleisten. Am Ende der ersten Abteilung soll sich auf diese Weise zumindest für den Bereich der Orgelwerke ein aktueller, umfassend vernetzter „Reger-Kosmos“ aufspannen.

Pascale Sutter

Werkstattbericht: Die Retrodigitalisierung der Sammlung Schweizerischer Rechtsquellen (SSRQ) und die künftige digitale Edition

1. Allgemeine Informationen zur Sammlung Schweizerischer Rechtsquellen

Hinter der Edition Schweizerischer Rechtsquellen und der Rechtsquellenforschung in der *Sammlung Schweizerischer Rechtsquellen (SSRQ)*, *Les sources du droit suisse (SDS)* bzw. *Le fonti del diritto svizzero (FDS)* steht die Rechtsquellenkommission bzw. Rechtsquellenstiftung des Schweizerischen Juristenvereins (<http://www.ssrq-sds-fds.ch/>). Sie betreibt seit 1894 ihr hoch angesehenes Forschungsprojekt und hat sich zum Ziel gesetzt, Rechtsquellen der gesamten Schweiz vom Mittelalter bis 1798 zu edieren. Die Rechtsquellenstiftung ist die wichtigste gesamtschweizerisch wirkende Institution, welche auf hohem Niveau mit ihren kritischen Editionen Grundlagenforschung und -erschliessung betreibt. Deren Nutzen ist zwar kurzfristig nicht immer messbar, aber langfristig von hohem Wert.

Der Begriff „Rechtsquellen“ ist dynamisch und unterliegt einem historischen Wandel. In den Anfängen folgten die Herausgeber einem relativ engen Rechtsquellenbegriff. So enthalten die frühen Bände vor allem Stadtrechte, Gerichtssatzungen, ländliche Statutarrechte, Hofrechte und Offnungen. In jüngerer Zeit werden zunehmend auch Rechtsquellen im weiteren Sinn aufgenommen. Die Sammlung ist heute offen für wichtige Verträge, besonders bedeutsame Gerichtsurteile und -urkunden sowie für Auszüge aus Notariats-, Ratsprotokoll- und Gerichtsbüchern, Urkundensammlungen, Schiedssprüche, Anträge, mitunter auch kurze chronikalische Berichte. Nicht oder höchstens in der Form von Regesten aufgenommen werden Rechtsquellen, die in anderen Sammlungen bereits ediert sind.

Seit ihren Anfängen folgt die Stiftung bei der Bearbeitung der Rechtsquellen dem geographischen Prinzip, indem sie sich an den heutigen Kantonsgrenzen orientiert. Die Sammlung ist in 23 kantonale Abteilungen gegliedert, die wiederum in Rechtskreise, wie Städte, alte Ämter, Herrschaften, Vogteien etc., unterteilt werden. Die einzelnen Bände werden gemäss den vorliegenden kantonalen Editionsplänen erarbeitet.

Aus der grossen Masse an Quellen hat der jeweilige Bearbeitende für seine Region eine signifikante Auswahl an Rechtsquellen zu treffen, die Auskunft geben über die Rechtsentwicklung und überdies ein Bild der Rechtswirklichkeit vermitteln. Die möglichst vollständige Wiedergabe von Texten oft unbekannten Quellenmaterials dient nicht nur als Grundlage zur Beschäftigung mit der schweizerischen Rechtsgeschichte, sondern die Quellen bieten auch einen direkten Einblick in die Kulturgegeschichte. Zugleich sind sie unentbehrlich für die Sprachforschung der Schweiz und Mitteleuropas. Dank ausführlichen Registern mit Glossarfunktion ist es auch interessierten Laien möglich, die Quellentexte zu verstehen.

Zum Stand der Forschung: Die Editionen für die beiden kleineren Kantone Glarus und Zug liegen abgeschlossen vor. Sehr weit vorangeschritten ist die Arbeit in den Kantonen Aargau und Bern. Bereits liegen Bände für die Kantone Appenzell Ausserrhoden und Appenzell Innerrhoden, Freiburg, Genf, Graubünden, Luzern, Neuenburg, St. Gallen, Schaffhausen, Solothurn, Tessin, Waadt und Zürich vor. Der Bearbeitungsstand ist jedoch je nach Region sehr unterschiedlich. Bisher vernachlässigt wurden aus verschiedenen Gründen die Kantone Schwyz, Uri, Unterwalden, Basel und Jura, wo noch keine Bände vorliegen. Gespräche über Editionsarbeiten in den vorher genannten Gebieten sind jedoch im Gange.

Zur Zeit (Stand Mai 2012) laufen 12 klassische Editionsprojekte in allen vier Landessprachen in den Kantonen Freiburg, Graubünden, Luzern, St. Gallen, Tessin, Thurgau und Wallis. Im Kanton Zürich haben 2011 gleich mehrere Mitarbeitende ihre Arbeit an fünf parallel entstehenden Rechtsquellenbänden aufgenommen. Diese Bände werden erstmals in der Geschichte des Unternehmens digital erarbeitet, wobei noch viel Pionierarbeit zu leisten ist.

Bisher sind über 100 Bände oder über 60.000 Seiten Quellentexte und Kommentare als Bücher erschienen. Im Durchschnitt ist weiterhin mit etwa zwei Bänden oder Halbbänden pro Jahr zu rechnen. Die Stiftung hat die Retrodigitalisierung der bereits erschienenen Editionen in Angriff genommen und 2011 die komplette Sammlung als Faksimiles unter <http://www.ssrq-sds-fds.ch/online/> in einem benutzerfreundlichen Online-Viewer zugänglich gemacht.

Unsere Forschungen werden finanziell unterstützt vom Schweizerischen Nationalfonds sowie von zahlreichen privaten und öffentlichen Institutionen. In den einzelnen Regionen tragen die Kantone, die politischen Gemeinden, die Orts- und Kirchengemeinden sowie zahlreiche lokale Stiftungen die Finanzierung mit.

Auf die Unterstützung der regionalen Projektpartner, z.B. Staatsarchive, Forschungsinstitute oder Historische Vereine, können wir vor allem in organisatorischer Hinsicht zählen. Die Retrodigitalisierung erfolgt in enger Zusammenarbeit mit dem Institut für Computerlinguistik der Universität Zürich. Ebenso stehen wir in regem Austausch mit den Schweizer Lexikographen, beispielsweise dem Idiotikon, aber auch dem Historischen Lexikon der Schweiz und der Ortsnamensforschung.

2. Retrodigitalisierung

Nach den allgemeinen Informationen zur Stiftung soll die Retrodigitalisierung der Sammlung vorgestellt werden, die am 1. Mai 2009 startete. Wir haben dafür Dr. Michael Piotrowski, Informatiker/Computerlinguist, zu 60% und drei wissenschaftliche Hilfskräfte, die sich eine 70%-Stelle teilen, für 23 Monate eingestellt. Daneben berät uns Prof. Dr. Martin Volk, Institut für Computerlinguistik der Universität Zürich.

Zum Projektplan: Als erstes wurden die Bücher der Sammlung aufgeschnitten und alle Buchseiten in hoher Auflösung (600 dpi, 1 bit/pixel, schwarz-weiss: gut komprimierbar) gescannt. Für die neueren Bände (ab dem Jahr 1995: 22 Bände, davon

7 Doppelbände und ein Dreifachband) liegen digitale FrameMaker-Druckdaten vor, die entsprechend konvertiert und aufbereitet wurden.¹

Die Quellen sind in mehreren Sprachen (Deutsch, Französisch, Italienisch, Rätoromanisch, Latein) und in verschiedenen historischen Sprachstufen verfasst. Es liegt zudem keine normierte Rechtschreibung vor. Die Transkription der mittel- und frühneuhochdeutschen Texte erfolgt buchstabentreu mit einer Spezialschrift. Wir arbeiten mit der MUFI (Medieval Unicode Font Initiative) zusammen.² Das international zusammengesetzte MUFI-Kollegium hat sich zum Ziel gesetzt, Sonderzeichen durch Unicode codieren zu lassen. Die Rechtsquellenstiftung liess ihren umfangreichen Korpus an Spezialzeichen, der anhand der Transkription unzähliger deutschsprachiger Quellentexte aus der Schweiz gewachsen ist, codieren. Seit der Unicode Version 5.1 Released sind fast alle unsere Zeichen mit einem Code, übergeschriebene Buchstaben mit kombinierten Codes, versehen. Es tauchen jedoch immer wieder neue Zeichen auf, die wir sammeln, um weitere Eingaben einzureichen.

Auf unserer Website findet man seit 2008 die Transkriptions- und Editionsrichtlinien der SSRQ. Sie dokumentieren die wichtigsten Arbeitsschritte einer klassischen Edition und die Standards der buchstabentreuen Transkription. Die Richtlinien sind speziell an unsere Bedürfnisse angepasst und fussen auf den langjährigen Erfahrungen unseres Unternehmens. Für die künftige digitale Edition wurden die Richtlinien den neuen Methoden angepasst, um die Einheitlichkeit der verschiedenen parallel laufenden Projekte zu gewährleisten.³

Eine automatische Konvertierung der gescannten Seiten in Text mittels OCR ist aus den oben genannten Gründen nicht ohne weiteres möglich. Verschiedene Verbesserungsversuche mit marktüblichen OCR-Programmen (AbbyyFineReader 9 [Engine], Tesarect, Omnipage) bzw. ein Abgleich von OCRs verschiedener Programme führten zu recht guten Resultaten im Lesen der Sonderzeichen. Die Aufnahme von Wörtern wie „marchen“ oder „offnung“ in die Wortliste des FineReaders hat jedoch nicht funktioniert; das Programm liest die Wörter weiterhin als „märchen“ oder „öffnung“. Der Stiftungsrat hat am 11. Februar 2010 entschieden, dass alle digitalisierten Texte in derselben Qualität wie die gedruckten Texte vorliegen sollten, weshalb die OCR-Resultate nicht genügen und die älteren Bände im Double-Keying-Verfahren abgetippt werden müssen.

Die Inhalts- und Stückverzeichnisse der Bände erleichtern den Zugriff auf die Quellen. Daher wurden als erstes diese Verzeichnisse OCR erfasst, die Texte manuell korrigiert und die über 36.000 Datierungen nach eindeutigen Datierungsrichtlinien⁴ erfasst, so dass nun durchsuchbare Inhalts- und Stückverzeichnisse aller Bände zur Verfügung stehen.

¹ Zur Konvertierung mussten die FrameMaker-Daten zunächst exportiert werden, was ohne Verluste jedoch nur mit genau der FrameMaker-Version (3: 1991, 6: 2000), mit der die Daten erstellt wurden, möglich ist. Dazu mussten die entsprechenden alten Programmversionen beschafft werden und ein Rechner, auf dem sie laufen. Der Export der FrameMaker-Daten gelang dank eines noch funktionierenden Apple iBooks aus dem Jahre 2000. Das alte Betriebssystem OS 9, das für die alten FrameMaker-Versionen nötig ist, läuft auf neuen Computern nicht mehr, so dass die Rettung der Daten sozusagen „in letzter Minute“ erfolgte.

² <http://www.mufi.info/>.

³ <http://www.ssrq-sds-fds.ch/wiki/index.php?title=Transkriptionsrichtlinien/>.

⁴ Diese sind publiziert unter <http://www.ssrq-sds-fds.ch/wiki/index.php?title=Datierungsrichtlinien/>.

Das entscheidende Element für die Nutzung der Sammlung sind aber die ausführlichen Register. Die neueren Bände besitzen ein Personen- und Ortsregister, das auch Flurnamen enthält, und ein Sachregister/Glossar. Die Register enthalten vielfältige Informationen wie Lebensdaten, Verwandtschaftsbeziehungen, Ortsidentifikationen, Wörterklärungen, grammatisch relevante Informationen etc. Je nach Bearbeitendem bzw. Entstehungszeit sehen die Register allerdings anders aus.

Die älteren Bände enthalten zudem ein Gesamtregister, so dass die Einträge in Orts-, Personen- und Sachregister/Glossar sortiert werden müssen. Die Register der älteren Bände sollen mittels OCR erfasst und manuell korrigiert werden. Wir werden hier chronologisch vorgehen, d.h. uns von den jüngsten zu den ältesten Bänden zurückarbeiten. Geplant ist, dass man auf die Hauptschlagworte und Begriffe klicken und zur entsprechenden Seite bzw. Zeile springen kann. Ein elektronisches Gesamtregister aller Bände ist eines unserer Hauptziele, denn es eröffnet ganz neue Recherchemöglichkeiten.

Die Register stellen auch eine wichtige Grundlage für die zukünftige digitale Edition und zur Verknüpfung mit anderen Projekten (HLS, Wörterbücher wie Idiotikon, ortsnamen.ch) dar. Wir planen nebst den klick- und suchbaren Registern auch eine Umsetzung der Personen- und Ortsregister sowie der Sachregister, vorerst der jüngeren Bände, in XML als Listen. In Zukunft wird eine kollaborative digitale Umgebung die verschiedenen Bearbeitenden dazu zwingen, sich an klare Vorgaben zu halten, die laufend ergänzt und festgelegt werden müssen. Hier stehen wir erst am Anfang. Es ist aber bereits absehbar, dass die Register bzw. Annotationen und Wortlisten künftig einheitlicher daherkommen werden.

Längerfristig sollen auch die korrigierten Volltexte verfügbar gemacht werden; auf dieser Basis sind dann noch weitergehende Zugriffsmöglichkeiten auf die Quellen vorstellbar. In naher Zukunft werden aber nur für die neueren Bände fehlerfreie digitale Texte zur Verfügung stehen.

Michael Piotrowski versucht zur Zeit anhand verschiedenster Strukturelemente, die Texte automatisch auszeichnen zu lassen. Die Auszeichnung der Textüberschriften, Daten, Quellentexte, Quellenbeschriebe, Bemerkungen, Anmerkungen etc. ist gewünscht. Natürlich wird die Arbeit nicht ohne manuelle Korrektur ablaufen. Ein Probelauf anhand des jüngsten Bandes wird durchgeführt.

3. Künftige digitale Edition

Ein Rechtsquellenband entsteht in mehreren Arbeitsschritten. Diese bleiben bei der digitalen Edition in etwa dieselben wie bei der klassischen. Die Komplexität der Arbeit nimmt aber zu, weshalb kaum von einer Zeiter sparnis ausgegangen werden kann. Die digitale Edition bietet den Vorteil, dass sie schrittweise Ergebnisse (Versionierung) und auch mehr Informationen zu nicht ediertem Material zur Verfügung stellen kann. Aus arbeitsökonomischen Gründen werden die digitalen Register weiterhin am Schluss erstellt. Laufend werden aber die Transkriptionen mit Auszeichnung nach dem TEI-Standard versehen.⁵

⁵ Zur Text Encoding Initiative (TEI) vgl. <http://www.tei-c.org/>. – Die verbindlichen Standards der TEI-Auszeichnung der SSRQ wurden und werden in einem internen Wiki dokumentiert (<http://www.ssrq-sds-fds.ch/wiki/>).

Die neuen Techniken der digitalen Edition haben auch Auswirkungen auf die Standards der Rechtsquellenstiftung. Die Verknüpfung der Transkription mit den Faksimiles der Quellen (Vor- und Rückseite) machen die Transkriptionen überprüfbar und geben eine genauere Vorstellung vom Aussehen einer Quelle. Zudem können Originale/Kopien desselben Stücks, die in verschiedenen Archiven liegen, virtuell nebeneinander gelegt werden. Die Transkription kann in einer digitalen Edition noch quellennaher erfolgen, da durch Auszeichnung zusätzliche Informationen erfasst werden können (z.B. originaler Seiten- und Zeilenumbruch).

Anhand des Fragenkatalogs der SSRQ muss sich ein Mitarbeitender ein Bild darüber machen, was er für ein Dokument vor sich hat, d.h., er muss die Archivalien einer eingehenden Quellenkritik unterziehen. Erst durch langjährige Erfahrung können Schriften gelesen, datiert und Händen zugeordnet werden. Mit einem einmaligen Abschreiben ist die Editionsarbeit nicht erledigt, denn der Text sollte mehrmals mit zeitlichem Abstand am Original geprüft und korrigiert werden.

Um sich durch das umfangreiche Quellenmaterial einer Region zu arbeiten, braucht es viel Ausdauer sowie vertiefte Kenntnisse der Quellsituation und der Rechtsgeschichte einer Region. Eine gute kritische Edition benötigt viel Zeit und Arbeit, dafür ist das Produkt sehr langlebig und dank der detaillierten Register vielseitig nutzbar.

Wir hoffen, dass durch die digitale Edition sich die Interaktion zwischen Forschung und Edition verstärkt. Edition und Forschung lassen sich nicht trennen, denn unsere Bearbeitenden sind nicht nur EditorInnen, sondern auch ForscherInnen. Die Erkenntnisse ihrer Forschungen fliessen einerseits in die Edition, andererseits aber auch in Fachpublikationen.

Ideal ist es, wenn ein Bearbeiter zum Editionsobjekt eine Dissertation verfasst, wie dies bei Daniel Bitterli der Fall ist, der den Zürcher Richtebrief ediert hat. Ebenfalls zu begrüssen sind begleitende Projekte, welche die Auswertung der Edition zum Ziel haben. Hier werden wir in Zukunft aktiver werden. Unser Rheintaler Editor Werner Kuster erarbeitet zur Zeit einen Band mit allgemeinen Rechtsquellen zum St. Galler Rheintal. Danach wird er eine neue Geschichte des Rheintals verfassen, die für ein Laienpublikum gedacht ist.

Editionen bringen neue Quellen ans Tageslicht, erschliessen und kommentieren sie, so dass ein Forschender sich einen mühsamen Gang ins Archiv sparen kann. Die Veröffentlichung von unbekanntem Quellenmaterial dient als Grundlage weiterführender Forschungen und Erkenntnisse über die Geschichte einer Region, aber auch der gesamten Eidgenossenschaft.

Für eine zukünftige digitale Edition (eSSRQ) wünschen wir uns eine geführte Suche nach Orts- und Personennamen sowie mit Hilfe von Glossaren über den gesamten Bestand (Gesamtregister) oder einzelne Bände (Abteilungen), eine offene Volltextabfrage, die konsequente Verwendung internationaler Standards (TEI, XML) bei der quellennahen Datenerfassung nach den Standards der digitalen Edition, eine langfristige, kontinuierliche Datenpflege und stabile Infrastruktur, ein kanonisches Adressierungssystem nach den Bänden, unzählige Darstellungsmöglichkeiten, interne Verlinkung (Hyperlinks), externe Verlinkung mit anderen verwandten Projekten (HLS,

Idiotikon, *ortsnamen.ch* etc.) und Archivdatenbanken, digital zugängliche hochauflösende Faksimiles, laufende Online-Publikation der neusten Transkriptionen und Forschungsergebnisse sowie die Umwandlung der XML-Daten in eine Druckvorlage, sodass sich aus der digitalen Fassung eine Referenzpublikation drucken lässt.

Simone Schultz-Balluff, Stefanie Dipper

*St. Anselmi Fragen an Maria – Schritte zu einer
(digitalen) Erschließung, Auswertung und Edition
der gesamten deutschsprachigen Überlieferung (14.-16. Jh.)*

1. Einleitung

Die als Dialog zwischen Anselm von Canterbury und Maria gefasste Darstellung der Passion Jesu gilt als „eine der allerwichtigsten Quellen des volkssprachlichen Passionstraktates“.¹ Bislang sind jedoch weder die einzelnen Fassungen und das Verhältnis der Überlieferungsträger zueinander untersucht, noch ist eine kritische Edition vorgelegt worden. Das literar- und sprachhistorische Potential ist bekannt, jedoch nicht einmal ansatzweise bearbeitet.

Einer Ausgabe von Oskar Schade aus dem Jahr 1854 nach einem Kölner Druck von 1514² folgt 1869 die Edition von August Lübben auf der Grundlage einer ostfälischen Handschrift aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (Oldenburg, LB, Cim. I/74).³ In der Forschung des 19. Jahrhunderts findet der Passionstraktat insofern Berücksichtigung, als neben den o.g. Ausgaben auch Teileabdrücke bzw. Abdrucke von Fragmenten erfolgen.⁴ Die möglichen Abhängigkeitsverhältnisse der Fassungen und Überlieferungsträger dokumentiert erstmals Graffunder.⁵ Insgesamt sind Überlegungen zur literaturwissenschaftlichen Einordnung und Bewertung selten – dem Text wird „poetische Weihe“ zugesprochen, hervorgehoben wird der „Fluß der Diktion“⁶ –, der Fund neuer Überlieferungsträger regte jedoch immer wieder die Forschungsdiskussion an.⁷

Dies bleibt bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts der Befund: *St. Anselmi Fragen an Maria* findet nur kurze Erwähnung in Wolfgang Stammlers

¹ Kurt Ruh: Bonaventura deutsch. Ein Beitrag zur deutschen Franziskaner-Mystik und -Scholastik. Bern 1956, S. 30.

² Anselmus Boich. In: Geistliche Gedichte des XIV. und XV. Jahrhunderts vom Niderrhein. Hrsg. von Oskar Schade. Hannover 1854, S. 238-290.

³ Ancelmus, vom Leiden Christi. Nach Handschriften. Hrsg. von August Lübben. Zweite Ausgabe. Bremen 1876.

⁴ August Lübben: Ancelmus scal de passio heten. In: ZfdPh 1, 1869, S. 469-473; Jellinghaus, Hermann: Ancelmus, Vom Leiden Christi. In: Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung VII, 1882, S. 12-13; Schade 1854 (Anm. 2).

⁵ Graffunder, Paul: Zum Anselmus. In: Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung XIX, 1893, S. 155-163.

⁶ Schröder, Karl: Rezension zu: Zeno, oder die Legende von den heiligen drei Königen. Ancelmus, vom Leiden Christi. Nach Handschriften herausgegeben von August Lübben. Bremen 1869. In: Germania 16, 1871, S. 449-455.

⁷ G.C. Friedrich Lisch: Drei Fragmente niederdeutscher Andachtsbücher. In: Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Alterthumskunde 23, 1858, S. 134-138; August Lübben: Die niederdeutschen, noch nicht weiter bekannten Handschriften der Bibliothek zu Wolfenbüttel. In: Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung VI, 1893, S. 68-74.

Ausführungen über „die Bedeutung der mittelniederdeutschen Literatur in der deutschen Geistesgeschichte“,⁸ weit ausführlicher erfolgt hingegen die Besprechung und Analyse eines Fragmentfundes nebst Abdruck durch Edward Schröder.⁹

Im Rahmen von Abhandlungen über die deutsche Scholastik des Mittelalters findet der Passionstraktat in den 1950er Jahren Berücksichtigung. Neben der literarhistorischen Bedeutung wird vor allem auf die ‚Volkstümlichkeit‘ des Textes verwiesen¹⁰ und darauf, dass dieser wohl auch als „Stoffquelle für eine deutsche Passionspredigt“¹¹ benutzt wurde. Sowohl Kurt Ruh als auch Wolfgang Stammmer verweisen auf die ungewöhnlich breite zeit- und sprachräumliche Überlieferung. Hans Eggers formuliert die Forderung nach einer kritischen Ausgabe, denn „wie die zahlreichen Hss. und Drucke beweisen, muß es [„das Gedicht“, d. Verf.] sich bis ins 16. Jh. hinein besonderer Beliebtheit erfreut haben“.¹² In das Zentrum der Betrachtung rücken gelegentlich ausgewählte Überlieferungsträger, so in Käthe Zellers Ausführungen zu zwei Anselmus-Handschriften aus dem 14. Jahrhundert¹³ und in der Abhandlung Drahoslava Cepkovas zu „Sprache und Text zweier deutscher Bearbeitungen der *Interrogatio Sancti Anshelmi* aus dem 15. Jahrhundert“.¹⁴

Neben dem wiederholt betonten Desiderat einer kritischen Ausgabe und der Untersuchung der Verhältnisse der einzelnen Überlieferungsträger zueinander wird in der zweiten Auflage des Verfasserlexikons¹⁵ vor allem auf neu hinzugekommene Textzeugen in Ergänzung zu den bei Ruh und Stammmer¹⁶ aufgelisteten verwiesen. Es folgt die Edition einer mitteldeutschen Reimfassung der *Interrogatio Sancti Anshelmi* nach der Dessauer Handschrift Cod. 24,8°.¹⁷ Im *Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters*¹⁸ finden sich Hinweise auf neu hinzugekommene Überlieferungsträger. Gar keine oder nur geringe Berücksichtigung findet der Passionstraktat in den Literaturgeschichten.¹⁹

⁸ Wolfgang Stammmer: Die Bedeutung der mittelniederdeutschen Literatur in der deutschen Geistesgeschichte. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 13, 1925, S. 422-450.

⁹ Edward Schröder: Fragment einer frühen Bearbeitung der *Interrogatio Anshelmi*. In: ZfdA 68, 1931, S. 249-254.

¹⁰ Wolfgang Stammmer: Deutsche Scholastik. In: ZfdPh 72, 1953, S. 4-23, hier S. 5.

¹¹ Ebd., S. 6.

¹² Hans Eggers: St. Anselmi Fragen an Maria. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Bd. V. Berlin, New York 1955, Sp. 46-47.

¹³ Käthe Zeller: Die *Interrogatio Anselmi* in zwei Übersetzungen des frühen 14. Jahrhunderts herausgegeben. Leipzig 1943.

¹⁴ Drahoslava Cepkova: Sprache und Text zweier deutscher Bearbeitungen der *Interrogatio Sancti Anshelmi* aus dem 15. Jahrhundert. Olomouc 1969.

¹⁵ Hans Eggers: St. Anselmi Fragen an Maria. In: Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Bd. I. Begründet von Wolfgang Stammmer, fortgeführt von Karl Langosch. 2. völlig neu bearb. Aufl. Hrsg. v. Kurt Ruh u.a. Berlin, New York 1978, Sp. 373-375; Georg Steer: Anselm von Canterbury. In: Ruh u.a. 1978 (Anm. 15), Sp. 375-381, hier Sp. 379.

¹⁶ Ruh 1956 (Anm. 1); Wolfgang Stammmer: Deutsche Scholastik. In: Wolfgang Stammmer: Kleine Schriften zur Literaturgeschichte des Mittelalters. Berlin 1953, S. 127-151.

¹⁷ Drahoslava Cepkova: Mitteldeutsche Reimfassung der *Interrogatio Sancti Anshelmi*. Nach der Dessauer Hs. Cod. 24,8°. Mit einem Vorwort von Gabriele Schieb. Berlin 1982.

¹⁸ Rolf Bergmann: Katalog der deutschsprachigen geistlichen Spiele und Marienklagen des Mittelalters. Unter Mitarbeit von Eva P. Diedrichs und Christoph Treutwein. München 1986, S. 396.

¹⁹ Vgl. Thomas Cramer: Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter. 3. aktual. Auflage.

Im Rahmen zweier eng miteinander kooperierender Projekte²⁰ wird die deutschsprachige Überlieferung²¹ des Passionstraktats *St. Anselmi Fragen an Maria* (36 Handschriften und 8 Drucke des 14.-16. Jahrhunderts) derzeit erstmals in ihrer Gesamtheit untersucht und gemäß ihrer zeitlichen, räumlichen und überlieferungsgeschichtlichen Zugehörigkeit eingeordnet. Für diese Einordnung werden philologische, linguistische und computerlinguistische Methoden eingesetzt, die sich gegenseitig ergänzen. Alle Texte werden handschriftentreu transkribiert, lemmatisiert und annotiert mit bibliographischer Information, linguistischen Merkmalen (u.a. Wortart, Flexionsmorphologie) und einer Alignierung der parallel überlieferten Texte auf Abschnitts-, Satz- und Wortebene.

Das Ziel ist einerseits die Erstellung einer traditionellen kritischen Buchedition und andererseits einer digitalen Edition der gesamten Überlieferung. Die annotierten Daten bilden die Basis für die Erstellung der kritischen Buchedition (Apparat und Verzeichnisse sollen teil-automatisch erstellt werden). Die digitale Edition schließt die im Projekt erstellten bibliographischen und linguistischen Annotationen mit ein, so dass nach verschiedenen Gesichtspunkten und Filtereinstellungen gezielt in den Texten gesucht werden kann. Zudem ist die Darstellung der räumlich breit gestreuten Textzeugen mit einer kartographischen Darstellung verlinkt. Die digitale Edition wird über einen Webbrowser verfügbar gemacht.

Im Folgenden sollen die einzelnen Schritte des Forschungsvorhabens eingehender dargestellt werden.

2. Stand und Perspektiven der Forschung zu *St. Anselmi Fragen an Maria*²²

2.1. Die deutschsprachige Gesamtüberlieferung

Die bislang bekannte Überlieferung umfasst auf deutschsprachigem Gebiet insgesamt 44 nd., md. und obd. (fast) vollständige Handschriften und Drucke des 14.-16. Jahrhunderts.²³

München 2000 (Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter 3), S. 197f.; Joachim Heinzle: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Hrsg. v. Joachim Heinzle, Bd. II: Vom hohen zum späten Mittelalter. Tl. 2: Wandlungen und Neuansätze im 13. Jahrhundert (1220/30–1280/90). 2. durchges. Aufl. Tübingen 1994; Johannes Janota: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Hrsg. v. Joachim Heinzle, Bd. III: Vom späten Mittelalter zum Beginn der Neuzeit. Tl. 1: Orientierung durch volkssprachige Schriftlichkeit (1280/90–1380/90). Tübingen 2004; Wolfgang Spiewok: Geschichte der deutschen Literatur des Spätmittelalters. Bd. 1. Unter Mitarbeit von Danielle Buschinger und Werner Hoffmann. Greifswald 1997 (Wodan, Greifswalder Beiträge zum Mittelalter 64. Serie 2: Studien zur mittelalterlichen Literatur 9).

²⁰ Die zwei DFG-Projekte *St. Anselmi Fragen an Maria – (digitale) Erschließung, Auswertung und Edition der gesamten deutschsprachigen Überlieferung (14.-16. Jh.)* sind den Fachrichtungen Germanistische Mediävistik (Simone Schultz-Balluff / Klaus-Peter Wegera, Bochum; DFG-Förderzeichen SCHU 2524/2-1) mit den Arbeitsrichtungen Handschriftenkunde und Editionsphilologie, Digitalisierung und Annotation historischer Korpora sowie Historische Linguistik, Überlieferungs- und Literaturgeschichte und Computerlinguistik (Stefanie Dipper, Bochum; DFG-Förderzeichen DI 1558/4-1) mit den Arbeitsrichtungen Korpusannotation, qualitative und quantitative Verfahren, Computerphilologie zugeordnet.

²¹ Insgesamt liegt der Passionstraktat *St. Anselmi Fragen an Maria* in einer breiten Überlieferung vor: 144 Handschriften und 20 Drucke in lat., dt. und nl. Sprache, hinzu kommt ein me. Überlieferungsträger.

²² Die im folgenden aufgeführten Zahlen zeigen den Stand von Januar 2011.

²³ Die Basis der vorliegenden Sammlung entstand durch Detmar Grubert in den späten 1970er Jahren und wurde bereits durch jüngere Funde ergänzt. Weitere Überlieferungsträger (aus Dessau, Weimar

Der Text liegt in unterschiedlichen Fassungen vor, die jeweils auch in den Umfängen etwas variieren:²⁴

Fassung	Anzahl Überlieferungsträger	davon Fragmente	Wortformen pro Überlieferungsträger	Wortformen gesamt
Versfassung	13	4 (rudimentär)	~ 7.500	~ 112.500
Prosalangfassung	18	2 fast vollst., 1 rudimentär	~ 8.500	~ 161.500
Prosakurzfassung	10	2 (rudimentär)	~ 5.000	~ 50.000
Prosakurzfassung mit Marienklage	1	–	~ 4.400	~ 4.400
Prosamischfassung	3	–	~ 6.150	~ 18.450
ohne Zuordnung	6	–	(divergierend)	~ 42.510
verschollene Überlieferungsträger	6	1	–	–
gesamt	57			389.360

Tabelle 1: Die Umfänge der einzelnen Fassungen

Die insgesamt 44 deutschsprachigen Überlieferungsträger verteilen sich auf das 14.-16. Jahrhundert wie folgt:

	Handschriften	Drucke	Summe
14. Jh.	6	-	6
15. Jh.	28	4	32
16. Jh.	2	4	6

Tabelle 2: Die dt. Überlieferung nach Jahrhunderten und die Verteilung auf Hss. und Drucke (abzgl. der sechs Überlieferungsträger ohne zeitliche Zuordnung)

und Troppau (Nordmähren)) sind darüber hinaus zwar bekannt, müssen jedoch noch aufgenommen und untersucht werden. Die Recherche vor allem in den bis 1989 nicht zugänglichen Bibliotheken des östlichen Teils Deutschlands zeigt bislang, dass einige verschollen geglaubte Überlieferungsträger erhalten sind. Zudem konnten in den vergangenen zwei Jahren durch die fortschreitende Erschließung der Bibliotheksbestände vier weitere Handschriften verifiziert werden: mgf 1714 der Staatsbibliothek Berlin (1450), Cod. 541 der Stiftsbibliothek Heiligenkreuz (1478/82), Cod. 69 der Stiftsbibliothek Herzenburg (1462), Cod. 1242 der Stiftsbibliothek Klosterneuburg (1338). In jedem Fall wird es zu einer Korpusmodifikation kommen.

²⁴ Die Berechnungsgrundlage bilden die 42 vollständigen Überlieferungsträger zuzüglich der zwei fast vollständigen Fragmente. Die sieben rudimentären Fragmente und die sechs verschollenen Überlieferungsträger werden in den Berechnungen und Übersichten im Folgenden nicht weiter berücksichtigt bzw. aufgeführt.

Die zeitliche Verteilung zeigt einen deutlichen Schwerpunkt im 15. Jahrhundert. Zwar wird der Traktat seit dem 15. Jahrhundert auch gedruckt, allerdings erklärt dies nicht den Anstieg der Überlieferungsträger – ein deutlicher Schwerpunkt liegt weiterhin in der handschriftlichen Reproduktion des Textes. Die Drucke entstehen in den Städten Lübeck, Köln und Augsburg, die Handschriften in Klöstern.

2.2. Sprachräumliche Zuordnung und Kartographie

Die der Sekundärliteratur entnommene sprachräumliche Zuordnung wurde überprüft, ggfs. korrigiert und dem gegenwärtigen Usus der Sprachraumbezeichnung angepasst. Überwiegend konnten die recht großräumig gefassten Zuordnungen näher spezifiziert werden. Wo keine sprachräumliche Zuordnung vorlag, konnten die Texte Großräumen zugeordnet werden. Eine genauere zeitliche und räumliche Zuweisung einiger Texte muss noch erfolgen. Die bislang getroffene sprachräumliche Zuordnung zeigt eine breite Verteilung über das gesamte deutschsprachige Gebiet:

Niederdeutsch: nndt. 2, ostelb. 4, ostf. 3

Mitteldeutsch: rip. 6, omd. 5, rhfrk.-hess. 2, ofrk./nürnb. 7

Oberdeutsch: schwäb. 6, bair. 14, hchalem. 5

Um die Parameter ‚Raum‘ und ‚Zeit‘ in der Übergangszeit vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit zuverlässig bestimmen zu können, bedarf es der Analyse mehrerer Komponenten, deren Zusammenspiel eine Einordnung schließlich ermöglicht. Anhand sprachlicher Merkmale lässt sich eine großräumige Zuordnung relativ zuverlässig fassen, ebenso wie eine grobe zeitliche Einteilung durch sprachliche Merkmale gestützt werden kann. Einen wesentlichen Beitrag wird hier die Untersuchung der Provenienz leisten können: Die Herkunft des Überlieferungsträgers, der bzw. die Auftraggeber, der geistesgeschichtliche Hintergrund, vor dem die Anfertigung zu verorten ist, bieten wichtige Anhaltspunkte für die zeitliche und räumliche Zuordnung. Das Ziel ist eine zeitliche Einordnung in Jahrhundertviertel und eine genauere räumliche Einordnung.

Einen Beitrag hierzu liefert auch die Untersuchung der Heteronyme;²⁵ für ‚Abendmahl‘ beispielsweise lassen sich folgende Varianten verifizieren:

ostfäl.: *auent /piſe*

omd.: *abent brot, nacht mal*

wmd.: *jungſte maſz*

nürnb.: *letzſt eſſen, iüngſt eſſen*

nbair.: *leſt mal*

mbair.: *leczt ezzēn, leſt mal*

ostschwäb.: *iungift mal*

westschwäb.: *ivngiſte maz*

alem.: *Jung maſz, iungſt mal*

²⁵ Vgl. hierzu Werner Besch: Sprachlandschaften und Sprachausgleich im 15. Jahrhundert. Studien zur Erforschung der spätmittelhochdeutschen Schreibdialekte und zur Entstehung der neuhighdeutschen Schriftsprache. München 1967.

Die Umsetzung der anhand der sprachräumlichen Zuordnung gewonnenen Daten in eine kartographische Darstellung wurde erprobt, künftig soll die kartographische Darstellung allerdings dynamisch aus der Datenbank erzeugt werden.

2.3. Fassungsvarianz

St. Anselmi Fragen an Maria liegt in unterschiedlichen Fassungen vor: Während sich die Versfassung weitgehend homogen zeigt, liegt die Prosafassung als Prosalang-, Prosakurz- und Prosamischfassung (i.e. eine Kombination aus Prosalang- und Prosakurzfassung) vor. Bei der Versfassung handelt es sich jedoch nicht um eine Kürzung aus einer der Prosaversionen. Die Prosalangfassung geht insgesamt nicht nur über die anderen dt. Prosafassungen und die dt. Versfassung, sondern auch über die lat. Prosalangfassung hinaus. (Fast) alle Texte sind weitgehend zuverlässig den einzelnen Fassungen zugeordnet:²⁶

Versfassung	Prosalang-fassung	Prosakurz-fassung	Prosamisch-fassung	Prosakurzfassung mit Marienklage
9	17	8	3	1
Prosa gesamt: 29				

Tabelle 3: Verteilung der Überlieferungsträger auf Fassungen

Den formalen Unterschieden (Prosa- vs. Versfassung, Textlänge) entsprechen Unterschiede auf der inhaltlichen Ebene, auf deren Basis ein Merkmalskatalog erstellt wurde. Die Versfassung fokussiert Motive und Emotionen des Anselmus, die Prosafassungen sind stärker auf die Person Marias bezogen: ihre Leiden und Gefühlsregungen finden Niederschlag in den häufig vorkommenden Marienklagen. In der Prosafassung erfolgt narratologisch eine enge Verflechtung der Leiden Jesu mit den Leiden Marias über den erzählstrategisch eingesetzten Topos des *Simeonschwertes* (die sieben Schmerzen Marias beschließen jeweils die einzelnen Phasen des Passionsgeschehens).

Gegenüber der Versfassung verfügt die Prosafassung über mehr Episoden, neigt stärker zu Interpolationen und bietet mehr äußere Fakten (wie z.B. Orts- und Personennamen, Datums- und Maßangaben) sowie historische Bezüge und Bibelhinweise bzw. -zitate. Die Versfassung zeigt eigenständige Ergänzungen, Erweiterungen und Änderungen. Der Umfang der Prosalangfassung wird im Wesentlichen durch die eingefügten Marienklagen mitbestimmt. Die Prosakurzfassung zeigt – da direkter abhängig von der Langfassung – einen deutlichen Verlust an mariologischem Gehalt.

²⁶ Für jede Redaktion wurde zunächst derjenige Text als Vertreter einer Fassung ausgewählt, der die meisten Merkmale vereint (dieser Text ist zumeist auch der längste). Es handelt sich dabei um eine rein arbeitspragmatische Entscheidung, die auch der Texterfassung zuträglich ist (gemeint ist nicht eine „Leithandschrift“ im editorischen Sinn).

Die auffälligen Differenzen weisen auf eine wohl eigenständige Textgenese zumindest der Prosa- und der Versfassung hin. So weist die Versfassung beispielsweise eine markante Eigenleistung auf, die einmal mehr die Annahme einer recht eigenständigen Textgenese stützt: Am Schluss des Dialogs wendet sich Maria an Anselmus, verabschiedet sich von ihm und setzt den Titel des Textes ein.

Die Fassungsvarianz spiegelt auf der inhaltlichen Ebene möglicherweise unterschiedliche Literarisierungsprozesse wider. Es zeichnet sich ab, dass den Redaktionen unterschiedliche Stufen und damit Formen von Literarisierung bedingt durch kulturelle und religiöse Hintergründe zugrunde liegen.

Fallstudie: Die lat. und die dt. Textfassung in der Münchner Hs. clm 23371²⁷

In der Münchner Sammelhandschrift clm 23371 (Mitte 14. Jh.) befindet sich zwischen zwei Sermonesreihen und der Mirakelsammlung *Liquor lacteus* eine lat. Anselmus-Fassung (*Hoc est Anshelmus*, fol. 120^v-126^v) gefolgt von einer dt. Fassung (*daz ist anshelmus deutze*, fol. 126^v-138^v). Beide Texte stammen von einer Hand. Die dt. und die lat. Fassung sind jeweils der Prosalangfassung zuzuordnen. Der Text am Ende der dt. Fassung (fol. 138^v) lautet:

Daz pūch hat gemacht latein vñ deutze ein brüder der haist brüder Fridreich. da pitt alle vmbe.
Vñ swer ez Schreibet oder haist schreiben oder list da pitt och alle gemainchleich vmbe.

Ob die beiden Anselmus-Fassungen von einem Bruder Friedrich geschrieben wurden oder ob dieser Text aus der Vorlage stammt, muss unklar bleiben. Die gängige Vermutung ist, dass es sich bei *gemachet latein und Deutze* um eine Entstellung aus *gemacht von latein in Deutze* handele und damit Bruder Friedrich – in dieser Handschrift oder einer früheren – als Übersetzer der lat. Fassung gelten könne.²⁸ Erste inhaltliche und formale Untersuchungen ergeben jedoch, dass beide Texte völlig eigenständige Fassungen bieten und eine Übersetzertätigkeit daher nicht vorliegen kann, wie im Folgenden an einigen Beispielen ausgeführt werden soll.

Die dt. Fassung zeigt einige Details mehr als die lat., was zunächst auch für einen kreativen Umgang mit der Vorlage sprechen könnte. Die selbständige Ergänzung recht zentraler Elemente (u.a. das Goldene Tor, der See Siloe, der Berg Oliveti) einem Übersetzer zuzuschreiben, muss vor dem Hintergrund, dass diese Elemente feste Bestandteile der häufig überlieferten Prosalangfassung sind, als unwahrscheinlich gelten. Überdies „fehlen“ in der lat. Fassung einige Elemente, die jedoch typisch für die lat. Prosalangfassung sind, wie z.B. die Frage Pilatus‘ an Jesus, woher dieser Informationen über ihn habe und die darauf folgende Begründung sowie die Verspottung Jesus‘ als König. Die Abweichungen in beide Richtungen, d.h. mehr Elemente in der dt. Fassung und weniger in der lat. Fassung als üblich für diese, können als erster Hinweis für zwei unabhängig nebeneinander stehende Textfassungen geltend gemacht werden.

²⁷ Dank gebührt an dieser Stelle Rebecca Wache und Daniel Pachurka für die zuverlässige Zuarbeit im Rahmen dieser Fallstudie.

²⁸ Vgl. Handschriftenkatalog (<http://www.handschriftenkatalog.de/18318>; Stand: 22.08.2011), dort weitere Literatur.

Neben Auslassung und Hinzufügen ist ein weiteres Merkmal die Umstellung von Inhalten: der Verweis auf das vierte Simeonschwert folgt in der dt. Fassung erst nach den Ausführungen Marias, in der lat. ist er vorangestellt:

Anshelmus Quid domina
 dulcissima fecisti cum huiusmodi audires. Maria. hac prolata
 summa gladius svmeonis pertransiuit cor meum. et animam meam. Anshelmus.
 O dulcis Maria. Quid factum fuit post hec. Maria. suscepserunt milites
 Jesum dulcem filium meum ut scribit. Johannes. et eduxerunt eum et
 baiolans sibi crucem.
 (fol. 124r,8f)

Sand Anshelm sprach. Owe lieweu frowe. wie waz deinem hertzen. do du diseu vrtail hor-
 test. Vnser vrowe sprach. Si namen mein liewes chind. Und fuerten in auz. Da si in chreuzen
 wolden. und legten im daz creutz ouf sein rukke. Und giench Symeons swert zve dem vier-
 den mal. in mein hertze. Vnd mein sel. vil mere dann ob div vrtail vber mich gegeben wer.
 (fol. 132r,18f)

Eine direkte Übersetzung hätte dieses Eingriffs nicht bedurft. Auch verfügt die dt. Fassung nicht über alle Elemente, die die lat. bietet. Das sog. Holzgleichnis wird i.d.R. auf Christus und die Heiligen hin ausgedeutet; dieses Merkmal der lat. Prosalangfassung tritt auch im vorliegenden Text auf. Die Hälfte aller dt. Prosalangfassungen verfährt in gleicher Weise, die vorliegende dt. Fassung enthält diese Ausdeutung jedoch nicht (und verfährt damit wie die anderen dt. Vertreter der Prosalangfassung).

Insgesamt kann damit der Auffassung, dass es sich bei den vorliegenden Fassungen um eine Übersetzung der dt. aus der lat. handelt, widersprochen werden.

Dieser Befund unterstreicht einmal mehr die Annahme einer eigenständigen Textgenese der deutschen Anselmus-Fassungen. Das Vorkommen einer lat. und einer dt. Fassung in einer Sammelhandschrift direkt aufeinander folgend weist auf eine Rezeption in beiden Sprachen aber auch unterschiedlicher Fassungen hin. Da es sich zudem um einen Schreiber beider Texte handelt, liegt hier wohl ein bewusster, d.h. differenzierender Umgang mit beiden Fassungen vor. Vor diesem Hintergrund wird zu fragen sein, inwieweit sich die einzelnen Fassungen – hier: die deutschen – als eigene Texte verstehen und auch als solche wahrgenommen, rezipiert und tradiert werden (auch in Abgrenzung zu den lat. Fassungen).

Grundlegendes Ziel ist daher, die Merkmale der einzelnen dt. Fassungen herauszuarbeiten und die Texte zuverlässig zuzuordnen; die sich dabei ergebenden weiteren Untergruppen müssen dann hinsichtlich ihrer Abhängigkeit und Genese analysiert werden. Da von einer grundsätzlichen Abhängigkeit von den lat. Fassungen auszugehen ist – auch wenn gerade die dt. Prosalangfassung und die ripuarischen Versdrucke als eigenständige Entwicklungen anzusehen sind – müssen auch hier die Verhältnisse noch klarer herausgearbeitet werden. Ferner sollen – berücksichtigend, dass mit der lat. *Interrogatio Anselmi* „die am breitesten überlieferte deutsche Marienklage“ vorliegt und dass schließlich in der dt. Übertragung „ein primäres Moment für die

Entstehung aller Marienklagen enthalten“ ist²⁹ – die einzelnen Fassungen hinsichtlich der Ausgestaltung der Marienklagen im Spannungsfeld von Klage und Heilsgeschehen verortet werden. Insgesamt soll schließlich versucht werden, die historischen und literarästhetischen Bedingungen zu klären, die Prozessualität von ‚Text‘ nachzuzeichnen und damit einen Beitrag zur Untersuchung von „Kontinuitäten und Diskontinuitäten zwischen Spätmittelalter und früher Neuzeit“³⁰ zu leisten.

2.4. Überlieferungsverbund

Mit Ausnahme der Drucke ist *St. Anselmi Fragen an Maria* ausschließlich in Sammelhandschriften überliefert. Bislang sind weder Aufbau noch Inhalt der jeweiligen Sammelhandschriften oder die Platzierung des Traktats in dem jeweiligen Codex erarbeitet und ausgewertet worden. Eine Gesamtaanalyse auch unter Berücksichtigung des *mise en page* wird Aufschluss geben können über die Gebrauchssituation, das jeweilige Anspruchsniveau und die Rezeption.

Fallstudie: Der Codex 1082 Helmst. der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

Der im Oktavformat vorliegende Cod. 1082 Helmst. (14. Jh.) besteht aus zehn Pergamentlagen, deren Umfänge zwischen sechs und 14 Blättern variieren, und einer abschließenden Papierlage aus 15 Blättern. Jede Lage enthält ein bis drei Texte (kein Text erstreckt sich über mehrere Lagen) und je Text bzw. Lage variiert der Schriftspiegel (und damit die Zeilenzahl); zudem lassen sich unterschiedliche Schreiberhände verifizieren. Dies deutet darauf hin, dass es sich hier nicht um einen als Gesamtheit konzipierten Codex, sondern um eine Textsammlung handelt. Ein weiteres Indiz für die versatzstückhafte Zusammenstellung sind die deutlich sichtbare unterschiedliche Qualität des Pergaments der einzelnen Lagen (beispielsweise zeigt eine Lage durchgängig auf Oktavgröße zusammengeflickte Blätter, indem an der rechten Seite ein Streifen Pergament angenäht wurde) sowie die Tatsache, dass als letztes eine Papierlage angefügt wurde, die überwiegend aus (noch) unbeschriebenen Blättern besteht.

Bei der Abfolge der Texte zeigt sich fast durchgängig ein Wechsel zwischen Latein und Deutsch, inhaltlich eine Mischung aus Gebet, Gesang, Predigt und Prosazerzählungen.

Künftig wird der Frage nachzugehen sein, welche Rolle *St. Anselmi Fragen an Maria* in diesem und – davon ausgehend – in jedem Überlieferungsverbund zukommt (die handschriftliche Überlieferung liegt ausschließlich in Sammelhandschriften vor) und welche Schlüsse sich – wie eingangs bereits erwähnt – hinsichtlich Gebrauchs situation, Anspruchsniveau und Rezeption bzw. Rezeptionslenkung ziehen lassen.³¹

²⁹ Georg Satzinger u. Hans-Joachim Ziegeler: Marienklagen und Pietà. In: Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters. Hrsg. von Walter Haug u. Burghart Wachinger. Tübingen 1993, S. 211-240, hier S. 246.

³⁰ Burghart Wachinger: Die Passion Christi und die Literatur. Beobachtungen an den Rändern der Passionsliteratur. In: Haug, Wachinger 1993 (Anm. 28), S. 1-20, hier S. 19.

³¹ Zu Cod. 1082 Helmst. vgl. Schultz-Balluff, Simone: Auf dem Wandbord einer Nonne – Ein Passions traktat in täglichem Gebrauch. In: Rosenkränze und Seelengärten. Bildung und Frömmigkeit in niedersächsischen Frauenklöstern. (In Vorbereitung; Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek 95) Wiesbaden 2013 [in Druckvorbereitung].

3. Digitalisierung und Annotation

Zwei der Hauptziele der beiden kooperierenden Projekte sind in der Einleitung bereits genannt worden: eine kritische Buchedition sowie eine multi-mediale digitale Edition (mehr dazu s. unten 4.). Daneben werden im computerlinguistischen Projekt Methoden entwickelt, nach denen die Handschriften automatisch anhand von sprachlichen Merkmalen in Gruppen (*Cluster*) eingeteilt werden sollen (s. unten 5.). Alle diese Arbeiten basieren auf diplomatischen Transkriptionen der Handschriften, die zudem auf verschiedenen linguistischen Ebenen annotiert sind.

3.1. Digitalisierung und Annotation

Die Digitalisierung historischer Texte umfasst i.d.R. zunächst die buchstabengegetreue Übertragung, d.h. Transliterierung des Wortlauts einer Handschrift oder eines Druckes in ein digitales Format. Online- oder CD-/DVD-ROM-Versionen mittelalterlicher Codices zeigen oftmals den diplomatischen Abdruck eines Textes,³² auch werden normalisierte Fassungen und Übersetzungen geboten; Editionen in digitaler Form bieten die Transkription handschriftennah in modifizierter Form³³ oder als Basistransliteration, wie die Hybridedition des poetischen Werks Hugos von Montfort.³⁴ Das Ziel digitaler Editionen ist i.d.R. eine überlieferungsträgernahen Textdarbietung.

Eine weiterführende Aufbereitung von transliteriertem Textmaterial erfolgt bislang in historischen Korpora, die für historisch-linguistische Fragestellungen erstellt wurden und für vielfältige Abfragen zur Verfügung stehen. Ein solches annotiertes Korpus, welches die Abfrage grammatischer Kategorien erlaubt, ist das *Bochumer Mittelhochdeutsch-Korpus*. Zunächst für die neue Mittelhochdeutsche Grammatik erstellt und ausgewertet,³⁵ bildet es einen zentralen Teil des *Annotierten Referenzkorpus Mittelhochdeutsch*.³⁶ Zur Aufbereitung des Korpus gehört eine buchstabengegetreue

³² Heinrich von Veldeke: Eneasroman. Hrsg. von der Staatsbibliothek zu Berlin PK, dem Deutschen historischen Museum und dem Reichert Verlag. Wiesbaden 2003; Codex Manesse. Die Große Heidelberger Liederhandschrift. Virtuelle Bibliothek. Hrsg. v. Deutschen Historischen Museum, Berlin und der Universitätsbibliothek Heidelberg. Heidelberg 2006; Der Sachsenriegel. Die Heidelberger Bilderhandschrift. Faksimile, Transkription, Übersetzung, Bildbeschreibung. Heidelberg 2009.

³³ Vgl. das Berner Parzival-Projekt (Michael Stolz): www.parzival.unibe.ch (Stand: 22.08.2011); vgl. dort die Erläuterungen zu den Transkriptionen.

³⁴ Vgl. die begleitende Internetplattform zur Neuausgabe des poetischen Werks von Hugo von Montfort durch Wernfried Hofmeister: www-gewi.uni-graz.at/montfort-edition/ (Stand: 22.08.2011).

³⁵ Thomas Klein, Hans-Joachim Solms, Klaus-Peter Wegera: Mittelhochdeutsche Grammatik. Teil III, Wortbildung. Tübingen 2009. Vgl. auch: www.mittelhochdeutsche-grammatik.de/DE/arbeit_bonn.php (Stand: 22.08.2011).

³⁶ Im Rahmen dieses DFG-Projektes (Klaus-Peter Wegera, Stefanie Dipper, Bochum; Thomas Klein, Bonn) wird ein grammatisch annotiertes Referenzkorpus für die mittelhochdeutsche Sprachstufe im Rahmen des Korpus historischer Texte des Deutschen (Deutsch Diachron Digital = DDD) erarbeitet, in dem die hochdeutschen Sprachdenkmäler von ca. 1050 bis 1200 weitestgehend vollständig und von ca. 1200 bis 1350 in strukturierter Auswahl für eine breite Nutzergemeinde verfügbar gemacht werden. Ziel ist es, eine hinlänglich umfangreiche, verlässliche und handschriftengetreue Datenbasis des Mittelhochdeutschen (1050–1350) zu schaffen, die historiolinguistische und mediävistische Recherchen erlaubt. Vgl. auch Nina Bartsch, Stefanie Dipper, Birgit Herbers, Sarah Kwekkeboom, Klaus-Peter Wegera (Bochum), Lars Eschke, Thomas Klein, Elke Weber (Bonn): Annotiertes Refe-

Übertragung, bei der Groß- und Kleinschreibung, Auszeichnung besonderer Buchstaben (Initialen u.a.), Abkürzungen, Kürzelzeichen und Superskripte sowie die handschriftliche Interpunktions berücksichtigt werden. Außerdem werden Satzgrenzen markiert. In weiteren, semi-automatischen Verarbeitungsschritten wird das Korpus zusätzlich mit Wortart- und morphologischen Annotationen sowie mit einem Lemmaansatz aus dem Mittelhochdeutschen Wörterbuch versehen.³⁷

Ähnlich wie das *Referenzkorpus Mittelhochdeutsch* werden die Texte der Anselmus-Überlieferung alle mit linguistischen Annotationen versehen. Die Annotation wird durch automatische Analysetools unterstützt. Dabei können bereits vorhandene Tools für moderne Sprachen nur bedingt eingesetzt werden, da sich die automatische Verarbeitung historischer Sprachdaten in zwei wichtigen Punkten von der modernen Sprachdaten unterscheidet: zum einen gibt es bei historischen Daten keine Standardschreibung, sondern eine breite Variation an sogenannten ‚Schreibdialekten‘, zum andern stehen wesentlich weniger Trainingsdaten zur Verfügung.

Zusätzlich zur linguistischen Annotation werden alle sich entsprechenden Passagen, Sätze und Wörter quer durch alle Texte der Anselmus-Überlieferung aligniert. Auch hier gilt, dass vorhandene automatische Methoden nur bedingt einsetzbar sind und neue Methoden für die automatische Analyse historischer Texte entwickelt werden müssen.

Die Transkriptionen werden mit Annotationen zu Wortart, Morphologie und Lemma angereichert. Zudem wird automatisch eine Art normalisierte Wortform erzeugt, die von den dialektalen Varianten der einzelnen Handschriften abstrahiert. Bei der Annotation soll das Verfahren der Annotationsprojektion erprobt werden. Dabei wird für jede der verschiedenen existierenden Textfassungen (Prosalangfassung, Prosakurzfassung etc.) der jeweils umfassendste Text, hier ‚Basistext‘ genannt, manuell annotiert. Anschließend werden die anderen Texte, die zur selben Textfassung gehören, mit dem Basistext auf Wort- und Satzebene (weitgehend) automatisch aligniert. Der Alignment-Algorithmus kann auf Satzgrenzen innerhalb der Texte aufsetzen, da diese nach dem Transkribieren mit annotiert werden. Schließlich werden die Annotationen der Basistexte mit Hilfe der Alignierung auf die anderen Texte projiziert. Z.B. wird so die Annotation des ‚Basiswortes‘ *geezzen* auf das mit ihm alignierte Wort *gessen* ‚vererbt‘.

renzkörper Mittelhochdeutsch (1050–1350). Poster auf der Postersession der Sektion Computerlinguistik der Deutschen Gesellschaft für Sprachwissenschaft (DGfS). Göttingen 2011.

³⁷ Thomas Klein: Vom lemmatisierten Index zur Grammatik. In: Maschinelle Verarbeitung altdeutscher Texte V. Beiträge zum Fünften Internationalen Symposium Würzburg 4.-6. März 1997. Hrsg. von Stephan Moser, Peter Stahl, Werner Wegstein u. Norbert Richard Wolf. Tübingen 2001, S. 83-103.

4. Edition

4.1. Digitale Edition

Überlegungen zu und Umsetzungen von digitalen Editionen erfolgen seit einigen Jahren;³⁸ gelegentlich wird die gängige Editionspraxis kritisch betrachtet, wie z.B. von Andrea Hofmeister-Winter.³⁹ Hofmeister-Winter zeigt die Möglichkeiten einer ‚dynamischen Edition‘ auf, in der die einzelnen Editionsschritte vor allem nach ihrer Funktionalität geordnet und hinsichtlich des Einsatzes von EDV optimiert werden können, theoretisch und praktisch. Dabei spielt die transparente Darstellung einzelner Editionsschritte (in aller Regel am Endprodukt nicht mehr ablesbar) bzw. die Verfügbarkeit einzelner Editionsebenen hinsichtlich ihrer Aussagekraft auf diesen Ebenen (z.B. Graphie) für je unterschiedliche Benutzergruppen (und damit verbundenen Zielsetzungen) die zentrale Rolle. Eine Umsetzung o.g. Überlegungen liegt erstmals mit Hofmeister-Winters CD-ROM-Version des Brixner Dommesnerbuchs vor.⁴⁰ Die Möglichkeiten der Arbeit mit annotiertem Textmaterial spielt sie vor allem hinsichtlich der Graphemanalyse durch.⁴¹

Die Verknüpfungsmöglichkeiten von tief annotiertem Textmaterial und Hybridedition werden bislang jedoch weder theoretisch noch praktisch erprobt.

Die digitale Edition soll den vollständigen Zugriff auf alle Texte und ihre Annotation sowie auf eine kartographische Darstellung ermöglichen. Zusätzlich sollen beispielsweise ausgewählte Textstellen, die in besonders interessanter Weise in den Paralleltexten voneinander abweichen, gesondert hervorgehoben werden. Diese Textstellen finden zum einen Eingang in den Variantenapparat der kritischen Buchedition (s.u.), zum anderen auch in die digitale Edition, z.B. in Form eines entsprechenden Begleittextes oder auch in Form geeigneter Annotationen. Eine andere Art zusätzlicher Information, die über eine reine Annotation hinausgeht, sind Sachlexika mit Hintergrundinformation zu Personen, Orten u.ä., die in den Texten erwähnt werden.

Die Bereitstellung der Textvarianten umfasst eine leserfreundliche Visualisierung der Einzelhandschriften und -drucke (d.h. ihrer Transkriptionen mitsamt den Annotationen) sowie einen bequemen Zugriff auf die Daten mit Hilfe eines Suchwerkzeugs. Dafür werden wir das Korpuswerkzeug ANNIS, das im SFB *Informationsstruktur* (Potsdam/Berlin) entwickelt wird, einsetzen. Das Anselmus-Korpus kann dann mit

³⁸ Vgl. die o.g. Online-Editionen von Michael Stolz (Anm. 33) und Wernfried Hofmeister (Anm. 34); ferner Manfred Stolz: Wolframs „Parzival“ als unfester Text. Möglichkeiten einer überlieferungsge- schichtlichen Edition im Spannungsfeld traditioneller Textkritik und elektronischer Darstellung. In: Wolfram von Eschenbach – Bilanzen und Perspektiven. Eichstätter Colloquium 2000. Hrsg. von Wolfgang Haubrichs, Eckart C. Lutz, Klaus Ridder. Berlin 2002, S. 294-321; Thomas Bein: Anmerkungen zu digitalen Editionen alt- und mittelhochdeutscher Texte. In: Mediaevistik und Neue Medien. Hrsg. von Klaus van Eickels, Ruth Weichselbaumer, Ingrid Bennewitz. Ostfildern 2004, S. 29-40.

³⁹ Andrea Hofmeister-Winter: Das Konzept einer „Dynamischen Edition“. Dargestellt an der Erstausgabe des „Brixner Dommesnerbuchs“ von Veit Feichter (Mitte 16. Jh.). Theorie und praktische Umsetzung. Göttingen 2003, S. 25-38.

⁴⁰ Die Schriften des Brixner Dommesners Veit Feichter (ca. 1510–1560). Bd. 1: Das Brixner Dommesnerbuch. Mit elektronischer Rohtextversion und digitalem Vollfaksimile auf CD-ROM. Hrsg. von Andrea Hofmeister-Winter. Innsbruck 2001.

⁴¹ Ebd., S. 87-93.

Hilfe von ANNIS über das Internet abgefragt werden. Die alignierten Passagen und Sätze der Textvarianten werden durch Hyperlinks miteinander verknüpft, so dass zwischen den Versionen schnell gewechselt werden kann bzw. mehrere Textvarianten in einer Art Synopse nebeneinander dargestellt werden können. Diese Art des Zugriffs und der Darstellung ist auch von zentraler Bedeutung für die Erstellung der kritischen Buchedition.

Im Zugriff auf das Korpus können Text, Annotation und Meta-Information kombiniert werden. In einer typischen Anfrage wird die Suche nach einem bestimmten Wort beispielsweise eingeschränkt werden auf Texte, die annotiert sind mit der Information ‚oberdeutsche Handschrift‘ oder ‚erste Hälfte 16. Jahrhundert‘ oder auch auf Texte vom Typ ‚Prosakurzfassung‘.

Aufgrund der räumlichen Verteilung der verschiedenen Überlieferungsträger sind Aussagen zu Regionalität und geographischer Nähe/Distanz von zentraler Bedeutung. Daher ist es wichtig, dass die zu den Handschriften gehörigen geographischen Informationen auch kartographisch wiedergegeben werden können. Dazu werden die geographischen Daten als Overlays in Google Earth importiert werden, etwa um zu einem ausgewählten Wort alle Vorkommen in den verschiedenen Texten entsprechend auf der Landkarte zu lokalisieren und anzuzeigen. In gleicher Weise kann ein beliebig ausgewähltes Wort zusammen mit seinen alignierten Wortformen auf die Karte projiziert werden. Gleiches ist auch geplant für alignierte Graphem-Kombinationen. Damit kann dann angezeigt werden, wie ein bestimmtes Wort oder eine konkrete Buchstabenkombination in den verschiedenen Texten realisiert wird. Eine andere Möglichkeit ist, typische regionale Graphem- oder Wortart-Kombinationen (= ‚Dialektprofile‘, s. unten 5.) karthographisch darzustellen, also losgelöst von konkreten Textstellen.

4.2. Kritische Buchedition⁴²

Die kritische Buchedition kann auf mehreren Ebenen von der digitalen Aufbereitung profitieren: Mit Hilfe der Alignierung soll eine die jeweilige Fassung am besten abbildende Handschrift ermittelt werden, der Variantenapparat und Teile der Sachverzeichnisse sollen über die Alignierung bzw. die Lemmatisierung so vorbereitet werden, dass deren Erstellung über Auswahl erfolgen kann.

Die Überlieferung und die Fassungsvarianz von *St. Anselmi Fragen an Maria* legt nahe, den Text nach den einzelnen Fassungen, d.h. die Vers- sowie die Prosakurz- und die Prosalangfassung unabhängig voneinander darzubieten. Die Alignierung (auf Abschnitts-, Satz- und Wortebene) wird innerhalb der Fassungen zeigen, welche Überlieferungsträger sich näher sind als andere bzw. welche in welchem Maß abweichen. Diese Information wird bei den Überlegungen, welche Handschrift in einer Buchedition geboten werden soll (sog. Leithandschrift), relevant. Da es sich mit einer Versfassung und mehreren Prosafassungen um eine variantenreiche Textdarbietung handelt, ist geplant, die drei (evtl. vier) Fassungen in einem Band kritisch zu edieren. Diesen Fassungen werden dann in synoptischer Darstellung die eindeutig zur Fas-

⁴² Das Konzept ist den Herausgebern der Reihe *Deutsche Texte des Mittelalters* vorgestellt und positiv bewertet worden.

sung gehörenden, jedoch zu stark abweichenden Versionen beigefügt: Parallel zur Prosakurzfassung wird die Prosakurzfassung mit Marienklage-Einschub geboten, die Prosamischfassung – voraussichtlich – Parallel zur Prosalangfassung. Anders liegt der Sachverhalt bei der Versfassung, die zwar inhaltlich homogen erscheint, durch die sprachräumliche Verteilung jedoch gravierende Unterschiede zeigt. Die Überlieferungsträger (zu denen auch die Drucke gehören) liegen in nddt., md. (rip.) und obd. Dialekten vor, was zur Folge hat, dass vor allem die syntaktische Struktur, aber auch der Wortschatz divergieren. Hier wird zu überlegen sein, inwieweit eine synoptische Darbietung der Versfassung nach Sprachgroßräumen einen Zugewinn bedeutet.

Da alle Texte annotiert und aligniert in einer Datenbank vorliegen werden, lassen sich die jeweiligen Leithandschriften und die dazugehörigen Varianten automatisch generieren.

Aufgrund der Datenorganisation ist es möglich, den kritischen Apparat (Varianten), Sachapparate und Register weitgehend automatisch zu erstellen. Bei der Erstellung der Sachapparate sollen Personen- und Ortsnamen sowie Datums- und Maßangaben und historische Bezüge primär berücksichtigt werden, ebenso sollten Bibelhinweise bzw. -zitate registriert werden. Ein weiterer Apparat soll auf die anderen Fassungen (und damit innerhalb der Edition) verweisen und Interpolationen, Kürzungen und Änderungen anzeigen.

Eine kritische Buchedition kann auch bei gegenwärtigen Erfahrungen und Möglichkeiten digitaler und Online-Editionen nicht als verzichtbar angesehen werden, da gerade die kritische Aufbereitung eines Textes und die überlieferungsbedingt synoptische Darstellung ausgewählter Überlieferungsträger besonders gut in Buchform erfolgen kann.⁴³

5. Dialekt-Clustering

Wie schon erwähnt, werden die Annotationen im Rahmen der digitalen Edition auch anderen Nutzern zur Verfügung gestellt werden. Projektintern werden die Annotationen außerdem für die automatische Berechnung linguistischer Ähnlichkeit und Distanz zwischen Dialekten (bzw. zwischen den in diesen Dialekten verfassten Texten) genutzt. In der Forschung spielt das Thema *Ähnlichkeit zwischen Sprachen* eine Rolle für z.T. recht unterschiedliche Fragestellungen in der Computerphilologie und Computerlinguistik, z.B. für die Autorenschafts-Zuschreibung und Plagiaterkennung, Textklassifikation im Allgemeinen, Sprachfamilien- und Stammbaumberechnung und für die Dialektologie bzw. Dialektometrie. Die Anwendungen lassen sich nach ihren eingesetzten Methoden grob in zwei Gruppen teilen: die merkmalsbasierten und die textbasierten Ansätze.

⁴³ Vgl. Schubert in seinem Bericht zur Tagung „Die Edition deutscher Texte des Mittelalters zwischen Handschriftennähe und Rekonstruktion“: „Elektronische Lösungen wurden allgemein als hilfreich angesehen, aber nicht zum editorischen Allheilmittel erklärt“, Martin J. Schubert: Die Edition deutscher Texte des Mittelalters zwischen Handschriftennähe und Rekonstruktion – Internationale Tagung, Berlin, 1.-3. April 2004. In: editio 18, 2004, S. 242-244, hier S. 244.

5.1. Merkmalsbasierte Ansätze

In der historischen Linguistik sowie in der Dialektologie überwiegen Ansätze, die eine Liste vordefinierter Merkmale als alleinige Basis des Sprachvergleichs ansetzen. Die Merkmale können lexikalischer und/oder grammatischer Art sein; ihre Werte für die einzelnen Sprachen werden aus Quellen wie Grammatiken oder Sprachatlanten extrahiert oder per Fragebogen erhoben. Ein Beispiel für lexikalische Merkmale ist die Swadesh-Liste,⁴⁴ eine Liste von Basis-Konzepten einer Sprache, mit deren Hilfe Sprachstammbäume erstellt werden. Zu jedem Konzept wird angegeben, ob das entsprechende Wort der Sprache ein Kognat zu den entsprechenden Worten der anderen Sprachen darstellt oder nicht. Z.B. wird das Konzept *Baum* in verschiedenen Sprachen wie folgt ausgedrückt: *tree* (Englisch), *arbre* (Französisch), *Baum* (Deutsch), *arbor* (Latein). Davon sind *arbre* und *arbor* Kognaten. Ein Beispiel für ein grammatisches Merkmal wäre die Form des Reflexivpronomens in einem Dialekt: In niederländischen Dialekten kommen die Formen *zich*, *hem*, *zijn eigen*, *zichzelf*, *hemzelf* in unterschiedlicher Weise vor.⁴⁵ Dialekte mit ähnlicher Verwendung dieses und anderer Merkmale können dann in einem Cluster zusammengefasst werden.

Diese Merkmale werden typischerweise von Clustering-Algorithmen verarbeitet, die als Ausgabe eine Klassifikation der beteiligten Sprachen gemäß ihrer Merkmalsähnlichkeiten liefern.⁴⁶ Phylogenetische Clustering-Algorithmen, die ursprünglich für die vergleichende DNA-Analyse in der Bioinformatik entwickelt wurden, werden seit einiger Zeit in der historischen (Computer-) Linguistik dazu eingesetzt, Sprachstammbäume zu berechnen.⁴⁷

5.2. Textbasierte Ansätze

Im Gegensatz zur Dialektologie und historischen Linguistik werden in den anderen genannten Anwendungen (Autorschafts-Zuschreibung, Textklassifikation) die Merkmalswerte direkt aus Korpusdaten gewonnen. Die zu Grunde gelegten Merkmale sind wieder lexikalischer und/oder grammatischer Art. Zu den lexikalischen Merkmalen zählen z.B. die 150 häufigsten Wörter, die sich aus einer Sammlung von Texten eines Autors ergeben, oder Buchstaben-N-Gramme (Sequenzen von n Buchstaben). Beispielsweise zeigt sich beim Vergleich von Texten verschiedener Autoren, dass der Artikel *the* bei John Milton zwischen 2,8-3,6% der Wörter ausmacht, bei Edmund Waller hingegen 7,3%.⁴⁸ Grammatische Merkmale sind z.B. Funktionswörter oder

⁴⁴ Morris Swadesh: Lexico-Statistic Dating of Prehistoric Ethnic Contacts: With Special Reference to North American Indians and Eskimos. In: Proceedings of the American Philosophical Society 96, 1952, H. 4, S. 453-463.

⁴⁵ Marco René Spruit: Discovery of association rules between syntactic variables. Data mining the Syntactic atlas of the Dutch dialects. In: Computational Linguistics in the Netherlands 2006. Selected papers from the seventeenth CLIN meeting, LOT Occasional Series. Hrsg. von Peter Dirix u.a. Utrecht 2007, S. 83-98.

⁴⁶ In der Dialektologie prominent vertreten durch die Arbeitsgruppe von John Nerbonne, Universität Groningen.

⁴⁷ Z.B. Russell D. Gray, Quentin D. Atkinson: Language-tree divergence times support the Anatolian theory of Indo-European origin. In: Nature 426, 2003, S. 435-439.

⁴⁸ John Burrows: Questions of Authorship. Attribution and Beyond: A Lecture Delivered on the Occasion of the Roberto Busa Award ACH-ALLC 2001, New York. In: Computers and the Humanities 37, 2003, H. 1, S. 5-32.

Wortart-N-Gramme (z.B. Frequenzen aller im Text verwendeten benachbarten Wortart-Paarungen), die in der Klassifikation von Texten als Original-Texte vs. Übersetzungen oder als Texte von Nicht-Muttersprachlern eingesetzt werden.⁴⁹ Neben lexikalischen und grammatischen Merkmalen werden hier auch Oberflächenmerkmale wie durchschnittliche Satzlänge, Art der verwendeten Interpunktions etc. genutzt.

Im Anselmus-Projekt werden textbasierte Methoden auf historische Sprachdaten angewendet werden. Die vorliegenden Texte sind zwar eher kurz, sie weisen innerhalb der Fassungen jedoch ein hohes Maß an inhaltlicher Parallelität auf, so dass die Einzeltexte miteinander vergleichbar und alignierbar sind. Gleichzeitig zeigen die Texte eine beträchtliche dialektabhängige sprachliche Variation, wie in einer Pilotstudie deutlich wurde: Auf der Basis von fünf ausgewählten Handschriften (einer mitteldeutschen und vier oberdeutschen) experimentierten wir mit verschiedenen computerlinguistischen Methoden zur Berechnung linguistischer Ähnlichkeit.⁵⁰ Als Merkmale wurde dabei zum einen die Edit-Distance (Levenshtein-Distance) zwischen den automatisch alignierten Wörtern der einzelnen Texte gewählt (die durchschnittliche Distanz diente als Maß für die Ähnlichkeit). Die Edit-Distance ist eine einfache und dennoch aussagekräftige Methode, um Ähnlichkeit zwischen zwei Wörtern (auf graphematischer oder auch auf phonetischer Ebene) zu berechnen: Sie zählt, wieviele Grapheme (oder Phone) gelöscht oder durch ein anderes Zeichen ersetzt werden müssen, um das eine Wort auf das andere abzubilden. Z.B. benötigt man zwei Schritte, um von *arbor* zu *arbre* zu kommen (*o* muss durch *r* und *r* durch *e* ersetzt werden). Die Distanz, der Abstand zwischen diesen beiden Wörtern beträgt also 2. Es gibt vielfältige Möglichkeiten, bestimmte Ersetzungen, die linguistisch und sprachhistorisch plausibler sind als andere, ‚billiger‘ zu machen. Z.B. könnte die Ersetzung von *t* durch *z* (wie sie in der Lautentwicklung von *two* nach *zwei* vorkommt) weniger ‚teuer‘ sein als die umgekehrte Richtung. Zum anderen wurden in der Pilotstudie die Frequenzen von Buchstaben bzw. Wortart-N-Grammen als eine Art ‚Fingerabdruck‘ oder ‚Profil‘ für die einzelnen Texte genutzt. Ein Text zeichnet sich dabei durch bestimmte Kombinationen von Buchstaben oder Wortarten aus, die nur er in dieser Häufigkeit aufweist und keiner der anderen Texte. In der Pilotstudie konnte mit diesen Methoden der einzige mitteldeutsche Text deutlich von den vier oberdeutschen unterschieden werden, wie in der nachfolgenden phylogenetischen Baumdarstellung gezeigt.⁵¹

⁴⁹ Zur Klassifikation von Übersetzungen: Marco Baroni, Silvia Bernardini: A new approach to the study of translationese: Machine-learning the difference between original and translated text. In: Literary and Linguistic Computing, 21, 2006, H. 3, S. 259-274. Zur Klassifikation von Nicht-Muttersprachlern-Texten: J. Aart, Sylvaine Granger: Tag sequences in learner corpora: a key to interlanguage grammar and discourse. In: Learner English on Computer. Hrsg. von Sylvaine Granger. London 1998, S. 132-141.

⁵⁰ Stefanie Dipper, Bettina Schrader: Computing distance and relatedness of medieval text variants from German. In: Text Resources and Lexical Knowledge. Selected Papers from the 9th Conference on Natural Language Processing (KONVENS-08). Hrsg. von Angelika Storrer, Alexander Geyken u.a. Berlin 2008, S. 39-51.

⁵¹ Die Abb. zeigt visualisiert die relativen Ähnlichkeiten der fünf Texte zueinander, berechnet auf Basis von Wortart-Paarungen. Je kürzer die Linie zwischen zwei Zweig-Enden, desto ähnlicher sind sich die entsprechenden Texte.

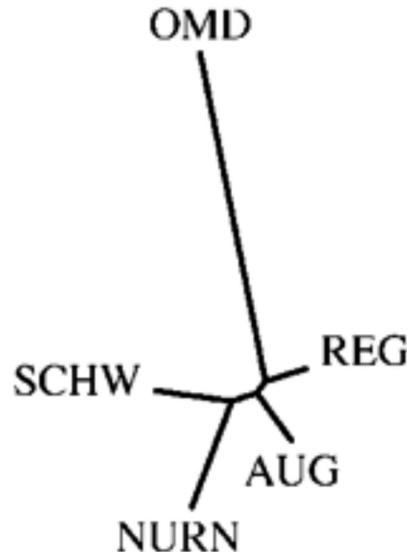


Abbildung: OMD: Ostmitteldeutsch (Thüringen, 15.Jh). Die vier oberdeutschen Texte: REG: Region Regensburg (15.Jh); AUG: Region Augsburg (15.Jh); NURN: Nürnberg (14.Jh); SCHW: Region Kehl (15.Jh).

Ziel dieser Vergleiche ist u.a., Belege (oder gegenteilige Evidenz) für die aus der historischen Linguistik bekannten Verwandtschaftsverhältnisse zu finden. Neben grammatischen Vergleichen werden wir die Texte auch auf Wortebene und Syntaxebene vergleichen. Hierunter fallen Untersuchungen der Wortwahl (Verwendung von Kognaten vs. lexikalisch divergierenden Vokabeln, z.B. ‚Abendmahl‘ vs. ‚letztes Essen‘). Im Bereich der Syntax planen wir, Wortarten- und Chunk-Abfolgen zu untersuchen. Chunks sind einfache, nicht-rekursive Phrasen und dienen als ‚billiger‘ (automatisch erstellbarer) Ersatz für eine vollständige, aufwändige Syntaxanalyse. Kombiniert mit der Information zur Alignierung der Paralleltexte können auf Basis der Chunks detaillierte Untersuchungen zu zentralen Fragestellungen der historischen Syntax vorgenommen werden – wie z.B. die Stellung der Verbargumente relativ zum Verb sowie relativ zueinander oder die Stellung der finiten und infiniten Verbformen.

6. Fazit

Mit der Erfassung der deutschsprachigen Gesamtüberlieferung von *St. Anselmi Fragen an Maria* soll ein bisher nicht kritisch edierter wichtiger Text aus der Übergangszeit vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit, der in einer breiten Überlieferung vorliegt, zugänglich gemacht werden. Diesem Text kommt eine entscheidende Stellung hinsichtlich der mariologischen Diskussion und Neuausrichtung im Rahmen der religiösen Erneuerungsbewegungen des Spätmittelalters („neue Frömmigkeit“ und *Devotio Moderna*) zu, er ist somit ein in kultur-, literatur- und religionsgeschichtlicher Hinsicht wichtiges Denkmal. Neben seiner kulturhistorischen Bedeutung hat der Text aufgrund

seiner landschaftlich breiten und zeitlich relativ synchronen Überlieferung, die in dieser Form in der frühen Neuzeit vergleichsweise selten auftritt, eine erhebliche sprachgeschichtliche Bedeutung.

Die breite räumliche Streuung der Textzeugen über das gesamte deutsche Sprachgebiet mit jeweils mehreren Exemplaren in einer Landschaft erlaubt einen sprachhistorisch-sprachgeographischen Ansatz, der im Gegensatz zu bisherigen Arbeiten sowohl das Hochdeutsche als auch das Niederdeutsche gleichermaßen einbeziehen kann. Der durch Textzeugen abgedeckte Zeitraum stellt für das Oberdeutsche einen wichtigen Umbruch vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit dar, für das Niederdeutsche repräsentiert er die Hochzeit des Mittelniederdeutschen.

Die Erfassung der sprachlichen Varianten und ihre genaue regionale und zeitliche Zuordnung liefern in Teilbereichen ein genaues Bild über die Variantenverteilung. Insbesondere die text- bzw. textsortenbezogene Variantenwahl im Verhältnis zur allgemein belegten Variabilität (soweit sie bisher bekannt sind) können so neue sprachhistorische Einsichten zu dieser Übergangszeit liefern.⁵²

Die Fassungszugehörigkeit (Vers – Prosa) und die zugehörigen Untergruppen sind in ihren grundsätzlichen Merkmalen beschrieben, der literarhistorischen Textgenese vor kulturellem und geisteswissenschaftlichem Hintergrund bleibt noch nachzugehen. So wird beispielsweise zu klären sein, wie bzw. warum es zu einem extensiven Einsatz von Marienklagen in der Prosalangfassung kommt, während die Kurzfassung und noch stärker die Versfassung kürzt bzw. andere Schwerpunkte setzt: die Versfassung zeigt eine erbauliche Intention, die Prosafassungen haben deutlich erbaulich-unterweisenden Charakter. Der Traktat ist im Rahmen der erbaulichen Literatur als geistliche Sachschrift zu klassifizieren, in der die Passion Christi verhandelt wird. Bemerkenswert ist die in der deutschsprachigen Dialogliteratur singuläre Konstellation der Protagonisten: Maria, als Gewährsperson für die Ereignisse im Rahmen der Passion, und der allgemein als Kirchenlehrer bekannte und anerkannte Scholastiker Anselm von Canterbury.

Sinngehalt und Zielrichtung und damit auch die Argumentationsstruktur gehen je unterschiedliche Wege und lassen auf bestimmte Rezeptionsvorgaben und eine bestimmte Rezeptionslenkung schließen, die mit religiösen Strömungen zusammenhängen können (hierzu gehören auch die sehr unterschiedliche Darstellung des Marienbildes sowie die Thematisierung der Schuldfrage). Inwiefern sich in diesem Zusammenhang Formen devo ter Schriftlichkeit – also das Schreiben *pro domo* oder *pro pretio* – ablesen lassen, bleibt zu überprüfen.⁵³ Trugen die im Geist der *Devotio Moderna* stehenden Gemeinschaften „maßgeblich zur Intensivierung der Lesekultur und zur Zunahme der Handschriftenproduktion“ bei, zeigen sie zudem ein „geringes Engagement für den Buchdruck“,⁵⁴

⁵² Dies gilt besonders für das Mittelniederdeutsche, wo die bisherige historische Erforschung sprachlicher Variabilität überwiegend auf Urkundenmaterial beruht.

⁵³ Vgl. hierzu Kaspar Elm: Die ‚*Devotio moderna*‘ und die neue Frömmigkeit zwischen Spätmittelalter und früher Neuzeit. In: Die ‚Neue Frömmigkeit‘ in Europa im Spätmittelalter. Hrsg. von Marek Derwich, Martial Staub. Göttingen 2004, S. 15–29.

⁵⁴ Thomas Kock: Die Buchkultur der *Devotio moderna*. Handschriftenproduktion, Literaturversorgung und Bibliotheksaufbau im Zeitalter des Medienwechsels. Frankfurt/Main 1999, S. 312f.

was letztlich mitverantwortlich sein kann für ein ‚Verschwinden‘ bestimmter Texte – wie *St. Anselmi Fragen an Maria* – bedingt durch den Medienwechsel. Dies korrespondiert mit dem – durchaus für die Zeit nicht singulären – rapiden Anstieg der handschriftlichen Überlieferung im 15. Jh. und dem Rückgang im 16. Jh.

Die deutliche Varianz des Traktats auch innerhalb der Untergruppen deutet bereits an, dass eine literarhistorische und poetologische Einordnung nicht linear zu treffen sein wird, sondern dass die Vielfalt der textlichen Ausgestaltung auf eine ebensolche Vielfalt hinsichtlich des Anspruchsniveaus, des Gebrauchs, des geistigen und geistlichen sowie des kulturellen Hintergrundes schließen lässt. Inwiefern narratologische Struktur und literarisch-didaktische Konzepte miteinander korrespondieren, wird ebenso noch zu klären sein wie die den einzelnen Fassungen und Fassungsvarianten zugrunde liegenden Vermittlungskonzepte.⁵⁵ Ferner wird der Status des Traktats hinsichtlich seiner Präsentations-Varianten unter Einbezug von Überlegungen zu Varianz, *mouvance* und Textualität überhaupt zu bestimmen sein.⁵⁶

Die genannten Untersuchungen werden durch die geplante digitale Edition wesentlich unterstützt und der dafür notwendige Aufwand deutlich vermindert. Unterschiede zwischen und innerhalb der Untergruppen können dank der Alignierungen leicht aufgefunden und in synoptischer Darstellung bequem untersucht werden. Suchen nach bestimmten Textstellen können Bezug auf die annotierte Meta-Information nehmen und dadurch eingeschränkt werden auf eine ausgewählte Teilmenge der Texte, z.B. auf Texte aus einer bestimmten Sprachregion oder Fassungszugehörigkeit. Eine interessante Frage ist, inwieweit sich der Apparat der kritischen Buchedition aus den annotierten Daten (teilweise) automatisch generieren lässt.

Komplementär zur linguistisch und mediävistisch informierten manuellen Gruppierung der Überlieferungen nach zeitlichen und sprachlichen Gesichtspunkten sollen auch automatische Methoden zum Einsatz kommen. Hier werden zum einen die Texte mit Clustering-Verfahren nach ‚Ähnlichkeit‘ gruppiert, wobei Ähnlichkeit auf Basis von graphematischen oder (morpho-)syntaktischen Merkmalen berechnet wird. Zum anderen können automatisch ‚Profile‘ der einzelnen Texte erstellt werden, in denen die besonders charakteristischen Merkmale hervorgehoben werden, wie z.B. ungewöhnliche Buchstabenkombinationen oder Wortart-Paarungen. Es wird zu untersuchen sein, inwiefern diese automatisch erstellten Klassifizierungen und Merkmalslisten mit den manuellen Klassifizierungen und linguistischen Intuitionen übereinstimmen und welche Gründe es für potenzielle Unterschiede geben kann.

⁵⁵ Walter Haug: Innovation und Originalität. Kategoriale und literarhistorische Vorüberlegungen. In: Innovation und Originalität. Hrsg. von Walter Haug u. Burghart Wachinger. Tübingen 1993, S. 1-13.

⁵⁶ Paul Zumthor: Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft. München 1994; Joachim Bumke: Der unfeste Text. Überlegungen zur Überlieferungsgeschichte und Textkritik der höfischen Epik im 13. Jahrhundert. In: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart/Weimar 1996, S. 118-129; Stephen G. Nichols: Why Material Philology? Some Thoughts. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 116, 1997, Sonderheft: Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte. Hrsg. von Helmut Tervooren und Horst Wenzel, S. 10-30.

Andrea Hofmeister-Winter

Alte Bits in neuen Codes: Gedanken zur Weiterentwicklung der ‚Grazer dynamischen Editionsmethode‘ am Beispiel eines Editionsprojektes in Fortsetzungen

Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen ist die vor rund 25 Jahren begonnene Gesamtedition der Schriften des Brixner Dommesners Veit Feichter aus der Mitte des 16. Jhs., die im Rahmen meiner Dissertation erst zur Hälfte umgesetzt und publiziert werden konnte: Band 1, die Edition des *Brixner Dommesnerbuches*, liegt seit 2001 in einer hybriden Editionsform, teils gedruckt und teils digital vor.¹ Gegenstand dieses Langzeitprojektes sind Autographe eines nicht professionellen Schreibers, der in seinen Aufzeichnungen sein weites Berufsfeld für die Nachwelt dokumentierte. Diese besondere Konstellation – an bereits etablierten Scheibnormen orientierte Laienschriftlichkeit einerseits, geprägt von authentischen Spuren der regionalen Umgangssprache andererseits – veranlasste mich seinerzeit zu Überlegungen, wie man neben der inhaltlichen Erschließung der interdisziplinär wertvollen Texte auch deren sprachliche Form so aufbereiten könne, dass das Material zusätzlich als reiche Quelle für die historische Sprachwissenschaft geeignet sei. Als Ergebnis meiner Überlegungen kristallisierte sich das Konzept einer ‚Dynamischen Edition‘ heraus, das ich zunächst kurz umreißen möchte, um den Status quo meines Langzeitprojektes darzustellen.²

Das Konzept einer ‚Dynamischen Edition‘ geht aus von der Idee, dass es doch möglich sein müsse, im Rahmen einer Editionsaufgabe nicht nur das Endergebnis (in der Regel einen in irgendeiner Weise graphisch standardisierten und textkritisch bearbeiteten Drucktext) zu präsentieren, sondern auch die vorgelagerten Zwischenschritte von der Entzifferung der Handschrift bis zur Lesetextfassung zu dokumentieren und damit der Forschung für Spezialuntersuchungen zur Verfügung zu stellen. Nach meiner Auffassung vom Werdegang einer Edition handelt es sich dabei nämlich um einen prozesshaften Vorgang, in welchem in linearer Abfolge die Stufen der niederen und der höheren Textkritik – im Wesentlichen unidirektional! – zu durchlaufen sind,³ so dass es genau genommen nur darum geht, ohnehin obligatorische Arbeitsschritte, die normalerweise im Verborgenen stattfinden, zu konservieren und der gedruckten Edition in geeigneter Form (am besten elektronisch) beizugeben.

-
- ¹ Die Schriften des Brixner Dommesners Veit Feichter (ca. 1510–1560), Bd. 1: Das Brixner Dommesnerbuch. Mit elektronischer Rohtextversion und digitalem Vollfaksimile auf CD-ROM. Im Auftrag der Stadt Brixen. Hrsg. von Andrea Hofmeister-Winter. Innsbruck 2001 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 63).
- ² Andrea Hofmeister-Winter: Das Konzept einer ‚Dynamischen Edition‘ dargestellt an der Erstausgabe des „Brixner Dommesnerbuches“ von Veit Feichter (Mitte 16. Jh.). Theorie und praktische Umsetzung. Göppingen 2003 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 706).
- ³ Vgl. Andrea Hofmeister-Winter: Textkritik als Erkenntnisprozeß: sehen – verstehen – deuten. In: *editio* 19, 2005, S. 1–9.

Die technischen Möglichkeiten, die mir Ende der 80er-Jahre des vorigen Jahrtausends zur Verfügung standen, zwangen mich allerdings zu einigen Kompromissen: So war es mir beispielsweise aus verschiedenen Gründen nicht möglich, in die damals eben erst erfundene Welt der SGML (Standard Generalized Markup Language) einzusteigen, um sie für meine Zwecke anzupassen oder gar weiterentwickeln zu helfen. Was mir aber zur Verfügung stand, war eine auch für den privaten Gebrauch gerade schon erschwingliche Ausstattung eines philologischen Standard-PC-Arbeitsplatzes mit dem Betriebssystem Windows. Meine persönliche Vorgabe bestand also darin, die Vision einer ‚mehrstufig-dynamischen‘ Edition möglichst autark mit Hilfe des klassischen Textverarbeitungsprogramms WinWord (Microsoft Word für Windows) zu realisieren.

Das hatte Vor- und Nachteile: Zu den unbestrittenen Vorteilen zählte die WYSIWYG-Funktion⁴ von WinWord, wenn ich sie mir auch nicht uneingeschränkt zu Nutze machen durfte. Denn bei der Eingabe meines Textes war streng darauf zu achten, die Codierung für eine spätere Überführung in andere Codierungssysteme prinzipiell offen zu lassen, auch wenn sich damals noch keine klaren Tendenzen zur Ausprägung von internationalen Standards abzeichneten. Folglich war ich gut beraten, beim Einsatz von Sonderzeichen Zurückhaltung zu üben, ja noch besser überhaupt bei einer reinen ASCII-basierten Codierung zu bleiben.

Mein Grundsatz für eine ‚dynamische Edition‘ lautete, von der maximalen Informationsfülle der Handschrift (die von paläographischen Phänomenen über alle Ebenen eines schriftlich fixierten Textes bis hin zur semantischen Ebene reicht) in einem kontrollierten Informationsabbau (gestützt auf linguistische Operationen der graphetischen Analyse) Schicht um Schicht den Text-Sinn freizulegen und diesen – angereichert um editorische Beigaben wie textkritische Anmerkungen, Register und Glossar – in einer diplomatischen Lesetextfassung anzubieten. Da dieser Weg (bedingt durch meine technischen Vorgaben) irreversibel schien – alles, was auf der untersten Ebene der Decodierung und Recodierung in ASCII-Zeichen nicht berücksichtigt wurde, war für die weitere Verarbeitung des Materials quasi unwiederbringlich verloren –, galt es besonders auf der untersten Transliterationsstufe, die möglichst nahe an der Handschrift anzusiedeln war, größte Sorgfalt anzuwenden.

Diese ‚deskriptive Transliteration‘, wie ich sie nenne, stellt eine Art ‚Wahrnehmungsprotokoll‘ dar und versucht alle Beobachtungen an der Überlieferung möglichst objektiv zu dokumentieren. Diese Dokumentation ist notwendig, um zunächst einmal das editorische Auge auf die phänomenologische Vielfalt zu trainieren, einen Überblick über das Repertoire des Unterscheidbaren zu gewähren und jene Bereiche im vorliegenden Schriftsystem einzugrenzen, wo mit Problemen der objektiven Beschreibung zu rechnen ist. Ich nenne hierfür als Beispiele nur zwei Bereiche, die anhand der Schriftprobe auf Abb. 1/I ins Auge springen: die Groß- und Kleinschreibung und die Getrennt- und Zusammenschreibung.

So verstanden wird die Transliteration selbst zum zentralen Werkzeug der Textkritik: Sie ist ein Mittel der Bewusstseinsbildung. Sie nimmt Entscheidungen nicht

⁴ Das bekannte Akronym für die benutzerfreundliche Darstellungsfunktion ‚What You See Is What You Get‘.

vorweg, sondern bereitet sie nur vor. Endgültige Entscheidungen werden so lange aufgeschoben, bis statistische Untersuchungen an einer ausreichenden Materialmenge durchgeführt werden können.

Zum Zweck einer objektiven Entscheidungsfindung wurde ein repräsentativer Ausschnitt des Gesamttextes so detailliert wie möglich ‚beschrieben‘, wie Abb. 1/II zeigt: Relative Größenunterschiede von Buchstabengraphen (im Verhältnis zur durchschnittlichen Mittelbandhöhe der unmittelbaren Umgebung) wurden nach einer mehrstufigen Skala durch Zusatzcodes (Pfeil mit einer Indexziffer zur Bezeichnung des Vergrößerungsgrades) markiert, sie sind den betreffenden Graphen vorangestellt – schon in Hinblick darauf, dass diese Information später die Einheit von ‚Graphwörtern‘ möglichst nicht stören sollte; zur Vorbereitung einer Analyse der Getrennt- und Zusammenschreibung wurden sämtliche Junkturformen (d.s. die graphischen Verbindungsformen von zwei benachbarten Graphen) ebenfalls in mehreren Kategorien formal festgelegt.

Diese Transliterationsform konnte unmöglich auf den gesamten Text angewandt werden (die Handschrift umfasst 380 Seiten) – aber das war zum Glück nicht nötig, da diese Stufe des Editionsprozesses nur der Sondierung diente. Anhand des hier gewonnenen Materials im Umfang von 20 Seiten (d.s. gut 5% des Gesamtvolumens des Brixner Dommesnerbuches) konnte einerseits das gesamte Schriftsymbolinventar des Schreibers in all seiner formalen Varianz erfasst werden, und es konnte andererseits auf dieser Basis festgelegt werden, welche Phänomene in weiterer Folge graphierelevant, also distinkтив sind, und welche frei variieren, welche untersuchenswert und welche vernachlässigbar sind. Auf dieser Grundlage, die als erste Transliterationsstufe abgeschlossen und konserviert wurde, wurde also ein ‚graphetisch reduziertes‘ und damit deutlich schlankeres Kodierungssystem für die nächste Stufe, die eigentliche ‚Basistransliteration‘ als Herzstück der Edition, abgeleitet, mit dessen Hilfe der gesamte Text in Druckschrift überführt wurde (vgl. Abb. 1/III). Aus dieser gleichfalls elektronisch konservierten Basistransliteration wurde schließlich durch weitere Informationsreduktion resp. graphische Vereinheitlichungsmaßnahmen ein diplomatischer Abdruck gewonnen, in dem alle textkritischen Eingriffe und willkürlichen editorischen Entscheidungen durch Kursivdruck markiert sind. Dieser Drucktext (Abb. 1/IV) wurde ergänzt um editorische Beigaben wie Apparat, Register und Glossar.

Neben den eingangs beschriebenen Codierungsregeln war die Trennung der Ebenen, wie sie in der Umsetzung meines Editionskonzeptes vorgenommen wurde, ein weiteres notwendiges Zugeständnis an WinWord: Eigentlich sollte gelten, dass eine Transliterationsform, die den maximal erreichbaren Informationsgehalt aufweist, allen Anforderungen, die an eine Edition herangetragen werden, gerecht werden könne. Das trifft im Fall meiner in WinWord erstellten Transliterationen leider nicht zu: Die deskriptive Basistransliteration eignet sich zwar, paläographisch-graphetische Einzelphänomene zu analysieren, jedoch ist es aufgrund der zahlreichen Hilfscodes nahezu unmöglich, nach umfangreicheren Graphfolgen zu suchen. Zu viele Variablen müssten dabei berücksichtigt, zu viele hindernde Informationen ausblendet werden. Schon aus diesem Grund war es nötig, den Informationsfluss an einer jeweils willkürlich festgelegten Stelle abzuschneiden und auf diesem Niveau eine neue Bearbeitungsstufe anzusetzen, um z.B. den ‚Ballast‘ der rein paläographischen Informationsebene abzuwerfen und

den Blick auf Elemente der Morphemebene, der Lexemebene und der syntaktischen Ebene etc. freizugeben. Als ‚dynamisch‘ kann die Edition trotzdem insofern gelten, als die Editionsstufen durch die gemeinsame Struktur des Materials miteinander verknüpft bleiben, so dass jede beliebige Textstelle aufgrund ihrer an der Überlieferung orientierten ‚Adresse‘ vor- und rückwärts angesteuert werden kann und es somit – nicht eben bequem, aber immerhin – von jedem beliebigen Punkt der Edition aus möglich ist, durch alle vorausliegenden Stufen bis zur Handschrift durchzublicken.

Allerdings musste mit der Notlösung der faktischen Trennung der Editionsstufen ein gravierender Nachteil in Kauf genommen werden: Änderungen auf einer bestimmten Ebene schlagen nicht automatisch auf alle übrigen Editionsstufen durch, sondern müssen dort händisch nachgetragen werden – das macht Mühe und ist eine potenzielle Fehlerquelle.

Dass ich für meine Codierungsform auf keine Vorbilder zurückgreifen konnte, gab mir andererseits die Freiheit, diese ganz nach meinen Vorstellungen und Bedürfnissen festzulegen. Sie hat folglich experimentellen Charakter und ist an den konkreten Erfordernissen der jeweiligen Transliterationsstufe ausgerichtet, ist gleichsam historisch gewachsen. So kommt es, dass den verschiedenen Editionsstufen kein völlig einheitliches Codierungssystem zu Grunde liegt: Um z.B. die deskriptive Transliteration bei allem Informationsreichtum dennoch einigermaßen ‚augenfreundlich‘ zu gestalten, wurden hier die Zahlencodes für Superskriptformen (den Basisgraphen jeweils nachgestellt) höhergestellt, variante Basisgraphformen hingegen durch nachfolgende tiefgestellte Indizes bezeichnet, so dass diese paläographischen Informationen gegenüber dem Text selbst dezent in den Hintergrund treten.

Auf der graphetisch reduzierten Transliterationsstufe wurde zur Entlastung von Suchoperationen danach getrachtet, den Text möglichst von Indizes zu befreien (ausgenommen Superskripte, die nach wie vor dem betreffenden Basisgraph nachgestellt sind) und alle kommentierenden Informationen zu einem Graphwort, auch solche zu Einzelgraphen, ans Wortende zu rücken (z.B. Abb. 1/III, Zeile 23).

Zur Steigerung der Anschaulichkeit waren Formatierungen wie Unterstreichung und Fettdruck (dieser steht in meiner Transliteration für Rubrizierungen) auch auf dieser Stufe nicht ganz verzichtbar. (Die Alternative hätte im Einsatz von sog. Textshifts bestanden, d.s. Klammerausdrücke, die die Grenzen von bestimmten Auszeichnungen markieren. Da diese Grenzmarken häufig mitten in Graphwörtern zu liegen gekommen wären, also in der Folge Suchoperationen zusätzlich behindert hätten, waren sie für meine Zwecke weniger geeignet.)

Ansonsten wurde auf dieser Editionsstufe darauf geachtet, dass alle Informationen linearisiert sind. Es gibt daher in dieser Version keine Fuß- oder Endnoten, sondern Sachanmerkungen wurden – als weiteres Zugeständnis an die Lesefreundlichkeit und an die Word-Umgebung – in einem kleineren Schriftgrad formatiert und so formal vom Editionstext unterschieden. Auch dieses Merkmal lässt sich bei Suchoperationen in Word gezielt suchen oder ausschließen.

Soweit die Geschichte meines Editionsprojekts, das nun nach mehrjähriger Pause, in der ich mich anderen, aber eng verwandten Forschungsgebieten gewidmet habe, seine Fortsetzung finden soll.

Es warten nach dem *Brixner Dommesnerbuch* noch weitere, nicht ganz so umfangreiche, aber kulturhistorisch ebenfalls sehr aufschlussreiche Texte aus dem Tätigkeitsbereich des Dommesners Veit Feichter auf ihre Erstedition. Zugleich mit der Umstellung der Kodierung muss auch eine Strategie entwickelt werden, wie mit dem sehr heterogenen Textmaterial umzugehen ist:

1. Das *Urbar des Dommesneramtes* (Umfang: 122 Seiten) ist im Kern ein ‚Güttenverzeichnis‘ mit diversen Erweiterungen; z.B. ist hier ein langjähriger Rechtsstreit mit einem widerspenstigen Bauern ausführlich dokumentiert. Zu diesem Urbar existiert auch die um einige Jahrzehnte ältere Vorstufe des Güttenverzeichnisses (8 Pergamentblätter), die als Serviceleistung für die Forschung am besten gleich mit ediert werden sollte. Ergänzt wird dieses Urbar um ein separat geheftetes *Einkünfteverzeichnis* über fast die gesamte Zeitspanne, in der Feichter für die Kontrolle der Abgaben zuständig war (60 Seiten).
2. Das *Inventar der Domsakristei* liefert eine Bestandsaufnahme aller Paramente und liturgischen Geräte (58 Seiten).
3. Schließlich werden im Brixner Domarchiv noch 5 Bündel von Notizzetteln und Rechnungen aufbewahrt, unter denen insg. über 60 Blätter unterschiedlicher Größe eindeutig als Schreibprodukte Veit Feichters identifiziert werden konnten. Es handelt sich überwiegend um Materialbeschaffungs- und Arbeitsaufträge, die der Mesner in Ausübung seines Amtes eigenverantwortlich an handwerkliche Betriebe der Region erteilt und deren Kosten er aus eigener Tasche vorgestreckt hat. Von Zeit zu Zeit hat er die (zum überwiegenden Teil nicht erhaltenen) Einzelrechnungen zu reinschriftlichen Heftchen zusammengefasst, um sie seinem Vorgesetzten zur Refundierung vorzulegen. Die einzelnen Stücke korrespondieren folglich teilweise mit Aufzeichnungen anderer Hände, z.B. ist die Übergabe der reinschriftlichen Sammelrechnungen bzw. deren Refundierung in den Rechnungsbüchern des Custos vermerkt. Alle diese Stücke müssen überhaupt erst katalogisiert und kodikologisch beschrieben werden; vor allem für die Rechnungen existieren archivseitig noch keine Vorarbeiten. Es wird auch erst zu entscheiden sein, wie weit diese unsystematische Sammlung von Rechnungen und Notizen, die alle im weitesten Sinn die Domsakristei betreffen, geschlossen ediert werden soll oder ob es genügt, jene Stücke herauszuheben, die von der Hand Feichters stammen, und das Editionsmaterial so auf die Perspektive des Mesners einzuschränken.

Um das Gesamtkorpus Veit Feichters nicht zu zerschlagen, müssen nicht nur die für das Urbar und das Inventar bereits als Rohtransliterationen in WinWord vorliegenden Daten konvertiert werden, sondern auch der bereits gedruckt und elektronisch publizierte 1. Teil der Gesamtedition, bestehend aus digitalem Faksimile, deskriptiver Teiltransliteration, graphetisch reduzierter Gesamttransliteration und diplomatischem Lesetext.

Am Konzept der ‚dynamischen Edition‘ soll zwar festgehalten werden, nicht jedoch zwangsläufig an der Methode der Umsetzung, die dem gegenwärtigen Stand der Informationstechnologie nicht mehr entspricht. In den letzten Jahren konnten sich XML und TEI klar als internationaler Standard etablieren und dürften aufgrund ihrer Unabhängigkeit von Programmen und Betriebssystemen eine passable ‚Halbwertszeit‘ des

Editionsergebnisses gewährleisten.⁵ Daher scheint das die Methode der Wahl zu sein, um meine alten und neuen Daten zu re-modellieren.

Die Frage ist für meinen speziellen Fall, wie einerseits die Transformation meiner bereits bestehenden Daten ohne Informationsverlust bewältigt werden kann und wie andererseits in Hinkunft die fortgesetzte Aufbereitung der Daten mit möglichst wenig Anstrengung zu bewerkstelligen ist.

Fragen der Codierung

TEI verfügt mittlerweile über ein breites Repertoire an standardisierten Tags, dennoch weist der Bereich der paläographischen Schriftbeschreibung immer noch beträchtliche Lücken auf. Lösungsvorschläge für die Wiedergabe von Diakritika und Abbreviaturen mittels TEI-Tags hat Wernfried Hofmeister für die digitale ‚Augenfassung‘ seiner Hugo von Montfort-Edition⁶ in Kooperation mit dem ‚Zentrum für Informati onsmodellierung‘ der Universität Graz⁷ erarbeitet: Für die mikrographetische Wie dergabe von diversen Verbindungen aus Basisgraphen und Adskripten⁸ wurde eine spezielle Form der Datenmodellierung entwickelt, die sog. ‚compound graphs‘ (s. das Codierungsbeispiel in Abb. 2).⁹ Auf diese Weise kann ein überschaubarer Bestand von Basisgraphen mit einem in der Praxis ebenfalls begrenzten Repertoire an Superskript- und Abbreviaturformen modular kombiniert werden, was sich in der Praxis als vorteilhaft erwiesen hat. Da nämlich im Zuge der editorischen Bearbeitung der Erkenntnisstand über das zu analysierende und zu transliterierende Schriftsystem in der Regel noch nicht abgeschlossen ist, können Abgrenzungsdefinitionen für die einzelnen Formen mitunter zunächst nur provisorisch festgelegt werden. Sollten später Nachjustierungen nötig werden, ist davon nur die Codierung der Superskripte betroffen, nicht aber die gesamte Glyphe.

Die getrennte Codierung von Diakritika und deren Basisgraphen ist aus einem weiteren Grund von besonderem Nutzen für die Mikroanalyse von Schreiberhänden:¹⁰ Die

⁵ Diese Bemerkung spielt auf Überlegungen an, dass Editionen nicht für die Ewigkeit geschaffen werden können, vgl. Hofmeister-Winter 2003 (Anm. 2), S. 10. So ist damit zu rechnen, dass auch der gegenwärtige Stand der Editionstechnologie eines Tages als überholt gelten wird, aber es besteht Anlass zur Hoffnung, dass im Gegensatz zu Editionen aus der prä-XML-Zeit die heute auf XML-Basis gesicherten Daten beim nächsten technologischen Paradigmenwechsel nicht verloren gehen.

⁶ Erreichbar über die editionsbegleitende Website <<http://www-gewi.uni-graz.at/montfort-edition/>>.

⁷ <<http://www.uni-graz.at/zim/>>.

⁸ Unter dem Begriff Adskripte fassen Hofmeister und Stigler alle Arten von sekundären, also unselbstständigen Schriftsymbolen zusammen, die zur Modifizierung des phonetischen Wertes von Basisgraphen dienen (Diakritika) oder deren semantischer Wert darin besteht, eine Folge von alphabetischen Basisgraphen als ‚Sparschreibung‘ zu vertreten (Abbreviaturen); sofern Letztere einem einzelnen Basisgraph zuordenbar sind, können sie codierungstechnisch gleich behandelt werden wie Diakritika. Vgl. Wernfried Hofmeister und Hubert Stigler: Die Edition als Interface. Möglichkeiten der Semantisierung und Kontextualisierung von domänenpezifischem Fachwissen in einem Digitalen Archiv am Beispiel der XML-basierten ‚Augenfassung‘ zur Hugo von Montfort-Edition. In: *editio* 24, 2010, S. 79–95, hier S. 81.

⁹ Vgl. Hofmeister/Stigler 2010 (Anm. 8), S. 81.

¹⁰ Entwickelt und erprobt im Grazer Schriftforschungsprojekt DAmalS: Hier wurden für die computerunterstützte Analyse von Schreiberhänden sämtliche Schriftelelemente bis zu den Adskripten über ihre Koordinaten in den digitalen Abbildungen mit der Mikrotransliteration verlinkt und konnten dann

einzelnen Bestandteile der Glyphen lassen sich getrennt adressieren und sind in der maschinellen Auswertung gezielt such- und frequenzstatistisch auswertbar; an diesem bewährten Codierungsverfahren wird also festzuhalten sein.

Dasselbe Prinzip kann analog auf die Codierung von Abbreviaturen angewandt werden, die in vielen Fällen nicht linear in eine Graphsequenz integriert sind, sondern als Adskripte die Linearität der Schrift durchkreuzen; für die adäquate Deskription von Sonderfällen suprasegmentaler Tachygramme¹¹ in TEI wird man spezielle Lösungsmodelle erarbeiten müssen.¹²

Zum Problem der Übersichtlichkeit

Eine Eigenschaft von XML ist, dass sämtliche Daten in einem einzigen Datensatz vereinigt sein können¹³ oder, falls sie aus pragmatischen Gründen in mehreren Dateien abgelegt werden, zumindest miteinander verlinkt sind. Was die grundsätzlich gewährleistete Lesbarkeit des Quelltextes für das menschliche Auge angeht, die gemeinhin als Vorzug von XML gepriesen wird, muss diese aber unweigerlich an ihre Grenzen stoßen, sobald die Annotierungs-Anforderungen über die lexematische Ebene hinausgehen und sich sogar bis in den mikrographetischen Bereich ausdehnen. Dieses Problem betrifft zuallererst den Editor selbst, der schließlich in seinem Text die Orientierung nicht verlieren darf. Der Umsetzung werden daher besonders sorgfältige strategische Planungen vorausgehen müssen. Vor allem wird es gelten, strikte Workflows für eine strukturierte Datencodierung festzulegen: Die Auszeichnung sollte am besten nach dem Top-Down-Prinzip erfolgen, d.h. sie hat bei den Groß-Strukturen anzusetzen und wird dann sukzessive nach einer strengen Systematik verfeinert.

Um später für die Präsentation die virtuelle Trennung in mehrere Informationsebenen vornehmen zu können, muss zudem eine klare Hierarchie der Annotationen definiert werden. Odd Einar Haugen, der einschlägige Erfahrungen mit der Codierung altnordischer Texte gesammelt hat, empfiehlt, bereits bei der Annotierung eine kategoriale Zuordnung der Informationen zu bestimmten Informationsebenen zu treffen und dadurch den späteren Benutzerzugriff auf die Daten vorzustruktrieren; für eine

mit bildverarbeitenden Methoden ausgewertet werden. Die Ergebnisse dieser Studie sind publiziert: Wernfried Hofmeister, Andrea Hofmeister-Winter und Georg Thallinger: Forschung am Rande des paläographischen Zweifels: Die EDV-basierte Erfassung individueller Schriftzüge im Projekt DAmalS (Datenbank zur Authentifizierung mittelalterlicher Schreiberhände). In: Kodikologie und Paläographie im digitalen Zeitalter – Codicology and Palaeography in the Digital Age. Hrsg. von Malte Rehbein, Patrick Sahle, Torsten Schaßan unter Mitarbeit von Bernhard Assmann, Franz Fischer, Christiane Fritze. Norderstedt 2009 (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik 2), S. 261-292. Online unter <http://kups.ub.uni-koeln.de/volltexte/2009/2974/pdf/KPDZ_I_Hofmeister.pdf>.

¹¹ Vgl. Hofmeister-Winter 2003 (Anm. 2), S. 298f.

¹² Ein klassisches Beispiel für die Probleme im editorischen Umgang mit Abbreviaturen ist die in lateinische Schrift transponierte griechische Kontraktionskürzung *xpc* für ‚Christus‘, die oft zusätzlich einen quer liegenden Kürzungsbogen über der gesamten Graphgruppe trägt. Lösungsvorschläge für die Beschreibung von Form und Inhalt dieser Schreibung auf verschiedenen Transliterations-Levels bietet das *Menota handbook 2.0* in Kap. 6; s. <http://www.menota.org/HB2_ch6.xml> (zuletzt eingesehen am 17.05.2012).

¹³ Odd Einar Haugen: Parallel Views: Multi-level Encoding of Medieval Nordic Primary Sources. In: Literary and Linguistic Computing 19, 2004, S. 73-91, bes. S. 89.

3-stufige Edition, bestehend aus einer paläographischen, einer diplomatischen und einer graphisch standardisierten („normalisierten“) Beschreibungsebene, schlägt er vor, die Informationen entweder mit Hilfe von Attributen oder durch Einführung der Elemente <fac>, <dipl> und <norm> zu spezifizieren.¹⁴

Da der Umstieg auf XML aufgrund des Verlusts der WYSIWYG-Funktion zumindest gewöhnungsbedürftig sein wird, ist bereits bei der Datenaufnahme jede Strategie willkommen, die eine Erleichterung bringt. Selbst Projekte mit langjähriger XML-Erfahrung empfehlen, die Rohdaten zunächst mit einem gewöhnlichen Schreibprogramm aufzunehmen und sie anschließend mittels einer maßgeschneiderten Transformationsgrammatik in XML zu konvertieren, um erst dann einzelne Elemente auszuzeichnen und Schicht um Schicht mit Annotationen anzureichern.¹⁵ Dass ein Großteil meiner Daten in Form einer Art Rohtransliteration bereits mit Hilfe von Win-Word erfasst vorliegt, sollte also kein Nachteil sein. Wichtig ist nur, dass die Codierung in sich völlig schlüssig ist, damit die Transformation der Rohdaten weitgehend automatisch ablaufen kann, denn nachträgliche manuelle Eingriffe in den Quelltext könnten sich extrem heikel und fehleranfällig gestalten. Andererseits darf man darauf vertrauen, dass mit entsprechender Sorgfalt durchgeführte nachträgliche Korrektur eingriffe sich automatisch und zuverlässig auf die gesamte Edition auswirken und die Verantwortung des Editors spürbar entlasten. Sollte es sich gar als notwendig erweisen, selbst nach Fertigstellung der XML-Transliteration noch zusätzliche Informationsschichten einzufügen – denkbar wäre z.B. eine lexikographische Annotierung (Lemmatisierung, Wortart, grammatische Bestimmung etc.), wie sie etwa zur Disambiguierung von Homonymen notwendig ist –, werden sich dafür gewiss (teil-)automatisierte Strategien entwickeln lassen, um durch eine systematische Vorgehensweise Codierungsfehler vermeiden zu helfen.

Diese technische Möglichkeit, die von mir bisher aus pragmatischen Gründen getrennten Editionsebenen wieder in einen gemeinsamen Datenpool zusammenzuführen, scheint nun mein Konzept einer linear-unidirektional sich entwickelnden dynamischen Edition gewissermaßen zu „overrulen“. Durch die Anwendung des XML-Verfahrens wird jedoch lediglich die strikt lineare Vorgehensweise bei der Erfassung und Bearbeitung der Informationen etwas gelockert. Das Prinzip selbst bleibt davon

¹⁴ Vgl. Haugen 2004 (Anm. 13), S. 86.

¹⁵ Dieser Rat stammt von einem der Pioniere der Datenmodellierung, Kurt Gärtner, dem Gründer des Kompetenzzentrums für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften der Universität Trier (<<http://germazope.uni-trier.de:8080/Projekte/KoZe2>>), dessen „Digitales Mittelhochdeutsches Textarchiv“ / „Digital Middle High German Text Archive“ (<<http://www.mhgtu.uni-trier.de>>) derzeit bereits 160 digitalisierte und lemmatisierte Quelleneditionen als Belegarchiv für rund 25.000 Artikelstichwörter des „Mittelhochdeutschen Wörterbuchs“ (MWB, als CD-ROM-Ausgabe und online, s. <<http://www.mhdwb-online.de>>) umfasst. (Alle Links zuletzt eingesehen am 17.05.2012.)

¹⁶ Wie die lexikographische Auszeichnung eines XML-Texts aussehen kann, zeigt an einem Beispiel Ralf Plate: Digitale Editionen in der historischen Beleglexikographie. Am Beispiel des Mittelhochdeutschen Wörterbuchs. Vortrag, gehalten im Rahmen des Workshops „Digitale Editionen“ (Workshop der Arbeitsgruppe Elektronisches Publizieren der Akademieunion in Zusammenarbeit mit der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, 15. bis 17. Oktober 2007); als pdf-Dokument online unter <http://www.uni-trier.de/fileadmin/forschung/maw/MWB/Plate/Digitale_Editionen.pdf> (zuletzt eingesehen am 17.05.2012), dort auf S. 4.

unberührt, denn ‚normalisierte‘ Editionsniveaus können selbstverständlich weiterhin nur durch (regelgeleitete) Reduktion der bereits vorliegenden Informationsdichte abgeleitet werden, niemals umgekehrt. Gegenüber meinem bisherigen Lösungsvorschlag bedeutet die Verknüpfung aller Daten aber einen entscheidenden Dynamisierungsschub für mein ‚dynamisches‘ Editionskonzept, weil erst dadurch der Informationsfluss wirklich ungehindert in alle Richtungen fließen kann.

Fragen der Präsentation

Auch im Rahmen von Editionen auf XML-Basis, selbst wenn sie nicht primär auf die Daten-Präsentation abzielen, ist die Darstellung der Textdaten von Bedeutung, umso eher, je mühsamer der Quellcode zu lesen ist: Mit Unicode steht heute ein stattliches Repertoire an typographischen Symbolen zur Verfügung, das auch eine Reihe von historischen alphabetbasierten Schriften abdecken kann. Was darüber hinaus noch fehlt, kann eventuell aus dem Fundus der Medieval Unicode Font Initiative (MUFI) ergänzt werden; dort besteht auch die Möglichkeit zur Kreation von neuen Sonderzeichen, falls dies unabdingbar erscheint.¹⁷ Auf diese Weise ist es heute technisch kein Problem, ein ‚typographisches Faksimile‘ zu schaffen, wie es für die schon erwähnte ‚Augenfassung‘ des cpg 329 unternommen wurde.¹⁸

Fragen der technischen Umsetzung

Als Minimalausstattung zur Umsetzung einer digitalen Edition würde jeder beliebige XML-Editor genügen, doch ist gerade für komplexere Anforderungen jede technische Maßnahme, die zu einer Arbeitserleichterung beiträgt, willkommen. Daher darf sich glücklich schätzen, wer IT-SpezialistInnen zur Seite hat, die über das programmiertechnische Knowhow verfügen, die Arbeitsumgebung an die konkreten Bedürfnisse anzupassen. Das kostet aber in der Regel viel Geld und führt dazu, dass mit redundantem Aufwand in vielen kleinen Einzelprojekten Insellösungen entwickelt werden.

Auch in den Geistes- und Kulturwissenschaften hat man inzwischen erkannt, dass es ökonomischer ist, die allgemeine dringende Nachfrage nach spezifischen Methoden der ‚eScience‘ auf kollaborativem Weg zu decken und umfassende Lösungen zu schaffen. In einer einzigartigen Initiative namens TextGrid wurde von einem Forschungsverbund aus 10 namhaften Projektpartnern in Deutschland seit 2006 an der Entwicklung einer ‚vernetzten Forschungsumgebung in den eHumanities‘ gearbeitet, die auf einer internetbasierten Plattform WissenschaftlerInnen „Werkzeuge und Dienste für die Auswertung von textbasierten Daten in unterschiedlichen digitalen Archiven bietet – unabhängig von Datenform, Softwareausstattung oder Standort.“¹⁹ Als einer der

¹⁷ Vgl. Haugen 2004 (Anm. 13), S. 84, und <<http://www.mufi.info/>>. MUFI wurde 2001 auf Initiative von Haugen als unabhängige Ergänzung zu UNICODE gegründet; zum MUFI-Repertoire steuert neuerdings auch das Projekt TITUS Beiträge in namhaftem Umfang bei (Cyberbit Font auf Basis von Unicode 4.0), <<http://titus.fkidg1.uni-frankfurt.de/unicode/tituut.asp>>. (Links zuletzt eingesehen am 17.05.2012.)

¹⁸ Vgl. Hofmeister/Stigler 2010 (Anm. 8).

¹⁹ <<http://www.textgrid.de/startseite.html>> (zuletzt eingesehen am 17.05.2012).

zentralen Bestandteile dieser umfassenden Forschungsumgebung steht mit dem TextGrid Laboratory seit 2011 bzw. (in der Version 2.0) seit 2012 ein multifunktionales Werkzeug zur Datenaufnahme bzw. zur Auszeichnung und Anreicherung von Textdaten bereit,²⁰ um die Erstellung von historisch-kritischen Editionen zu unterstützen. Da die Entwicklung von Beginn an in engem Kontakt mit den künftigen BenutzerInnen stattfand,²¹ deren kritisches Feedback unmittelbar in die Gestaltung einfloss, dürfen in dieses multifunktionale Tool große Hoffnungen auf eine universelle Verwendbarkeit für unterschiedlichste Editionsprojekte, das eigene mit eingeschlossen, gesetzt werden.

Intermediale Verlinkungsmöglichkeiten

Allein die mehrfach geschichtete Annotierung ist imstande, die digitale Edition vom latenten Register in den Status eines Nachschlagewerkes zu heben. Neue Strategien des Ausschöpfens einer Edition werden den damit eröffneten Optionen mit Sicherheit folgen. Eine großartige Erschließungsmöglichkeit digitaler Texte für jegliche weiterführende Forschungen besteht zudem in der textimmanenter Verlinkung von beliebigen Elementen, so dass ohne großen Aufwand alle Arten von Registern entstehen; denkbar ist außer einer solchen intratextuellen Vernetzung auch eine intertextuelle (z.B. die Vernetzung aller Schriften Veit Feichters untereinander oder auch seines Urbars mit der älteren Vorlage) und in weiterer Folge sogar ein transtextueller Anschluss zu anderen Texten derselben Zeit/Region (z.B. zwischen Feichters Rechnungsbelegen und den entsprechenden Einträgen im Rechnungsbuch des Custos). In TextGrid ist ferner ein eigenes Tool für die direkte Verlinkung von Textdaten mit den entsprechenden Einträgen in Online-Wörterbüchern vorgesehen, wodurch ein Ausgabenglossar nicht nur ersetzt, sondern hinsichtlich seines Nutzens bei Weitem übertroffen würde.

Mit XML eröffnen sich schließlich vielfältige Optionen der Präsentation von Editionstexten jenseits von herkömmlichen Druckausgaben. Aus den XML-modellierten Daten eine Druckvorlage für die konventionelle Präsentationsform zu erzeugen, wäre keine große Kunst.²² Wie wäre es also mit einer Hypertext-Edition? Mit all den aufgezählten Erschließungsmaßnahmen könnte durch XML sogar eine Online-Edition hergestellt werden, die alle Benutzerwünsche befriedigt. Das ist im Moment zwar nicht beabsichtigt, denn zunächst einmal steht ein konkretes Publikationsangebot für die gedruckte Lesetextausgabe im Vordergrund, aber für die Zukunft soll auch das nicht ausgeschlossen werden. Fest steht bereits jetzt, dass meine elektronischen Materialien in andere Projekte einfließen werden, z.B. in das Grazer Schriftforschungsprojekt,²³ wo diese Daten aufgrund ihres Umfangs und ihrer Reichhaltigkeit schon bisher

²⁰ Siehe <<http://www.textgrid.de/2-0.html>> (zuletzt eingesehen am 17.05.2012). Bereits in der ersten Projekt-Phase seit 2006 hatten laufend Einführungen in die Testversion stattgefunden; auch im Rahmenprogramm der Frankfurter Tagung ‚Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft‘ wurde ein Hands-on-Meeting für interessierte TeilnehmerInnen angeboten.

²¹ So auch mit der Verfasserin am 09.04.2010 in Graz.

²² Hunderte Stunden unsinniger Kollationierungsarbeit, die ich bei der Publikation des 1. Bandes zu absolvieren hatte, könnten mir künftig dadurch erspart bleiben, falls der Verlag mit dieser Vorgehensweise einverstanden ist.

²³ Das Pilotprojekt DAmalS (Anm. 10) wurde im Dez. 2009 abgeschlossen, ein Fortsetzungsprojekt, für das es schon konkrete Pläne gibt, wartet nur noch auf eine Förderungsmöglichkeit.

exemplarisch zur Feststellung der stilistischen Bandbreite einer ‚authentifizierten‘ (in diesem Fall sogar identifizierten) Schreiberpersönlichkeit dienen konnten.

Eine Verlinkung des auf paläographischem Niveau transliterierten Textes mit den digitalen Bildern (gemeint ist nicht nur die Synopse ganzer Seiten, sondern bei Bedarf auch die unmittelbare Verknüpfung von Zeilen, Wörtern oder gar einzelnen Schriftelementen über deren Koordinatenpunkte) würde es erlauben, detaillierte Schriftuntersuchungen konkret am Bild festzumachen.²⁴ Die direkte Vergleichsmöglichkeit von ähnlichen Phänomenen wäre ein großartiges Mittel, das menschliche Auge in seiner Urteilskraft zu unterstützen und so schwankende Beurteilung von Gleichartigem zu verhindern.²⁵ Dadurch könnte eine homogene Behandlung der handschriftlichen Vorlage im Zuge der Transliteration gewährleistet und in der Folge die Objektivität gesteigert werden. Im Fall der Schriften Veit Feichters mag dieses Verfahren besonders im Bereich der sog. ‚relativen Majuskeln‘ hilfreich sein.²⁶

Angesichts derart vielfältiger Vorteile wiegt das Opfer, das dafür zu bringen ist, lächerlich gering: Dennoch geht es dabei um nicht mehr und nicht weniger als um meine Autonomie, denn in meiner selbst entwickelten Insellösung war ich Herrin über meine Daten und hatte sämtliche Arbeitsabläufe fest im Griff. Zwar habe ich mein gewohntes Textverarbeitungsprogramm WinWord bis hart an seine Grenzen ausgeireizt (allein die Textmenge war nicht unproblematisch), konnte aber alle Operationen unter Ausnutzung der programminternen Suchstrategien und mit Hilfe von selbst programmierten Makros bewältigen – etwas umständlich zwar, aber weitgehend autark, sei es beim Erstellen von Wortfrequenzlisten inkl. exakter Stellenangaben, wie sie für eine Studie über Selbstkorrekturen in den Schriften Feichters benötigt wurden,²⁷ sei es zur Beobachtung von Konstanz und Varianz einer Schreiberhand mit Hilfe der statistischen Zählung paläographischer Phänomene wie der i-Punkte²⁸ oder zur ebenfalls frequenzstatistischen Untersuchung der Funktion rubrizierter Interpunktionszeichen.²⁹

²⁴ Aus diesem Verfahren entwickelte das Grazer Projekt DAmALS (Anm. 10) eine spezielle Methode und ein eigenes Tool (den DAmALS-Annotator) zur Analyse von Individualschriften mittels bildverarbeitender Technologien.

²⁵ Diese Funktion könnte künftig das interaktive Präsentationstool der ‚Augenfassung‘ übernehmen, wo Ergebnislisten zu detaillierten Suchanfragen immer gemeinsam mit den Bildern der betreffenden Zeilen ausgeworfen werden.

²⁶ Vgl. Hofmeister-Winter 2003 (Anm. 2), S. 211-219.

²⁷ Vgl. Andrea Hofmeister-Winter: Revisionen in Handschriften: Editorischer Ballast oder nützliche Hinweise für die Erforschung der Schriftlichkeit. In: *Durch aubenteuer muess man wagen vil.* Festschrift für Anton Schwob zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Wernfried Hofmeister und Bernd Steinbauer. Innsbruck 1997 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 57), S. 141-158.

²⁸ Vgl. Andrea Hofmeister-Winter: Die Grammatik der Schreiberhände. Versuch einer Klärung der Schreiberfrage anhand der mehrstufig-dynamischen Neuausgabe der Werke Hugos von Montfort. In: Edition und Sprachgeschichte. Baseler Fachtagung 2.-4. März 2005. Hrsg. von Michael Stolz in Verbindung mit Robert Schöller und Gabriel Viehauser. Tübingen 2007 (Beihefte zu *editio 26*), S. 89-116, hier S. 108.

²⁹ Vgl. Andrea Hofmeister-Winter: Auf der Suche nach dem ‚Satz‘ – Graphetische Syntax-Marker am Beispiel frühneuzeitlicher Autographe. In: Historische Textgrammatik und Historische Syntax des Deutschen. Traditionen, Innovationen, Perspektiven. Hrsg. von Arne Ziegler unter Mitarb. von Christian Braun. Bd. 2: Frühneuhochdeutsch, Neuhochdeutsch. Berlin, New York 2010, S. 875-895.

Trotz allen Bemühens, XML selbst zu lernen, werde ich ExpertInnen mit langjähriger Erfahrung brauchen, die mich dabei unterstützen, meine Ideen und Wünsche maßgeschneidert umzusetzen, indem sie für mich die Datenkonvertierung in XML leisten und mir dabei behilflich sind, ein Set von Beschreibungs-Tags zu entwickeln, das sich an internationalen Standards orientiert und dennoch der angepeilten Erschließungstiefe gerecht wird, und die mir schließlich bei der Materialauswertung zur Seite stehen und für die bedarfsgerechte Präsentation der Editionsschichten in Buchform und eventuell als Online-Edition sorgen. Und wenn ich meinen Fall als ‚exemplarisch‘ betrachten darf, scheint mir, dass jegliche Projekte mit so vielfältigen Ansprüchen und Aspekten überhaupt nur mehr interdisziplinär bewältigbar sind. Der vertraute philologische Standard-Arbeitsplatz wird in Zukunft also zweifellos expandieren müssen in Richtung Teamwork mit verteilten Kompetenzen.

I. Faksimile

*Den Regenten gib die zwen weyßen Newen mántl mit den
práunen füeter / dem wochner gib auch ainen weisen / deren
Regenten mántl gleich ist / Mach ain glúet aúff dem
Raúchen / Auch dem organisten aúff die orgl .*

II. Deskriptive Transliteration

- 22 2d₁en Regenten gib die z₃w₂en ¹wey²; f₁.en New₂en ma⁴ntl mit d₁en
23 p₁r₁au³nen^x fu³eter / dem ¹wochner₁ gib au³ch₃ ainen ¹wei₁en / deren
24 Regenten ma⁴ntl g₁leich [*]<|>f₁xx / Mach₃ ain g₁lu³et au³ff z₃u³ dem
25 R.au³chen / _{raú}Au³ch₃ dem organiſ₁ten au³ff d₁e orgl .

Anmerkungen:

^x *pra³men?*

^{xx} Der Punkt über dem *I* dürfte eher unbeabsichtigt sein; er liegt zu weit abseits. Die Unterlängenschleife wurde nachträglich vergrößert.

III. Graphetisch reduzierte Transliteration

- 5v,22 → ·§2den· Regenten· gib· die· zwen· wey\$en· New3en· ma4ntl· mit· den· ¶
5v,23 → ·prau3nen{un: 1 Hákchen zuwenig}· fu3eter / 0· dem· wochner· gib· au3ch· ainen·
wei\$en / 0· deren· ¶
5v,24 → ·Regenten· ma4ntl· gleich· I\$t / 0· Mach· ain· glu3et· au3ff· zu3· dem· ¶
5v,25 → ·Rau3chen / 4· Au3ch· dem· organiſten· au3ff· die· orgl· 0· ¶

IV. Diplomatische Transliteration

*Den Regenten gib die zwen weyßen Newen mántl mit den
práunen füeter / dem wochner gib auch ainen weisen / deren
Regenten mántl gleich Ist / Mach ain glúet aúff zu dem
Raúchen / Auch dem organisten aúff die orgl .*

Abb. 1: Proben aus der dynamisch-mehrschichtigen Edition des *Brixner Dommesnerbuches* (fol. 5r, Z. 22-25)

Heidelberg, UB, cpg 329: fol. 1rb, Zeile 9

```

<l xml:id="H1.RB.L9">
- <w>
  <c xml:id="H1.RB.L9.C1" rend="red">M</c>
  - <c xml:id="H1.RB.L9.C2" ana="#S.2">in</c>
    <g xml:id="H1.RB.L9.C2.G0" type="rep">[</g>
      <g xml:id="H1.RB.L9.C2.G1" type="base">i</g>
      <g xml:id="H1.RB.L9.C2.G2" type="superscript" subtype="inverted_breve"></g>
    </c>
    <c xml:id="H1.RB.L9.C3">n</c>
  </w>
- <w>
  <c xml:id="H1.RB.L9.C4">f</c>
  <c xml:id="H1.RB.L9.C5">[</c>
  - <c xml:id="H1.RB.L9.C6" ana="#S.1">
    <g xml:id="H1.RB.L9.C6.G0" type="rep">e</g>
    <g xml:id="H1.RB.L9.C6.G1" type="base">e</g>
    <g xml:id="H1.RB.L9.C6.G2" type="superscript" subtype="tremma"></g>
  </c>
  <c xml:id="H1.RB.L9.C7">t</c>
  <c xml:id="H1.RB.L9.C8">[</c>
  <c xml:id="H1.RB.L9.C9">k</c>
  <c xml:id="H1.RB.L9.C10">a</c>
  - <c xml:id="H1.RB.L9.C11" ana="#S.0">
    <g xml:id="H1.RB.L9.C11.G0" type="rep">[</g>
    <g xml:id="H1.RB.L9.C11.G1" type="base">i</g>
    <g xml:id="H1.RB.L9.C11.G2" type="superscript" subtype="punctuation"></g>
  </c>

```

H1.RB.L9 Min stetikait/

Abb. 2: Beispiel für die XML-Codierung von compound graphs

Claudia Nitschke, Yvonne Pietsch

Elektronische Palimpseste: Hybridedition von Ludwig Achim von Arnims *Wintergarten*

Ludwig Achim von Arnims Novellensammlung *Der Wintergarten* wird als achter Band der historisch-kritischen *Weimarer Arnim-Ausgabe (WAA)* erscheinen. Ziel des auf 40 Bände ausgelegten editorischen Großprojektes,¹ das in Zusammenarbeit mit der Klassik Stiftung Weimar entsteht, ist es, Arnims Werke, seine Briefe sowie die große Anzahl von bislang nicht veröffentlichten, nachgelassenen Schriften, Taschenbüchern, Skizzen und Entwürfen in seinem Lebens- und Zeitkontext und im Überlieferungsganzen zu präsentieren. Bislang sind sieben Bände erschienen: die Schüler- und Jugendschriften Arnims, der erste Band seiner naturwissenschaftlichen Schriften, die *Päpstin Johanna*, der erste Band der *Schaubühne*, die Texte der christlich-deutschen Tischgesellschaft, die Arnim 1811 in Berlin begründete, sowie zwei Bände Briefwechsel. In Vorbereitung zum Druck befinden sich derzeit die *Zeitung für Einsiedler* sowie ein weiterer Briefband.²

Bei den bislang erschienenen Bänden handelt es sich um reine Bucheditionen, die sich maßgeblich an den von den Hauptherausgebern entwickelten Editionsrichtlinien orientieren. Diese Richtlinien gestehen den Bandbearbeitern jedoch „eigene Gestaltungsräume in dem Maße [zu], wie es die jeweils spezifischen Gestaltungs- und Kommentierungsanforderungen der von ihnen zu erstellenden Bände notwendig machen“.³ Unsere Edition des *Wintergartens* soll erstmals im Rahmen der *Weimarer Arnim-Ausgabe* Buch- und digitale Edition miteinander kombinieren und versteht sich damit nicht nur als eine produktive Reaktion der *WAA* auf den sich vollziehenden Wandel von der Druckkultur zur medialen Kultur im Bereich Edition, sondern auch als Lösungsvorschlag für Kommentierungs- und Gestaltungsprobleme, die sich durch die Intertextualität des *Wintergartens* unweigerlich ergeben.

Durch die Verwendung beider Medien kann für Arnims vielschichtige und deshalb schwierig zu edierende Novellensammlung eine angemessene Textgrundlegung und Kommentierung gewährleistet werden, indem das digitale Medium als Hilfsmittel eingesetzt wird, um dem Benutzer einen vereinfachten Einstieg in den Umgang mit der komplexen Intertextualität des Textes zu ermöglichen.

Von den vierzehn größeren Erzähleinlagen des *Wintergartens* lassen sich die meisten Texte auf Quellen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert zurückführen, die Arnim zum Teil

¹ Die entsprechenden Bände wurden 2000-2009 von Niemeyer verlegt; bedingt durch die Übernahme des Max Niemeyer Verlages durch de Gruyter erscheint die *WAA* seit 2009 bei de Gruyter.

² Ludwig Achim von Arnim: Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. In Zusammenarbeit mit der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen hrsg. von Roswitha Burwick, Lothar Ehrlich, Heinz Härtl, Renate Moering, Ulfert Ricklefs und Christof Wingertsahn. Berlin 2000ff.

³ Editionsrichtlinien der *Weimarer Arnim-Ausgabe*, Stand März 2000 (internes Arbeitspapier), S. 6.

wörtlich übernimmt bzw. übersetzt. Die dabei entscheidenden Veränderungen sind dementsprechend zumeist wenig augenfällig, so dass sie bisher weder als bedeutungsvoll erkannt noch systematisch erfasst wurden. In der geplanten historisch-kritischen Ausgabe gilt es, die ermittelten Textvorlagen in ihren relevanten Teilen abzudrucken und im Einzelstellenkommentar gut nachvollziehbar mit Arnims Quellenbearbeitung zu verknüpfen. Zugleich sollen dort neben den herkömmlichen Sach- und Worterläuterungen auch alle relevanten biographisch-historischen, poetologischen, ikonografischen und strukturellen Sachverhalte hervorgehoben und erklärt werden:⁴ Auf diese Weise kann die intensive Zeitbezogenheit des *Wintergartens* – sowohl in den entschlüsselbaren Anspielungen der Rahmenhandlung als auch in den Kriterien für die Darbietung, Kürzung und Veränderung der Quellentexte in den Erzähleinlagen – umfassend dokumentiert und für die Forschung zugänglich gemacht werden.

Was kann vor diesem Hintergrund eine digitale Edition zusätzlich leisten?

Um diese Frage zu beantworten, muss kurz ein Blick auf die grundsätzlichen Anforderungen der *WAA* geworfen werden. Die Anlage des *Wintergartens* stellt den Editor hinsichtlich der Textgrundlegung, Quellendarbietung und Kommentierung vor besondere Herausforderungen: Das betrifft nicht nur die ästhetisch chiffrierte Rahmenhandlung, in die sowohl biographische als auch zeitgeschichtliche Details eingeflossen sind, sondern vor allem auch die spezifische Intertextualität des *Wintergartens*. Obwohl Arnims gesamte Poetologie im Zeichen einer intensiven Quellenrezeption steht, bewegt sich die Prätexverarbeitung im *Wintergarten* quantitativ und qualitativ in einem auch für Arnim neuen Rahmen. Kaum eine der vierzehn an neun Winterabenden vorgetragenen längeren Erzähleinlagen stammt originär von ihm. Der Quellenfundus umfasst dabei sowohl ein kanonisches Prätextrkporpus als auch vollständig unbekannte Texte, deren Präsentation einen prominenten Platz einnimmt: Bei diesen Vorlagen handelt es sich allerdings nicht im engeren Sinne um Quellen, die über einen „Materialwert“⁵ verfügen, sondern um Prätexe, die – anders als bei den starken Eingriffen der ‚Herausgeber‘ in die Liedbeiträge in *Des Knaben Wunderhorn* und den motivisch-intertextuellen Anklängen in der *Schaubühne* – als *discours* wahrgenommen und sprachlich kaum verändert (hauptsächlich gekürzt) eingeführt werden.⁶

⁴ Vgl. zu grundsätzlichen Überlegungen in Bezug auf die *WAA* Ulfert Ricklefs: Zur Systematik historisch-kritischer Ausgaben. In: *editio* 13, 1999, S. 1-22.

⁵ Vgl. zum Begriff des ‚Materialwerts‘ Oliver Jahraus: Intertextualität und Editionsphilologie. Der Materialwert der Vorlagen in den Beiträgen Heinrich von Kleists für die Berliner Abendblätter. In: *editio* 13, 1999, S. 108-130, hier S. 114. – Oliver Jahraus begreift die Vorlagentexte als Material, dessen „Wert“ sich an seiner Verwertbarkeit orientiert: „Da die Varianz an sekundär-semantischen Strukturen, Konnotationen, Discours- und Sujet-Phänomenen beobachtbar ist, muß die Kategorie ‚Material‘ auf der primären Ebene und im Histoire-Bereich angesiedelt werden [...]; sein Wert ist ein Resultat aus den aktualisierten Eingriffspotentialen in den genannten varianten Bereichen, um zu neuen Textaussagen zu gelangen.“ (ebd.) Wenn Jahrhaus konstatiert, dass „das Material das [ist], was ein Text inhaltlich vorgibt“ (ebd.), wird deutlich, inwiefern sich Arnims Zugriff von dieser Position unterscheidet. Zur kritischen Auseinandersetzung mit der Verwendung des Begriffs in der Editionswissenschaft vgl. Per Röcken: Was ist – aus editorischer Sicht – Materialität? Versuch einer Explikation des Ausdrucks und einer sachlichen Klärung. In: *editio* 22, 2008, S. 22-46.

⁶ Akzentuiert wird bei den Prätexen sowohl der Überlieferungswert der *histoire* als auch *Aspekte* des

Mit seiner Intertextualität folgt *Der Wintergarten* einer Präsentationslogik, die es innerhalb der historisch-kritischen Edition unabdingbar macht, die Quellen weitgehend vollständig wiederzugeben. Dabei kann an die von Renate Moering besorgte Studienausgabe (Deutscher Klassiker Verlag) angeknüpft werden, die in kleinerem Rahmen bereits einer der *WAA* vergleichbaren Gliederung folgt.⁷ Dass diese Basis jedoch erweiterungsbedürftig ist, wird besonders mit Blick auf die Quellenlage deutlich. Dank neuerer Forschungsergebnisse⁸ und eigener Vorarbeiten konnten die Textvorlagen nunmehr auch für die – offensichtlich einem Prätext verpflichteten – Erzähl-einlagen festgestellt werden, deren Quellen in der Frankfurter *Wintergarten*-Ausgabe noch unbekannt waren. Ein Blick auf die Adaptionen⁹, die Arnim im *Wintergarten* vornimmt, macht zudem deutlich, dass es in der historisch-kritischen Ausgabe nicht nur um eine genaue Quellenwiedergabe gehen kann, sondern vor allem auch um die Möglichkeit, die textkonstitutiven Interferenzen umfassend zu erschließen.

discours, indem Arnim mit offensichtlicher Begeisterung (insbesondere bei den mittelhochdeutschen Quellen) anachronistische oder (im Französischen oder Englischen) idiomatische Wendungen wörtlich übernimmt bzw. übersetzt. Auffällige Formulierungen gehen auf diese Weise selten verloren, sondern werden – da die Sequenzen, in denen sie positioniert sind, von den Kürzungen und Resümee ausgeschlossen sind – besonders exponiert. Nichtdestoweniger stehen sie im Kontext der Arnimschen Zuspitzung und Reorganisation der Texte und sind in diesem Spannungsfeld zu verorten. In diesem Sinne macht Arnim sich des Öfteren die Stillage des Prätextes zu eigen und extemporiert eigene altertümliche Redewendungen. Es lassen sich insgesamt verschiedene Verfahrensweisen feststellen, die von der bloßen Kürzung, der Zusammenfassung in einem dem Original verwandten Wortlaut, dem Resümee in eigenen Worten, knappen Zusätzen bis hin zu inhaltlichen Eingriffen reichen. Dabei entfalten auch bloße Übernahmen bzw. Übersetzungen von Prätext-Teilen eine textuelle Signifikanz, bei der Arnim als Autor (z.T. auch im Sinne eines Prätextverwalters) vorausgesetzt wird. Die unterschiedlichen Kürzungstechniken (die in ihrer detaillierten Erfassung eben auch Auskunft über poetologische und erzähllogische Axiome geben) und Bearbeitungsformen erlauben zum einen die ‚immanente‘ Erschließung neuer textlicher Bedeutungsschichten; darüber hinaus öffnen sie zum anderen in entscheidender Weise einen Zugang zu zeitgenössischen Rezeptions- und Promulgationsbedingungen, aber auch zeitgenössischen Wertungskriterien, mithilfe derer über die Veränderung oder Übernahme der Prätextteile entschieden wird.

⁷ Vgl. Achim von Arnim: *Der Wintergarten*. In: A. v. A.: Werke in sechs Bänden. Sämtliche Erzählungen 1802–1817. Hrsg. von Renate Moering. Bd. 3, Frankfurt a. M. 1990. – Der Erstdruck des *Wintergartens* erschien 1809 bei der Berliner Realorschulbuchhandlung und wurde bis zu der Aufnahme 1842 als elfter und zwölfter Band in die *Sämmlichen Werke* von Wilhelm Grimm und Bettina von Arnim nicht wieder aufgelegt (Achim von Arnim: Sämmliche Werke. 22 Bde. Hrsg. von Wilhelm Grimm. Bd. 11/12. Berlin 1842). Erst Walther Migge gab 1963 eine erste Studienausgabe heraus (Achim von Arnim: Sämtliche Romane und Erzählungen. 3 Bde. Auf Grund der Erstdrucke hrsg. von Walther Migge. Bd. 2. München 1963). Inzwischen liegt *Der Wintergarten* auch in elektronischer Form (ohne Kommentierung) vor, vgl. Die Digitale Jubiläumsbibliothek 1.1. Die Großbibliothek der deutschen Literatur von Luther bis Tucholsky. Frankfurt a. M. 2008. 2 DVD-ROMs. Elektronische Ressource. (Update: Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky. Berlin 2005).

⁸ Vgl. u.a. Dieter Martin: Arnims Quellenkombination im *Wintergarten* (1809). Schnabels Albert Julius als Pflegesohn des Grafen von Schaffgottsch. In: Jahrbuch der Johann-Gottfried-Schnabel-Gesellschaft 1996. St. Ingbert 1996 (Schnabeliana 2), S. 9–31; Renate Moering: Johann Beer und die Männer im Zobtenberg. Erzählung bei Achim von Arnim und Sage bei den Brüdern Grimm. In: Wirkendes Wort 44, 1994, S. 189–207. Sheila Dickson: An Apology for the Conduct of the Gordons. Dichtung und Wahrheit in Achim von Arnims *Mistris Lee*. In: European Romantic Review 11, 2000, Heft 3, S. 300–312.

⁹ Die – etwa über die Barocktexte geleistete – fraglos überzeugende Koppelung zweier epochaler Selbstverständnisse sollte jedoch keine missverständliche, unifizierende Schneise in die Textauswahl schlagen; weder epochale noch geographische Prioritäten lassen sich vorab für den *Wintergarten* konzedieren. Zudem variiert besonders die Adaptionstechnik hinsichtlich der älteren Texte.

Um dabei jeweils die Chancen und Grenzen der verschiedenen Medien zu bestimmen, muss zunächst die unterschiedliche Qualität der Prätext-Text-Interferenz hervorgehoben werden, die sich in drei Gruppen unterteilen lässt:

1. In der ersten Gruppe werden all die Texte subsumiert, die eine nahezu wörtliche Anlehnung an das Original aufweisen. Quantitativ handelt es sich um die größte Gruppe mit insgesamt neun Texten, namentlich um eine Erzählung aus Piccolomini's *Translationen* (die Arnim in der Übersetzung Niclas von Wyles vorlag), ein Journalbericht über die Ermordung des *Grafen Schafgottsch*, eine Episode aus Johann Gottfried Schnabels *Wunderlicher Fata einiger See-Fahrer*, eine Sequenz aus Thomas Lirers *Schwäbischer Chronik*, das *Soldatenleben* aus Johann Michael Moschersoschs *Gesichte des Philanders von Sittewald*, Auszüge aus Hans Jakob Christoph von Grimmelshausens *Springinsfeld*, Teile aus Jean Froissarts *Chroniques*, die Eingangspassagen aus Christian Weises *Die drey ärgsten Ertz-Narren*, Teile von Christian Reuters *Schelmuffsky* und die fast vollständige Übersetzung von John Burtons *Ascanius, the young Adventurer*.¹⁰
2. Die zweite Gruppe umfasst Texte, die eine erkennbare inhaltliche Anlehnung an den Plot der Vorlage aufweisen oder deskriptive Elemente enthalten, die dem Originaltext entnommen wurden. Dies ist lediglich bei einer *Wintergarten*-Erzählung der Fall, die sich an eine kurze Episode aus Francesco Colonnas *Hypnerotomachia* anlehnt.

¹⁰ Hier die Prätexte in der Chronologie ihrer Verwendung im *Wintergarten*. Wenn sich der Titel in Arnims Bibliothek, die sich als Realbestand in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar befindet, nachweisen lässt, ist die Signatur in Klammern angegeben: Niclas von Wyle: Transzlation oder Tütschungen (...). Esslingen 1478. Letzte Lebensgeschichte des Herrn Grafen von Schaffgottsch, kaiserl. Generals etc. In: Für Aeltere Litteratur und Neuere Lectüre Quartal-Schrift 3, 1785, Heft 8, S. 114-131. Johann Gottfried Schnabel: Wunderliche Fata einiger See-Fahrer, absonderlich Alberti Juli [...] erzählt von Gisandern. Nordhausen 1731. Thome Lirers / von Ranckweil / Alte / Schwäbische Geschichten / samt / Chronick / eines ungenannten Authoris / von / Päpsten / teutschens Kaysern und Königen / besonders von / Caroli M. zeiten an biß aufs jahr 1462./ Mit angehängten Anmerckungen / von Licentiat Wegelin Burgermeister. / Lindau 1761 (Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar, Signatur: B 341). Johann Michael Moschersoch: Les Visions de Don de Quevedo. Das ist: Wunderliche, Satyrische und wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewald. Leyden 1646. (Signatur: B 930 a-b) Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen: Der seltzame Springinsfeld [...]. Nürnberg 1670. Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden 1764. Loudon Harcourt Gordon: An Apology for the conduct of the Gordons. London 1802. Jean Froissart: Croniques de France, d'Engleterre, d'Escoce, de Bretaigne, d'Espaigne, d'Ytalie, de Flandres et de l'Alemaigne. Paris 1495 (Signatur: B 4 a-b). Christian Weise: Die drey ärgsten Ertz-Narren in der ganzen Welt. Leipzig 1679. (Signatur: B 974) Abraham von Franckenberg: Gründlich und wahrhaftter Bericht von dem Leben und Abschied des in Gott seelig-ruhenden Jacob Böhmens. Amsterdam 1682. Johann Christoph Pachelbel von Gehag: Ausführliche Beschreibung / Des Fichtel-Berges, / In Norgau liegend, / In Dreyen Theilen abgefasset [...] Von einem Liebhaber Göttlicher und Natürlicher Wunder-Wercke. Leipzig 1716. Christian Reuter: Schelmuffskys / wahrhaftige, curiöse und sehr / gefährliche / Reise- / Beschreibung / zu / Wasser und Lande / in / Zweyen Theilen / curiösen Liebhabern vor Augen / gelegt, / und mit Zweyen / Lust- und Trauer-Spielen / versehen. / Frankfurt und Leipzig 1750 (Signatur: B 960). Le tableau des riches inventins couvertes du voiles des feintes amoureuses, qui sont représentées dans le Songe de Poliphile. Devoilées des Ombres du Songe et subtilement exposées par Jan Martin pour Jacques Kerver. Paris 1553. John Burton: Ascanius, or the Young Adventurer; containing an Impartial History of the Rebellion in Scotland, in the Years 1745, 1746. To which is added a Journal of the Miraculous Adventures and Escape of the Young Chevalier, after the Battle of Culloden. Embellished with beautiful Engravings. Edinburgh 1802 (Signatur: B 514). Ossian: Die Gedichte neu verteutschtet. Tübingen 1782 (Signatur: B 1575).

3. Die Texte in der dritten Gruppe stellen durch Verwendung von Motiven des Originals explizit eine Intertextualität über Namen, Titel oder einzelne inhaltliche Elemente her, enthalten jedoch keine wörtlichen Entlehnungen. Die Intertextualität gründet sich hier eher auf Reminiszenz als auf eine eindeutige Vorlage. Hierzu gehören sowohl Arnims Verarbeitung von Impressionen einer Winckelmann-Lektüre als auch die Reminiszenzen an eine englische autobiographische Rechtfertigungsschrift, an Jacob Böhmes *Aurora* in *Der Durchbruch zur Weisheit* sowie an Johann Christoph Pachelbel von Gehags knappe Geschichte über Johann Beer.

Mit Blick auf die angeführten Quellen lassen sich zwei leitende Erkenntnisinteressen benennen: Zum einen gilt es, den komplexen *Wintergarten*-Text in seiner poetologischen und historischen Dichte angemessen zu erfassen und zu präsentieren.

Um diese Dimension aufzeigen zu können, ist es zum anderen notwendig, die Bezugstexte (bzw. die Textabschnitte) als virtuelles Museum¹¹ zugänglich zu machen, besteht doch in dieser narrativen Synchronisierung eine der wesentlichen Techniken von Arnims *Wintergarten*: Arnims Quellenbearbeitung wird in diesem Sinne bereits als ein Hypertextmodell verstanden, das alte Texte im Kontext einer neuen Poetologie aufwertet und vice versa durch die indirekte Präsenz der Texte seinerseits aufgewertet wird.

Zentral für unseren Hypertext-Begriff ist die interne Verweisstruktur – denn bei Arnims Adaption (bis auf einen explizit integrierten Medienwechsel, bei dem ein Bild aus einem Stundenbuch integriert wird)¹² handelt es sich bewusst um einen literarischen Textbegriff, der andere literarisch relevant gewordene, traditionsstiftende Texte zitiert: Damit weicht unser editorisches Interesse von einem *expanded text*-Modell¹³ ab.

Die Zusammenführung der wichtigen Traditionslinien, gerade auch wegen der großen Nähe zwischen Originaltext und Adaption in Bezug auf die erste Kategorie, kann dementsprechend ein offen gelegtes Quelle-Adoptions-Hypertextmodell besonders effizient erfüllen, da sich hier die Textnähe auf einen Blick visualisieren und bei Bedarf detailliert, d.h. von Satz zu Satz, nachvollziehen lässt. Die Hypertext-Fassung der Edition wäre in diesem Sinne eine unkommentierte, offene Benutzerhilfe, die der Forschung einen optisch evidenten Abgleich anbietet, ohne diesen kritisch zu kommentieren. Die Buch-Ausgabe bietet im Einzelstellenkommentar detaillierte Erläuterungen, die auf die Differenzen zwischen Prätex und Adaption ausführlich eingehen; die digitale Ausgabe dagegen erlaubt per Suchfunktion ein unabhängiges Navigieren im Prätex und ermöglicht es dem Benutzer, den Originalkontext der adaptierten Textstellen eigenständig zu erschließen.

Besonders effizient erscheint diese Art der Wiedergabe bei Arnims zahlreichen, fast wörtlichen Übertragungen (Gruppe 1): Denn hier kann Wort für Wort nachvoll-

¹¹ In einem umfassenderen Sinne spricht Peter Donaldson mit Blick auf das Projekt des Shakespeare Electronic Archive auch von einem „docuverse“. Vgl. dazu Peter Donaldson: Digital Archive as Expanded Text: Shakespeare and Electronic Textuality. In: Electronic Text. Investigations in Method and Theory. Hrsg. von Kathryn Sutherland. Oxford 1997, S. 173-197, hier S. 174.

¹² Vgl. dazu Claudia Nitschke: Utopie und Krieg bei Ludwig Achim von Arnim. Tübingen 2004, S. 209-220.

¹³ Mit diesem Terminus wird „Text“ innerhalb und außerhalb des *sprachlichen* Mediums definiert – vgl. dazu Donaldson: Digital Archive as Expanded Text, S. 181 (Anm. 11) sowie Ulrike Wolfrum: Beschreibung der Reiß – Festschrift zur Brautfahrt Friedrichs V. von der Pfalz nach London (1613). Entwicklung eines editorischen Modells für das elektronische Medium. München 2006, S. 53-54.

zogen werden, welcher wörtlichen Entlehnungen sich Arnim de facto bedient oder welche Freiheiten er sich erlaubt; dies ist im Kommentar nur im Fokus auf augenfällige Abweichungen möglich und wirkt immer dann umständlich bzw. fragwürdig, wenn es sich um kleinere Änderungen handelt.

Während die Kommentierung in der Textfassung aus pragmatischen Gründen also wörtliche Parallelen zwischen Prättext und Adaption zugunsten von Abweichungen vernachlässigt, ermöglicht die digitale Edition allein durch die typographische Visualisierung der Interdependenzen ein schnelles Verständnis für die von Arnim verwendete intertextuelle Strategie und macht zugleich deutlich, dass lineare Kommentierungsverfahren der intertextuellen Technik im *Wintergarten* nicht gerecht werden können: Dies gilt in gleichem Maße für sämtliche Texte der ersten Gruppe.

Eine interaktive, cross-browser kompatible Programmierung¹⁴ mit aktiven Feldern und Pop-Ups dagegen vermag das Problem folgendermaßen zu lösen (alle Abbildungen beziehen sich dabei auf eine Textstelle aus der *Schelmuffsky*-Adaption des *Wintergartens*):¹⁵ Mithilfe von insgesamt fünf verschiedenfarbigen Buttons, die mit ‚verändert‘ (gelb), ‚modernisiert‘ (grün), ‚verschoben‘ (blau), ‚Prättext‘ (rot), ‚reset‘ unterschiedliche Möglichkeiten bezeichnen, um den *Wintergarten*-Text (bzw. den der Adaption zugrunde liegenden Originaltext) aufzurufen, wird dem Leser/Benutzer ein konkreter Zugriff auf die einzelnen Adaptationstechniken Arnims ermöglicht: Die Verfahrensweisen lassen sich entweder einzeln aktivieren oder in beliebiger Kombination, wie die folgenden Screenshots¹⁶ zeigen. Durch Verwendung von verschiedenfarbigen Markierungen bleiben die von Arnim angewendeten Textstrategien dabei auf einen Blick voneinander unterscheidbar.

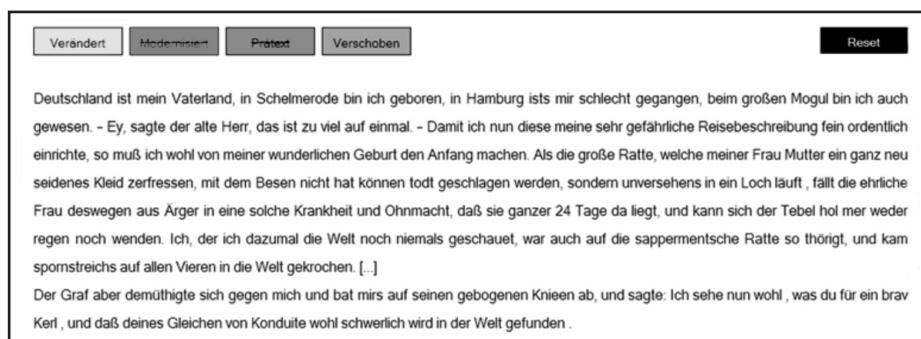


Abb. 1

¹⁴ Die Beispiele sind zur Zeit unter <http://www.canog.com/cy/> abrufbar. Die Seite enthält folgende Programmierungen: PHP, JavaScript, HTML, CSS. Eine MySQL-Datenbank speichert den Text und die vom Nutzer initiierten Hervorhebungen. Die Seite ist XHTML-kompatibel und unterstützt alle gängigen DOCTYPES. Als externe Scripts dienen die Javascript-Suites Prototype und Scriptaculous. Die Website kann mit allen Browsern genutzt werden. Für die Programmierung der Seite danken wir Göran Nitschke.

¹⁵ Vgl. siebter Winterabend sowie die Angabe zum Prättext in Anm. 10.

¹⁶ Vgl. Abb. 1-6. Um die verschiedenfarbigen Markierungen besser voneinander unterscheiden zu können, als dies durch die Schwarz-Weiß-Abbildungen möglich ist, wird hier noch einmal auf die auf der Website <http://www.canog.com/cy/> abrufbaren Beispiele verwiesen.

Bei Abb. 1 handelt es sich um eine Beispielpassage aus dem *Wintergarten* ohne Verweise und Hervorhebungen. Dem Leser/Benutzer liegt auf dieser Bildschirmoberfläche der *Wintergarten*-Text vor, wie ihn Arnim in seiner Erstausgabe vorgelegt hat. Durch das Anklicken des Buttons „verändert“ erscheinen all die Textpassagen gelb markiert, bei denen es sich um Zusätze Arnims handelt, die nicht dem Prätexstext entstammen (vgl. Abb. 2).

The screenshot shows a digital edition interface with a toolbar at the top containing five buttons: 'Verändert' (highlighted in yellow), 'Modernisiert' (green), 'Prätex' (grey), 'Verschoben' (grey), and 'Reset' (black). The main text area contains a passage in German. Several words and phrases are highlighted in yellow, indicating changes made by Arnim. The text reads:

Deutschland ist mein Vaterland, in Schelmerode bin ich geboren, in Hamburg ists mir schlecht gegangen, beim großen Mogul bin ich auch gewesen - Ey, sagte der alte Herr, das ist zu viel auf einmal - Damit ich nun diese meine sehr gefährliche Reisebeschreibung fein ordentlich einrichte, so muß ich wohl von meiner wunderlichen Geburt den Anfang machen. Als die große Ratte, welche meiner Frau Mutter ein ganz neu seidenes Kleid zerfressen, mit dem Besen nicht hat können todt geschlagen werden, sondern unversehens in ein Loch lauft, fällt die ehrliche Frau deswegen aus Ärger in eine solche Krankheit und Ohnmacht, daß sie ganzer 24 Tage da liegt, und kann sich der Tebel hol mer weder regen noch wenden. Ich, der ich dazumal die Welt noch niemals geschauet, war auch auf die sappermertsche Ratte so thörigt, und kam spornstreichs auf allen Vieren in die Welt gekrochen. [...] Der Graf aber demüthigte sich gegen mich und bat mirs auf seinen gebogenen Knieen ab, und sagte: Ich sehe nun wohl, was du für ein brav Kerl, und daß deines Gleichen von Konduite wohl schwerlich wird in der Welt gefunden.

Abb. 2

Der Button „modernisiert“ erlaubt die (grüne) Hervorhebung aller Textteile, die Arnim einem modernen Grammatikverständnis, Orthographie etc. angepasst hat. Auch Inversionen innerhalb eines Satzteiles werden unter dieser Markierung subsumiert. Hinter der grün markierten Passage aus dem *Wintergarten* erscheint die entsprechende Prätexsstelle ebenfalls grün markiert, aber durchgestrichen, um zu zeigen, dass Arnim diesen Passus zugunsten einer (auch noch so geringfügigen) Änderung getilgt hat (vgl. Abb. 3).

The screenshot shows the same digital edition interface as Abb. 2, but with the 'Modernisiert' button highlighted in green. The text area contains the same passage, but now the entire sentence structure is highlighted in green, indicating it has been modernized according to contemporary grammatical standards. The text reads:

Deutschland ist mein Vaterland, in Schelmerode bin ich geboren, in Hamburg ists mir schlecht gegangen, beim großen Mogul bin ich auch gewesen. - Ey, sagte der alte Herr, das ist zu viel auf einmal - Damit ich nun diese meine sehr gefährliche Reisebeschreibung fein ordentlich einrichte, so muß ich wohl von meiner wunderlichen Geburt den Anfang machen. Als die große Ratte, welche meiner Frau Mutter ein ganz neu seidenes Kleid zerfressen, mit dem Besen nicht hat können todt geschlagen werden, sondern unversehens in ein Loch lauft, fällt die ehrliche Frau deswegen aus Ärger in eine solche Krankheit und Ohnmacht, daß sie ganzer 24 Tage da liegt, und kann sich der Tebel hol mer weder regen noch wenden. Ich, der ich dazumal die Welt noch niemals geschauet, war auch auf die sappermertsche Ratte so thörigt, und kam spornstreichs auf allen vier auf allen vier spornstreichs in die Welt gekrochen. [...] Der Graf aber demüthigte sich gegen mich und bat mirs auf seinen gebogenen Knieen ab, und sagte: Ich sehe nun wohl, was du für ein brav Kerl, und daß deines Gleichen von Konduite wohl schwerlich wird in der Welt gefunden.

Abb. 3

Durch die Aktivierung des roten Buttons ‚Prätext‘ kann der Benutzer genau verfolgen, welche Passagen des Prätextes Arnim für den *Wintergarten*-Text gestrichen hat. Die entsprechenden Passagen erscheinen rot markiert und durchgestrichen auf dem Bildschirm (vgl. Abb. 4).

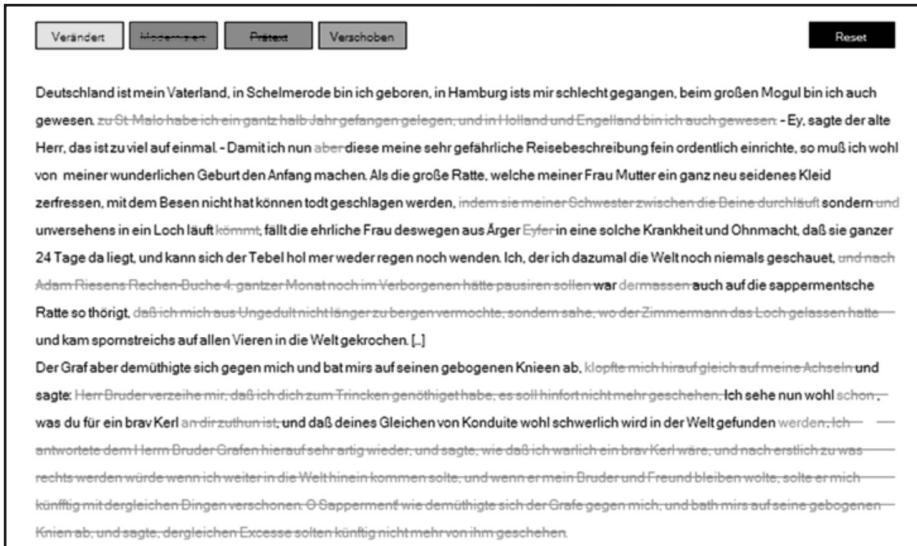


Abb. 4

Wenn die drei Buttons ‚verändert‘, ‚modernisiert‘ und ‚Prätext‘ gleichzeitig aktiviert sind, kann der Benutzer durch die schwarz gebliebene, nicht-markierte Schrift erkennen, an welchen Stellen Arnims Adaption mit dem Prätext identisch ist.

Auch der Button ‚verschoben‘ ist für die Prätexterschließung von zentraler Bedeutung, insofern er nicht nur die Textstellen markiert, die Arnim wörtlich, allerdings in einem vom Prätext (oft minimal) abweichenden Kontext übernimmt. Es gibt jedoch auch Fälle, wo Passagen des Prätextes miteinander kombiniert werden, die in der Vorlage in unterschiedlichen Kontexten stehen. Mit dem blauen Button werden zugleich aktive Felder für mögliche Pop-Ups markiert, mit denen der Benutzer durch einfaches Anklicken direkt auf die jeweilige Vorlage zugreifen kann und durch eine entsprechende Markierung des Prätextes die mit Arnims *Wintergarten* identische Textstelle leicht auffindet: Im Pop-Up findet sich der Benutzer genau an der von Arnim verwendeten Stelle in ihrem ursprünglichen Textzusammenhang. Gleichzeitig bietet dieses neue Fenster einen schnellen und bequemen Zugang zum gesamten Prätext, der hier vollständig (durch entsprechendes Auf- bzw. Abwärtsscrollen) bzw. durch die Aktivierung der üblichen Suchfunktion im digitalen Medium navigiert werden kann.

Alle Markierungen lassen sich durch den Befehl ‚reset‘ jederzeit wieder zum Ursprungszustand von Abb. 1 zurücksetzen.

Genettes konzeptuelle Intertextualitätsvorstellung von einer Literatur „auf zweiter Stufe“¹⁷ wird über dieses elektronische Verfahren in ihren materiellen Voraussetzungen darstellbar und für die Interpretation der textlichen Verfahrensweise verfügbar gemacht: Die entscheidende, museal instrumentalisierte Palimpsest-Qualität des *Wintergartens* erschließt sich auf diese Weise besonders effizient.

Sieht man sich die einzelnen Quellen in der Gruppe der wörtlich entlehnten bzw. übersetzten Prätexte an (Gruppe 1), so wird deutlich, dass dieses Präsentationsverfahren bei einer zunehmend freieren Adaption Arnims, die sich an Motiven orientiert, auch an funktionale Grenzen stößt. Dies lässt sich bei einem aufsteigenden Freiheitsgrad seiner Adaptionen sehr gut verfolgen. Seinem Kapitel *Olivier Clisson*¹⁸ legt Arnim etwa Froissarts mehrbändige *Chroniques* zugrunde, bedient sich dabei eines relativ konsistent übersetzten Textabschnitts, aber auch verschiedener Detailinformationen, die anderen Büchern der umfangreichen *Chroniques* entstammen. Mag die Wiedergabe der gesamten Quelle als Dokumentation des „musealen“ Repräsentationsanspruches Arnims adäquat sein, so ist diese flache Erschließung des reinen Textmaterials doch für eine pragmatische Orientierung des Benutzers eher hinderlich. Hier scheint die kommentierende Textfassung die effizientere Methode zu sein, kann sie doch zusammenfassend Darstellungsmechanismen anbieten, die beim Hypertext-Abgleich erst mühsam erschlossen werden müssten.

In seiner Erzählung *Poliphil und Polia*¹⁹ etwa adaptiert Arnim wenige Teile aus Francesco Colonnas *Hypnerotomachia* (vgl. Gruppe 2). Außer der massiven Textkürzung auf knappe sechs Textseiten in der Erstausgabe des *Wintergartens*²⁰ fällt eine offensichtliche Veränderung des Endes ins Auge. Das entscheidende Erwachen Poliphils nach der lediglich geträumten Vereinigung mit der geliebten Polia wird bei Arnim ausgelassen. In seiner Adaption wird das Happyend damit für die fiktive Realität reklamiert. Die gesamte Stoßrichtung des Textes wird auf diese Weise bis zur Unkenntlichkeit verändert. Eine solche de-facto-Invertierung des Endes bedarf der Kommentierung in der komplementären Buchausgabe, die eine schnelle inhaltliche Übersicht bietet und zwischen peripheren und integralen Kürzungen unterscheiden kann.

¹⁷ Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt am Main 1993.

¹⁸ Vgl. sechster Winterabend sowie die Angabe zum Prätex in Anm. 10.

¹⁹ Vgl. achter Winterabend sowie die Angabe zum Prätex in Anm. 10.

²⁰ Arnim konzentriert sich lediglich auf die Rahmenhandlung der *Hypnerotomachia*, was sich allerdings auch mit der ähnlich verfahrenden französischen Übersetzung von 1804 erklären lässt, die Arnim hier zugrunde legt.

Arnim:

Polia ließ ihre langen blonden Haare in heller Frühlingssonne zum Fenster hinaus hängen, sie zu kämmen und zu strählen, wie die Gewohnheit der Jungfrauen in Treviso, als Poliphil, der Baumeister, ihren Pallast zu beschauen, die Straße ruhig herunterschritt, aber von diesem prachtvollen Anblitze wie versteinert ergriffen und festgehalten wurde.

Prätext:

le fu noblement & tendrement norrye iusques en l'an mil quatre cens soixante & deux, que ie me trouuay en la fleur de mon aage. Or advint il en ce temps que pour pigner & agenser mes cheveux, ie me mey a la fenestre de ma chambre par vn iour que le soleil estoit clair & luysant: car ie les auoye lauez, ainsi que ieunes damoyselles sont accoustumees de faire. Ce pendant ie ne scay par quelle auanture le chemin de ce gentilhomme que vous voiez, s'addresse [135 r] la part ou i'estoye: & comme il eust iecté son regard sur moy, ie le vey incontinent arresté, planté tout d'une piece, ne plus ne moins que Niobé quand elle fut muee en pierre.

Abb. 5

Dies soll abschließend durch die zwei folgenden Textbeispiele noch einmal verdeutlicht werden: Während man bei der Gegenüberstellung von *Poliphil* und *Polia* und des *Wintergartens* im ersten Beispiel noch effizient die Bezüge zwischen Prätext und Adaption aufzeigen kann (wiederum mit dem oben hinsichtlich der Schelmuffsky-Adaption in extenso beschriebenen Präsentationstechnik; vgl. hierzu als knappen Überblick die vereinfachende Abb. 5, die mit korrespondierenden Farben Arnims Bezüge und Entlehnungen aufzeigt), so dokumentiert ein vergleichender Blick auf den folgenden Abschnitt im *Wintergarten* (Abb. 6) und den entsprechenden Prätextabschnitt im (französischen) Original (Abb. 7) die Grenzen dieses Verfahrens. Arnims kompakte Zusammenfassung bezieht sich nur noch lose auf die Vorlage, der eingebrachte Prätext überlagert hier die *Wintergarten*-Adaption in unübersichtlicher und wenig aufschlussreicher Weise; angesichts der Textmasse, die Arnim kürzt, wirkt ein Zugänglichmachen des Gesamttextes für den Leser eher desorientierend als zweckdienlich. Ein resümierender Kommentar im Buchteil erlaubt hier einen schnelleren Überblick über Arnims Kürzungstechniken und über seinen, hier ausschlaggebenden, thematischen Fokus, der für die gedrängte Wiedergabe entscheidend wird. Gibt die Wiedergabe des umfangreicheren Prätextes einen genaueren Eindruck von der quantitativen Verschiebung, wird doch damit die spezifische Adoptionsleistung Arnims geradezu verstellt.

Arnim:

Diese Schöne war in dem ersten Leichtsinne des jungfräulichen Blutes, achtete seiner nicht, bis er ihr durch stündliches Vorbeigehen auffiel und lästig wurde, weswegen sie ihm gewöhnlich den Rücken zukehrte und ihm leider auch den schönen Nacken zeigte. Die Pest störte diesen einzigen Genuß seiner Sehnsucht [...].

Abb. 6

Prätext:

le n'y pensay point auant, pour estre mon esprit & ma fantasie occupez en autre chose, ains seulement le reputay a vne sotte contenaunce de ieune resueur plein d'imaginactions fantastiques. Mais il luy en print comme au petit poisson, lequel pour vn peu de pasture aualle vn crochet, qui le retient: car en cherchant autrui, luy mesme se perdit: & pour aymer ce que en rien ne luy appartenoit, il deuint son propre ennemy. Vray est que la nature auoit mis en moy autant de beaulté que femme en peult auoir: qui ne me sera (s'il vous plait) imputé a vaine gloire, d'autant que ce n'est moindre vice de taire la vérité, que de publier vn mensonge. Auc ce ie ne puis celer ce que vous pouez veoir a l'œil. Finablement il se print a m'aymer si ardamment qu'il n'eut plus de repos ny de pacience, mais venoit tous les iours passer & rapasser devant la maison ou ie demouroie, sans aucun respect ou consideration regardant aux fenestres ça & là, & s'arrestant a chacun pas, tellement que vous l'eussiez iugé homme troublé de son bon sens & ne luy estoit possible de me veoir: toutesfois si par quelque auanture il aduenoit qu'il m'entreueist, qui estoit (certes) peu souuent, il n'apperceuoit en moy aucun signe d'amitié, non que seulement ie prissee garde a luy. aussi estoit il bien loing de ma pensee: car pour lors mon cuer & mon entendement estoient du tout indisposez a receuoir le don damour, consideré que ie ne pouoye auoir cognoissance du bien ou du mal que lon y peut acquerir. Parquoy de tant de peines & trauaux, mesmes de tant de paz par luy en vain consumez & perduz, il ne luy vint que desplaisir, ennuy, fascherie, desespoir, & viure a mailaise en toute tristesse & affliction de pensee.

[...] Variant apres la qualité du temps, toute nostre contree fut assaillie & infectee de pestilence, tant que plusieurs personnes ne en furent attaintz, & moururent en grand nombre, de tous aages & de tous estatz:

Abb. 7

Noch stärker gilt dies natürlich für die gänzlich frei adaptierten Texte (Gruppe 3), die sich nunmehr nur noch thematisch auf die Prätexte beziehen, wie etwa Arnims Gedicht *Aurora*, das über Jakob Böhmes *Aurora* locker auf Motive aus dessen Leben und Werk zurückverweist. Auch hier ist eine Auswertung und Verdichtung im Überblickskommentar die pragmatische Antwort. Die adaptierten Teile können in der Masse des Quellentextes mit der Hypertextausgabe zwar greifbar gemacht werden: Zugleich aber wird der Rest der Quelle zu einer relevanten, editorisch jedoch nicht mehr verwaltbaren Textmasse.

Die wenigen Beispiele können fraglos nur einen knappen Einblick in die spezifischen Chancen und Grenzen einer digitalen Aufbereitung aufzeigen: Mit dem kursorischen Überblick anhand von Textgruppen soll deswegen vor allem deutlich werden, dass die kommentierte Text- und Quellenpräsentation der Buchedition und die digitale Edition unterschiedliche Erkenntnisinteressen haben, die sich aber für das Darstellungsziel in der *Wintergarten*-Edition als komplementär erweisen. Der Fokus auf Funktionalität und Realisierbarkeit in diesem Beitrag (und nicht primär auf die theoretische Verortung unseres Ansatzes in einem zunehmend komplexen Feld) ist auch für die Edition richtungsweisend: Es ist für unseren pragmatischen Ansatz entscheidend, in der Zukunft für die spezifischen Voraussetzungen der verschiedenartigen Quellen individuelle Wege zu finden, um der Prätext-Text-Interferenz gerecht zu werden und dem Leser/Benutzer einen optimalen Zugriff darauf anzubieten.

Charlotte Cailliau

Medienwechsel in der Praxis: Die *Verzen* (1894) von Willem Kloos

Das Ende des 19. Jahrhunderts war für die niederländische Literatur eine aufregende Zeit. Junge Autoren, die sich ab 1880 zusammengeschlossen hatten, führten Opposition gegen die herrschenden Auffassungen von Lyrik und bewirkten auf diese Weise eine Wende. Ihr wichtigstes Ziel war die Lyrik Geistlicher, die bis zu diesem Zeitpunkt die Wohnzimmer beherrschte und in der vor allem Gottesfurcht und Tugendhaftigkeit gepredigt wurden. Die jungen Autoren begannen, eine ganz andere Lyrik zu schreiben, in der eigene Gefühle und Gedanken im Mittelpunkt standen. „Kunst als der optimal individuelle Ausdruck der optimal individuellen Emotion“ – so hieß ihr Leitspruch, der die Geburtsstunde der modernen niederländischen Literatur bedeutete. Willem Kloos (1859-1938) wird allgemein als der führende Kopf dieser Bewegung angesehen. Als Kritiker schrieb er 1882 eine bedeutende poetologische Einführung zu den nachgelassenen Gedichten seines jungverstorbenen Freundes Jacques Perk (1859-1881). Außerdem war er Mitbegründer der Zeitschrift *De Nieuwe Gids*, deren erste neun Jahrgänge in dieser Entwicklung eine zentrale Rolle spielten. In dieser Zeitschrift veröffentlichte Kloos eine Reihe von Sonetten, die er später in seinem ersten Gedichtband *Verzen* (1894) sammelte. Diese Gedichtsammlung war auch in Deutschland wohlbekannt, wo Kloos Vorfahren hatte.¹

In den Niederlanden wartet man schon seit einigen Jahren auf eine Edition der Lyrik Willem Kloos', sodass im Moment an der Universität Gent und am Huygens ING² eine Dissertation über Kloos' Lyrik vorbereitet wird. Bestandteil dieser Dissertation wird eine digitale wissenschaftliche Edition der in Buchform publizierten Gedichte sein. Der Fokus ist nicht unmittelbar auf die publizierten Gedichte gerichtet, denn Kloos' poetisches Œuvre ist enorm. Im Laufe seines Lebens schrieb er einige tausend Verse. Davon hat er ungefähr achthundert Gedichte in drei Gedichtsammlungen herausgegeben: die genannte Gedichtsammlung *Verzen* (1894), *Verzen II* (1902) und *Verzen III* (1913). Die übrigen wurden entweder in seiner Zeitschrift *De Nieuwe Gids* publiziert oder sind in seinem Nachlass überliefert. Die nachgelassenen Gedichte werden nicht in das elektronische Corpus bzw. in die Edition aufgenommen und nur mit Hilfe einer vollständigen bibliographischen Beschreibung erschlossen. Wer den Autor kennenlernen möchte, dem stehen so zumindest die Fund- und Aufbewahrungsstellen zur Verfügung.

¹ Hermann Mitgau: Zur Familiengeschichte Kloos aus Ober-Widdersheim. In: *De Nieuwe Gids* 46, 1931, S. 602-603.

² Das Huygens ING ist ein Institut in Den Haag, Niederlande, welches sich heute insbesondere mit der Entwicklung digitaler Editionen befasst.

Nach einer kurzen Erörterung des Medienwechsels im niederländischen Sprachraum (Niederlande und Flandern) werde ich mich in diesem Artikel anhand der digitalen Edition der Lyrik von Kloos mit einigen Konsequenzen für die Editionspraxis auseinandersetzen.

Heutzutage hat fast jede Edition zumindest eine digitale Komponente oder ist vollständig elektronisch aufgebaut. In einem Sonderheft der Online-Zeitschrift *Literature Compass* mit dem Titel ‘Scholarly Editing in the 21st Century’ schreibt Hans Walter Gabler: “the digital medium is becoming, and has become, the scholarly edition’s original medium”.³ Auch in der Editionspraxis in den Niederlanden und Flandern hat diese Wende inzwischen stattgefunden. Im Jahr 2007 erschien die historisch-kritische Edition von zwei Novellen Maurice Gilliams. Die zuständige Editorin Liesbeth van Melle stellte fest, dass es „undenkbar [...] geworden [ist], dass die Benutzung von elektronischen Mitteln bei der Zusammenstellung der Editionen“ im niederländischen Sprachraum nicht berücksichtigt wird.⁴ In Flandern wurde beispielsweise im Jahr 2000 das Zentrum für Textedition und Quellenstudium in Gent gegründet, das die Anwendung von Informationstechnologie sofort in sein Programm aufgenommen hat.⁵

Die erste Edition, die von Marcel De Smedt und Edward Vanhoutte vom Zentrum publiziert wurde, war die Edition des bekannten Romans *De teleurgang van den Waterhoek* des flämischen Autors Stijn Streuvels (1871-1969).⁶ Die Edition profilierte sich als eine Hybrid-Ausgabe – eine Edition, welche zwei Medien kombiniert – und bestand demzufolge aus einer CD-ROM, die den vollständigen Text enthielt, und einem Buch mit einem kritischen Lesetext. Die Editoren beschränkten sich bei der CD-ROM auf die Wiedergabe der linearen Textfassungen, weil sie zu dem Zeitpunkt noch keine Möglichkeit sahen, komplexe Quellen wie Handschriften elektronisch darzustellen. Diese Quellen wurden lediglich wie Faksimiles angeboten. Die Faksimiles konnten neben der Transkription einer linearen Quelle aufgerufen und auf diese Weise miteinander verglichen werden. Die Transkriptionen konnten kollationiert werden, sodass die Varianten sofort auf dem Bildschirm erschienen. Daneben wurde dem Benutzer auch die Möglichkeit geboten, selbst Notizen vorzunehmen, sowie eine vorhandene Suchmaschine zu benutzen. Auf die Publikation dieser Edition reagierte Peter de Bruijn in der Zeitschrift *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*. Er lobte die „erneuernden Impulse [...] der jungen flämischen Editionstradition“ und sah die Edition als einen „Beitrag zu einer wichtigen und unabwendbaren Erneuerung der Editionswissenschaft“.⁷ Seitdem publizierten die Editoren des Zentrums noch einige Editionen mit elektronischer Komponente, wobei dieser eine besondere Rolle zukam.

³ Hans Walter Gabler: Theorizing the Digital Scholarly Edition. In: *Literature Compass* 7, 2010, S. 43-56. (Sonderheft: “Scholarly Editing in the Twenty-first Century”)

⁴ Liesbeth van Melle: Geen woorden duren zoals het marmer. Historisch-kritische editie van ‘Elias of het gevecht met de nachtegaLEN’ en ‘Winter te Antwerpen’ van Maurice Gilliams. Gent 2007, Band II, S. 6.

⁵ Dazu die Webseite des Zentrums: <http://www.kantl.be/ctb>.

⁶ Stijn Streuvels: *De teleurgang van den Waterhoek*. Tekstkritische editie door Marcel De Smedt en Edward Vanhoutte. Antwerpen 1999.

⁷ Peter de Bruijn: ‘De eerste brug volgens het nieuwe systeem’ oftewel: een nieuwe evolutie in de editiewetenschap? Naar aanleiding van de ‘elektronisch-kritische editie’ van Stijn Streuvels’ *De teleurgang van den Waterhoek*. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 117, 2001, S. 59.

Auch in den Niederlanden sah Peter de Bruijn schon im Jahr 1998 „eine Grundlage für allerlei neue Publikationsformen geschaffen“, womit „die Grenzen der bekannten Editionstypen viel einfacher überschritten werden können“.⁸ Er schrieb:

Der Hersteller der Leseausgabe braucht sich keine Sorgen darüber zu machen, was er mit dem glänzenden Material macht, das er nicht in sein gedrucktes Buch aufnehmen kann. Er braucht sich nicht zu fragen, ob die Leser lieber den Kommentar lesen oder einen selektiven Variantenapparat zurate ziehen sollen. Wenn man eine kombinierte Ausgabe in gedruckter und elektronischer Form wählt, muss man nichts ausschließen.⁹

Das Huygens ING in Den Haag, an dem Peter de Bruijn tätig ist, wurde im Jahr 1992 als ‘Constantijn Huygens Institute für Texteditionen und intellektuelle Geschichte’ gegründet und koordiniert seit seiner Gründung die Editionsarbeit in den Niederlanden. Um die Jahrtausendwende wurde beschlossen, neue Medien ins Forschungsprogramm einzubeziehen. Im *Jahresbericht* 2002 wird erwähnt, dass das Institut im letzten Jahr „einen Anfang mit digitalen Editionen gemacht hat“.¹⁰ Inzwischen erschienen einige Editionen moderner niederländischer Literatur, die teilweise oder vollständig elektronisch zur Verfügung gestellt wurden.

Im November 2005 wurde der erste Teil der *Sammelte Werke* des niederländischen Autors Willem Frederik Hermans (1921-1995) publiziert. Der Band enthält eine Leseausgabe von zwei der bekanntesten Romane Hermans’, *Conserve* und *De tranen der Acacia’s*. Die Ausgabe bietet vor allem einen zuverlässigen, wissenschaftlich fundierten Text, ergänzt um ein Nachwort, die Darstellung der Entstehungs- und Publikationsgeschichte der einzelnen Texte sowie eine Darstellung der editorischen Prinzipien. Letztendlich wird die ganze Reihe aus 24 Teilen bestehen, wobei der letzte Teil 2016 erscheinen soll. Von Anfang an war mit den Buchausgaben auch eine Webseite verbunden.¹¹ Auf dieser Webseite gibt es über jedes Werk zusätzliche Informationen, wie z.B. eine Übersicht der verwendeten Quellen, Illustrationen und weitere Forschungsdaten. Darüber hinaus ist für eine spätere Phase geplant, alle Textfassungen der Romane online zu stellen, sodass sie miteinander kollationiert werden können.

Im September 2009 präsentierte Jan-Willem van der Weij die digitale Edition der Novelle *Menschen en bergen* des niederländischen Autors Lodewijk van Deyssel (1864-1952). Diese Edition erschien nur digital – also ohne begleitende Leseausgabe – und wird ‘elektronische Edition mit Textvarianten’ genannt.¹² Das bedeutet, dass alle Textfassungen von *Menschen en bergen* digital verfügbar sind und miteinander kollationiert werden können. Daneben kann der Benutzer auch die Wiedergabe der Varianten wählen, ohne dass er die Kollation selbst vorzunehmen braucht. Jede Quelle ist als Transkription und Faksimile in der Edition vorhanden, sodass immer ein Scan des

⁸ Peter de Bruijn: Editiewetenschap in ontwikkeling. Recente literaire uitgaven in Nederland. In: *Editiewetenschap <!-- in de praktijk -->*. Hrsg. von Edward Vanhoutte und Dirk van Hulle. Gent 1998, S. 47.

⁹ De Bruijn 1998 (Anm. 8), S. 47.

¹⁰ Constantijn Huygens Instituut voor tekstedities en intellectuele geschiedenis: Jaarverslag. Den Haag 2003, S. 41. Konsultiert auf <http://www.huygens.knaw.nl/>.

¹¹ <http://www.wfhermansvolledigewerken.nl/>.

¹² Die Edition ist zu finden über den folgenden Hyperlink: <http://menschenenbergen.huygens.knaw.nl/>.

Originals herangezogen werden kann. Außerdem enthält die Edition eine Textfassung in Form eines Lesetextes sowie Kapitel über die Entstehungs- und Druckgeschichte, die Rezeptionsgeschichte, eine Bibliographie und eine editorische Notiz. Die Funktion ‘Wie benutze ich diese Edition’ hilft beim Navigieren auf der Webseite und erläutert die verschiedenen Elemente der Edition.

Einen Monat später, im Oktober 2009, wurde die großartige Hybrid-Ausgabe der Korrespondenz Vincent van Goghs veröffentlicht.¹³ Die Editoren sind Mitarbeiter des Van Gogh Museums in Amsterdam und waren vor allem für den Lesetext verantwortlich. Die Webseite wurde von einem Team des Huygens ING entwickelt und enthält alle überlieferten Briefe Van Goghs.¹⁴ Diese können nicht nur als Scan vom Original eingesehen werden, sondern auch in genauer Transkription. Kunstwerke oder Gemälde, die der Maler in seinen Briefen erwähnt, stehen als entsprechende Abbildungen zur Verfügung. Neben vielen Anmerkungen gibt es zu jedem Brief eine ausführliche Quellenbeschreibung und die Briefwechsel können auf verschiedene Weisen durchsucht werden.

Die Anwendung der Informations- und Kommunikationstechnik ist also heute auch in den Niederlanden und Flandern nicht mehr aus der Editionswissenschaft wegzudenken. Es gibt jedoch auch Nachteile: Digitales Edieren ist teuer und arbeitsintensiv. Peter Robinson fasst dies folgendermaßen in Worte:

Editions were always expensive to make. In the digital world, the costs have sky-rocketed. You can't just present samples: a few images, a few transcripts. You have to present all the versions of all the texts, in image and in transcript form. That costs money, lots of it, for photography, permissions, text capture, encoding and correction – and then lots more money, to create interfaces, and to support the digital humanities centres which house the staff who can help the editor do all these things.¹⁵

Deshalb scheint es mir vor allem in kleineren Sprachgebieten angebracht, bereits im Voraus ernsthaft über die Zielsetzung und das Zielpublikum nachzudenken und sich nicht unbedingt für eine rein elektronisch aufgebaute Edition zu entscheiden. Anhand der eigenen Gebrauchsweisen und Möglichkeiten sowohl des Buches als auch des digitalen Mediums lässt sich bestimmen, welche Eigenschaften für den vorgesehenen Rezipientenkreis notwendig sind und aus welchen Gründen.

Die Zielsetzung der Edition Kloos' ist es, ein möglichst großes und breites Publikum zu erreichen. Die Texte sollen einerseits gelesen, andererseits aber auch digital erforscht werden können. Diese zwei verschiedenen Ansprüche werden durch die zwei unterschiedlichen Medien vertreten. Die Edition, die sich folglich am besten eignet, ist die Hybrid-Ausgabe. Diese hybride Form wird auch von Harold Short als ideale Form betrachtet:

¹³ Dazu Charlotte Cailliau: Rezension von Vincent van Gogh, De brieven. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 126, 2010, S. 331-333.

¹⁴ <http://www.vangoghletters.org/>.

¹⁵ Peter Robinson: Editing Without Walls. In: *Literature Compass* 7, 2010, S. 59. (Sonderheft: “Scholarly Editing in the Twenty-first Century”.)

Thus I do not see ‘hybrid’ as merely an intermediate stage between ‘paper’ and ‘digital’; rather as something long term, perhaps even in some way ‘ideal’, in which a paper or material original is preserved and treasured for what it is, and the electronic is exploited for what it makes possible.¹⁶

Was die Lyrik Kloos’ betrifft, so wird ein Lesetext in Buchform erscheinen und die Varianten und Textfassungen digital. Mit anderen Worten: Die Texte sollen noch immer in Büchern gelesen und zusätzlich sollen sie digital studiert werden können.

Die Zusammenstellung des digitalen Teils bringt in Bezug auf die alte Editionspraxis einige Besonderheiten mit sich, zu denen ich drei Überlegungen ausführen möchte.

Man kann leicht feststellen, dass die Editionswissenschaft sich theoretisch und methodologisch zu einer selbständigen Disziplin entwickelt hat, sowohl in den angelsächsischen Ländern als auch in Deutschland und Frankreich sowie in den Niederlanden und Flandern. Anzeichen hierfür sind u.a. Vereine wie *The Society for Textual Scholarship*, *The European Society for Textual Scholarship* und *Die Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition*, die sich spezifisch um die Editionswissenschaft kümmern. Sie organisieren jährliche Zusammenkünfte und geben ein Jahrbuch heraus, das sich exklusiv der Editionstheorie und -praxis widmet. Daneben wird die Disziplin auch in den Niederlanden an verschiedenen Universitäten doziert, sodass Studenten beispielsweise in Amsterdam, Antwerpen und Gent Veranstaltungen zur Editionswissenschaft besuchen können. Außerdem gibt es die bereits genannten Institute, wie das Huygens ING in Den Haag und das Zentrum für Textedition in Gent, die sich ausschließlich damit beschäftigen, wissenschaftlich fundierte Editionen zu konzipieren und zu entwickeln. Das alles hat zur Folge, dass inzwischen sehr viele Editionen herausgegeben und so zahlreiche Werke restauriert und für nachfolgende Generationen erhalten wurden.

Demnach haben Editionen oft Mühe, ihr Publikum zu erreichen, da die Zusammenarbeit mit den Fachwissenschaften noch zu wünschen übrig lässt. Dies gilt gerade für den Bereich der schönen Literatur: Kathryn Sutherland macht in einem Beitrag im Sammelband *Text Editing, Print and the Digital World* deutlich:

In other words, not only is there no necessary congruence between the work of the textual and the literary critic, but the latter may (and does) regularly labour in cheerful disregard of the critical procedures by which the former shaped and delivered the text.¹⁷

Sutherland und anderen zufolge ist die Ursache dieser Sachlage, dass oft der Kontakt zwischen Editoren und Literaturwissenschaftlern fehlt. Editoren wissen nicht genau, was Forscher von Editionen erwarten und möchten das Werk vor allem wissenschaftlich edieren und die Textgeschichte rekonstruieren. Außerdem ist wenig Platz für den Kommentar, da dieser zu schnell veraltet und der Edition an Objektivität nimmt. Doch Literaturwissenschaftler wünschen sich einen ausführlichen Kommentar, der sie in

¹⁶ Harold Short: The Role of Humanities Computing: Experiences and Challenges. In: Literary and Linguistic Computing 21, 2006, S. 16.

¹⁷ Kathryn Sutherland: Being Critical: Paper-based Editing and the Digital Environment. In: Text Editing, Print and the Digital World. Hrsg. von Marilyn Deegan und Kathryn Sutherland. Ashgate 2009, S. 15.

die Edition einführt. Das neue Medium wird Sutherland zufolge nichts an dieser Situation ändern, solange Editoren die Bedürfnisse der Benutzer wissenschaftlicher Editionen unbeachtet lassen.

At the same time, we have not yet thought hard enough about who will use electronic editions or how oft nor for what real purposes. We know they bring delight and funding to those who compile them, but who, beyond the few compilers, are their obvious users? If we have lived through a century of cheerful disregard for or simple trust in our major paper critical editions by most professional readers (and I do not think this is an exaggeration) what makes us believe that a new medium will provoke a new, engaged response?¹⁸

Sutherland betont zu Recht, dass Editoren sich stets auf die Bedürfnisse ihres Zielpublikums konzentrieren sollten. Der digitale Teil der Edition ist vor allem an Literaturwissenschaftler und Studenten gerichtet, die mit der Verwendung aller Textfassungen und Varianten das Werk Kloos' erforschen wollen. Aus diesem Grund muss die digitale Edition seiner Werke drei Eigenschaften aufweisen.

Die Aufgabe der Editoren besteht in diesem Fall erstens in der Erarbeitung eines umfassenden Kommentars. Sowohl Annotationen als auch Übersetzungen der deutschen und französischen Gedichte und eine ausführliche Entstehungs- und Druckgeschichte müssen in die Edition aufgenommen werden.¹⁹

Zweitens ist es nur dann möglich, das Interesse am Gegenstand wirklich anzuregen, wenn die Benutzer mit der Edition interaktiv arbeiten können, indem sie z.B. eigene Bemerkungen notieren und speichern können. Im Huygens ING werden im Moment die technischen Voraussetzungen geschaffen, um dies zu ermöglichen. Dabei ist es wichtig, dass die Anmerkungen der Benutzer getrennt von der Edition gespeichert werden, sodass ein neuer Benutzer auch von der ursprünglichen Edition Gebrauch machen kann.

Drittens soll die Edition sehr benutzerfreundlich und flexibel sein. Um diese Zielsetzung zu erreichen, sind das Navigationssystem und das Interface²⁰ wesentlich. Eine digitale Edition enthält eine riesige Menge von Informationen. Diese müssen durch den Editor klar strukturiert sowie mit einem angemessenen Navigationssystem versehen werden, das den Benutzer schnell zu den benötigten Informationen führt. Das Interface fungiert als Vermittler zwischen dem Computer und dem Benutzer und muss darum gründlich durchdacht und ausgearbeitet werden. Der Benutzer sollte auf einen Blick einschätzen können, wie die Edition aufgebaut ist. Bereits Peter Shillingsburg hat die Wichtigkeit des Designs der digitalen Edition betont. In seinem Artikel 'How Literary Works Exist: Implied, Represented, and Interpreted' schreibt er: „[b]etter presentation and better interface designs can help readers achieve historical readings“.²¹ Was jedoch zeichnet ein gutes Interface aus? Auch Shillingsburg kann diese Frage noch nicht beantworten:

¹⁸ Sutherland 2009 (Anm. 17), S. 19.

¹⁹ Es handelt sich um sechs deutsche Gedichte (auch 'Knabenklagen' genannt), die in *Verzen* (1894) von S. 90 bis einschließlich S. 94 publiziert werden, und zwei französische Gedichte, die in *Verzen* (1894) auf S. 245 und 246 zu finden sind.

²⁰ Das Interface ist der der Kommunikation dienende Teil eines Systems.

²¹ Peter Shillingsburg: How Literary Works Exist: Implied, Represented, and Interpreted. In: Text and Genre in Reconstruction. Effects of Digitalization on Ideas, Behaviours, Products and Institutions. Hrsg. von Willard McCarty. Cambridge 2010, S. 180.

With electronic scholarly editions we have a greater opportunity than ever to provide readers with particularized and contextualized editions. But I believe we still have formidable infrastructure and design problems to solve.²²

Er gibt zu bedenken:

Perhaps what is wanting is a call for project proposals where the outcome is to be an analysis of current best electronic practice, recommendations and prototypes for a new electronic environment (where fundamental questions are addressed about interface design, coding practices, file structures, analytical and presentation tools) and the economics of development, dissemination, access and maintenance.²³

Daneben können auch Erhebungen bei Benutzern wichtige Hinweise zur Bedienungsfreundlichkeit geben.

Eine zweite Überlegung hat mehr mit den Aufgaben des Editors zu tun. Wenn man mit einer Edition ein möglichst breites Publikum erreichen will und sich deshalb für eine Hybrid-Ausgabe entscheidet, ändern sich die Aufgaben des Editors zunächst kaum. Der Editor muss noch immer jede überlieferte Textfassung sammeln, ihre Authentizität sowie ihre Beziehung zu anderen Textfassungen feststellen, um so die Leseausgaben zusammenzustellen. Was sich jedoch völlig verändert, ist die Erstellung neuer Dokumente. Editoren müssen eine ganz neue Sprache erlernen, nämlich das XML und das Kodieren von Texten. Diese neue Sprache musste plattformunabhängig und langlebig sein. Im Jahr 1991 wurde die Basis für die ‘Text Encoding Initiative’ (TEI) gelegt und seitdem entwickelt diese Gruppe Richtlinien u.a. für die Kodierung literarischer Texte.²⁴ Editoren von Lyrik müssen also die Richtlinien für die Kodierung von Lyrik bewältigen. Es gibt jedoch mehr.

Sind die Verse kodiert und so für das Medium Computer lesbar gemacht, muss der XML-Bestand in eine benutzerfreundliche Edition umgesetzt werden. Dafür sind u.a. die Software, das Interface und das Navigationssystem zu entwickeln. Für diese Teile der Edition werden Wissenschaftler der Informations- und Kommunikationstechnik benötigt, da sie nicht durch den klassisch geschulten Editor auszuführen sind. Das Gelingen des digitalen Teils ist von einem gut funktionierenden Team abhängig. Partnerschaft und Zusammenarbeit sind neue Schlüsselbegriffe der Editionswissenschaft. Peter Robinson fasst es folgendermaßen in Worte:

[T]he digital world is changing the way we work with each other, and it is changing ‘who’ we are. The key word here is collaboration. The real revolution in the digital world is not the hardware, the software, the wonderful new machines: it is that it is creating new models of collaboration: it changes who we collaborate with, how we collaborate, and what we mean by collaboration.²⁵

²² Shillingsburg 2010 (Anm. 21), S. 180.

²³ Shillingsburg 2010 (Anm. 21), S. 169.

²⁴ Dazu Edward Vanhoutte: An Introduction to the TEI and the TEI Consortium. In: Literary and Linguistic Computing 19, 2004, S. 9-16.

²⁵ Robinson 2010 (Anm. 15), S. 58.

Schließlich muss auch die Materialität des neuen Mediums berücksichtigt werden. Es geht nicht darum, Editionen weiterhin nach den Prinzipien des Buches zusammenzustellen. Das neue Medium hat einige spezifische Eigenschaften und diese müssen ausführlich erforscht werden, bevor tatsächlich von digitalem Edieren gesprochen werden kann.²⁶

Eine dritte und letzte Konsequenz des Medienwandels ist der sich ändernde Status der digitalen wissenschaftlichen Editionen. Digitale Editionen haben es bisher schwer, eine wissenschaftliche Autorität zu erlangen, wie Buchausgaben sie genießen. Vielleicht brauchen wir im neuen Medium auch einen bestimmten Mechanismus oder gar ein Qualitätssiegel, um die Qualität der Arbeit deutlicher anzuseigen. Im Artikel ‘Digitizing Inscribed Texts’ beschreibt Charlotte Roueché, wie sie ihrer abgeschlossenen digitalen Edition eine ISBN-Nummer gab und die Bibliotheken sie trotzdem nicht in ihren Katalog aufnahmen.²⁷ Digitale Editionen gelten noch immer nicht als vollwertige Veröffentlichungen. Dabei haben sich die Aufgaben der Editoren kaum verändert und sie forschen noch immer auf dieselbe Weise. Diese Situation muss sich dahingehend ändern, dass unsere Arbeit anerkannt wird. Bestimmte Mechanismen müssen entwickelt werden, die die Qualität und Authentizität überprüfen und anerkennen. Auf diese Weise wird es anschließend möglich sein, einen Unterschied zwischen elektronischer Edition und Internet-Publikation hervorzuheben. Jeder darf alles ins Netz stellen, Editionen dagegen sind nach wissenschaftlichen Standards erarbeitet und garantieren die Vertrauenswürdigkeit des Werks und die gewissenhafte Arbeit der Editoren. Auch für den Benutzer kann ein solches Qualitätssiegel von Nutzen sein, welches erkennen ließe, wann ein digitaler Text auf einer Forschungsarbeit gegründet ist.

Diese Frage ist bei weitem noch nicht gelöst, wie auch Roueché bemerkt: “I see this as a question which requires rather more attention than it has received”²⁸. In Erwartung einer allgemeinen Regelung hat das Huygens ING eine eigene Möglichkeit entwickelt, die Vertrauenswürdigkeit zu garantieren. Jede neue digitale Edition erscheint im gleichen Design, d.h. in derselben Farbpalette, im selben Lay-out mit dem Logo des Instituts. Auch die Edition der Lyrik Kloos’ wird in diesem Stil des Hauses erscheinen.

Vieles konnte hier nur angerissen werden. Die Debatten um die Qualitätsfrage, die neue Materialität und die Benutzerfreundlichkeit in Bezug auf Interfaces und Navigationssysteme der Webseiten stehen noch am Anfang: Wir werden uns in Zukunft weiterhin mit den Themen des Medienwandels auseinandersetzen müssen, da unser kulturelles Erbe mehr und mehr digital erhalten und verfügbar gemacht werden soll. In den Worten von Jerome McGann:

²⁶ Dazu Paul Eggert: The Book, the E-text and the ‘Work-site’. In: *Text Editing, Print and the Digital World*. Hrsg. von Marilyn Deegan und Kathryn Sutherland. Ashgate 2009, S. 63–82.

²⁷ Charlotte Roueché: *Digitizing Inscribed Texts*. In: *Text Editing, Print and the Digital World*. Hrsg. von Marilyn Deegan und Kathryn Sutherland. Ashgate 2009, S. 164.

²⁸ Roueché 2009 (Anm. 27), S. 168.

And one final note that cannot be too strongly emphasized. We need this kind of scholarly environment, as I remarked at the outset, for one simple but commanding reason: because in the coming decades – the process is already underway – the entirety of our cultural inheritance will have to be digitally reconceived and re-edited.²⁹

Auf diesem Weg ist noch vieles zu tun.

²⁹ Jerome McGann: Electronic Archives and Critical Editing. In: Literature Compass 7, 2010, S. 41. (Sonderheft: "Scholarly Editing in the Twenty-first Century")

*Ulrike Steierwald, Uta Störl, Hartmut Vinçon,
unter Mitarbeit von Stefan Gründling*

Die Online-Edition der Briefe von und an Frank Wedekind. Eine virtuelle Kontextualisierung von Korrespondenzen

Zur Konzeption einer Online-Briefedition auf Grundlage der Werkedition

Wie bei vielen deutschsprachigen Autoren der Moderne waren im Falle Wedekinds Nachlass-Tradition sowie Editions- und Rezeptionsgeschichte vielfältigen Belastungen, Abwehr- und Interpretationsstrategien ausgesetzt. Schon zu Lebzeiten prägten Zensur und Selbstzensur seine Texte und Publikationen. Hinzu kommen die äußerst variantenreichen Stadien der Produktion. Die Ausgabe letzter Hand (1912–14) konnte aufgrund des Ersten Weltkrieges nicht vollendet werden. Nach dem Todesjahr 1918 finden wir zwar Veröffentlichungen einzelner Werke und auf persönliche Initiativen zurückgehende Publikationen. Sie vernachlässigten aber die gerade bei diesem Autor maßgeblichen Aspekte der Textgenese und -geschichte. Zwischen 1933 und 1945 kam die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Wedekinds vollständig zum Erliegen. Da die Erben befürchten mussten, der Nachlass des im Nationalsozialismus für „unerwünscht“ erklärten Autors könnte beschlagnahmt und vernichtet werden, brachten sie diesen 1943 in die Schweiz. Anfang der 60er Jahre wurde der Nachlass zu Teilen der Kantonsbibliothek Aargau und der Handschriftenabteilung Monacensia der Münchner Stadtbibliothek übergeben. Nach dem Tod Tilly Wedekinds 1970 wurde der Münchener Bestand um den Nachlass der Witwe und damit um wichtige, gerade auch die Briefcorpora betreffende Konvolute ergänzt.

Erst Ende der 60er Jahre erwachte das wissenschaftliche Interesse am Werk Wedekinds wieder. Eine erste kritisch gesichtete Ausgabe der Werke in Auswahl erschien 1969 im Aufbau-Verlag.¹ Parallel zu der auf Basis der Nachlässe und weiterer, internationaler Archivbestände aufbauenden historisch-kritischen Werkedition² entstand seit 1987 an der Hochschule Darmstadt ein eigenes Archiv der „Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind“. Die achtbändige Gesamtausgabe steht kurz vor dem Abschluss. Die enge Verschränkung von Nachlass- und Rezeptionsgeschichte, die das Werk eines Autors oftmals erst retrospektiv und sukzessive in Schichten freilegt, lässt sich an Wedekind exemplarisch aufzeigen. Als z.B. erst 1990 die historisch-kritisch editierte Urfassung der *Lulu*³ erschien, wurde sie von Dieter Borchmeyer als „literarische Sensation ersten Ranges“ und Symptom einer Wedekind-Renaissance

¹ Frank Wedekind: Werke in drei Bänden. Hrsg. u. eingel. v. Manfred Hahn. Berlin/Weimar 1969.

² Frank Wedekind: Kritische Studienausgabe der Werke. Darmstädter Ausgabe. 8 Bände (in 15 Teiltümern). Hrsg. von Elke Austermühl, Hartmut Vinçon, Rolf Kieser u.a. Darmstadt 1994ff.

³ Frank Wedekind: Die Büchse der Pandora. Eine Monstrettragödie. Historisch-kritische Ausgabe der Urfassung von 1894. Hrsg., kommentiert und mit einem Essay von Hartmut Vinçon, Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind. Darmstadt 1990 (Pharus. 3).

gefeiert.⁴ In der Frage, ob diese Prognose für das gesamte Werk des Autors stimmte, könnte man streiten. Fakt ist, dass die „Monstretragödie“ in der Aufführungspraxis der letzten zwei Jahrzehnte – nicht nur im deutschsprachigen Raum – eine inszenatorische Wiederbelebung erfahren hat. Auch kann durchaus von einer Wiederbelebung der wissenschaftlichen Diskussion über das dramatische Werk Wedekinds seit Mitte der 90er Jahre gesprochen werden.

Der kleine Einblick in die Editionsgeschichte Wedekinds zeigt, dass die Editions- und Forschungsstelle, in der die Wedekind-Materialien aus den verschiedenen Nachlassbeständen in Kopie zusammengeführt wurden, eine einzigartige Quellenlage für die Online-Edition seiner Briefe bietet. Die Autographen der Werke sowie die Notiz- und Tagebücher sind transkribiert, zu Teilen auch bereits die Briefe *von* und *an* Frank Wedekind. Dank der historisch-kritischen Print-Edition, die die Werke im kulturge- schichtlichen Kontext der Zeit verankert, lassen sich in der Online-Briefausgabe vielfältige semantische Beziehungen zwischen Werk- und Briefcorpus herstellen. Diese Kon- textualisierung entspricht hervorragend dem Phänomen „Brief“. Auch sämtliche dieser Textsorte zuzuordnenden Dokumente – Telegramme, Karten, Visitenkarten, notierte Nachrichten etc. – sind vorhanden und können in ihrer Eigenart als editorische Her- ausforderung an die mediale Umsetzung in einer Online-Ausgabe verstanden werden. Wenn man davon ausgeht, dass die Gattung „Brief“ zu den zentralen privat-öffentlichen Kommunikationsformen gehört, sollte dieses Phänomen bei einer komplett webbasier- ten Edition immer mitbedacht werden. Die briefspezifische Relation von Textinhalt und Textform wird editorisch repräsentiert und kommentiert. In der interdisziplinären Zusammenarbeit von Philologie, Informatik und Medienwissenschaft wird auf diese Frage nach der Medialität des Textes – auch im wissenschaftlichen Vergleich mit heu- tigen Formen der Kommunikation (wie z.B. Mail, Blog und Twitter) – Wert gelegt.

Die Datenbank basiert auf einem sehr fortgeschrittenen Forschungsstand dank der umfangreichen Materialien und Informationen, die in der von Hartmut Vinçon in den 80er Jahren gegründeten Forschungsstelle gesammelt, erschlossen und aus- gewertet wurden. In der Projektleitung der Online-Edition arbeiten Germanistik und Informatik auf gleicher Ebene eng zusammen – keine der beiden wissenschaftlichen Disziplinen wird als „Dienstleisterin“ für den Bedarf der anderen missverstanden. Die viel beschworene, aber bislang zu selten gelebte Interdisziplinarität ist in dieser Zusammenarbeit Realität. Die Kooperation dreier Fachbereiche (Kulturwissenschaft, Informatik, Informations-/Medienwissenschaft) stellt an einer deutschen Hochschule noch eine Ausnahme dar.

Kulturwissenschaftliche Aspekte

Neben der Editionsgeschichte der Werke Frank Wedekinds ist das mit ihr eng ver- knüpfte Desiderat einer kulturwissenschaftlichen Analyse seiner sehr vielfältigen Korrespondenz eine weitere spezifische Voraussetzung für die Edition. Erst eine werk- geschichtliche und biographische Beziehungen transzendernde Betrachtungsweise,

⁴ Dieter Borchmeyer: Lulu, eine Monstertragödie (sic!). Neue Werkausgaben als Zeichen einer Wede- kind-Renaissance. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 04.05.1991.

welche jene im Kontext sozialer und kultureller Bewegungen reflektiert, hilft, übergreifende Zusammenhänge zu erschließen, und lässt *Korrespondenz* als Dokumente einer Kulturgeschichte begreifen. Zwar sind in den letzten Jahren erhellende Studien über einzelne Briefwechsel entstanden, und nicht zuletzt muss die in den 20er Jahren von Fritz Strich herausgegebene erste Briefsammlung⁵ erwähnt werden. Über das Briefwerk in Gänze gibt es aber bislang keine wissenschaftlichen Veröffentlichungen, obwohl sich gerade im Kaleidoskop der zahlreichen Korrespondenzpartner/innen⁶ die Dynamik der kulturellen Beziehungen jener Zeit zwischen Politik, Justiz und Kunst wahrnehmen lässt.

Von den durch die Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind ermittelten und in Kopie gesammelten 3.300 Korrespondenzstücken sind bislang ca. 2.500 unveröffentlicht geblieben. Darunter befinden sich zahlreiche Briefwechsel, von denen nur wenige Einzelstücke überliefert sind. Diese vereinzelten Briefe forderten das Modell einer elektronischen Ausgabe heraus, denn im Vergleich mit einer gedruckten wird es hier möglich sein, sämtliche Korrespondenzen von und an Wedekind zugänglich zu machen und dabei auch für Einzelstücke zahlreiche semantische Relationen in einer komplexen Ontologie zu repräsentieren. Im Gegensatz zu den Ausgaben einzelner Briefwechsel in Printform, die nur die umfangreichen, renommierten Korrespondenzen eines Autors berücksichtigen können, setzt die Online-Ausgabe also auf Vollständigkeit und wird ebenso kleine Briefwechsel und Einzelstücke erfassen. Andererseits wird das Datenmodell zwar primär für die Online-Edition entwickelt, das Potenzial einer Hybrid-Ausgabe ist jedoch durch die nachträgliche, flexible Generierung von einzelnen, umfangreicheren Briefwechseln in gedruckter Form gegeben. Damit kann der Bedarf einer in Buchform transportablen, leicht lesbaren Einzeledition ebenfalls bedient werden.

Die originäre Online-Ausgabe nutzt spezifische Potenziale einer sich von der analogen Papierform emanzipierenden, interaktiven und synoptischen Edition. So unterscheidet sich die Online-Datenbank von den elektronischen Volltext-Editionen der letzten Jahre, die auf bereits vorhandene Textcorpora in Printform zurückgriffen. In diesen Fällen wurden durch Digitalisierung oder Abschrift meist vorhandene Strukturen der Print-Edition übernommen, so dass der eigentliche Schritt von einer Text-Datenbank zu einem komplett webbasierten, integrierten Informationssystem nicht erfolgte.

Mit der eigens für die Wedekind-Briefedition konzipierten Systemarchitektur wird durch zahlreiche Recherchetools und transparente Verweisungen ein komplexes, aber auch einfach zu bedienendes Informationssystem geschaffen. Der Zugriff auf die Briefe

⁵ Frank Wedekind: Gesammelte Briefe. Hrsg. von Fritz Strich. München 1924. 2 Bände.

⁶ Namhafte Briefpartner waren die Schriftsteller Hermann Bahr, Otto Julius Bierbaum, Björnstjerne Björnson, Georg Brandes, Richard Dehmel, Max Halbe, Maximilian Harden, Siegfried Jacobsohn, Alfred Kerr, Karl Kraus, Kurt Martens, Heinrich Lautensack, Heinrich und Thomas Mann, Erich Mühsam, Olga Plümacher, Walther Rathenau, Franz Werfel und Stefan Zweig; die Regisseure und Schauspieler/innen Gertrud Arnold, Fritz Basil, Otto Brahm, Gertrud Eysoldt, Carl Heine, Mary Irber, Leopold Jessner, Emil Meßthaler, Adele Sandrock, Georg Stollberg, Martin Zickel; die Verleger Bruno und Paul Cassirer, Albert Langen, Georg Müller, Ernst Rowohlt, Kurt Wolff; die Angehörigen der Familie Wedekind u.v.a.

ist z.B. in chronologischer und/oder alphabetischer Anordnung der Korrespondenzpartner, nach Orten sowie zahlreichen Aspekten des kritischen Kommentars (Überlieferung, Textkonstitution, Erläuterungen) möglich. Zur Entlastung der Einzelbrief-Kommentare dienen übergreifende Informationen zu Personen, Ereignissen/Themen, erwähnten Werken und Aufenthaltsorten Wedekinds. All diese Angaben sind im Sinne von Normdaten mit den jeweiligen Einzeldokumenten verknüpft. Nicht nur neue Fundstücke sind künftig auf einfache Art und Weise zu ergänzen, auch die mittelfristige Vernetzung der Brieftexte mit einer digitalisierten Form der Werke wird möglich sein.

Der Versuch, die semantischen Relationen der für Wedekinds Werk so wichtigen kulturhistorischen Kontexte abzubilden, hat sich als einzigartige Chance wie als Risiko der Online-Edition erwiesen. Soll das Geflecht von Literatur- und Theater-, aber auch Politik- und Justizgeschichte in den Relationen der Kommentare abgebildet werden, wird die Modellierung der Datenbank äußerst komplex. Auch die standardisierten Normdatensätze der Werke, Personen und Orte erhalten durch normierte Attribute wie „ist Briefempfänger, ist Briefsender, ist Datum des Schreibens, ist Datum des Absendens, ist Ort des Schreibens, ist Ort des Absendens“ eine semantisch modellierende Funktion.

Weiterer Aspekt aus literatur- und informationswissenschaftlicher Sicht ist der Stellenwert der Briefe von und an Frank Wedekind vor dem Hintergrund der Textsorte „Brief“ und ihrer spezifischen Eignung für das Kommunikationsmedium Internet. Das Faszinierende an dieser Textsorte ist ihr permanentes Oszillieren zwischen privaten und öffentlichen Diskursen, die sich in den jeweiligen Epochen natürlich unterschiedlich formieren. Zwar ist eine Trennung von persönlich-biographischen und literarischen Textgattungen aus heutiger kulturwissenschaftlicher Perspektive ohnehin nicht mehr aktuell, aber gerade in der zurückliegenden germanistischen Einschätzung der Korrespondenz Wedekinds lässt sich die Schwierigkeit erkennen, mit dieser Schnittstelle persönlicher und gesellschaftlicher Kommunikationsformen souverän umzugehen. Die an ihn gerichteten Briefe hat er selbst sorgfältig gesammelt, geordnet und aufbewahrt, und die Bezüge zu den Werken sind evident. Dagegen war die frühere Germanistik über die biographische „Aussagefähigkeit“ seiner Briefe eher enttäuscht. Vereinfacht könnte man sagen, dass sich Wedekind auch in seinen Briefen nicht mehr an die Konstruktionen der „privaten Briefe“ einer bürgerlichen Gefühlskultur⁷ hält. Dabei macht natürlich gerade dies einen hohen Quellenwert aus. Die zu ihrer Zeit als „persönliche“ Korrespondenzen entstandenen Texte in den Kreislauf der öffentlichen Kommunikation zurückzuführen, gehört auch zu den Zielen oder zumindest den Konsequenzen jeder Briefedition.

Die Entwicklung einer Online-Plattform für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Leben und Werk Frank Wedekinds, die die medienspezifischen Konsequenzen für die Textsorte Brief reflektiert, ist ein weiterer wichtiger Aspekt der Edition. Nächster Schritt des Projektes wird die Vernetzung mit Ressourcen und potenziellen Beitragern aus Wissenschaft und Forschung sowie weiteren Datenbanken, Bibliothekskatalogen, Archivbeständen etc. sein.

⁷ Hannelore Schlaffer: Glück und Ende des privaten Briefes. In: Der Brief. Eine Kulturgeschichte der schriftlichen Kommunikation. Heidelberg 1997, S. 34-45.

Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Korrespondenz

Fritz Strich leitete seine Edition der Briefe Frank Wedekinds 1923 mit den Worten ein: „Es pflegt der Sinn von Briefsammlungen bedeutender Dichter zu sein, dass ihre Briefe im Unterschied von ihren Dichtungen, welche ihr Erlebnis in so abgerückter und objektiv gewordener Gestaltung geben, dass man den Menschen nicht mehr in ihnen finden kann, dies Erlebnis unmittelbar und an der Quelle zeigen, wodurch der Mensch als solcher sichtbar wird.“⁸ Die Begriffe Dichtung und Erlebnis signalisieren deutlich, dass Strichs Literaturverständnis durch Wilhelm Diltheys dichtungstheoretische Schriften angeregt und beeinflusst ist, in welchen dieser kritisch zwischen Dichtung und Erlebnis trennte, um beides im Begriff des Symbolischen, wodurch wahre Dichtung sich auszeichne, wieder zu vereinigen. Wie aber wäre dem Symbolischen das Erlebte zu entnehmen, ohne das eine wie das andere zu beschädigen? Biographologie wandte und wendet sich dem Bio-Graphischen zu und meint aus dem, was sie unter *biographischen* Quellen versteht, z.B. Briefe und Tagebücher, Dichtung erschließen und verstehen zu können. Wer die Vita eines Autors detailliert kennt, so die Annahme, hat sich nicht nur den Schlüssel zum Werk sondern auch zu dem angeblich in ihm vermittelten Erlebten verschafft. Im Fall Wedekinds ist jedoch, so sah es Strich, „das Verhältnis von Brief und Dichtung umgekehrt“.⁹ Kein zweiter Dichter habe sich so rückhaltlos und rücksichtslos in seinem Werk gegeben wie Wedekind. Sein Werk sei Dokument einer großen Konfession. Aber erst in seinen Briefen lasse sich sein wahres Menschenbild erkennen. „Es ist unendlich mehr Distanz und Undurchdringlichkeit und Abgerücktheit in ihnen, als in seinen Dichtungen.“¹⁰ Unwillkürlich sprach Wedekinds Zeitgenosse jedoch aus, wie schwierig es ihm erschien, sowohl Werk als auch Person zu erfassen. Den ‚Bekennenden‘ kann er in den Briefen nicht entdecken, und dessen Werke gelten ihm zuallererst als Ausdruck eines radikalen Subjektivismus, hinter dem die gesellschaftskritischen Aspekte sich verbergen. In seiner Kritik der Edition Strichs warnte Martin Sommerfeld den Leser: Der „Briefwechsel“ wird „denjenigen enttäuschen, der in Wedekinds Briefen eine bequeme und weitläufige Selbstdarstellung des Menschen und eine ohne weiteres ergiebige Quelle für die Meinungen und Taten des Schriftstellers erwartet hat.“¹¹ Irrtümlich ist von einem Briefwechsel die Rede!

Strichs wie Sommerfelds Brieflektüren verraten, wie sehr Brief-Editionen, wenn in ihnen nicht die Briefpartner einbezogen sind, das Interesse an der Person festlegen und die Wahrnehmung lenken. Ihr subjektiver Blick auf die Person, welcher den Autor individuell zu fixieren sucht, misslingt. Enttäuscht versuchen beide, Wedekind unter dem Bild der Maske zu begreifen, als einen, der sich verhüllt, so dass die Briefe fast wichtiger erscheinen in dem, was sie verschweigen, als in dem, was sie eröffnen. Strich sah in Wedekind vor allem den Kämpfer: seine Briefe zeigen „plastisch und lebendig“ den „Kampf eines einsamen Menschen nach allen Seiten hin“. Er griff sehr hoch,

⁸ Fritz Strich (Anm. 5), Bd. 1, S. 1.

⁹ Ebd.

¹⁰ Strich (Anm. 5), Bd. 1, S. 2.

¹¹ Martin Sommerfeld: Frank Wedekinds Briefe. In: Die Literatur 28, 1925/26, S. 268-269, hier S. 268.

wenn er daraus folgerte, dieser Kampf habe „das Leben Wedekinds selbst zu einer Tragödie“ gemacht.¹² Sommerfeld präparierte aus den Briefen den Typus des ewig Gehetzten, eines „Menschen der Flucht“: was sie dokumentieren „sind nur die Stationen seines Weges, das Ziel verraten sie mit keiner Silbe“.¹³ Falsch sind solche Einschätzungen nicht generell. Zweifellos gelang es Wedekind erst spät, sich als Schriftsteller mit seinen Stücken auf dem Theater durchzusetzen und hohe gesellschaftliche Aufmerksamkeit zu erreichen. Einen kompetenten Verleger gewann er erst 1895 mit Albert Langen, Zugang zu den großen Bühnen Deutschlands erst nach 1900 vor allem über das Berliner Deutsche Theater unter Max Reinhardt. Erst spät entdeckten prominente Publizisten wie Maximilian Harden, Alfred Kerr und Karl Kraus die Modernität seiner den literarischen Naturalismus überwindenden dramatischen Werke. Zugleich begann die Zensur ihn mit Aufführungsverboten seiner Dramen sowie Verboten seiner Gedichte und Lieder zu verfolgen.

Dies alles ist bekannt. Weniger beleuchtet als der individuelle Lebensweg aber ist der soziokulturelle Kontext, in dem sich die Individuation Wedekinds vollzog, über deren soziale Festlegungen sich Wedekind selbst wohl bewusst war. Sommerfeld bemerkte ganz richtig, wie sehr Wedekind seine sog. dichterische Berufung als „Arbeit“ verstand, wenn er notierte, „meist [...] spricht [Wedekind] von Geschäft und Erfolg wie ein *businessman* und gibt sich überhaupt gern das Ansehen eines gewandten Geschäftsmannes und kühlen Rechners, der die bürgerlichen Gegebenheiten weniger zu analysieren als zu nutzen bestrebt scheint“.¹⁴ Umfassend wahrnehmbar wird die soziokulturelle Einbettung einer Vita und einer schriftstellerischen Karriere u.a. erst durch die Gegenbriefe, nicht zuletzt im Fall Wedekinds auch durch die vielen offenen Briefe, die er als etablierter Autor publikationsstrategisch geschickt zu lancieren wusste. Die Briefwechsel zeigen, wie eng sein literarisches Schaffen mit den künstlerischen Kreisen der Zürcher, Münchner und Berliner Moderne verbunden war und wie aufmerksam er seine Wirksamkeit in der Öffentlichkeit verfolgte. Wedekind wusste sich in Position zu bringen. Davon erzählen auch die meist noch unveröffentlichten Familien- und Jugendbriefe. Sie geben detailreiche Hinweise auf die diffizile Emanzipation aus der kulturellen Enge wie aus der sozialen Intimität kleinstädtischer Verhältnisse und patriarchaler Familienstrukturen. Davon erzählen auch die vielen, von Wedekind verbissen geführten Konflikte, sei es in Verlags- und Theaterangelegenheiten oder, wie erwähnt, im öffentlich ausgetragenen Kampf mit den Zensurbehörden. Davon erzählen auch seine Verbindungen zu kulturell einflussreichen Persönlichkeiten, die ihm – wie z.B. über Maximilian Harden und Walther Rathenau – auch Wege in die politische Szene jener Epoche eröffneten. Auch opportune Rücksichtnahme auf die Eigenheiten und Eitelkeiten seiner Briefpartner, Strich spricht von diplomatischer Höflichkeit¹⁵, ist Wedekinds Briefen nicht fremd. Mit keiner öffentlich einflussreichen Person, sofern sie von ihm als ‚Partei‘ begriffen war, wollte er es sich verderben. Er überließ es Harden, Kerr und Kraus, sich zu katzbälgen. Wedekind plante seine Briefe

¹² Strich (Anm. 5), Bd. 1, S. 5.

¹³ Sommerfeld (Anm. 11), S. 269.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Strich (Anm. 5), Bd. 1, S. 2.

sorgfältig, wie seine vielen Briefentwürfe bezeugen, die er – sie nuanciert überarbeitend – anschließend wohlformuliert ausführte. Stilistisch gehört er zu den großen Briefschreibern seiner Epoche.

Vor allem aber ist nicht zu vergessen, welch zahllose Aufschlüsse über die Produktion und über die Rezeption seiner Werke sich aus der umfangreichen Korrespondenz ergeben und welch vielfältige Anregungen und Unterstützungen für sein literarisches Werk Wedekind durch seine Briefpartner von früh an wie z.B. durch Oskar Schibler, Olga Plümacher und Beate Heine oder später durch Karl Kraus, Alfred Kerr, Erich Mühsam, Heinrich Mann u.a. erfuhr. Besonders erwähnt sei die Korrespondenz mit ihm befreundeter Frauen wie z.B. mit Bertha Jahn, Minna von Geyrer oder Bertha Maria Denk. Aus ihr lässt sich erfahren, wie empfindlich und konfliktgeladen in jener Epoche des Umbruchs Beziehungen zwischen Frauen und Männer sich gestalteten, in einer Epoche, in welcher – nicht zuletzt durch die mächtigen Impulse der Frauenbewegung – die Geschlechterverhältnisse und -rollen in Freundschaft, Liebe, Ehe, Familie und Beruf neu verhandelt wurden. Ausführlich bezeugt dies der unveröffentlichte, umfangreiche hochdramatische Briefwechsel zwischen Tilly Newes-Wedekind und Frank Wedekind. Gerade diese Korrespondenz macht sichtbar, wie schwierig es war und – immer noch – ist, sich sozialer Konformität zu entziehen und neue Wege jenseits sozialer Normen und Grenzziehungen zu gehen.

Die Wedekind-Korrespondenz hilft zweifellos, durch zahlreiche, andernorts nicht erreichbare Informationen die Biographie des Dichters und die Geschichte seiner Werke (Entstehung, Publikation, Aufführungen, Vorträge etc.) zu erschließen. Hinweise zur Interpretation seiner Werke gibt der Autor in seinen Briefen allerdings nur gelegentlich. Selbstkommentare zu seinem Werk zu schreiben, hat er sich für die von ihm 1912 zur Publikation vorbereitete, aber erst als Nachlass-Edition veröffentlichte Sammlung „Was ich mir dabei dachte“¹⁶ vorbehalten. Zusammen mit seinen zum Teil noch unveröffentlichten Tagebüchern und seinen werkbezogenen Aufzeichnungen in seinen unveröffentlichten Notizbüchern bilden die Briefe von und an Wedekind eine bedeutende Materialbasis für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinen Werken, für die biographische Geschichtsschreibung und für die Historiographie der Kultur jener Epoche zwischen 1880 und 1918. Einerseits kann die Wedekind-Korrespondenz als wissenschaftliches Hilfsmittel in Anspruch genommen werden, andererseits handelt es sich um eine selbständige literarische Gattung, welche Einblick in die Kultur einer im Umbruch befindlichen Epoche gibt und zugleich ein Dokument der ihr eigenen Briefkultur darstellt.

Technische Konzeption

Im Folgenden sollen wichtige Aspekte der technischen Konzeption der Online-Plattform beschrieben und erste Lösungsansätze vorgestellt werden. Dazu werden

¹⁶ Interessanterweise sollten diese „Kommentare“ ursprünglich Teil einer durch juristischen Vergleich erzwungenen Auftragsarbeit sein; sie entstanden also keineswegs aus einem spontanen Interpretationsbedürfnis des Autors. S. Kritische Studienausgabe der Werke Frank Wedekinds. Hrsg. von Elke Austermühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Darmstadt 2013, Bd. 5/II. S. 430ff.

zunächst die fachlichen und technischen Anforderungen dargestellt und anschließend die gewählte Architektur und deren Spezifika erläutert.

Eine der wichtigsten Zielstellungen der Online-Plattform ist die komplett webbasierte Umsetzung des Editionssystems. Dies bezieht sich zum einen auf die Präsentations- und Recherche-Ebene, um wissenschaftlichen Benutzern bzw. jeglichen interessierten Lesern der Brief-Edition eine einfache Online-Nutzung im Internet, ohne die zusätzliche Installation von Software, zu ermöglichen. Dabei sollen unterschiedlichste Möglichkeiten der Recherche unterstützt werden. Neben der üblichen Volltextsuche soll auch die gezielte Suche nach Personen, Orten, Datumsangaben etc. angeboten werden. Ebenso soll eine gezielte Auswahl von Briefwechseln zwischen bestimmten Personen möglich sein, um so Konversationsketten analysieren zu können.

Eine Besonderheit dieses Projektes ist, dass auch die Erstellungs-Ebene, d.h. sowohl die Erfassung als auch die ggf. nachträgliche Bearbeitung komplett webbasiert realisiert wird. Hintergrund dieser Entscheidung ist u.a., dass für die Eingabe der transkribierten und kommentierten Daten – natürlich nicht für die Erschließung – mangels Personalressourcen mittelfristig nicht nur editionswissenschaftliche Experten und Literaturwissenschaftler zur Verfügung stehen, sondern diese Arbeit auch mit studentischen Hilfskräften ausgeführt werden soll. Daraus ergibt sich die zwingende Notwendigkeit, eine komfortable und fehlerreduzierende Eingabeoberfläche anzubieten. Ein Beispiel dafür ist das Bereitstellen bereits eingepflegerter Namen, Orte etc. inkl. der jeweiligen Alternativbezeichnungen sowie die Anbindung an Normdatenbanken. Dieser Ansatz ermöglicht eine kooperative Weiterentwicklung der Edition und erlaubt es insbesondere, unterschiedliche philologische und informationswissenschaftliche Kompetenzen der Bearbeiter/innen zu berücksichtigen.

Bei der Erfassung der Briefe gibt es eine Reihe von fachlichen Besonderheiten zu berücksichtigen, die unmittelbare Auswirkung auf die Modellierung der Datenbank haben. So sind zu vielen Briefen Entwürfe erhalten. Diese sollen nicht als eigenständige Briefe, sondern als Entwürfe zu einem Briefdokument erfasst und später recherchiert werden können. Außerdem soll es auch möglich sein, Briefe, deren Existenz zwar bekannt ist, die aber selbst nicht mehr erhalten oder nicht aufgefunden sind, zu erfassen, um sie beispielsweise in den oben schon erwähnten Konversationsketten aufzuführen.

Während die Erfassung der Briefdaten und ihrer Transkription komfortabel über eine webbasierte Oberfläche stattfindet, werden die Daten im Hintergrund in einem einschlägigen Standardformat gespeichert, um später ggf. einen Datenaustausch bzw. eine Anbindung an andere Projekte zu ermöglichen. Mittel der Wahl ist hier die durch das Konsortium der Text Encoding Initiative definierte XML-Repräsentationssprache TEI.¹⁷

Weitere wichtige technische Ziele sind die größtmögliche Unabhängigkeit von spezifischen Software-Produkten (beispielsweise dem verwendeten Datenbankmanagementsystem) und die Möglichkeit der Wiederverwendung und Integration einzelner Komponenten in anderen Projekten. Um dieses Ziel zu erreichen, wurde eine aktuellen Software-Architektur-Standards entsprechende Mehr-Schichten-Systemarchitektur entworfen, die in der nachstehenden Abbildung dargestellt ist und im Folgenden

¹⁷ Text Encoding Initiative Consortium <http://www.tei-c.org>.

erläutert wird.

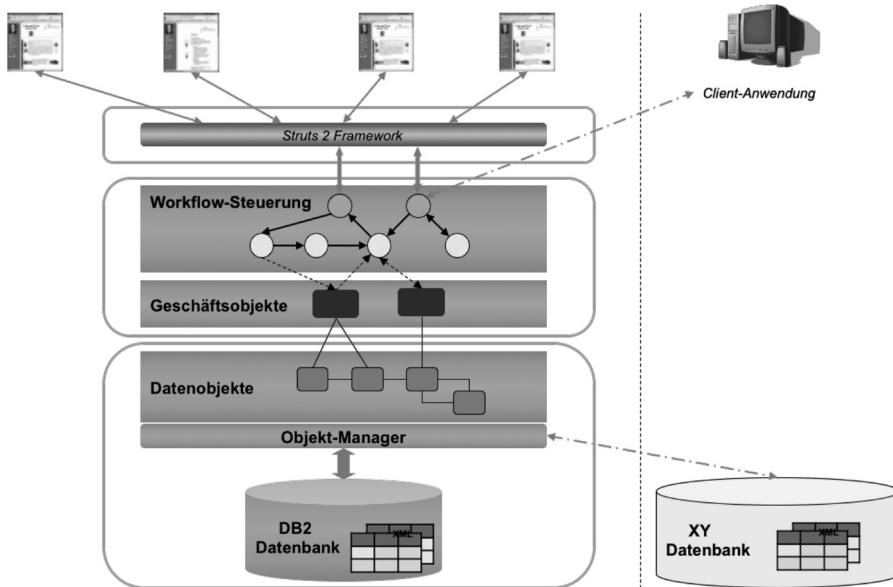


Abb. 1: Architektur der Online-Briefedition

Die gewählte Architektur trennt Präsentationsschicht, Workflow-Steuerung, Geschäftsobjekte, Datenobjekte und den Objekt-Manager, der die Transformation auf die relationale Datenhaltungsschicht realisiert. Die Umsetzung erfolgte mit aktuellen Technologien (Java, SQL und XML). Diese Architektur ermöglicht durch die klare Trennung der einzelnen Aufgaben in den unterschiedlichen Schichten und den klar definierten Schnittstellen, einzelne Komponenten auszutauschen oder eben auch wieder zu verwenden. Ebenso ist es möglich – ggf. auch bei später auftretendem Bedarf –, andere Präsentationsschichten (beispielsweise eine klassische Client-Anwendung) anzuschließen oder eine Anbindung an andere Datenbanken zu realisieren.

Die Aufteilung in Daten- und Geschäftsobjekte sowie die zusätzliche Schicht der Workflow-Steuerung sind direkte Folgen der bereits erläuterten Anforderung einer möglichst komfortablen und fehlerreduzierenden webbasierten Eingabe. Diese Anforderung erhöht auch deutlich die Komplexität des Datenmodells. Trotzdem hat sich das Editoren-Team nach einer entsprechenden Kosten-/Nutzenabwägung für diesen konzeptionellen Weg entschieden.

Die Eingabe der Briefdaten erfolgt in einer Web-Oberfläche, in der ein Editor integriert ist, der einer normalen Textverarbeitung ähnelt, letztlich aber intern XML-Daten, d.h. die bereits erwähnten TEI-Daten, erzeugt. Die nachfolgende Abbildung gibt einen ersten Eindruck der Eingabeoberfläche.



Abb. 2: Eingabe der Briefdaten in einer Web-Oberfläche

Während der Eingabe der Meta-Daten des Briefes (Verfasser, Empfänger, Datum des Briefs, Standort etc.) wird der Benutzer unterstützt, in dem bereits erfasste Bezeichnungen – inklusive Alternativbezeichnungen – komfortabel zur Auswahl angeboten werden. Darüber hinaus ist in einem nächsten Schritt geplant, die semi-automatische Erkennung einer Named Entity (Namen, Ort, Körperschaftsbezeichnungen etc.) im Rohtext des einzupflegenden Briefs zu unterstützen. Dazu werden entsprechende Text-Mining-Verfahren in das Projekt integriert.

Die Speicherung der transkribierten Daten erfolgt, wie bereits erwähnt, in TEI, also als XML-Dokument. Allerdings weisen Brief-Editionen Besonderheiten gegenüber anderen Texten auf, die in der TEI-Auszeichnungssprache bislang leider nicht berücksichtigt sind. Hier wäre es wünschenswert, dass der entsprechende Community-Standardsierungs-Prozess wiederbelebt und vorangetrieben wird, um zu verhindern, dass verschiedene Projekte ihre eigenen proprietären Erweiterungen definieren und damit eine zukünftige Austauschbarkeit bzw. gegenseitige Referenzierbarkeit der Online-Dokumente einschränken bzw. verhindern.

Technisch wird die Speicherung so realisiert, dass das TEI-Dokument in einer XML-fähigen Datenbank (derzeit IBM DB2) komplett in einer XML-Spalte gespeichert wird. Darüber hinaus werden bestimmte Meta-Daten, insbesondere diejenigen, die zur Unterstützung der fehlerreduzierenden Eingabe benötigt werden, zusätzlich als relationale Daten gespeichert.

Bei der Realisierung der Such- und Ausgabeoberfläche kommen aktuelle XML-/XSLT-Technologien zur Umwandlung in HTML, PDF etc. zum Einsatz. Die eigent-

liche Herausforderung liegt dabei allerdings in der Gestaltung des User Interfaces. Hier vollzieht sich ein grundlegender Medienwandel von der „Buchansicht“ einer gedruckten Ausgabe zu den Möglichkeiten einer webbasierten Darstellung. Eine bloße Transformation der „Buchansicht“ in das elektronische Medium greift hier zu kurz. Neben den Möglichkeiten einer parallelen Ansicht (beispielsweise von Transkriptionen und Original-Handschriften) und den einschlägigen Navigationsmöglichkeiten zwischen den Briefen stellen sich auch grundlegende Fragen nach der angemessenen Visualisierung von Kommentaren sowie nach dem Umgang mit weiterführenden Informationen außerhalb der originären Briefeditionen.

Fazit

Das Projekt der Online-Briefdatenbank zielt seit Beginn nicht nur auf die Konzeption eines exemplarischen Datenbank-Modells. Weiteres Ziel ist eine Kontextualisierung, d.h. eine virtuelle Einbindung der im Zuge der Werkedition gewonnenen Forschungsergebnisse. Die interaktiven Nutzungsmöglichkeiten, die dem Medium Internet gerecht werden sollen, können ebenso als Kontextualisierung verstanden werden. Die Usability zielt durchaus auch auf nichtwissenschaftliche Nutzergruppen. Dieser innovative Ansatz könnte z.B. dazu führen, dass – verglichen mit Web-Blogs oder anderen Arten digitaler Kommunikation – Briefdaten selektiert und reduziert dargestellt werden. Es besteht allerdings die Gefahr, dass dabei editionswissenschaftliche Standards verunklart werden. Wichtig ist daher, dass in einem solchermaßen differenzierten Angebot die unterschiedlichen Grade der Komplexität für die jeweiligen Zielgruppen transparent sind, so dass die Datenbank z.B. für schulische Projekte ebenso wie für die Wedekind-Forschung genutzt werden kann, ohne zu Lasten der unterschiedlichen Bedürfnisse zu gehen.

Stephanie Jordans

Gedrucktes Buch und digitales Archiv. Zur textkritischen und kommentierten Ausgabe von Ernst Meisters lyrischem Werk

1. Einführung

Ernst Meister (1911-1979) zählt zwar zu den bedeutendsten deutschsprachigen Lyrikern des 20. Jahrhunderts, allerdings dürfte der Name nach wie vor nur wenigen bekannt sein. Helmut Arntzen spricht davon, dass „wohl bei keinem anderen deutschen Autor der jüngsten Vergangenheit noch immer ein solches Mißverhältnis zwischen Bedeutung und Bekanntheit herrscht.“¹ Meister hat zwischen 1932 und 1979 über 20 Gedichtbände publiziert, sein umfangreiches Werk wurde mehrfach ausgezeichnet.² Der lyrischen Produktion kommt im literarischen Gesamtœuvre die größte Bedeutung zu, mindestens zu erwähnen sind außerdem Hörspiele, Prosaarbeiten, Theaterstücke sowie ein umfangreiches bildnerisches Werk.

Am Lehrstuhl für Allgemeine Literaturwissenschaft und Neuere Deutsche Literaturgeschichte der *RWTH Aachen University* entstand unter der Leitung von Prof. Axel Gellhaus im Auftrag der *Nordrhein-Westfalen-Stiftung Naturschutz, Heimat- und Kulturflege*, Düsseldorf, eine textkritische und kommentierte Ausgabe des lyrischen Werks von Ernst Meister. Die Herausgeber sind Axel Gellhaus, Stephanie Jordans und Andreas Lohr. Die Ausgabe erschien zum 100. Geburtstag des Autors im Wallstein Verlag, Göttingen. Die Edition konzentriert sich zunächst auf die zu Lebzeiten publizierte Lyrik, die als erste Abteilung in fünf Bänden inklusive eines elektronischen Materialienanhangs vorgelegt wurde. Die editorische Arbeit wurde von einem internationalen Editionsteam geleistet, dem 17 Bandbearbeiter aus Deutschland, Frankreich und den Niederlanden angehören.³ Ein siebenköpfiges Team bewerkstelligte die redaktionelle Arbeit.⁴

¹ Helmut Arntzen: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.): Zweites Ernst Meister Kolloquium. Ernst Meister und die lyrische Tradition. 3.-5. November 1993 in Münster. Aachen 1996 (= Sonderband IV zum Jahrbuch der Ernst Meister Gesellschaft), S. 9f., hier: S. 9.

² Meister erhielt 1957 den *Annette-von-Droste-Hülshoff-Preis* (Westfälischer Literaturpreis), es folgte der *Hagener Literaturpreis* 1962, der Große Kunstreis des Landes Nordrhein-Westfalen (1963), der *Petrarca-Preis* (1976), der *Rainer-Maria-Rilke-Preis* (1978) und posthum der *Georg-Büchner-Preis* (1979).

³ Zum Team der Bandbearbeiter gehören: Dieter Breuer (Aachen), Axel Gellhaus (Aachen), Jan Gielkens (Den Haag), Ingrid Grüninger (Stuttgart), Ute Harbusch (Stuttgart), Karin Herrmann (Aachen), Stephanie Jordans (Aachen), Ewout van der Knaap (Utrecht), Françoise Lartillot (Metz), Beate Laudenberg (Karlsruhe), Andreas Lohr (Bonn/Berlin), Ton Naaijkens (Utrecht), Eckart Oehlenschläger (Bonn), Stephanie Over (Aachen), Dierk Rodewald (Berlin), Thomas Schneider (Bonn/Opava), Mareike Schröder (Aachen).

⁴ Zum Redaktionsteam gehören: Axel Gellhaus (Aachen), Stephanie Jordans (Aachen), Andreas Lohr (Berlin), Dominik Loogen (Aachen), Eckart Oehlenschläger (Bonn), Dierk Rodewald (Berlin) und Mareike Schröder (Aachen).

2. Die Erschließung des Ernst Meister-Nachlasses

Die archivalische Bearbeitung und Ordnung des Nachlasses, seine wissenschaftliche Erschließung, die Organisation regelmäßiger Tagungen und die Koordination des internationalen Editionsteams lagen seit dem Jahr 2000 in der Hand der Ernst-Meister-Arbeitsstelle. Das Ziel war die Nutzbarmachung des Nachlasses für die Öffentlichkeit und die Vorbereitung der textkritischen und kommentierten Werkausgabe. Es entstanden außerdem zwei Dissertationen⁵, ein Materialienband⁶ und eine Chronik⁷ zum Leben und Werk Ernst Meisters.

Der Meister-Nachlass wurde von den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Meister-Arbeitsstelle gesichtet, geordnet und sigliert; das aus dieser Arbeit entstandene Findbuch erschließt den gesamten Nachlass und ermöglicht den Zugriff auf Einzelblätter oder Blattkontingente. Das Team der Bandbearbeiter profitierte davon, dass die archivalische Arbeit in den Händen der Meister-Arbeitsstelle lag, denn die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter verfügen über eine umfassende Kenntnis des umfangreichen Nachlasses.⁸

Zur Aufgabe der Erschließung des Nachlasses gehörte nicht nur die Erstellung eines Findbuches in Form einer Datenbank, sondern auch die Digitalisierung des gesamten lyrischen Nachlasses (Handschriften, Typoskripte, Durchschläge) sowie sämtlicher Werk- und Arbeitsbücher Ernst Meisters. Zudem wurde die gesamte Korrespondenz mit knapp 8.000 Briefeinheiten systematisch ausgewertet und das Ergebnis in Form einer Briefgeden-Datenbank dokumentiert.

Im Anschluss an die Erschließungsarbeiten wurde eine Homepage eingerichtet, deren nicht-öffentlicher Teil sukzessive um die Module und Datenbanken erweitert wurde, die unmittelbar aus der Erschließung des Nachlasses resultierten:

- Digitalisate des gesamten lyrischen Nachlasses (Handschriften, Typoskripte und Durchschläge), Digitalisate sämtlicher Werk- und Arbeitsbücher, Digitalisate des Materials aus Privatarchiven und aus der Privatbibliothek Ernst Meisters)
- Findbuch zum gesamten Nachlass (inklusive Prosa, Hörspiele, Theaterstücke)
- Gesamtverzeichnis der Bibliothek Ernst Meisters
- Regesten sämtlicher Briefeinheiten
- Gesamtverzeichnis der Briefwechselpartner
- Datenbank zur Biografie Ernst Meisters
- Ausgewählte Fotografien aus dem Nachlass
- Digitale Reproduktionen des bildnerischen Nachlasses
- Vollständiger Text des gedruckten lyrischen Gesamtwerks nach den Erstdrucken

⁵ Karin Herrmann: Poetologie des Erinnerns. Ernst Meisters lyrisches Spätwerk. Göttingen 2008; Stephanie Jordans: Die „Wahrheit der Bilder“. Zeit, Raum und Metapher bei Ernst Meister. Würzburg 2009.

⁶ Ernst Meister – Perspektiven auf Werk, Nachlaß und Textgenese. Ein Materialienbuch. Hrsg. von Karin Herrmann und Stephanie Jordans. Göttingen 2009.

⁷ Ernst Meister. Eine Chronik. Aus dem Nachlaß erarbeitet von Karin Herrmann und Stephanie Jordans unter Mitarbeit von Dominik Loogen. Göttingen 2011.

⁸ Einen Überblick über die Geschichte des Nachlasses und die Tranchen im Einzelnen gibt Axel Gellhaus, Vgl. Axel Gellhaus: Der Nachlaß Ernst Meisters und das Konzept der textkritischen und kommentierten Werkausgabe. In: Karin Herrmann; Stephanie Jordans (Hrsg.): Ernst Meister. Perspektiven auf Werk, Nachlaß und Textgenese. Ein Materialienbuch. Göttingen 2009, S. 109-119.

Die Bandbearbeiter des Editionsteams profitierten bereits während ihrer Arbeit von der Einrichtung dieser Homepage, die die Editionsarbeit parallel in drei Ländern (Deutschland, Frankreich, Niederlande) möglich gemacht hat.

3. Die textkritische und kommentierte Ernst-Meister-Ausgabe

Die textkritische und kommentierte Ernst-Meister-Ausgabe enthält einen kritisch revidierten Text auf der Basis der Erstdrucke, einen textkritischen Apparat, einen Kommentar mit ausführlichen Bandeführungen und Einzelkommentaren sowie diverse Register. Die Ausgabe bietet außerdem eine vollständige Dokumentation der Textentstehung in Form von Verzeichnissen sämtlicher Textzeugen zu den einzelnen Gedichten. Im Apparat werden *ausgewählte* Zustände der Textgenese dargestellt, d.h., es werden signifikante Textprozesse sichtbar gemacht. Das editorische Prinzip „Auswahl auf der Basis vollständiger Materialkenntnis der Editorinnen und Editoren“ erscheint uns im Falle Ernst Meister ein notwendiges Prinzip zu sein, was vor allem im großen Umfang des überlieferten genetischen Materials sowie im unterschiedlichen qualitativen Niveau desselben begründet liegt. Ernst Meister hat enorm viele Stadien bzw. Textzustände hinterlassen; eine vollständige Darstellung hätte eine äußerst voluminöse Ausgabe zur Folge. Eine vollständige historisch-kritische Edition nur des einen Bandes *Sage vom Ganzen den Satz* – ohne Kommentar – ergäbe einen Umfang von mehr als 600 Seiten. Andreas Lohr hat mit seiner Dissertation gezeigt, wie der abgewandelte Variantenapparat der *Bonner Celan-Ausgabe* auf Meisters Arbeitsweise anzuwenden wäre.⁹ Mit *Sage vom Ganzen den Satz* liegt ein textgenetischer Apparat von 20 Gedichtbänden vor; wie umfangreich eine vollständige historisch-kritische Edition werden würde, lässt sich leicht hochrechnen.

Der lyrische Nachlass im engeren Sinne umfasst ca. 12.000 Blatt; hinzuzurechnen sind außerdem noch Textzeugen, die in den Werk- und Arbeitsbüchern des Autors, in Briefen, in Exemplaren aus der Bibliothek Ernst Meisters sowie in Privatarchiven anderer enthalten sind. Der an Textprozessen interessierte Benutzer, der über die im Apparat dargestellten „Schlaglichter“ der Textgenese die Textprozesse weiter verfolgen möchte, wird auf den elektronischen Materialienanhang der Edition verwiesen, in dem das *gesamte* relevante Material bereitgestellt wird. Der Edition werden sämtliche Textzeugen als Digitalisate beigegeben; das Material umfasst den gesamten lyrischen Nachlass im engeren Sinne, d.h. sämtliche Manuskripte, Typoskripte und Durchschläge sowie die Werk- und Arbeitsbücher, Materialien aus Privatarchiven und Textzeugen aus Büchern der Privatbibliothek des Autors. Im elektronischen Teil der Edition sind auch die vollständigen Zeugenverzeichnisse enthalten, die mit den Digitalisaten verlinkt sind.

Bedenkt man, dass knapp 12.000 Faksimiles des lyrischen Nachlasses sowie 41 digitalisierte Werk- und Arbeitsbücher mit gut 2.500 Faksimiles als Hochauflösungscans der Ausgabe mitgegeben sind, ging es bei der Aufbereitung und Präsentation des digitalen Materials darum, eine ansprechende und benutzerfreundliche Oberfläche zu

⁹ Vgl. Andreas Lohr: „*Sage vom Ganzen den Satz*“. Textgenetischer Apparat. Aachen 2004 (= Elektronische Dissertation, Hochschulbibliothek, RWTH Aachen University).

schaffen. Es gibt für den digitalen Teil zwei Bereiche: Zum einen eine Archivsammlung, die die Materialien in ihrer archivalischen Ordnung präsentiert. Zum anderen bietet die Ausgabe eine Editionssammlung, die das Material nach Gedichtbänden und -titeln geordnet zeigt. Zu jedem einzelnen Gedicht lässt sich zunächst das Zeugnisverzeichnis aufrufen. Dieses Verzeichnis, das sämtliche Textzeugen zu den einzelnen Gedichten aus den verschiedenen Tranchen und Nachlass-Bereichen listet und beschreibt, ist mit sämtlichen relevanten Textzeugen verlinkt, so dass die entsprechenden Textzeugen angezeigt und nach Wunsch auch synoptisch betrachtet werden können; die hochauflösten Digitalisate erlauben weitreichende Zoom-Funktionen. Die Genese der einzelnen Gedichte lässt sich anhand des digitalen Materials von den Benutzerinnen und Benutzern selbst rekonstruieren. Auf diese Art und Weise können auch die editorischen Entscheidungen überprüft bzw. nachvollzogen werden; für den Apparaturband der Ausgabe haben wir uns für die klassische Buch-Publikation entschieden.

Im Kommentarteil bietet die Ausgabe zu den einzelnen Gedichtbänden ausführliche Bandeinführungen zum werkgeschichtlichen Kontext mit Darstellungen zur Entstehungs-, Publikations- und Wirkungsgeschichte, mit Hinweisen auf konzeptionelle und poetologische Zusammenhänge sowie mit einer Übersicht über die archivalische Situation. Der lemmatisierte Stellenkommentar von Meisters Gedichten löst vor allem intertextuelle und biografische Bezüge auf und gibt Hinweise auf weiterführende Forschungsliteratur.

Die Verknüpfung von klassischer Buch-Publikation (für Apparat und Kommentar) und der elektronischen Präsentation der Nachlass-Materialien im Archiv- sowie im Editionsmodus bietet mit Blick auf die Benutzerinnen und Benutzer einige Vorteile: Mit dem Apparate teil kommt die Edition einerseits den Bedürfnissen der Leser entgegen, die ein Interesse an der Textgenese der Gedichte verfolgen. Trotz des auswählenden Verfahrens wird es andererseits dem wissenschaftlich orientierten Benutzer möglich sein, editorische Entscheidungen nachzuvollziehen. Die vollständig präsentierte Materialbasis sorgt für größtmögliche Transparenz und versetzt die Benutzerinnen und Benutzer in die Lage, selbst Forschungen zu betreiben. Die Ausgabe stellt insofern ein neues Editionsmodell dar, das die Vorteile einer handlichen Studienausgabe mit dem wissenschaftlichen Anspruch einer textgenetischen Edition zu verbinden sucht.

4. Einführung zu Ernst Meisters Gedichtband *Pythiusa* (1958)

Zu den Gedichtbänden, die Ernst Meister zu Lebzeiten publiziert hat, bietet der Kommentarband der Ausgabe ausführliche Bandeinführungen.¹⁰ Als Beispiel wird im Folgenden die Einführung des Gedichtbandes *Pythiusa* (1958) vorgestellt.

¹⁰ Die Gedichtbände (mit Jahresangabe des Erstdrucks) sind im Einzelnen: *Ausstellung* (1932), *Unterm schwarzen Schafspelz* (1953), *Dem Spiegelkabinett gegenüber* (1954), *Der Südwind sagte zu mir* (1955), ... und *Ararat* (1956), *Fermate* (1957), *Pythiusa* (1958), *Zahlen und Figuren* (1958), *Lichtes Labyrinth* (1959), *Die Formel und die Stätte* (1960), *Flut und Stein* (1962), *Neue Gedichte* (In: *Gedichte 1932–64*, 1964), *Zeichen um Zeichen* (1968), *Schein und Gegenschein* (1969), *Es kam die Nachricht* (1970), *Sage vom Ganzen den Satz* (1972), *Schatten* (1973), *Im Zeitspalt* (1976), *Wandloser Raum* (1979).

4.1. Werkgeschichtliche Einführung

Der Erstdruck des Gedichtbandes *Pythiusa* erschien im März 1958 bei Victor Otto Stomps in der Eremiten-Presse (Copyrightvermerk: „Verlag Eremiten-Presse, Stierstadt im Taunus, Schloß Sanssouris“); es handelt sich um eine großformatige (30 x 17,7 cm) Ausgabe mit einer Auflage von 160 Exemplaren. Auf dem beigefarbenen Außenumschlag dieser Ausgabe ist die Reproduktion eines Ölgemäldes mit dem Titel „Küste“ von Katja Meirowsky (Ibiza) abgebildet. Im Juli desselben Jahres erschien in der Eremiten-Presse außerdem eine kleinformatige (19,7 x 10 cm) Ausgabe in roter Broschur.

Der Band *Pythiusa* enthält eine Reihe von 24 Gedichten sowie folgendes den Gedichten vorangestelltes Notat: „Die Gedichte entstanden von Mitte Oktober bis Mitte November 1957 auf Ibiza. Pythiusa ist einer der alten Namen der Insel.“

Ernst Meisters erster Aufenthalt auf der Insel Ibiza vom 16. Oktober bis zum 15. November 1957 ist bezeugt.¹¹ Er reiste in Begleitung seiner Frau Else mit Bahn und Schiff. Else Meister beschrieb den Ibiza-Aufenthalt rückblickend in einem Brief vom 3. März 1958 an Hans Kaiser:

Wissen Sie, daß wir im Oktober/November auf Ibiza (Balearen, in der Nähe von Mallorca) waren, und zwar ganz schlicht in einem Landhause mit Petroleum und Holzkohlenherd? Dort, wo das Leben sich noch ganz ursprünglich hat, das Meer so nahe beim Hause war, daß man es fast rauschen hörte, dort sind 24 Gedichte entstanden, die demnächst, wenn Stomps nicht wieder saumelig [sic] ist, sogar noch diesen Monat, unter dem Titel „Pythiusa“ (dies ein alter Name für Ibiza) in der Eremitenpresse, Stierstadt/Taunus, in einem Bändchen erscheinen.

Ernst Meister trug auf Ibiza zahlreiche Gedichte in ein Notizbuch (Sigle: I.8-33) ein. Es handelt sich um einen braunen Pappband mit 71 zwischen dem 7. Februar 1957 und dem 30. September 1962 beschriebenen Seiten. Das Notizbuch enthält Entwürfe zu Gedichten aus dem Band *Pythiusa: Und dies, Steilküste, Stumme Testamente, Stern, Tabula, Silberne Spur, Verbündet, Der Kopf und Reise*. Neben den Gedichtentwürfen enthält das Arbeitsbuch außerdem eine nicht gedruckte Ode an die Insel: *O Pythiusa* (Sigle I.8-34.48/51). Während es sich bei den Gedichtentwürfen zu *Steilküste, Stumme Testamente, Verbündet, Der Kopf und Reise* nahezu um Reinschriften handelt, erstreckt sich die Textgenese der Entwürfe zu *Stern, Tabula* und *Silberne Spur* über mehrere Seiten.

Die Gedichte des Bandes *Pythiusa* sind von den Natur- und Landschaftseindrücken der Insel Ibiza geprägt, insbesondere maritime und nautische Motive und Metaphern fanden Verwendung. Mit „Eine Reise (/) ein Schiff“ (P 001) wird der Band eröffnet; „Ein Schiff tönt (/) Ausfahrt“ heißt es im letzten Vers des Gedichts *Verschliessen des Hauses* (P 020). Meister sah sich auf Ibiza „auf einem Eiland mitten im Meer im Angesicht der unverstellten Elemente“.¹² Der Band *Pythiusa* ist von Meisters konkreten Erfahrungen und Eindrücken seines Inselaufenthaltes geprägt, die Gedichte sind

¹¹ Vgl. die Stempel in Ernst Meisters Reisepass: Spanisches Konsulat Bremen, 7. Oktober 1957 für das Visum; Einreisestempel vom 16.10.1957 und Ausreisestempel vom 15.11.1957.

¹² Brief von Ernst Meister an Flora Klee-Palyi vom 23. Februar 1959.

zum großen Teil situationsnah entstanden; Ausgangspunkt ist in vielen Gedichten ein Reflex auf konkrete visuelle Eindrücke, die mit philosophisch-existentiellen Zusammenhängen verbunden werden.

Der Band *Pythiusa* zeugt von zeitkritischen Bezügen, die im Einzelfall näher zu erläutern sind. Karl Lehmann interpretiert vor diesem Hintergrund das Gedicht *Rissiges Eden* (P 022);¹³ das Gedicht *Und dies* (P 024) zeugt von zeitgeschichtlichen und zeitkritischen Bezügen.¹⁴

Am 22. November 1957 kehrten Meister und seine Frau von Ibiza nach Hagen-Haspe zurück, zuvor besuchten sie Paul Celan in Paris. Meister hatte Celan kurz vor seiner Abreise nach Ibiza am 13. Oktober 1957 auf einer von Hans Jürgen Leep initiierten Tagung „Literaturkritik – kritisch betrachtet“ des Wuppertaler *Bundes* kennengelernt und die Pariser Adresse Celans in sein Notizbuch (Sigle I.8-33.213) eingetragen, das er während der Reise bei sich trug. Das erste Treffen zwischen Meister und Hans Jürgen Leep, dem Leiter des *Bundes* und der *Literarischen Gesellschaft*, fand im Juli 1956 statt. Der Kontakt zwischen Meister und Leep kam durch Wilhelm Badenhop zustande, nachdem dieser auf Gedichte Meisters in den *Konturen* und in den *Akzenten* sowie auf den Band *Dem Spiegelkabinett* gegenüber aufmerksam geworden war. Badenhop gab Meisters Gedichte an Hans Jürgen Leep weiter, der sich beeindruckt zeigte und Meister einlud, in der *Literarischen Gesellschaft* zu lesen. Meister schätzte Badenhop und Leep insbesondere auch als Kritiker seiner Gedichte und band sie in Lektorierungsprozesse mit ein.

Clemens Heselhaus, dem Meister nach Erscheinen des Bandes *Pythiusa* umgehend ein Exemplar zugeschickt hatte, reagierte darauf in einem Brief vom 19. März 1958:

Heute morgen eine intensive Lesung Ihrer „Pythiusa“: als Ferien-Produkt im Ganzen reizvoll, gespannt und tief, im einzelnen ist sicher Bleibendes dabei (ungefähr die Auswahl, die Sie zur Lesung getroffen haben). Gedruckt nimmt sich vieles gewichtiger aus. Besten Glückwunsch dazu.

Meister reiste im Herbst 1960 mit Hilfe eines Reisestipendiums ein zweites Mal nach Ibiza und arbeitete dort an dem Gedichtzyklus *Jenseits von Jenseits*, der später im Band *Flut und Stein* (1962) erschien. Angeregt wurden die Ibiza-Aufenthalte durch den mit Meister befreundeten Maler Hans Kaiser aus Soest, der Meister auch mit Reiseinformationen und Übernachtungstipps versorgte.¹⁵ Im Nachlass befinden sich zahlreiche Fotos von Meister auf Ibiza sowie ein Reiseführer für die Insel.¹⁶ Meister arbeitete auf Ibiza nicht nur an den Gedichten, die später in dem Band *Pythiusa* erschienen, er fertigte auch zahlreiche Ölkreidegemälde und Kreidezeichnungen an.¹⁷

¹³ Vgl. Karl Lehmann: Ernst Meister. Rissiges Eden. In: Einigkeit und aus Ruinen. Eine deutsche Anthologie. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Frankfurt am Main 1999, S. 81-84.

¹⁴ Vgl. Stephanie Jordans: Die „Wahrheit der Bilder“. Zeit, Raum und Metapher bei Ernst Meister. Würzburg 2009, S. 146-177.

¹⁵ Vgl. Brief von Hans Kaiser an Ernst Meister vom 16.10.1960 aus Ibiza.

¹⁶ Juan Castelló: Ibiza und Formentera. Reiseführer. Übersetzt von Herbert Windschild. Palma de Mallorca 1956 (Exemplar in Ernst Meisters Bibliothek).

¹⁷ Die Bilder sind meist mit „Ibiza“ oder „I“ gekennzeichnet. Zwei Reproduktionen von Ölkreidegemälden finden sich in: Zeichen um Zeichen. Der Lyriker Ernst Meister als Maler. Eine Ausstellung

Der Gedichtband *Pythiusa* ist nach *Unterm schwarzen Schafspelz* (1953), *Dem Spiegelkabinett gegenüber* (1954), *Der Südwind sagte zu mir* (1955) und *Fermate* (1957) der fünfte und letzte Gedichtband, den Meister bei Victor Otto Stomps in der Eremiten-Presse publizierte. ... und *Ararat* (1956) sowie *Zahlen und Figuren* (1958) erschienen bereits im Limes Verlag, *Liches Labyrinth* (1959) bei Walltor. Der Kontakt zu Victor Otto Stomps war für Meisters schriftstellerischen Neuanfang in den fünfziger Jahren wichtig. Zwar bekam Meister durch Stomps die Chance, seine Gedichte zu publizieren, doch im Laufe des Verhältnisses zwischen Autor und Verleger wuchs Meisters Unzufriedenheit mit der Eremiten-Presse, die zum einen in den Verzögerungen der Erscheinungstermine begründet war, zum anderen in der mangelnden Qualität der Stomppsschen Druckerzeugnisse. Im November 1956 erschien der Gedichtband ... und *Ararat* im Limes Verlag. Dieser Schritt ist bereits Meisters Entschluss, den Verlag zu wechseln, geskuldet. Am 6. Dezember 1956 schrieb Else Meister an Wilhelm Badenhop: „Ich muß Anstrengungen machen, an einen betriebsfähigeren Verlag zu kommen.“ Im selben Brief äußerte sie, daß bei Stomps „fast immer Druckfehler“ zu beklagen sind. In einem Brief an Reinhard Paul Becker vom 11. Juli 1958 formulierte Ernst Meister seine Enttäuschung über die große *Pythiusa*-Ausgabe:

Nach „Fermate“ (habe ich Dir das eigentlich geschickt?) wurde „Pythiusa“ gedruckt (alter Name für Ibiza), noch von Stomps, mit welchem nach wie vor gutes Verhältnis (er ist jetzt auf sehr guter Höhe seines Fallens), wird gerade neu gedruckt im kleinen Format, nach vorheriger gänzlicher Elendsgestalt im Riesenformat. Nächste Woche werd ich's wohl haben.

In einem Brief an Hans Jürgen Leep schreibt Meister über seine Ambitionen in Bezug auf den geplanten Verlagswechsel sowie Stomps' Versäumnis, den Band *Pythiusa* termingerecht zu drucken:

Ich hatte gehofft, Ihnen im Laufe des sich nun schon verlaufenden Monats Januar meine Ibizaner Gedichte in gedruckter Form schicken zu können, aber Stomps hat offenbar zu kalte Finger gehabt in seinem unerwärmten Mäuseschloß, als daß er Buchstaben hätte setzen können. [...] Auf Verlagssuche bin ich auch, im Einvernehmen mit Stomps. Den nächsten Band möchte ich doch lieber woanders unterbringen. Man sucht natürlich ne große Firma. Und wiederum fragt man sich, ob das richtig sei.¹⁸

Hans Jürgen Leep bedauerte in einem Brief vom 7. Februar 1958 die Verzögerung der Publikation des Bandes *Pythiusa*: „Es tut mir leid, dass sich das Erscheinen Ihrer Gedichte verzögert. Dabei ist nicht nur Mitgefühl im Spiel, sondern auch der egoistische Wunsch, Neues von Ihnen zu lesen.“¹⁹ Nach Erscheinen des Bandes schrieb Leep am 8. April 1958:

des Westfälischen Museumsamtes. Hrsg. i. A. des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe. Münster 1990, S. 72f. Vgl. auch den Aufsatz von Petra Rämischi-Sommer im Ausstellungskatalog „Zeichen um Zeichen“, S. 30-36.

¹⁸ Brief von Ernst Meister an Hans Jürgen Leep, undatiert (Ende Januar / Anfang Februar 1958).

¹⁹ Brief von Hans Jürgen Leep an Ernst Meister vom 7. Februar 1958.

Mit Ihrem Gedichtbuch, für das ich Ihnen herzlich danke, habe ich mich noch gestern abend beschäftigt. Mit dem Inhalt bin ich sehr einverstanden, die Form ist aber doch recht unbefriedigend; ich entsinne mich keines Erzeugnisses von Stomps, das einen solchen Eindruck von Flüchtigkeit gemacht hätte. S. 27 unten muss es wohl heißen „welchem Winde und Diebe“?²⁰

Seine Unzufriedenheit mit der mangelnden Qualität des Druckes von *Pythiusa* artikulierte Meister noch einmal deutlich in einem Brief vom 23. Februar 1959 an Flora Klee-Palyi:

Ich lege Ihnen das Bändchen „*Pythiusa*“ bei, von Stomps so miserabel gedruckt (Entschuldigung die primitiven Verhältnisse seiner Druckerei), daß ich nichts hineinschreiben mag. [...] Ich will Herrn Niedermeyer [korrekt: Niedermayer; Anm. von S. J.] nahe legen, alles Frühere von mir, in Auswahl, im nächsten Herbst zu bringen. Vielleicht „*Pythiusa*“ separat im Frühjahr. Wink mit dem Zaunpfahl: Mit Zeichnungen? – Man darf auf einem Eiland mittan im Meer im Angesicht der unverstellten Elemente erst recht nicht tüfteln.²¹

Meister wandte sich in der Hoffnung auf Unterstützung für den geplanten Verlagswechsel mit einem Brief an Walter Höllerer, der zusammen mit Hans Bender Herausgeber der Literaturzeitschrift *Akzente* war:

Ich dichte noch immer und frage, ob etwas von dem Beigefügten Ihren und Benders Gefallen findet und den Akzenten überantwortet werden kann. Sodann: Der westfälische Dichter ist auf Verlagssuche – Stomps ist im Einvernehmen –, es wäre zunächst ein Band mit 60 (neuen) Gedichten zu drucken, fein geordnet. Hätte ich wohl eine Chance bei dem hessischen Verlag Suhrkamp, Peter? Wären Sie zu einer Lanze bereit, ich meine, diese für mich zu brechen? Professor Heselhaus, Ihr Kollege, will's bei Hanser, einem Verlag, den Sie ja auch kennen, und Diederichs versuchen. Heselhaus hat auch den Band mit mir zusammengestellt. Denken Sie, ein Professor! Die Druckkosten kämen, mindestens zu einem bedeutenden Teil, wieder herein durch Abnahme von Exemplaren seitens des hiesigen Landschaftsverbandes. Die sieben Ihnen hier anvertrauten Gedichte entstammen PYTHIUSA (das ist einer der alten Namen der Insel Ibiza, wo ich Oktober/November vergangenen Jahres war), einer Sammlung von 24 Gedichten, die noch Stomps – o wann? – drucken wird.²²

Walter Höllerer antwortete auf Meisters Brief mit folgenden Zeilen:

Lieber Ernst Meister, sehr schöne Gedichte. Auch Bender gefallen sie. Wir werden gerne 2 oder 3 davon drucken, freilich wann, steht noch in den Sternen. Ich melde mich jedoch an für „Verbündet“, „Eingeboren“ und „Hirtin“. Für jegliche Art von Lanze gern bereit. Ihr WH.²³

²⁰ Brief von Hans Jürgen Leep an Ernst Meister vom 8. April 1958.

²¹ Brief von Ernst Meister an Flora Klee-Palyi vom 23. Februar 1959. Flora Klee-Palyi (13.10.1893–14.04.1961), Graphikerin, Illustratorin, Herausgeberin und Übersetzerin, wurde von Hans Jürgen Leep auf Meister aufmerksam gemacht und fertigte Zeichnungen zu Gedichten aus dem Band *Zahlen und Figuren* an. Im Jahr 1959 erschien der von ihr ausgestattete bibliophile Band *Lichtes Labyrinth* im Gießener Walltor-Verlag. Meisters Gedichtband *Les Yeux Les Barques* erschien zweisprachig, die Übertragungen ins Französische stammen von Flora Klee-Palyi und Louis Guillaume. Beide verzichteten auf ein Übersetzerhonorar. In einem Brief vom 11. April 1961 bat Else Meister Flora Klee-Palyi, den Band Pythiusa ins Französische zu übersetzen. Dieses Projekt kam jedoch nicht zustande.

²² Brief von Ernst Meister an Walter Höllerer vom 30. Januar 1958 (Meister datierte diesen Brief fälschlich auf das Jahr 1957).

²³ Brief von Walter Höllerer an Ernst Meister am 12. März 1958. Im dritten Heft des Jahres 1959 erschienen in den *Akzenten* die von Höllerer ins Auge gefassten Gedichte *Eingeboren*, *Verbündet* und *Hirtin*.

1964 erschien im Luchterhand Verlag ein Auswahlband mit Meisters Lyrik: *Gedichte 1932-64* (AG I).²⁴ Der Band enthält Gedichte aus bisher publizierten Gedichtbänden sowie *Neue Gedichte*. Es handelt sich um folgende Gedichte aus dem Band *Pythiusa* in entsprechender Reihenfolge: *Stumme Testamente, Stern, Verbündet, Hirtin, Risiges Eden, Plötzlich, Ich sah, Fliege und Greisin, Eingeboren, Unerreichbar, Höhle*. 1977 erschien im Luchterhand Verlag in der Reihe *Sammlung Luchterhand* (Nr. 244) eine Taschenbuchausgabe von Meisters Lyrik: *Ausgewählte Gedichte 1932-1976* (AG II) mit einem Nachwort von Beda Allemann.²⁵ Der Band enthält einen Längsschnitt von Gedichten aus dem bis dato publizierten Werk; aus dem Band *Pythiusa* sind folgende Gedichte in entsprechender Reihenfolge enthalten: *Eingeboren, Plötzlich, Hirtin* und *Ich sah*. Die Auswahl der Gedichte hat Meister selbst vorgenommen. 1979 erschien eine erweiterte Neuausgabe dieses Taschenbuchs mit dem Titel *Ausgewählte Gedichte 1932-1979* (AG III),²⁶ die Gedichtauswahl des Bandes *Pythiusa* in AG III entspricht AG II und ist, was die Gedichte aus *Pythiusa* betrifft, seiten- sowie textidentisch.

4.2. Zum Bandtitel

Der Bandtitel *Pythiusa* geht auf die Inselgruppe der Pityusen, im Spanischen „Las Pitiusas“, zurück. Es handelt sich um einen Inselgruppenteil der Balearen; zu den Hauptinseln der Pityusen (griech. „pitys“: Fichte oder Pinie) gehören Ibiza und Formentera. „Pityoussa“ hießen im Altertum viele Inseln der Ägäis bzw. des Mittelmeeres, was soviel bedeutet wie die Fichten- oder Pinienreiche. Die Etymologie geht also auf die Bewaldung zurück. Meisters Schreibweise des Bandtitels variiert. Der Erstdruck des Gedichtbandes heißt *Pythiusa*. Die im Band *Gedichte 1932-64* versammelten Gedichte sind mit *Pithyusa* überschrieben. In den beiden Sammelbänden AG II und AG III heißt es allerdings wieder wie beim Erstdruck *Pythiusa*. Irena Demtröders Schreibweise variiert ebenfalls: Notate Demtröders auf den Handschriften und Typoskripten des lyrischen Nachlasses lauten „Pithyusa“ oder „Pythiusa“.

4.3. Zeugnisse und Dokumente zur Entstehung des Bandes

Meister wurde am 22. September 1957 im Rahmen des Westfalentags in Iserlohn mit dem *Annette-von-Droste-Hülshoff-Preis* (Westfälischer Literaturpreis) ausgezeichnet. In diesem Rahmen hielt Meister eine Ansprache.²⁷ Am 29. November 1957, also eine Woche nach seiner Rückkehr von der Insel Ibiza, las Meister als Preisträger des Westfälischen Literaturpreises vor der Droste-Gesellschaft in Münster.²⁸ In einem

²⁴ Ernst Meister: *Gedichte 1932-64*. Neuwied, Berlin 1964 (AG I).

²⁵ Ernst Meister: *Ausgewählte Gedichte 1932-1976*. Mit einem Nachwort von Beda Allemann. Darmstadt, Neuwied 1977 (AG II).

²⁶ Ernst Meister: *Ausgewählte Gedichte 1932-1979*. Erweiterte Neuausgabe. Nachwort von Beda Allemann. Darmstadt, Neuwied 1979 (AG III).

²⁷ Erstdruck: Ernst Meister: Ansprache auf dem Westfalentag. In: *Westfalenspiegel* 6, 1957, H. 10, S. 22.

²⁸ Ernst Meister: *Annette von Droste-Hülshoff oder Von der Verantwortung der Dichter [1957]*. In: Ernst Meister: *Prosa 1931 bis 1979*. Hrsg. und mit Erläuterungen versehen von Andreas Lohr-Jasperneite. Heidelberg 1989 (= Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt 60), S. 30-38.

Brief an Hans Thiekötter vom 9. Oktober 1957 bedankt Meister sich für die Einladung der Droste-Gesellschaft und legt seine Arbeitspläne für den Ibiza-Aufenthalt dar:

Ihnen und dem Vorstand der Droste-Gesellschaft meinen besten Dank für die Einladung nach Münster. Legen Sie doch bitte einen Tag innerhalb des von Ihnen vorgeschlagenen Zeitraums fest und teilen mir ihn Mitte November mit, wo wir von unserer Reise, die wir am kommenden Dienstag antreten wollen, zurück sein werden. Von jener spanischen Insel sollen Sie inzwischen einmal von uns hören. Jene spanische Insel soll auch den Abschluß der Erzählung für Ihre Reihe sehen und, wie ich zuversichtlich hoffe, einiges mehr.²⁹

Im Nachlass befindet sich ein Redeentwurf Meisters mit Reflexionen über den Zusammenhang der Ibiza-Reise mit der Entstehung des Bandes *Pythiusa*. Wahrscheinlich wurde dieser Redeentwurf (Sigle I.2-P M16.01) für die Lesung vor der Droste-Gesellschaft konzipiert. Es handelt sich um ein Typoskript mit handschriftlichen Bearbeitungen. Im Folgenden wird die konstituierte Grundschicht³⁰ des Redeentwurfs mitgeteilt. Die zahlreichen Tippfehler wurden korrigiert.

Das folgende lyrische Kapitel nennt sich „Pitiusa, Insel“. Eine Insel namens Pitiusa werden Sie nicht auf der Landkarte finden. Sie finden indessen die Insel Ibiza, und Sie haben auch sicher schon verschiedentlich davon reden gehört. Ich muß gestehen, daß ich ungern nach einer Insel namens Ibiza fuhr, weil sich dieser Name bereits mit der Touristik verbindet. Wir mußten die Schiffskarte natürlich nach der spanischen Insel Ibiza lösen. Pitiusa, nein, der Beamte am Schalter [Satz bricht ab]. Immerhin, man fuhr, gewisse Faktoren waren Versuchung genug. Angekommen, sah ich bald eine alte Landkarte, und hierauf war die Insel Pithyusa genannt, an und für sich, wie ich dann nachlas, zu den Pithyusen (heute Balearen) gehörend. Dieser Umstand beruhigte mich. Man hatte letzten Endes Erholung im Sinn, hatte, verständlicherweise, auch Sonne gesucht – vom hiesigen Oktober und November war derlei ja kaum noch etwas zu erhoffen – aber es wurde dann doch nichts Rechtes aus der permanenten Siesta und der Ambition, mittels systematischer [Satz bricht ab]. Die Insel hatte etwas anderes mit dem Westfalenabkömmlingen vor. Was sie mit ihm vorhatte, sind die nachfolgenden Verse vielleicht imstande zu bezeugen. Übrigens muß ich noch zugeben, daß von vornherein der Erholungszweck von einem philosophischen assoziiert war. Ich wußte, daß ich auf die prägnanteste Veranschaulichung von etwas zureiste. Es handelte sich um die Begriffe von Land und Meer. Land: das Feste, das geschlossene Meer, der mit dem Flüssigen erfüllte Abgrund und das relativ Unbegrenzte, das Offene. Mein Lebtage habe ich diese beiden Begriffe in mir zu versöhnen versucht. Natur, Natur der Insel, ich habe sie

²⁹ Brief von Ernst Meister an Hans Thiekötter vom 9. Oktober 1957. Bei der Erzählung, deren Fertstellung Meister auf Ibiza plante, handelt es sich um *Der Bluthänfling*, eine Erzählung, die Meister schließlich im Sommer 1959 in der *Kleinen Westfälischen Reihe* publizierte.

³⁰ Im Rahmen der Meister-Ausgabe werden die Schichten graphisch unterschieden, d. h. anhand der Schreibmaterialien. Im Falle des Redeentwurfs entspricht das Typographische der Grundschicht, die handschriftliche Überarbeitung mit Kugelschreiber der Korrekturschicht. Bei einer „Konstituierten Grundschicht“ lassen sich anhand der Materialien eine Grund- sowie eine oder mehrere Korrekturschichten voneinander abheben, ediert wird die Grundschicht – in diesem Falle das mit Schreibmaschine Geschriebene. Zur näheren Erläuterung vgl. Karin Herrmann und Stephanie Jordans: Textgenese bei Ernst Meister. Zum Konzept einer textgenetisch fundierten Ausgabe des lyrischen Werks. In: Dokument/Monument. Textvarianz in den verschiedenen Disziplinen der europäischen Germanistik. Akten des 38. Kongresses des französischen Hochschulgermanistikverbandes (AGES). Hrsg. von Françoise Lartillot und Axel Gellhaus. Berlin, New York u. a. 2008, S. 205-223.

allerdings gänzlich anders erleben müssen als die Droste, wenn Sie mir diesen kühnen Vergleich gestatten wollen. Ich habe mich am Ende sehr zusammenhalten müssen angesichts so manchen elementaren Andrangs. Element – Bewußtsein, ich hatte Mühe, dies anders denn als Antithese zu erleben. Und zudem, meine Paradiesgedanken gingen [Satz bricht ab]. Ich war wahrscheinlich der Insel Schmerzenskind mitten in ihrem schönen Licht, ging dann ja auch wieder weg, und ich weiß nicht, ob sie sich darüber gefreut hat oder nicht.

4.4. Zeugnisse und Dokumente zur Wirkung

Die vermutlich einzige zeitnahe und zeittypische Rezension des Bandes erschien unter der Rubrik „Von neuen Büchern“ unter dem Titel „*Pythiusa – Gedichte*“ im November/Dezember 1958 ohne Angabe des Verfassers im *Sauerländischen Gebirgsboten*:

Pythiusa ist der alte Name der Insel Ibiza. Hier entstanden im Herbst 1957 eine Reihe von Gedichten Ernst Meisters. Im Verlag der Eremiten-Presse, Stierstadt im Taunus, sind sie in einem schmalen, schlchten Band erschienen. Das ist die erwünschte Gelegenheit, den Träger des Westfälischen Literaturpreises (1957) mit neuen Arbeiten kennen zu lernen. Dabei ist besonders interessant, daß er eine Ernte aus wenigen Wochen und aus einem geschlossenen, leicht zu überblickenden Themenkreis vorlegt. Wer Ernst Meister und seine Lyrik kennt, wird mit ganz besonderer Freude diese Verse lesen und dabei den Zauber einer so „persönlichen“ Handschrift und Aussage empfinden. Oft fließt der mächtige Fluß seiner Verse in breitem Schwung dahin, oft „schreit“, ruft, sagt, tönt er leise in der gemäßigten Form und immer noch (oder gerade?) glaubhaften Punktierung der Expressionisten. Weiß Gott, nicht für jedermann! Aber dennoch auch diesmal wieder zugänglich für jeden, der ernsthaft den Zugang sucht, vollends wer sich ein wenig darum bemüht. Er wird sich leicht belohnt finden.³¹

4.5. Archivalische Situation

Im Nachlass Ernst Meisters befinden sich insgesamt 16 Mappen mit 74 Blatt Gedichtzeugen zum Band *Pythiusa*; dabei handelt es sich überwiegend um Typoskripte und Durchschläge, zum großen Teil handschriftlich bearbeitet, zudem um einige wenige handschriftliche Zeugen. Zu berücksichtigen sind außerdem einige Gedichtentwürfe, die in dem oben bereits erwähnten Notizbuch (Sigle I.8-33) enthalten sind; hierbei handelt es sich um handschriftliche Entwürfe zu folgenden Gedichten: *Und dies* (I.8-33.22), *Steilküste* (I.8-33.23), *Stumme Testamente* (I.8-33.24), *Stern* (I.8-33.25/29 und I.8-33.33), *Tabula* (I.8-33.30/31 und I.8-33.34/35), *Silberne Spur* (I.8-33.32 und I.8-33.40/41), *Verbündet* (I.8-33.39), *Der Kopf* (I.8-33.42/43), *Reise* (I.8-33.51). In diesem Notizbuch findet sich außerdem der Entwurf einer ungedruckten Ode an die Insel: *O Pythiusa* (I.8-33.48/51). Zwei Konvolute mit Typoskripten nachträglicher Abschriften sämtlicher Gedichte aus dem Band *Pythiusa* umfassen 50 der insgesamt 74 Blätter. Das erste Konvolut umfasst 25 Blatt (Siglen I.2-P M01.01/25); das zweite Konvolut umfasst ebenfalls 25 Blatt (Siglen I.2-P M01.26/48, I.2-P M02.02 und I.2-P M02.06).

³¹ Sauerländischer Gebirgsbote. Zeitschrift des Sauerländischen Gebirgs-Vereins 6 (November/Dezember 1958), S. 142f.

Das jeweils erste Blatt der Konvolute ist ein Titelblatt, auf dem Autorname, Bandtitel, Erscheinungsjahr, Verlag, Verlagsort und das Notat des Gedichtbandes („Die Gedichte entstanden von Mitte Oktober bis Mitte November 1957 auf Ibiza. Pythiusa ist einer der alten Namen der Insel.“) vermerkt sind.

5. Das Gedicht *Und dies* aus dem Band *Pythiusa* (1958).

Ein Beispiel für die Kommentierung in der Ernst-Meister-Ausgabe

Der Kommentarband der Meister-Ausgabe bietet neben den Bandeinführungen auch Kommentare zu den einzelnen Gedichten. Im Folgenden wird der Kommentar zum Gedicht *Und dies* aus dem Band *Pythiusa* vorgestellt. *Und dies* (P 024) ist das letzte Gedicht aus dem 1958 bei Victor Otto Stomps erschienenen Band *Pythiusa*. Es lautet im Erstdruck wie folgt:

UND DIES

Für Konrad Maria Krug

Und dies der Ruf der Ehre:
ein Sterbliches zu sein.
Wer denn hat mich erwählt,
den Schrei von einem Stein?

5 Ich liege und steh
und beug mich über mich,
selbsteigene Last voll Laut,
und heb und wälze mich.

10 Und leicht auf einmal:
Erde, Himmel: Kreuz,
ein Kreuz, das singt
und seiner Mitte traut.

15 Ein Stein, der wieder fällt
dank des Geschickes Kehre,
ein froher Stein, der weint
in dem Gewicht der Ehre.

Ernst Meister widmete das Gedicht seinem Freund und Förderer Konrad Maria Krug, mit dem er zwischen 1954 und 1962 in regem Briefwechsel stand. Krug und Meister tauschten sich intensiv über die Ereignisse und Entwicklungen des Kulturbetriebes der fünfziger Jahre aus. Krug (1892-1964) war von 1948 bis zu seiner Pensionierung Oberstudiendirektor am Gymnasium in Neheim-Hüsten. Er promovierte 1923 zum Dr. phil. mit einer Arbeit über Zacharias Werner. 1947 wurde er zum ersten Vorsitzenden des Landesverbandes der Volkshochschulen in NRW gewählt, dessen Gründung auf seine Initiative zurückging. 1923 gründete er die Heimatfestspiele Tecklenburg und 1926 die Landesheimatspiele der Provinz Westfalen auf dem Hohenstein in Witzen. In einem Brief vom 19. Februar 1958 schrieb Meister an Krug: „Das Beigefügte

,Und dies‘, aus 24 Stücken einer Sammlung ‚Pythiusa‘ – alter Name für das heutige Ibiza – das letzte, hatte ich Ihnen apriori zugedacht. Reminiszenz an ihre Gedanken in Neheim. Ich hoffe, Sie mögen es.“ Krug bedankte sich am 21. Februar 1958 umgehend: „Dank, freudigen Dank. – Ich bin reich beschenkt durch Ihr Gedicht. – Meinen Gedanken finde ich wieder – aber eben um der ‚Schicksals Kehre‘ erhöht. Diese Erfahrung ist mir beglückendes Zeichen von schwebenden Gemeinsamkeiten, die da sind, trotz so vieler, die rückwärts sitzen.“

Das Gedicht besteht aus vier Strophen zu je vier Versen. Das Kreuz und die Zahl Vier haben für das Gedicht eine besondere Bedeutung; die Zahl Vier repräsentiert unter den bedeutungsvollen Zahlen die kosmische Ordnung, sie ist Symbol für Ganzheit und Harmonie. Die fragmentierte Form lässt sich als Hinweis auf eine brüchig gewordene kosmische Ordnung lesen. Die Vierzahl und das „Geviert“, von dem einige Elemente im Gedicht genannt werden („Erde“, „Himmel“, „Mitte“), sind tragend für den Weltentwurf Heideggers; zu Heidegger wird mit dem spezifischen Begriff „Geschickes Kehre“ eine Fährte gelegt.

Z. 2: Sterbliches] Vgl. Meisters Verse: „Nämlich es reicht (/) Sterbliches, sein (/) Widerwärtiges (/) gehäuft (/) sehr in den Abgrund, (/) und dies ist gemäß (/) gewesenem Sagen gesagt.“ (NG 010);³² Vgl. hierzu: Stephanie Jordans: Die „Wahrheit der Bilder“. Zeit, Raum und Metapher bei Ernst Meister. Würzburg 2009, S. 140-144.

Z. 4: Schrei von einem Stein] Die Verflechtung der Motivik von Steinen und Schweigen bzw. Artikulationsvermögen entfaltet Meister in einer Reihe von Gedichten: „Ins Verhör (/) nimmt dich mit Schweigen (/) ein Stein.“ (ZF 010);³³ „Entgegen (/) ist mir das Schweigen (/) des Steins: darum (/) schreib ich (/) den Laut vor Nacht“ (NG 039);³⁴ „Ihr, meine Steine, (/) meine schweigenden, (/) ihr, meine Pflanzen, (/) stumme Testamente“ (P003);³⁵ „Sie aber haben Gespräch: (/) Steine mit Steinen, (/) klierrendes, spröde (/) Lettern, mächtige, (/) in der Höhle Schlund“ (FS 008).³⁶ Für das Motiv der schreienden Steine vgl. auch folgendes Bibel-Zitat: Habakuk 2,8-12: „Denn du hast viele Völker beraubt. So werden dich wieder berauben alle übrigen Völker um des Menschenblutes willen und um des Frevels willen, begangen am Lande und an der Stadt und an allen, die darin wohnen. / Weh dem, der unrechten Gewinn macht zum Unglück seines Hauses, auf daß er sein Nest in der Höhe baue, um dem Unheil zu entrinnen! / Aber dein Ratschlag wird zur Schande deines Hauses geraten; denn du hast zu viele Völker zerschlagen und damit gegen dein Leben gesündigt. / Denn auch die Steine in der Mauer werden schreien, und die Sparren am Gebälk werden ihnen antworten. / Weh dem, der die Stadt mit Blut baut und richtet die Burg auf mit Unrecht!“ In den Kontext der fünfziger Jahre gesetzt, erweist sich die Referenz auf das Buch des Habakuk als brisant, liest man es im Zusammenhang mit den NS-Verbrechen. Der schreiende Stein wäre demnach ein Bild für die stumme Anklage gegen Verbrechen

³² Ernst Meister: Etüden V. In: Ders.: Gedichte 1932–64. Neuwied, Berlin 1964, S. 240-243, hier: S. 243.

³³ Ernst Meister: Verhör. In: Ders.: Zahlen und Figuren. Wiesbaden 1958, S. 19.

³⁴ Ernst Meister: Reden und Schweigen. In: Ders.: Gedichte 1932–64. Neuwied, Berlin 1964, S. 261.

³⁵ Ernst Meister: Stumme Testamente. In: Ders.: Pythiusa. Stierstadt im Taunus 1958, S. 7.

³⁶ Ernst Meister: Atem der Steine. In: Ders.: Flut und Stein. Neuwied, Berlin 1962, S. 15.

und Völkermord. Vgl. auch Lukas 19,37-40: „Und als er schon nahe am Abhang des Ölbergs war, fing die ganze Menge der Jünger an, mit Freuden Gott zu loben mit lauter Stimme über alle Taten, die sie gesehen hatten, / und sprachen: Gelobt sei, der da kommt, der König, in dem Namen des Herrn! Friede sei im Himmel und Ehre in der Höhe! / Und einige Pharisäer in der Menge sprachen zu ihm: Meister, weise doch deine Jünger zurecht! / Er antwortete und sprach: Ich sage euch: Wenn diese schweigen werden, so werden die Steine schreien.“

Z. 7: selbsteigene Last] Vgl. die zweite Strophe des Kirchenliedes „Befiehl du deine Wege“ von Paul Gerhardt: „Dem Herren musst du trauen, / wenn dir's soll wohlergehn; / auf sein Werk musst du schauen, / wenn dein Werk soll bestehn. / Mit Sorgen und mit Grämen / und mit selbsteigner Pein / lässt Gott sich gar nichts nehmen, / es muss erbeten sein.“

Z. 10: Erde, Himmel: Kreuz] Das Kreuz ist Symbol für die Vereinigung der Gegensätze von Himmel und Erde, der Kreuzmittelpunkt wurde von alters her als kosmisches Zentrum begriffen; das Kreuz ist Symbol der Auferstehung Christi; das „Geviert“ ist ein von Martin Heidegger in den fünfziger Jahren entwickelter Weltentwurf, ein kosmisches Ordnungsgefüge, in dem die Elemente Himmel, Erde, Göttliche und Sterbliche als harmonische Einheit, von einer Mitte zusammengehalten, gedacht werden.

Z. 10: Kreuz] *Das Kreuz* ist eine zu Lebzeiten unpubliziert gebliebene Erzählung Meisters, die Anfang der fünfziger Jahre in Heidelberg entstand. Meister reflektiert hier die Schuldfrage in Bezug auf den Betrieb seines Vaters (*Schluckebier & Co*), der zu Beginn des Zweiten Weltkrieges auf Rüstungsproduktion umgestellt hatte (Ernst Meister: *Das Kreuz*. In: Ernst Meister. Hommage. Überlegungen zum Werk. Texte aus dem Nachlaß. Hrsg. von Helmut Arntzen und Jürgen P. Wallmann. Münster 1985, S. 164-172).

Z. 12: Mitte] In *Probleme der Lyrik* polemisiert Gottfried Benn gegen Hans Sedlmayrs Mitte-Begriff, den Sedlmayr in seinem Buch *Verlust der Mitte* entfaltet: „Dieses lyrische Ich steht mit dem Rücken gegen die Wand aus Verteidigung und Aggression. Es verteidigt sich gegen die Mitte, die rückt an. Sie sind krank, sagt diese Mitte, das ist kein gesundes Innenleben. Sie sind ein Dégénéré – wo stammen Sie eigentlich her?“ (Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik*. 2. Auflage. Wiesbaden: Limes 1952, S. 32); „Das lyrische Ich fährt fort: mir scheint die Lage paradox! Diese Mitte verträgt in der Wissenschaft alles, in der Kunst nichts. Sie erträgt die Kybernetik, die neue Schöpfungswissenschaft, die den Roboter schafft. [...] eine neue Tierwelt ist im Entstehen – und da sollen die Maler mit dem Heiligengold der Madonnenbilder und die Dichter mit der Pfingstblützeit von Paul Gerhardt weitermachen – nein, das erscheint mir absurd!“ (Benn 1952, S. 37f.). Die zahlreichen Anstreichungen und Notate Meisters in seinem Exemplar von *Probleme der Lyrik* zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung mit Benns Text.

Z. 14: Geschickes Kehre] „Kehre“ und „Geschick“ sind elementare Begriffe der Philosophie Martin Heideggers; die von Heidegger selbst so bezeichnete „Kehre“ bezeichnet ein Umdenken des Philosophen in den dreißiger Jahren.

Z. 15: ein froher Stein, der weint] In seinem Werk *Die Grundbegriffe der Metaphysik* geht Heidegger der Frage nach, was Welt sei, und stellt hierzu drei Leitthesen auf: „1. der Stein (das Materielle) ist weltlos; 2. das Tier ist weltarm; 3. der Mensch ist weltbildend.“ (Martin Heidegger: *Die Grundbegriffe der Metaphysik*. Welt – Endlichkeit

– Einsamkeit. Frankfurt am Main 2004, S. 263). Meisters Personifikation des Steins lässt sich als Kontrafaktur zu den Thesen Heideggers lesen; vgl. hierzu auch Meisters Verse: „Ein Stein sagts dem andern“: (/) Das Wasser geht neuerdings (/) aufrecht, klopft (/) an das Gebaute, daß es (/) rücke“ (NG 006).³⁷

Z. 16: Gewicht der Ehre] Aus dem Ruf der Ehre wurde nach dem Zweiten Weltkrieg das Gewicht der Ehre, die Schuldfrage.

Hinweis auf Forschungsliteratur:

Stephanie Jordans: Die „Wahrheit der Bilder“. Zeit, Raum und Metapher bei Ernst Meister. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 146-177.

Die Kommentierung der Gedichte Meisters für die Ausgabe beruht auf dem Textverständnis, das jeder der Bandbearbeiter durch sein eigenes intensives Studium der Materialien, der Textgenese und der biografischen, intertextuellen sowie werk- und rezeptionsgeschichtlichen Zusammenhänge zu erwerben hatte. Die notwendig individuellen Anteile an diesen Prozessen konnten und sollten aus den Bandeinführungen und Kommentaren nicht eliminiert, die unterschiedlichen Akzentuierungen in der Lektüre der Gedichte nicht nivelliert werden. Der Kommentar versteht sich als Angebot an den Leser. Im Idealfall gelingt es, Verstehens- und Erkenntnisprozesse zu initiieren und ein größeres Interesse für Meisters Lyrik zu wecken.

³⁷ Ernst Meister: „Ein Stein sagts dem andern“. In: Ders.: Gedichte 1932–64. Neuwied, Berlin 1964, S. 241.

Bodo Plachta

Schreibtische

Der Schreibtisch, wie wir ihn heute als Tisch mit Schubladen unter einer flachen Tischplatte kennen, ist ein vergleichsweise modernes Möbelstück. Es gibt ihn in dieser Form erst seit Ende des 17. Jahrhunderts. Bis dahin waren tragbare Pultbüreaus und später auch kompakte Schreibschränke gebräuchlich. Die einen hatten eine schräge Arbeitsfläche, die anderen verfügten über herausklappbare Deckel, die als Schreibunterlage dienten, und zudem mit Fächern und Schubladen ausgestattet waren. Tischpulte, wie sie uns in zahllosen Darstellungen von mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Schreibszenen begegnen, blieben allerdings bis ins 19. Jahrhundert hinein aktuell. Diese leicht transportierbaren Schreibpulte, die sich auf Tische stellen oder auf den Knien bzw. Oberschenkeln ruhend gebrauchen ließen, entsprachen der damaligen Mobilität von Verwaltung, Höfen und Handeltreibenden. Die Entwicklung von Schreibschränken entsprach einerseits neuen Möglichkeiten in der Möbeltischlerei und einer veränderten ökonomischen Logistik, fiel andererseits mit jener Alphabetisierungswelle zusammen, die eng mit der Erfindung des Buchdrucks und seinen medialen Neuerungen verbunden war. Schreibschränke wurden nun nicht nur aus Berufsgründen, etwa von Kaufleuten, sondern auch von schreibkundigen Bevölkerungsgruppen genutzt, die nicht mehr ausschließlich dem Adel oder Klerus angehörten.¹

Der Typus des Schreibschränkes hatte bis weit ins 19. Jahrhundert hinein Bestand, wenn er auch zunehmend auf Konkurrenz traf. Unter dem Einfluss von Barock und Rokoko wandelte er sich jedoch zum eleganten, oftmals reich mit Intarsien verzierten Schreibsekretär, war nicht selten ein modisches Luxusobjekt und firmierte unter der euphemistischen Bezeichnung ‚Bonheur du jour‘. Die Schrankaufsätze waren inzwischen verschwunden bzw. hatten sich zu eigenständigen Möbeln für die Aufbewahrung von Akten, Materialien und Schreibutensilien weiterentwickelt. Aus diesem Entwicklungsprozess ging schließlich der Schreibtisch hervor, dessen Tischplatte von einem kompakten Unterbau getragen wird, in dessen rechten und linken Seitenteilen Schubladen oder größere Fächer integriert sind und der sich als praktisches Büromöbel – manchmal auch ohne Seitenteile – bis auf den heutigen Tag in dieser Form erhalten hat. Wir haben heute sicherlich hinsichtlich der Größe, der Verstellbarkeit in der Höhe, der ergonomischen Möglichkeiten oder der Art der Schreibfläche andere

¹ Vgl. Renate Dolz: Möbel-Stilkunde. Schöne Möbel und Einrichtungsgegenstände, aus Mittelalter, Renaissance, Barock, Rokoko, Empire, Biedermeier, Jugendstil und Art Déco. 23. Aufl. München 1990, S. 75; Gerhard Dietrich: Schreibmöbel. Vom Mittelalter zur Moderne. München 1986; Mark Bridge: Illustrierte Geschichte der Möbel. Schreibtische. Köln 1996.

Vorstellungen von einem Schreibtisch und stellen größere Ansprüche an seine Benutzbarkeit. Diese werden uns inzwischen weniger durch die Mode oder durch ein riesiges Möbelangebot, als vielmehr durch behördliche Vorgaben, etwa die Bildschirmarbeitsverordnung aus dem Jahr 1996, nahegelegt. Dieser Verordnung zufolge muss der „Arbeitstisch beziehungsweise die Arbeitsfläche [...] eine ausreichend große und reflexionsarme Oberfläche besitzen und eine flexible Anordnung des Bildschirmgeräts, der Tastatur, des Schriftguts und der sonstigen Arbeitsmittel ermöglichen“.² Gerade solche auf dem Verordnungswege erlassene ‚Definitionen‘ illustrieren, dass der Möbeltypus an sich auch in einer sich rasant verändernden Arbeits- und Medienwelt in seiner Grundform stabil geblieben ist und somit den festen Ort gleichermaßen für Arbeit, Lernen oder kreative Tätigkeit bildet.

Doch der Schreibtisch hat über diese Verwendung hinaus noch weitere Funktionen. Er ist seit Jahrhunderten ein Ort der Repräsentation und Machtdemonstration, aber auch ein Gegenstand, um politische Kontinuität zu betonen.³ Einige Beispiele: Der amerikanische Präsident arbeitet an einem „library table“ im Chippendale-Stil, einem Geschenk der englischen Queen Victoria aus dem Jahr 1880. Der französische Staatspräsident sitzt hinter einem „bureau plat“ aus dem 18. Jahrhundert im Stil Louis XV, und Angela Merkel ließ sich während des Bundestagswahlkampfes 2009 hinter dem Privatschreibtisch Konrad Adenauers fotografieren. Wie sehr Schreibtische nicht nur als Staatsmöbel Geschichte schreiben, sondern sogar Schriftstellerschreibtische Teil der Geschichte werden können, zeigt der Nachbau von Schillers Weimarer Schreibtisch 1943 im KZ Buchenwald. Die Replik, von KZ-Häftlingen angefertigt, sollte das Original in Schillers Wohnhaus ersetzen, das man aus Angst vor Bombenangriffen in Sicherheit gebracht hatte. Dieter Kühn hat 2005 über dieses absurde Detail deutscher Geschichte eindrucksvoll berichtet.⁴ An Schreibtischen lässt sich – so legen diese wenigen Beispiele nahe – eher ein allgemein historischer als ein spezifisch medialer Wandel ablesen; ein Schreibtischmöbel ist daher – so Gerhard Dietrich – „ein Dokument gelebter Sozial- und Kulturgeschichte“.⁵

Blieb das Möbel auch in seinem Typus stabil, unterliegen Schreibtische dennoch einem medialen Wandel, denn als Teil der Schreiborte waren sie an die allgemeinen Rahmenbedingungen des Schreibens gebunden, die sich im Laufe der Zeit markant veränderten. Diese Rahmenbedingungen haben zum einen Auswirkungen auf die individuell-persönliche Arbeitsumgebung eines Schreibers, sagen zum anderen auch etwas über das jeweils praktizierte Schreiben aus. Arbeitszimmer, die beim Betreten „Papierlawinen“⁶ auslösen, illustrieren dies ebenso wie Schreibtische, deren

² Verordnung über Sicherheit und Gesundheitsschutz bei der Arbeit an Bildschirmgeräten (<http://www.gesetze-im-internet.de/bildscharbv/index.html#BJNR184300996BJNE000100000>; Januar 2010).

³ Vgl. Frank Padberg: Die Kanzler und ihre Arbeitszimmer. In: Macht zeigen. Kunst als Herrschaftsstrategie. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums Berlin. Für das Deutsche Historische Museum hrsg. von Wolfgang Ullrich. Berlin 2010, S. 106–115.

⁴ Dieter Kühn: Schillers Schreibtisch in Buchenwald. Bericht. Frankfurt/Main 2005.

⁵ Dietrich 1986 (Anm. 1), S. 8.

⁶ Herlinde Koelbl: Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen. Fotografien und Gespräche. 2. Aufl. München 1998, S. 9 (mit Bezug auf das Arbeitszimmer von Friederike Mayröcker).

Benutzer an der „einmal getroffene[n] Anordnung“⁷ streng festhalten. Aber auch verfaulende Äpfel zur Stimulation, wie sie sich in Schillers Schreibtischschubladen befunden haben sollen, sind signifikante Beispiele für das enge Verhältnis zwischen Schreibtischausstattung und Arbeitsprozess. Eine Veränderung der Schreibkontakte wird natürlich auch an den Schreibmitteln und -materialien, die sich auf dem Schreibtisch befinden, sichtbar.⁸ Schreibfederhalter, Streusandbüchsen, Federmesser, Kerzen zum Siegeln, Kästchen für Siegellack, Tischglocken, Tintengefäße aus Metall oder Porzellan wichen der elektrischen Schreibtischlampe, dem Telefon, der Schreibmaschine, dem Computer oder dem Kugelschreiber, Tesaband, den Büroklammern und den inzwischen unvermeidbaren Post-its. Aber auch die Arbeitsorganisation ist eine andere, je nachdem ob man mit dem Füller, der Schreibmaschine oder dem Computer arbeitet. Elfriede Jelinek sagt, dass die Umstellung auf den Computer „eine neue Art, Ordnung zu halten“, mit sich brachte: „Jemand“, ergänzt sie,

der so chronisch unordentlich und chaotisch ist wie ich, muß da schon lernen, seine Disketten Sammlung zu organisieren, das Speichern nicht zu vergessen. Meine Texte sind sehr lang, es sind ganze Schachteln voll Disketten, und es ist eine Lebensnotwendigkeit, immer Sicherheitskopien zu machen und sie genau zu beschriften... Aber so unordentlich ich bin, so zwangsneurotisch bin ich beim Arbeiten mit dem Computer. Da herrschte von Anfang an Ordnung, denn es wäre ein Alptraum für mich, etwas zu verlieren, was ich einmal geschrieben habe. Weil es so viel Mühe macht zu schreiben.⁹

Es ist daher inzwischen eine Binsenweisheit, dass räumliche Kontexte Auswirkungen auf das Schreiben haben. „Schreibort und Schreiben“ stellt etwa Ursula Krechel fest, „stehen in einem schwer definierbaren Bezug“, um fortzufahren: „Wie jeder Mensch einen Geburtsort hat (amtlich beglaubigt, ihm mythisch zugewachsen, gefälscht, eingemeindet in die fiktionalisierte Autor-Gestalt), so hat jeder Text einen Schreibort.“¹⁰ Virginia Woolfs Forderung nach einem „room of one's own“, die QuietschTür („the cracking door“), die Jane Austen davor warnte, dass jemand das Zimmer betrat, in dem sie verbotenerweise dichtete¹¹ oder Kafkas „Schreibtisch- und Kanapeeleben“,¹² das erträumend oder halluzinierend für seine Schreib-, „Verrichtungen“¹³ nutzte, sollen hier

⁷ Robert Musil in seiner Antwort auf die Umfrage nach der „Psychologie des dichterischen Schaffens“ von Magnus Hirschfeld 1928 in der *Literarischen Welt*; zit. nach: Vom Schreiben 4. Im Caféhaus oder Wo schreiben? Bearb. von Rudi Kienzle. Marbach/Neckar 1996 (Marbacher Magazin 74), S. 59.

⁸ Vgl. z.B. Werkzeuge des Pegasus. Historische Schreibzeuge im Goethe-Nationalmuseum. Katalog zur Ausstellung. Weimar 2002.

⁹ Koelbl 1998 (Anm. 6), S. 65f.

¹⁰ Ursula Krechel: Ausgesetzt in Einfallschneisen. In: Vom Schreiben 4 (Anm. 7), S. 6.

¹¹ Vgl. FrauenLiteraturGeschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann. Stuttgart 1985, S. XII.

¹² Vgl. dazu den Brief Kafkas an Felice Bauer, 1. November 1912; Franz Kafka: Briefe. 1900–1912. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt/Main 1999, S. 204.

¹³ „Die Unselbständigkeit des Schreibens, die Abhängigkeit von dem Dienstmädchen das einheizt, von der Katze, die sich am Ofen wärmt, selbst vom armen alten Menschen, der sich wärmt. Alles dies sind selbständige, eigengesetzliche Verrichtungen, nur das Schreiben ist hilflos, wohnt nicht in sich selbst, ist Spaß und Verzweiflung.“ (Franz Kafka: Tagebücher. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt/Main 1990, S. 875) – Vgl. auch Rüdiger Campe: Schreiben im *Process*. Kafkas ausgesetzte Schreibszene. In: „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen

stellvertretend das Universum von Schreibusumgebungen und die Skala unterschiedlichster Arbeitsbedingungen von Schriftstellerinnen und Schriftstellern in Erinnerung rufen. Obwohl wir in den zurückliegenden Jahrzehnten häufig und perspektivereich über die Kontexte und die Materialien, die dem Schreibort und dem Schreiben überhaupt zugrunde liegen, nachgedacht haben, spielte der Schreibtisch als Zentrum all dieser Prozesse eine eher untergeordnete Rolle. Dabei gehören Arbeitszimmer und insbesondere Schreibtische stets zu den Höhepunkten einer Besichtigung von Dichterhäusern, weil gerade der authentische, genau zu bezeichnende Ort, an dem Literatur entstanden ist, das „Eingangsportal“ bildet, durch das der Besucher eines Dichterhauses „die Welt der Literatur betritt“.¹⁴ Seit den späten 1920er Jahren gab es überdies regelmäßig Rundfragen in Zeitungen und Zeitschriften, in denen Autoren aufgefordert wurden, über den „Platz an dem sie schreiben“¹⁵ Auskunft zu geben. Heutzutage präsentieren die britische Tageszeitung *The Guardian* (seit 2007)¹⁶ und die deutsche Wochenzeitung *Die Zeit* (seit 2008)¹⁷ regelmäßig Arbeitszimmer oder Schreibtische von Gegenwartsautoren. Der Marbacher Ausstellungskatalog *Im Caféhaus oder Wo schreiben?* und die opulenten Bildbände von Jill Krementz *The Writer's Desk*¹⁸ oder von Herlinde Koelbl *Im Schreiben zu Haus* sind m.W. die einzigen Publikationen, die sich dem Schriftstellerschreibtisch mit einer gewissen Systematik angenähert haben.

Obwohl das Schreiben eigentlich nicht an einen bestimmten Ort gebunden ist, und auch auf einem Stein sitzend, im Liegestuhl, im Caféhaus, im Hotel, am Strand, im Bett, auf dem Balkon oder in der Sofaecke stattfinden kann, spielen Schreibtische in Selbstdarstellungen von Autoren keineswegs eine nachgeordnete Rolle. Vielmehr gilt der „Physiognomie des Schreibortes“¹⁹ regelmäßig besondere Aufmerksamkeit, wobei die Perspektive auf das Schreibmöbel selbstverständlich wechselt. Schiller nennt seinen Jenaer Schreibtisch sein „wichtigstes Meuble“,²⁰ Stifter den aus der Renaissance stammenden massiven Delphinschreibtisch, der im *Nachsommer* ausführlich beschrieben wird, seinen „Schreibschrein“.²¹ Annette von Droste-Hülshoff erlebt ihren

im Zeitalter der Typoskripte. Hrsg. von Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti. München 2005 (Zur Genealogie des Schreibens 2), S. 115-132.

¹⁴ Hans Wißkirchen in der „Einleitung“ zu: Dichter und ihre Häuser. Die Zukunft der Vergangenheit. Hrsg. von Hans Wißkirchen. Lübeck 2002, S. 5.

¹⁵ So der Titel einer Rundfrage an 21 Autoren, deren Ergebnisse Peter Härtling im November 1960 in der *Deutschen Zeitung* veröffentlichte.

¹⁶ www.guardian.co.uk/books/series/writersrooms (Januar 2010).

¹⁷ In der *Zeit* finden sich diese Schreibtischabbildungen samt kurzem Kommentar durchweg am Ende der Literaturbeilage.

¹⁸ Jill Krementz: *The Writer's Desk*. Introduction by John Updike. New York 1996.

¹⁹ Vom Schreiben 4 (Anm. 7), S. 21.

²⁰ Schiller an Christian Gottlieb Körner, 13. Mai 1789; Schillers Werke. Nationalausgabe. Hrsg. [...] von Norbert Oellers. Weimar 1943ff., Bd. 25, S. 254.

²¹ Adalbert Stifter: Werke. Hrsg. und mit Nachworten versehen von Uwe Japp und Hans Joachim Piechotta. 4 Bde. Frankfurt/Main 1978, Bd. 3, S. 70: „Es war vor allem ein Schreibschrein, welcher meine Aufmerksamkeit erregte, weil er nicht nur das größte, sondern wahrscheinlich auch das schönste Stück des Zimmers war. Vier Delphine, welche sich mit dem Unterteil ihrer Häupter auf die Erde stützen und die Leiber in gewundener Stellung emporstreckten, trugen den Körper des Schreines auf diesen gewundenen Leibern. Ich glaubte anfangs, die Delphine seien aus Metall gearbeitet, mein Begleiter sagte mir aber, daß sie aus Lindenholz geschnitten und nach mittelalterlicher Art zu dem gelblich grünlichen Metalle hergerichtet waren, dessen Verfertigung man jetzt nicht mehr zuwege bringt.“

Arbeitsplatz als eine „Arche Noah von angefangenen Arbeiten“.²² Für Gottfried Benn ist der Schreibtisch der „Mittelpunkt“ seines Arbeitszimmers, das zugleich auch ärztliches Sprechzimmer ist.²³ Bei Heinrich Böll fungiert der Schreibtisch als „Einstiegs-Vehikel“²⁴ für das Schreiben überhaupt, für Christa Wolf bedeutet er manchmal etwas „Glücklichmachendes“,²⁵ ist aber dann wieder auch der „Foltertisch“.²⁶ Hermann Hesse oder Arno Schmidt ließen sich Schreibtische nach genauen Vorgaben, Zeichnung und Maßangaben anfertigen. Hesse legte Wert auf Funktionalität und Solidität, Schmidt röhmt das Ergebnis des Tischlers als „ein Hölzerne Meer von 3 Quadratmetern“,²⁷ an dem er, umgeben von seinen Zettelkästen, arbeitete. Exilautoren, ihrer Heimat beraubt und in ihrem Schreiben durch ständige Ortswechsel beeinträchtigt, haben häufig darauf hingewiesen, dass sie während ihrer Exilzeit überhaupt keinen Schreibtisch besessen haben.²⁸ Im KZ, GULag oder Viehwagon auf dem Weg ins Lager sucht sich das Schreiben zwar die „Nische eines persönlichen Sprachraums“,²⁹ findet dann aber doch – so Aleksandr Solženicyn im *Archipel GULAG* – „Nur im Kopf!“ statt.³⁰ Auch das Schlachtfeld ist ein Schreibort, der ebenfalls extremen Kontexten unterworfen ist. Andere Autoren wie Mörike oder Raabe zeichneten bzw. skizzierten ihre Arbeitszimmer samt deren Interieurs; wieder andere Autoren verweigerten den Blick in ihr Arbeitszimmer, weil sie, wie Sten Nadolny, der Ansicht waren: „Wenn die Menschen in mein Zimmer schauen, auch wenn es nur fotografisch ist, kann ich nicht mehr darin arbeiten“.³¹ Wieder für andere Autoren, deren Arbeitsweise vom Diktieren geprägt ist, verliert der Schreibtisch an Bedeutung, an ihm sitzt nun der Sekretär.

²² Droste-Hülshoff an Elise Rüdiger, 2. August 1845; Annette von Droste-Hülshoff: Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel. Hrsg. von Winfried Woesler. Tübingen 1978–2000, Bd. X, 1, S. 299.

²³ Zitiert nach: Vom Schreiben 4 (Anm. 7), S. 66.

²⁴ Heinrich Böll: Versuch über die Vernunft der Poesie. In: Ders.: Werke. Kölner Ausgabe. Hrsg. von Árpád Bernáth, Hans Joachim Bernhard, Robert C. Conrad, Frank Finlay, J.H. Reid, Ralf Schnell, Jochen Schubert. 27 Bde. Köln 2002–2010, Bd. 18, S. 203.

²⁵ Koelbl 1998 (Anm. 6), S. 239.

²⁶ Christa Wolf: Was bleibt. Erzählung. Hamburg, Zürich 1992, S. 71.

²⁷ Arno Schmidt: Der Platz, an dem ich schreibe. In: Ders.: Werke. Bargfelder Ausgabe. Hrsg. von der Arno Schmidt Stiftung. Werkgruppe III, Bd. 4. Bargfeld, Zürich 1995, S. 28–31. – Vgl. auch Jan Philipp Reemtsma: Der Platz, an dem er schrieb. Arno Schmidt. In: Denkbilder und Schauspiele. Das Literaturmuseum der Moderne. Hrsg. vom Deutschen Literaturarchiv Marbach. Marbach 2006 (Marbacher Katalog 60), S. 233–237.

²⁸ Nelly Sachs schreibt am 17. März 1958 an Margit Abenius: „– bin ja niemals eine Dichterin gewesen, was man vielleicht als solche darunter versteht. Habe nie einen Schreibtisch bis zum Augenblick besessen – meine Manuskripte liegen hier im Küchenschrank.“ Briefe der Nelly Sachs. Hrsg. von Ruth Dinesen und Helmut Müssener. Frankfurt/Main 1984, S. 189.

²⁹ Günter Hirt, Sascha Wonders: Einführung. In: Dies. (Hrsg.): Präprintum. Moskauer Bücher aus dem Samizdat. [Ausstellungskatalog.] Bremen 1998, S. 22. – Vgl. auch Franziska Thun-Hohenstein: Bleistift und Schreibmaschine. Schreibszenen in der russischen Lagerliteratur. In: „Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“ (Anm. 13), S. 279–296.

³⁰ Alexander Solschenizyn: Der Archipel GULAG. Aus dem Russischen von Anna Peturning. Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 2, S. 445.

³¹ Koelbl 1998 (Anm. 6), S. 9.



Sophie von La Roche entwickelt 1799 am Beispiel ihres „Schreibetischs“ einen programmatischen Blick in ihre Lektüre, ihr Schreiben, ihr Leben und Selbstverständnis als Schriftstellerin überhaupt. Der „Schreibetisch“, ein „etwas plumpe[r] Tisch“³² gefertigt aus dem Holz, das aus dem Waldbesitz des Grafen Stadion im heimatlichen Warthausen stammt, ist ein „Depot der Erinnerungen“.³³

Seit fünf und vierzig Jahren habe ich alle Briefe meiner gütigen Freunde an diesem Tische gelesen und beantwortet; alle Bücher, welche mich belehrten, oder meine einsamen Stunden verschönerten, hielte er meinem Auge dar. An diesem Tische verlebte ich meine Uebungsstunden in der englischen Sprache: dieser unerschöpflichen Quelle edler Vergnügungen für meinen Geist und für mein Herz. Und, mein Freund, an die eine Ecke dieses Tisches lehnte sich Wieland oft in der glücklichen, mir unschätzbarzen Zeit, wo er als Nachbar und geliebter Freund des großen alten Graf Stadion nach Warthausen kam, dort auch La Roche und mich besuchte, sich traulich mit uns unterredete, oder Fragmente seiner schönen Werke las.³⁴

Die zahllos überlieferten Fotografien, die uns Autoren an ihren Schreibtischen sitzend zeigen, dokumentieren vielfältig inszenierte Interieurs, die oftmals mehr über das Selbstverständnis als Schriftsteller und weniger über die unmittelbaren Arbeitsgewohnheiten aussagen. Doch all diese Fotografien zeigen, dass sich Autoren von ihren

³² Sophie von La Roche: *Mein Schreibetisch*. Nachdruck der Ausgabe von 1799. Mit einem Vorwort von Barbara Becker-Cantarino. 2 Bde. Karben 1997, Bd. 1, S. 9.

³³ Vgl. Annegret Pelz: *Der Schreibetisch. Ausgrabungsort und Depot der Erinnerungen*. In: *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Hrsg. von Magdalene Heuser. Tübingen 1966, S. 233-247.

³⁴ La Roche, *Mein Schreibetisch* (Anm. 32), Bd. 1, S. 11f.

Schreibtischen „als erstem Gegenüber inspirieren lassen“.³⁵ Zwei Beispiele: Zum 75. Geburtstag Theodor Fontanes wurde 1894 eine Fotografie des Dichters an seinem Schreibtisch aufgenommen, die seitdem das Bild von Fontanes Autorschaft geprägt hat, zumal der Schreibtisch im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde.



Die Fotografie³⁶ zeigt den arbeitenden Dichter mit Gänsefeder in der Hand, den Blick nachdenklich in die Ferne gerichtet. Fontane erscheint als arrivierter Schriftsteller und soignierter Herr, eben als der ‚alte‘ Fontane. Alfred Kerr erkannte schon 1895 in Fontanes Habitus bis in Haltung und Kleidung hinein einen „Hauch der guten alten Zeit“.³⁷ Von dem Foto gibt es zwei Varianten, die den Autor jeweils aus einer anderen Perspektive porträtieren. Das bekanntere von beiden Fotos (und hier abgebildete) erschien 1894 zum 75. Geburtstag in der *Berliner Illustrirten Zeitung*, das andere 1897 mit dem Vorabdruck des *Stechlin* in der Zeitschrift *Über Land und Meer*. Die Zeitschriftenherausgeber hatten Fontane eigentlich noch um einen kurzen autobiographischen Text als Ergänzung des Fotos gebeten, was er aber mit dem Hinweis abgelehnt hatte, dass ihm „die sonderbare Form der Selbstberäucherung“ widerstrebe.³⁸ Doch

³⁵ Vom Schreiben 4 (Anm. 7), S. 65.

³⁶ Die Fotografie befindet sich heute im Stadtmuseum Berlin; die Abbildung wurde entnommen aus: Erinnerungsstücke. Von Lessing bis Uwe Johnson. Eine Ausstellung des Schiller-Nationalmuseums und des Deutschen Literaturarchivs. Marbach 2001 (Marbacher Kataloge 56), S. 142.

³⁷ Alfred Kerr: Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895–1900. Hrsg. von Günther Rühle. Berlin 1997, S. 5f.

³⁸ Fontane an Friedrich Fontane, 2. September 1897; zitiert nach: Theodor Fontane. Romane und Erzählungen in acht Bänden. Hrsg. von Peter Goldammer, Gotthard Erler, Anita Golz und Jürgen Jahn. Bd. 8: Der Stechlin. 3. Aufl. Berlin 1984, S. 449.

die Kombination aus Foto und *Stechlin*-Vorabdruck traf auf seine Zustimmung. Auf Fontanes riesiger Schreibtischlandschaft aus poliertem Mahagoniholz sind zahlreiche Utensilien erkennbar. Neben der Briefwaage, dem imposant großen Tintenfass und dem Brieföffner aus Elfenbein sticht die bronzenen Hand des legendären preußischen Generals Hellmuth von Moltke hervor. Dass dieser Handabguss im Zentrum des Schreibtisches steht, hat mit der Bewunderung Fontanes für den militärischen Strategen zu tun, den er nicht nur für die Inkarnation des Preußentums hielt, sondern auch für seinen Charakter schätzte, den er gegenüber Rudolf von Decker als „knapp, in jedem Worte von Bedeutung, gütig und wahrhaftig“³⁹ beschrieb. Moltkes kriegshistorische Werke hielt Fontane „auch in bezug auf Stil und Darstellung“ für „musterergültige Werke“.⁴⁰ Beide Fotos dokumentieren nur annäherungsweise die originale Arbeitssituation, denn für die Anfertigung der Aufnahmen war eine „Möbelverrückung“ notwendig, wie der Sohn Friedrich Fontane berichtet.⁴¹ Der Gesamteindruck, bei Arbeitszimmer und Schreibtisch handle es sich um ein vollgepfropftes und überladenes „kleines Museum“,⁴² ist nicht von der Hand zu weisen. Aber das unmoderne Schreibtischambiente illustriert auch Fontanes Distanz gegenüber der Gegenwart, die im *Stechlin* in der Gegenüberstellung von Lebensformen einerseits auf einem „altmodischen märkischen Gut“ und andererseits in „einem neumodischen gräflichen Hause“ in Berlin zutage tritt.⁴³

Solche Posen lassen sich auch bei Schreibtischfotos von Thomas Mann erkennen, doch diese Fotos haben noch eine weitere Dimension. Bei der Beschreibung von



³⁹ Fontane an Rudolf von Decker, 10. April 1873; Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München 1970–1988, Abt. 4, Bd. 2, S. 429.

⁴⁰ Theodor Fontane: Sämtliche Werke. Bd. 19. Hrsg. von Charlotte Jolles. München 1969, S. 716.

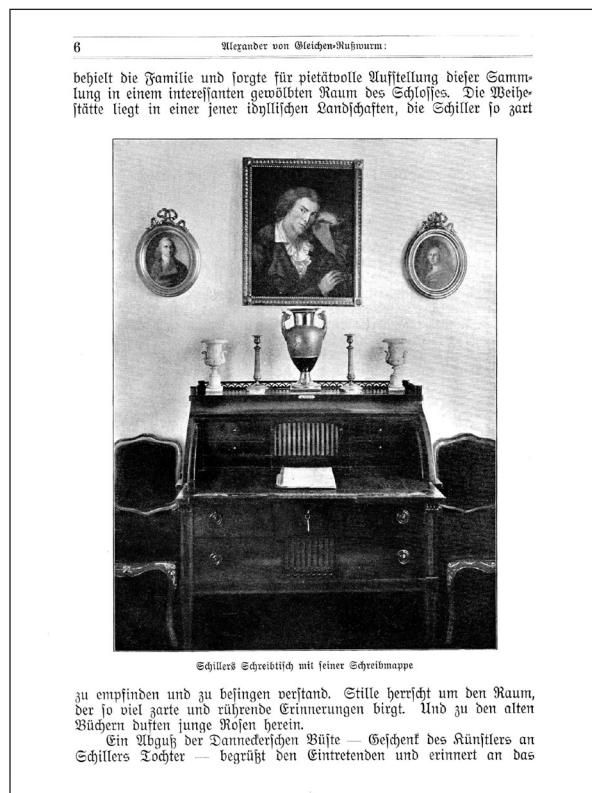
⁴¹ Friedrich Fontane: Potsdamer Straße 134c III/links. In: Brandenburgische Jahrbücher 1938, H. 9, S. 63. Vgl. auch Bettina Machner: Potsdamer Straße 134 c. Der Dichternachlaß. In: Fontane und sein Jahrhundert. Hrsg. von der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Berlin 1998, S. 251–268, bes. S. 253–255.

⁴² Friedrich Fontane 1938 (Anm. 41), S. 63f.

⁴³ Fontane an Adolf Hoffmann, Mai/Juni? 1897; Fontane, Werke, Schriften, Briefe (Anm. 39), Abt. 4, Bd. 4, S. 650. – Vgl. auch Erinnerungsstücke (Anm. 36), S. 139–145.

Personen, Interieurs und Landschaften hat sich Thomas Mann immer wieder an Vorlagen gehalten, die er in der Realität oder als Bild vorgefunden hatte.

Auch sein Schreibtisch,⁴⁴ vielmehr die zahlreichen Gegenstände, die sich in allen Lebensabschnitten in gedrängter Fülle auf diesem befinden, tauchen auf die ein oder andere Weise in seinen Romanen oder Erzählungen wieder auf. Während die Schreibmöbel im Laufe der Zeit den biographischen und historischen Umständen entsprechend wechselten, wanderten die Gegenstände auf dem Schreibtisch jedoch aus der Poschingerstraße in München durch die verschiedenen Exilstationen bis hin zu Manns letztem Wohnsitz in Kilchberg mit. Alle Gegenstände hatten weniger einen materiellen Wert als vielmehr einen dekorativen oder ideellen, wie z.B. die Fotografie der jungen Katia Mann oder die goldeingelegte Schnupftabaksdose aus Lübecker Familienbesitz. Die beiden Empire-Kerzenleuchter, ebenfalls aus Familienbesitz, allerdings zitieren ein vermeintlich originales Arrangement auf Schillers Jenaer Schreibtisch, das Thomas Mann aus dem *Marbacher Schillerbuch*⁴⁵ kannte.



⁴⁴ Thomas Manns originales Arbeitszimmer befindet sich im Thomas-Mann-Archiv der ETH Zürich.

⁴⁵ Marbacher Schillerbuch. Zur hundertsten Wiederkehr von Schillers Todestag. Hrsg. vom Schwäbischen Schillerverein. Stuttgart, Berlin 1905, S. 6.

Dieses Arrangement kehrt 1905 in der Erzählung *Schwere Stunde* literarisch wieder. Dort heißt es über Schillers Arbeitszimmer: „Das sechseckige Zimmer [...] lag im Lichte der beiden Kerzen, die zu Häupten des Manuskripts auf der Schreibkommode brannten.“⁴⁶ Und im *Tod in Venedig* taucht dieses Arrangement ein weiteres Mal auf, wenn das Morgenritual Aschenbach zu seinem Schreibtisch führt, wo ihn der Anblick von „ein[em] Paar hoher Wachsgerzen in silbernen Leuchtern zu Häupten des Manuskripts“⁴⁷ zum Arbeiten stimuliert. Aber auch in persönlicher Hinsicht schätzte Thomas Mann dieses Leuchterarrangement zur medialen Inszenierung seiner Autorschaft,⁴⁸ wenn er 1924 seinen Schreibtisch mit dem *Zauberberg*-Manuskript fotografieren lässt, das die Erinnerung an Schillers Schreibtisch erneut aufruft. Auch andere Schreibtischgegenstände tauchen literarisiert wieder auf, so eine alte russische Zigarettendose aus Pappmaché mit „einer dahinsausenden Troika“, aus der sich sowohl Thomas Buddenbrook als auch Madame Chauchat bedienen.⁴⁹ All diese Gegenstände hatten ihren festen Platz auf dem Schreibtisch, der ihnen auch nach Umzügen wieder penibel zugewiesen wurde. Thomas Mann zählte sie zum „epischen Hausgerät“,⁵⁰ womit sie ebenso zu seinem Schreiben gehörten wie „glattes Papier, flüssige Tinte und leichtgleitende Federn“.⁵¹

Schreibtische blieben als Möbeltypus im Laufe der Zeit stabil, während sich Schreibmittel und -materialien veränderten und damit den Medienwandel signifikanter dokumentieren. Dennoch gehören Schreibtische zweifellos zur „dokumentarischen Materialität“⁵² von Schreibprozessen. Gerade weil Schriftstellerschreibtische unterschiedliche Funktionen haben und ihre Benutzung von variablen Faktoren, wie etwa der Disposition von Gegenständen auf der Schreibplatte, abhängig ist, die sich aus den jeweiligen individuellen Rahmenbedingungen des Schreibens speisen, lassen sie sich in das Konzept der „Schreibszene“ integrieren, als deren wesentliche Kennzeichen Rüdiger Campe ein „nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und

⁴⁶ Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. 2., durchges. Aufl. Frankfurt/Main 1974, Bd. VIII, S. 371f.

⁴⁷ Mann, Gesammelte Werke (Anm. 46), Bd. VIII, S. 452.

⁴⁸ Vgl. Bernd Hamacher: Thomas Manns Medientheologie. In: Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Hrsg. von Christine Künzel und Jörg Schönert. Würzburg 2007, S. 59-77.

⁴⁹ In den *Buddenbrooks* lautet die Stelle: „„Nun?“ fragte Thomas, indem er in der Tür stehenblieb und der Dose mit der Troika eine Zigarette entnahm“ (Gesammelte Werke [Anm. 46], Bd. I, S. 333), und im *Zauberberg*: „Auch Frau Chauchat sprach den Mundstückzigaretten zu, die sie in einer russischen, mit einer dahinsausenden Troika geschmückten Lackdose zu ihrer Bequemlichkeit vor sich auf den Tisch gelegt hatte“ (ebd., Bd. III, S. 781).

⁵⁰ Diese Bezeichnung fällt in seiner Rede zur Verleihung des Literatur-Nobelpreises 1929; Mann, Gesammelte Werke (Anm. 46), Bd. XI, S. 407-411, hier S. 408.

⁵¹ Thomas Sprecher: Thomas Mann in Zürich. Zürich 1992, S. 37.

⁵² Michel Foucault: Archäologie des Wissens. Aus dem Französischen übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt/Main 1981, S. 183-190; zu dieser Materialität zählt Foucault u.a. „Bücher, Texte, Erzählungen, Register, Akten, Gebäude, Institutionen, Regelungen, Techniken, Gegenstände, Sitten usw.“ (S. 15).

Geste“⁵³ herausgestellt hat. Als Gegenstand der „Schreibszene“ ist der Schreibtisch Teil der „Begleitumstände“,⁵⁴ deren Spuren oftmals verloren und nur fallweise mit Hilfe philologischer Operationen rekonstruierbar sind. Walter Benjamin hat nach einem Besuch von Goethes Arbeitszimmer in Weimar in einem ‚Denkbild‘ seine Überraschung über die Einfachheit dieses Schreibortes festgehalten und darauf hingewiesen, dass ein „Wille [...] Figur und Formen in Schranken gehalten“ hätte.⁵⁵ Das, was man aus diesem Schreibort herauslesen könnte, erfordere allerdings eine eigene „Philologie, die diese nächste, bestimmendste Umwelt – die wahrhafte Antike des Dichters – vor uns eröffne.“⁵⁶

⁵³ Rüdiger Campe: Die Schreibszene. Schreiben. In: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Unter Mitarbeit von Irene Chytraeus-Auerbach, Ralf Kaczerowski, Ralph Kray, Ute Peter, Bernd Schulte, Thomas Studer, Barbara Üllrich, Benno Wagner. Frankfurt/Main 1991, S. 759–772, hier S. 760.

⁵⁴ Uwe Johnson: Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt/Main 1980. – Vgl. auch Martin Stigelin: Ein Selbstporträt des Autors als Midas. Das Spannungsverhältnis zwischen Schrift und Bild in Friedrich Dürrenmatts Spätwerk. In: Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur. Hrsg. von Davide Giuriato und Stephan Kammer. Frankfurt/Main, Basel 2006, S. 269–292, hier S. 270.

⁵⁵ Walter Benjamin: Weimar. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/Main 1972–74, Bd. IV,1, S. 353–355, hier S. 354.

⁵⁶ Benjamin, Gesammelte Schriften (Anm. 55), Bd. IV,1, S. 354.

Anschriften

Dr. des Alexander Becker, Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung,
Alte Karlsburg Durlach, Pfinztalstraße 7, D-76227 Karlsruhe

Dr. Toni Bernhart, Graduiertenschule für die Künste und die Wissenschaften,
Universität der Künste Berlin, Einsteinufer 43-53, D-10587 Berlin

Charlotte Cailliau M.A., Universiteit Gent, Blandijnberg 2, B-9000 Gent

Dr. Iacopo Cividini, Digitale Mozart Edition, Internationale Stiftung Mozarteum,
Schwarzstr. 26, A-5020 Salzburg

Jun.-Prof. Dr. Stefanie Dipper, Ruhr-Universität Bochum,
Universitätsstraße 150, D-44801 Bochum

Dr. Reinmar Emans, Mooswinkel 28, D-44869 Bochum

Dr. Christopher Grafschmidt, Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung,
Alte Karlsburg Durlach, Pfinztalstraße 7, D-76227 Karlsruhe

Prof. em. Dr. Jürgen Hein, Landgrafestr. 99, D-50931 Köln

Prof. Dr. Dagmar von Hoff, Johannes Gutenberg-Universität Mainz,
Fachbereich 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz

Mag. Dr. Andrea Hofmeister-Winter, Institut für Germanistik,
Karl-Franzens-Universität Graz, Mozartgasse 8/I, A-8010 Graz

Dr. Stephanie Jordans, Viktoriastr. 70, D-52066 Aachen

Dr. Johannes Kepper, Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn,
Gartenstraße 20, D-32756 Detmold

Dr. Stefan König, Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung, Alte Karlsburg Durlach,
Pfinztalstraße 7, D-76227 Karlsruhe

Prof. Dr. Ulrike Landfester, Universität St. Gallen,
School of Humanities and Social Sciences (SHSS-HSG), Gatterstrasse 1,
CH-9010 St.Gallen

Prof. Dr. Wolfgang Lukas, Bergische Universität Wuppertal,
Fachbereich A: Geistes- und Kulturwissenschaften / Germanistik,
Gaußstr. 20, D-42119 Wuppertal

Prof. Dr. Ariane Martin, Johannes Gutenberg-Universität Mainz,
Fachbereich 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz

Dr. Claudia Nitschke, Department of German, University of Durham,
Elvet Riverside, New Elvet, GB-Durham DH1 3JT

Dr. Rüdiger Nutt-Kofoth, Bergische Universität Wuppertal, Fachbereich A:
Geistes- und Kulturwissenschaften / Germanistik, Gaußstr. 20, D-42119 Wuppertal
/ Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Goethe-Wörterbuch, Arbeitsstelle
Hamburg, Von-Melle-Park 6, D-20146 Hamburg

Dr. Yvonne Pietsch, Goethe- und Schiller-Archiv, Abteilung Editionen,
Burgplatz 4, D-99423 Weimar

Prof. Dr. Bodo Plachta, Vrije Universiteit, Faculteit der Letteren,
Duitse Taal en Cultuur, De Boelelaan 1105, NL-1081 HV Amsterdam

Dr. Simone Schultz-Balluff, Ruhr-Universität Bochum,
Universitätsstraße 150, D-44801 Bochum

Prof. Dr. Christine Siegert, Universität der Künste Berlin, Fakultät Musik,
Fasanenstr. 1 B, D-10623 Berlin

Peter Stadler M.A., Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe, Arbeitsstelle Detmold,
Gartenstr. 20, D-32756 Detmold

Prof. Dr. Ulrike Steierwald, Universität Lüneburg, Institut für Deutsche Sprache
und Literatur, Rotenbleicher Weg 67, D-21335 Lüneburg

Dr. Stefanie Steiner, Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung,
Alte Karlsburg Durlach, Pfingtalstraße 7, D-76227 Karlsruhe

Prof. Dr. Uta Störl / Stefan Gründling, Hochschule Darmstadt,
Fachbereich Informatik, Haardtring 100, D-64295 Darmstadt

Dr. Pascale Sutter, Rechtsquellenstiftung des Schweizerischen Juristenvereins,
c/o RWI der Universität Zürich, Treichlerstrasse 10, CH-8032 Zürich

Prof. Dr. Hartmut Vinçon, Hochschule Darmstadt, Editions- und Forschungsstelle
Frank Wedekind, Adelungstr. 53, D-64283 Darmstadt

Dr. Karin Vorderstemann, DFG-Projekt „Asiatische Banise“, Albert-Ludwigs-
Universität Freiburg i. Br., Deutsches Seminar – Neuere deutsche Literatur,
D-79085 Freiburg

Dr. Charlotte Wahl, Leibniz-Forschungsstelle Hannover der Göttinger Akademie der
Wissenschaften, Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek, Waterloastr. 8,
D-30169 Hannover

Prof. Dr. Winfried Woesler, August-Schlüter-Str. 39, D-48249 Dülmen

