Gezähmtes Lesen, wildes Schreiben

Philipp Hegel

Zur Lektüre von Werkgeschichten

Wallstein

Philipp Hegel
Gezähmtes Lesen, wildes Schreiben

Philipp Hegel

Gezähmtes Lesen, wildes Schreiben

Band 1
Zur Lektüre von Werkgeschichten

WALLSTEIN VERLAG

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – SFB 980
Episteme in Bewegung. Wissenstransfer von der
Alten Welt bis in die Frühe Neuzeit – Projekt-ID 191249397

Bei dieser Arbeit handelt es sich zugleich um eine Dissertation
an der Technischen Universität Darmstadt.

Für Ulrike

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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2024
(für die deutsche Ausgabe)
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf, unter Verwendung
von: Entwurfshandschrift, SLA-CS-A-1-a-3, Blatt 39v.
Aufnahme: Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern, Nachlass Spitteler.

ISBN (Print) 978-3-8353-5304-6
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-8477-4

Inhalt

I Werkzusammenhänge

1 Werk und Mythos 7
2 Editionsphilologische Werkbegriffe 11
Aspekte des editionsphilologischen Werkbegriffs 11
Materielle und syntaktische Aspekte 19
Semantische Aspekte 25
Paratextuelle Aspekte 31
Pragmatische Aspekte 35
Editionsphilologische Positionen zum Werkbegriff 44
3 Hermeneutische Heuristik 55
Arbeit am Text als Arbeit an der Tradition 55
Skalen des Lesens 60
Zur Position der Edition 67
Zweierlei Lesarten 71

II Modi legendi

1 Existenz und Methode 77
Existenz 77
Methode 84
2 Lesen als Annäherung 97
Richards' Experiment 97
Häresie der Paraphrase 120
Affektiver Fehlschluss 126
3 Lesen als Bewegung 132
Affektive Stilistik 132
Affektiver Fehlschluss als Fehlschluss 142
Ausweitungen 154
4 Lesen als Distanzierung 163
Ferne Lektüre 163
Algorithmische Kritik 171
5 Edieren als Auszeichnen 179
Editionen und nahe Lektüren 179
Editionen und langsame Lektüren 184
Das Gegebene, das Bestimmte und das Unbestimmte 189
Editionen und distanzierte Lektüren 201

6 Philologische Erkenntnis 203
7 Dokument, Text und Werk 208

III Lectiones variantes

1 Grenzen des Werkes und Grenzen der Intertextualität 219
2 Nahe Lektüren von Varianten 228
3 Langsame Lektüren von Varianten 236
4 Auf dem Schaum gefahrvoller Meere 243
5 Erweiterungen der nahen und langsamen Lektüren von Varianten 259
6 Distanzierte Lektüren von Varianten 272
7 Werkgeschichte und Textarchäologie 277

IV Stoffe und Motive

1 Motiv und Edition 283
2 Kritik der Stoff- und Motivgeschichte 288
3 Begriffliche Annäherungen 297
Stoff, Gehalt und Form 297
Motive 305
4 Zentralität, Stabilität und Relevanz von Motiven 314
Zentralität und Stabilität 314
Ein Donner abseitwärts 322
Relevanz 336
5 Lektüren der Stoffe und Motive 342
Nahe und langsame Lektüren von Stoffen und Motiven 342
Distanzierte Lektüren von Stoffen und Motiven 355
6 Erwartungen 363
7 Motiv und Werk 375

Anhang

Bildnachweis 385
Quellen 385
Forschungsliteratur 387
Dank 406

Eine Literaturwissenschaft ohne Ahnung von den Schwierigkeiten des Schreibens und von den versteckten Riffen (die den Strom der Kunst in oft unvermutete Richtungen lenken) läuft Gefahr, zu einem blossen Behaupten, zu einer sturen Verkündigung von Gesetzen zu werden, die keine sind.

Friedrich Dürrenmatt

I Werkzusammenhänge

1 Werk und Mythos

Die Entstehung und die Wirkung literarischer Texte zeitgleich in den Blick zu nehmen, ist das Ziel dieser Studie. In die Interpretation von Carl Spittelers *Jumala*, mit der diese Untersuchung abschließt,[1] werden die Werküberlieferung und die Textentstehung einbezogen, so wie sie sich anhand des im Schweizerischen Literaturarchiv aufbewahrten Nachlasses rekonstruieren lassen. Besonders berücksichtigt werden dabei weniger die Änderungen einzelner Stellen als vielmehr inhaltliche Veränderungen, die Wechsel der motivischen Bestandteile und der stofflichen Verbindungen, derer sich Spitteler in *Jumala* bediente.

Die Erzählung entstand zunächst im Zusammenhang mit Spittelers zweitem Buch, in dem unter dem Titel *Extramundana* sieben jeweils von einem »Thema« und einem »Antithema« umrahmte Mythen versammelt sind. Anschließend wird diese Geschichte in einem anderen Werkzusammenhang aufgegriffen, bearbeitet und schließlich als eigenständiger Text veröffentlicht. Nun wird der Text nicht mehr als Mythos, sondern als Märchen klassifiziert. Die Genese des Werkes ist daher auch eng verbunden mit seiner Einordnung in unterschiedliche Gattungskonventionen und -geschichten. Die Interpretation wird vor allem die frühe Fassung als Mythos mit dem gedruckten Werk vergleichen und das Verständnis der Textgeschichte als ein Instrument zum Verständnis des Werkes ansehen.

Zwei Metaphern bilden den Rahmen für diese Untersuchung. Die erste Metapher, die des »wilden Schreibens«, spielt auf Claude Lévi-Strauss' Studie *La pensée sauvage* an und spricht eine mögliche Ent-

1 Die Interpretation ist im zweiten Band zu finden. In ihrem Rahmen werden auch die historischen Verständnisse und Konventionen von Mythos und Märchen aufgegriffen.

stehungsweise literarischer Werke an. Die zweite Metapher, die des »gezähmten Lesens«, setzt dieser »Wildheit« die »Zähmung« entgegen, bezieht diese jedoch nicht auf das Schreiben, sondern auf die methodisch kontrollierte Lektüre. Beide Metaphern sollen expliziert, mit verschiedenen philologischen Forschungstraditionen sowie miteinander in Verbindung gesetzt werden. Sie umschreiben den methodischen Rahmen für die Untersuchung von *Jumala*. Dieser besteht nämlich in der interpretativen Verschränkung der Entstehungsweise und der Wirkungsweisen, der Schreibprozesse und der möglichen Lektüren dieses Werkes.

Der Anspielung auf Lévi-Strauss' Buch soll zugleich die Aufmerksamkeit auf eine gewisse Parallele zwischen Mythen und Werken lenken oder, präziser, auf eine Parallele zwischen Arten, sich Mythen und Werke zu denken. Insofern *Jumala* selbst als »Mythos« deklariert wird und mythische Figuren und Handlungen adaptiert, könnte die Arbeit am Text in diesem Fall auch Arbeit am Mythos sein. Lévi-Strauss beschreibt den Mythos bildhaft als »Bastelarbeit«. Diese produziere Strukturen aus Ereignissen, Notwendigkeit aus Zufälligem, nicht umgekehrt.[2] Das Zuhandene sei wie beim Basteln immer kontingent. Man müsse etwas mit dem anfangen, was übrig geblieben sei. Die Materialien und Werkzeuge seien begrenzt[3] und die einzelnen Elemente hätten eine Geschichte, die ihre Verwendbarkeit einschränke.[4]

Es lässt sich behaupten, dass das Vorhandene, weil es eine Geschichte hat, nicht zu beliebigen Zwecken verwendbar sei und es Strukturen gebe, die bestimmte Elemente mit einer gewissen Deutung

2 Siehe Lévi-Strauss, Claude: *La Pensée sauvage*, Paris 1962, S. 32: »En un sens, le rapport entre diachronie et synchronie est […] inversé: la pensée mythique, cette bricoleuse, élabore des structures en agençant de événements, ou plutôt des résidus d'événements«. Ein paar Zeilen zuvor wurde festgehalten: »la distinction du contingent et du nécessaire, qui est aussi celle la distinction de l'événement et de la structure.« Hervorhebungen in Zitaten richten sich in dieser Arbeit immer nach dem Original.

3 Siehe ebd., S. 26: »le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire dont la composition est héteroclite et qui, bien qu'étendu, reste tout de même limité«.

4 Siehe ebd., S. 28-29: »ces possibilités demeurent toujours limitées par l'histoire particulière de chaque pièce, et par ce qui subsiste en elle de prédéterminé, dû à l'usage originel pour lequel elle a été conçue ou par les adaptations qu'elle a subies en vue d'autres emplois. Comme les unités constitutives du mythe, dont les combinaisons possibles sont limitées par le fait qu'elles son empruntées à la langue où elles possèdent déjà un sens qui restreint la liberté de manœuvre, les éléments que collectionne et utilise le bricoleur sont ›précontraints‹«.

tradieren. Es ließe sich ergänzen, dass die Art und Weise, wie die Elemente zu neuen Strukturen verbunden werden, ebenfalls kulturell eingeübt sei. Solch ein Muster, die vorangegangenen Verwendungen und der aktuelle Zweck können zwar in einigen Punkten übereinstimmen, in anderen Punkten aber auseinanderstreben.[5]

Wie auch immer man das Verhältnis von Kontingenz und Notwendigkeit, von Ereignis und Struktur beurteilt, es lässt sich in jedem Fall eine gewisse Variationsbreite bei der Übermittlung mythischer Elemente feststellen, die der textuellen Überlieferung nicht unähnlich ist. So klingen auch Lévi-Strauss' Äußerungen zur Unabgeschlossenheit des Mythos verwandt mit bestimmten Tendenzen in der Editionsphilologie:

> we define the myth as consisting of all its versions; to put it otherwise: a myth remains the same as long as it is felt as such. […] There is no one true version of which all the others are but copies or distortions. Every version belongs to the myth.[6]

5 Dies wird auch von Stierle, Karlheinz: »*Mythos als ›Bricolage‹ und zwei Endstufen des Prometheusmythos*«, in: Fuhrmann, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, München 1971 (Poetik und Hermeneutik 4), S. 455-472, hier S. 457, gesehen: »Auch hier gilt […], wie beim *bricolage*, daß das Vorhandene nie so weit disponibel ist, daß es sich bruchlos der neuen Intention fügte: es bleibt ein Rest von Bestimmtheit, die sich gegen den neuen Zusammenhang sperrt.« Mit einer ähnlichen Zielrichtung forderte Weinrich, Harald: *Literatur für Leser*, München 1986, S. 183, dass die Wissenschaft »nach der Semantik nun eine Syntax der Mythen« benötige. An einem früheren Aufsatz von Lévi-Strauss monierte Stierle a.a.O., S. 457, die Ausblendung der Zeit: »Lévi-Strauss übergeht die Problematik der Diachronie in zweifacher Hinsicht: er überführt die Textdiachronie in eine Textsynchronie, die erst das ›Eigentliche‹ zu erkennen gibt und tilgt die Diachronie der Manifestationen, indem allen eine grundsätzlich gleiche Beziehung zur ›mythischen Struktur‹ zugebilligt wird.« Für Lévi-Strauss, Claude: »*The Structural Study of Myth*«, in: *The Journal of American Folklore 68/270* (1955), S. 428-444, hier S. 435, ist beispielsweise Sigmund Freuds Deutung Teil der mythischen Überlieferung: »not only Sophocles, but Freud himself, should be included among the recorded versions of the Oedipus myth on a par with earlier or seemingly more ›authentic‹ versions.« In geschichtlicher Perspektive ist es demgegenüber bedeutsam, dass Freud auf die Darstellung des Ödipus bei Sophokles zurückgreifen konnte. Seine Analyse greift nicht auf die Struktur des Mythos selbst zu, sondern auf eine seiner sprachlichen Manifestationen.

6 Lévi-Strauss: »*The Structural Study of Myth*«, S. 435-436. Er zieht aber auch eine Grenze zwischen Dichtung und Mythos. Vgl. ebd., S. 430: »Poetry is a kind of speech which cannot be translated except at the cost of serious distortions; whereas the mythical value remains preserved, even through the worst translation.«

Auch in der philosophischen Betrachtung des Mythos wurde die strukturelle Analogie zwischen der Überlieferung von Mythen und Texten betont. So schreibt Hans Blumenberg in *Arbeit am Mythos*:

> Die Schriftform macht die Variante bezugsfähig. Das jeweils Neue tritt nicht an die Stelle des von ihm Überbotenen und läßt dieses verschwinden, sondern legt sich nur darüber und schafft – die Literaturgeschichte. Zugleich mit ihr den Anreiz, an der Variante das Wagnis wahrnehmbar zu machen. Erst an der Konfiguration als fortbestehender wird die Transfiguration freigesetzt.[7]

Die Werke Homers und Hesiods stehen, so Blumenberg, zwar am Anfang der schriftlichen Tradition, seien jedoch das Ergebnis langer, ihnen vorausgegangener Prozesse,[8] und für Blumenberg bedeutet die Schriftform nicht nur Beständigkeit, sondern auch die mögliche Grundlage einer neuen Dynamik. Zwar hat Blumenberg die »ikonische Konstanz« als das »eigentümlichste Moment«[9] des Mythos bezeichnet, die schriftliche Hinterlassenschaft ist jedoch in Blumenbergs Augen nicht nur ein Ende, sondern auch ein Anfang. Die bestehende Konfiguration ermögliche Transfigurationen. Der Kern provoziere Variationen und werde auch selbst erst in dieser Variation erkennbar:

> Das Mythologem ist ein ritualisierter Textbestand. Sein konsolidierter Kern widersetzt sich der Abwandlung und provoziert sie auf der spätesten Stufe des Umgangs mit ihm, nachdem periphere Variation und Modifikation den Reiz gesteigert haben, den Kernbestand unter dem Druck der veränderten Rezeptionslage auf seine

7 Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, 6. Aufl., Frankfurt am Main 2006, S. 168. Zitiert aus einem Nachdruck der sechsten Auflage von 2001.

8 Siehe ebd.: »Die Schriftlichkeit macht hier die Kontingenz. Ihre Reichweite kann nicht das Maß abgeben für die Erfordernisse einer geschichtlichen Identität, die schon in jene frühesten Werke der Homer und Hesiod hineinreicht und eingegangen ist.« Anhand der Frage nach der Überlieferung und der Autorschaft der homerischen Werke ließen sich viele der im Folgenden entwickelten Ansätze ebenfalls aufzeigen. So verweist Blößner, Norbert: »*The State of the Homeric Question*«, in: Fritz, Matthias, Tomoki Kitazumi und Marina Veksina (Hrsg.): *Maiores philologiae pontes*, Ann Arbor 2020, S. 13-49, hier S. 40, in seiner Übersicht zum Stand der Forschung auch auf digitale quantitative Untersuchungen zur Verbreitung und Aussagekraft von wiederholten sprachlichen Ausdrücken: »It is only an astonishingly limited proportion of epic repitions […] that correspond with what is taken by the Oral Poetry theories to be the standard case.«

9 *Blumenberg: Arbeit am Mythos*, S. 165.

Haltbarkeit zu erproben und das gehärtete Grundmuster freizulegen. Je kühner dieses strapaziert wird, umso prägnanter muß durchscheinen, worauf sich die Überbietungen der Zugriffe beziehen.[10]

Was aber auch immer die Motivation zur Modifikation bildet und wie auch immer das Verhältnis von Konstanz und Variation zu beschreiben ist, in jedem Fall wird die Veränderlichkeit, die Erprobung des Kerns, als sprachliche Spur nachvollziehbar und nachprüfbar, wenn das Mythologem erst einmal als »Textbestand« definiert ist. Es handelt sich also für Blumenberg nicht nur um eine Ähnlichkeit in der Weise, wie Mythen und Texte überliefert werden. Es handelt sich um einen historischen Zusammenhang von Mythos und Text.

Aus literaturgeschichtlicher Perspektive liegt eine solche mediale Spezifikation nahe. Nicht bestreitend, dass mündliche Traditionen und fernerhin Traditionen jenseits der Sprache sowohl für Mythen als auch für Märchen relevant sind, wird sich dem Literaturhistoriker und der Literaturhistorikerin die Entwicklung des Gegenstandes oft nur am Text im engeren, auf das Medium der Schrift zugespitzten Sinn zeigen.

2 Editionsphilologische Werkbegriffe

Aspekte des editionsphilologischen Werkbegriffs

Auch die Editionsphilologie hat sich ausdauernd mit Phänomenen der Varianz auseinandergesetzt. Grundlegende Begriffe wie Werk und Textfassung werden etwa von Siegfried Scheibe ausdrücklich auf die Termini der »Textidentität« und »Textvarianz« zurückgeführt.[11]

10 Ebd., S. 165-166.

11 Die folgenden Erwägungen beschränken sich im Wesentlichen auf Begriffe des Werkes, die in der Editionsphilologie und in der Literaturwissenschaft diskutiert werden. Ausgespart wird dementsprechend die Diskussion um eine Abgrenzung der verschiedenen Formen von Kunstwerken in der Ästhetik. Unbestritten sei dabei, dass in verschiedenen Künsten unterschiedliche Kriterien und unterschiedliche semiotische Strukturen vorliegen können. Der Ansatz von Kanzog, Klaus: »*Strukturierung und Umstrukturierung in der Textgenese: Versuche, Regeln für die Konstituierung eines Werkes zu finden*«, in: Scheibe, Siegfried und Christel Laufer (Hrsg.): *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, Berlin 1991, S. 87-97, hier S. 88, Medienwechsel in der editionsphilologischen Diskussion zu berücksichtigen, verbindet in derselben Metapher, die auch Blumenberg verwendet, beide Aspekte: »Aus jedem Werk läßt sich eine Merkmalskomplexion abstrahie-

Textfassungen definiert er so als »vollendete oder nicht vollendete Ausführungen eines Werkes, die voneinander abweichen. Sie sind durch Textidentität […] aufeinander beziehbar und durch Textvarianz voneinander unterscheidbar.«[12] Oft wird der Begriff des Werkes bemüht, um diese Textidentität auszudrücken, oft die Varianz als Frage nach der Einheit des Werkes verstanden,[13] und oft wird der Begriff des Werkes mit der Veröffentlichung oder der Absicht zur Veröffentlichung in Verbindung gebracht. In Scheibes »editorischem Grundmodell« heißt es zum Beispiel: »*Werke* heißen Texte, die nach der Intention des Autors für die Öffentlichkeit bestimmt und entweder in autorisierten Zeugen oder deren Stellvertretern oft in verschiedenen Textfassungen überliefert oder durch Zeugnisse bezeugt sind.«[14]

ren, die den ›Kern‹ dieses Werkes bildet und die bei der Transformation in ein anderes Medium erhalten bleiben muß, wenn die Berufung auf dieses Werk noch legitim sein soll.«

12 Scheibe, Siegfried: *Kleinere Schriften zur Editionswissenschaft*, Berlin 1997 (Berliner Beiträge zur Editionswissenschaft 1), S. 104. Textidentität und Textvarianz beziehen sich dabei auf die Übereinstimmung zwischen Fassungen in »Buchstaben, Satzzeichen und äußerer Form«. Mit Blick auf die Kollation ist nachvollziehbar, dass inhaltliche Ähnlichkeiten an dieser Stelle nicht thematisiert werden.

13 Vgl. Martens, Gunter: »*Textkonstitution in Varianten: Die Bedeutung der Entstehungsvarianten für das Verständnis schwieriger Texte Hölderlins*«, in: Hay, Louis und Winfried Woesler (Hrsg.): *Edition und Interpretation* 1981 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A Kongressberichte, Band 11), S. 69-96, hier S. 70: »Überblickt man die stattliche Reihe von wissenschaftlichen Hölderlin-Editionen […], so will es einem scheinen, als ob hier die Werke ganz unterschiedlicher Autoren ediert worden seien: Werkgrenzen verschieben sich, Titel werden ausgetauscht, Teile der Textgenese zu völlig verschiedenartigen Texten zusammengesetzt.«

14 Scheibe: *Kleinere Schriften zur Editionswissenschaft*, S. 104. Diese Definition hatte Scheibe bereits 1991 in einem Sammelband vorgeschlagen, in dem er an einer anderen Stelle auch noch eine anders lautende Definition vorgeschlagen hatte. In diese fügte er einige Abgrenzungen ein. Siehe Scheibe, Siegfried: »*Werk und Edition: Aus dem Eröffnungsreferat zum ›Internationalen Editionskolloquium Berlin 1989‹*«, in: Scheibe, Siegfried und Christel Laufer (Hrsg.): *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, Berlin 1991, S. 11-22, hier S. 17: »Werke des Autors sind Texte, die nicht Brief, Tagebuchaufzeichnung oder Notiz privater bzw. allgemeiner Art sind und entweder auf Grund des Materialbefundes […] oder durch Zeugnisbeweis bzw. philologischen Nachweis […] mit Sicherheit dem Autor zugeordnet werden können.« Statt der Veröffentlichung dient hier eine Liste von Gattungen, die nicht als Werk betrachtet werden, zur Abgrenzung.

Auch Gunter Martens definierte das Werk ähnlich als »eine Textfassung, die der Autor selbst veröffentlicht hat oder die er für eine Veröffentlichung vorgesehen hat.«[15] Obwohl Martens das Werk als eine bestimmte Textfassung selbst ansieht und Scheibe bei ihm von einem »Text« spricht, so sind doch für beide die Veröffentlichung und die Autorisation wesentliche Bestandteile der Definition.

Martens trennt das Werk deutlich vom Nachlass: »Wenn das Werk Endpunkt und Ergebnis einer schöpferischen Tätigkeit ist, so erscheint es mir wenig sinnvoll, Vor- und Zwischenstufen auf dem Wege zum Werk selbst schon als *Werk* zu bezeichnen.«[16] Den Konnex zwischen Vorarbeiten und Werk fasst er jedoch unter dem Begriff des Werkzusammenhangs, mit dem er eine »Gruppe von Texten« bezeichnet, »die in einem genetischen Zusammenhang mit einem *Werk* stehen.«[17] Die vorgestellten Werkbegriffe sind jedoch nicht unumstritten.[18]

Sowohl an das Kriterium der Veröffentlichung als auch an das der Veröffentlichungsabsicht lassen sich Fragen stellen. Wie lassen sie sich auf andere geschichtliche Epochen und auch andere Künste jenseits des Druckes sinnvoll anwenden? Wie soll in Fällen verfahren

15 Martens, Gunter: »*Das Werk als Grenze: Ein Versuch zur terminologischen Bestimmung eines editorischen Begriffs*«, in: *Editio 18* (2004), S. 175-186, hier S. 179. Auch Červenka, Miroslav: »*Textologie und Semiotik*«, in: Martens, Gunter und Hans Zeller (Hrsg.): *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, München 1971, S. 143-163, hier S. 144-145, hat die Veröffentlichung als einen wesentlichen Aspekt angesehen, weil sich hier der kommunikative Status ändere: »Im Verlaufe der literarischen Kommunikation kann man den Moment bestimmen, zu dem der verbale Text aus einer Privatangelegenheit zum Text eines literarischen Werkes, als einem kulturell-gesellschaftlichen Faktum wird, und einen spezifischen ontologischen Status erlangt. […] Seinen Charakter können wir vielleicht erfassen, wenn wir ihn *Veröffentlichungsakt* nennen.« Bei dieser Übersetzung handelt es sich um einen Originalbeitrag.

16 Martens: »*Das Werk als Grenze*«, S. 177.

17 Ebd., S. 181. Anders Gellhaus, Axel: »*Balzacs Hausmantel oder: Textprozesse und ihre Bedeutung für die Erschließung komplexer poetischer Strukturen*«, in: *Die Musikforschung 57* (2004), S. 351-362, hier S. 351: »Das ›Werk‹ ist identisch mit dem Prozess der Konkretisierung, innerhalb dessen die erste Drucklegung, die Ausgabe letzter Hand etc. nur exponierte Stellen sind.« Die Tendenz scheint ähnlich, aber was bei Gellhaus »Werk« heißt, hieße bei Martens eher »Werkzusammenhang«.

18 Vgl. Nutt-Kofoth, Rüdiger: »*Editorische Axiome*«, in: *Editio 26* (2012), S. 59-71, hier S. 65: »[es] handelt […] sich um besonders problematische Termini, über deren begriffliche Füllung kein Konsens besteht. Was genau ›Werk‹, ›Fassung‹ oder ›Text‹ bedeuten, ist keineswegs ausgemacht«.

werden, in denen, wie in dem Franz Kafkas, Absichtsbekundungen vorliegen, Texte nicht zu veröffentlichen, oder diese Absicht zumindest zweifelhaft ist?[19] Ab wann kalkulieren zu Lebzeiten bekannte Autoren mit der Veröffentlichung ihrer Tagebücher und Briefe? Rechnet eine Autorin, die ihren Vorlass in ein Archiv gibt, nicht unter Umständen schon mit der kritischen Edition? Das Konzept des Nachlasses, seine rechtliche Gestaltung, seine kulturelle Praxis und seine sozialen Implikationen variieren, und die Autorin oder der Autor werden einen entsprechend unterschiedlichen Umgang mit der Hinterlassenschaft erwarten.[20]

Im Falle der *Extramundana*, in deren Kontext *Jumala* entstanden ist, aber nicht veröffentlicht wurde, liegt ein gedruckter Text vor, der je nach Zählung in zwei, drei oder vier Auflagen zu Lebzeiten Spittelers erschienen ist. Im Nachlass des Autors im Schweizerischen Literaturarchiv Bern liegen Archivkästen, deren Inhalt unter anderem diesem gedruckten Text zugeordnet ist. Zwar ist auch ein Archiv keine natürliche Ordnung und hat seine eigene Geschichte, aber dies gibt zumindest Anlass zu einer Hypothese für die Anlage einer kritischen Edition. Die Zuordnung von Teilen eines Nachlasses zu einem gedruckten Text kann in sensu Martens jedoch als Hinweis auf einen Werkzusammenhang verstanden werden. Die historisch-kritische

19 Siehe Brod, Max und Franz Kafka: *Eine Freundschaft*, Bd. 2: Briefwechsel, hrsg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt am Main 1989, S. 421-422: »Von allem was ich geschrieben habe gelten nur die Bücher: Urteil, Heizer, Verwandlung, Strafkolonie, Landarzt und die Erzählung: Hungerkünstler. (Die paar Exemplare der ›Betrachtung‹ mögen bleiben, ich will niemandem die Mühe des Einstampfens machen, aber neu gedruckt darf nichts daraus werden.) Wenn ich sage, daß jene 5 Bücher und die Erzählung gelten, so meine ich damit nicht, daß ich den Wunsch habe, sie mögen neu gedruckt und künftigen Zeiten überliefert werden, im Gegenteil, sollten sie ganz verloren gehn, entspricht dieses meinem eigentlichen Wunsch. Nur hindere ich, da sie schon einmal da sind, niemanden daran, sie zu erhalten, wenn er dazu Lust hat. Dagegen ist alles, was sonst an Geschriebenem von mir vorliegt […] ausnahmslos am liebsten ungelesen […] – alles dieses ist ausnahmslos zu verbrennen und dies möglichst bald zu tun bitte ich Dich«.

20 Vgl. mit Blick auf den eben genannten Fall auch Sina, Kai: »*Kafkas Nachlassbewusstsein: Über Autorschaft im Zeitalter des Literaturarchivs*«, in: *KulturPoetik 13/2* (2013), S. 218-235, hier S. 220-221: »Die für den heutigen Leser nur auf den zweiten Blick erstaunliche Selbstverständlichkeit, mit der Kafka von seinem ›Nachlass‹ spricht, lässt sich als das Ergebnis einer Entwicklung betrachten, die sich etwa seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vollzieht und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren vorläufigen Endpunkt erreicht – nämlich die Professionalisierung und Institutionalisierung der Bewahrung, Erschließung und Erforschung von Schriftstellernachlässen.«

Ausgabe kann diesen Zusammenhang nicht nur zu rekonstruieren versuchen, sondern auch die Rekonstruktionen thematisieren und problematisieren. Der zunächst durch materielle Aspekte, verstanden insbesondere als vorgefundene Ordnung der Überlieferungsträger, nahegelegte Zusammenhang kann durch eine Reihe von weiteren Merkmalen gestützt werden. Ein Werkzusammenhang kann aufgrund verschiedener Indizien rekonstruiert werden:

1. Materielle Aspekte, insbesondere bezogen auf die Überlieferungsträger, die textuelle und andere Elemente enthalten können und oft in eine archivarische Ordnung gebracht wurden.
2. Textuelle Aspekte im engeren Sinne
   a. Syntaktische Ähnlichkeit, verstanden als weitgehende Übereinstimmung der Zeichenfolge auf der Ebene der Ausdrücke.
   b. Semantische Ähnlichkeit, verstanden als weitgehende Übereinstimmung der Inhalte, auch der Motive, Symbole und »Mytheme«.[21]
3. Paratextuelle Aspekte
   a. Peritextuelle Hinweise, zum Beispiel durch die Identität des Titels oder durch Erläuterungen im Vorwort.
   b. Epitextuelle Hinweise, zum Beispiel durch Beschreibungen in Tagebüchern, Briefen oder Gesprächen, die »äußere Evidenzen« liefern können.
4. Pragmatische Aspekte, insbesondere verstanden als die kulturelle Praxis, einen Text als literarisches Werk zu erkennen und anzuerkennen.

Diese Reihe erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, die Merkmale können unterschiedlich stark ausgeprägt sein und sich auch widersprechen. Kaum eines dieser Merkmale dürfte für sich allein hinreichend sein, und nicht alle sind notwendig für die Unterstellung

21 Den Begriff des Mythems führte Lévi-Strauss in einer französischen Bearbeitung seines Aufsatzes aus dem *Journal of American Folklore* als Bezeichnung für die konstitutiven Bestandteile des Mythos ein. Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Anthropologie structurale*, Paris 1971, S. 233: »nous appellerons les élements qui relèvant en propres (et qui sont les plus complexes de tous): grosses unités constitutives.« Diese Einheiten nennt er auch Mytheme (»grosses unités constitutives ou mythèmes«). Dieser Begriff ist Blumenbergs »Mythologem« ähnlich. Das Mythologem umfasst aber neben dem Kern auch jene Peripherie, die sich im Laufe der Zeit verändert.

eines Werkzusammenhangs.[22] Die genannten Aspekte dienen nicht, um ein für alle Mal festzulegen, was ein Werk sei. Sie dienen vielmehr, um die historische Physiognomie der Vorstellungen von literarischen Werken zu beschreiben. Zudem gibt es Abhängigkeiten. Syntaktische Ähnlichkeit als Übereinstimmung im Wortlaut bewirkt oft semantische Ähnlichkeit, semantische Ähnlichkeit kann aber auch unabhängig von syntaktischer bestehen.

Jeder einzelne Fall kann der Rechtfertigung bedürfen. In jedem Fall kann gefragt werden, wann Hinweise deutlich und wann Ähnlichkeiten groß genug sind. Je stärker diese Merkmale ausgeprägt sind, umso plausibler wird die entsprechende Hypothese. Die Liste nennt nicht die konkreten Merkmale, die bei einer solchen Entscheidung relevant sind. Sie nennt vielmehr die Felder literarischer Kommunikation, in denen diese Merkmale verortet werden können. Sie nennt Arten von Kriterien zur Beschreibung von Werkzusammenhängen, deren Inhalte jeweils historisch und kulturell bestimmt werden können.

Einzelne Größen wie der Titel oder der Autor und sein Name können dabei auch in mehreren dieser semiotischen Felder auftreten. Die Gewichtung der einzelnen Merkmale ist damit nicht gegeben, sondern jeweils Gegenstand editorischer Entscheidungen, die historische und kulturelle Gegebenheiten berücksichtigen können. Damit ist nicht abschließend geklärt, was ein Werk ist. Die Kriterien dienen eher dazu, verschiedene Werkbegriffe zu differenzieren. Es schließt nicht aus, dass es verschiedene Werkbegriffe gibt, diese sich wandeln und sie prinzipiell auch anachronistisch verwendet werden können.

Allgemeine Kritik am Werkbegriff begegnet ebenso in den Künsten wie in ihren Wissenschaften. Eine Ausprägung dieser Kritik findet sich in der Einleitung zu Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*. Es sei, so Bürger, »festzuhalten, daß der ideelle Gehalt (das literarische Werk) nicht einfach als Abbild, d.h. als Verdoppelung der gesellschaftlichen Realität begriffen wird, sondern als deren *Produkt*.«[23] Dies widerspricht auch einer Vorstellung vom autonomen Kunst-

22 Die pragmatischen Aspekte haben in gewisser Weise eine besondere Stellung, die noch erläutert werden wird. Diese Praktiken regulieren, so kann man sagen, das Gewicht der übrigen Aspekte.

23 Bürger, Peter: *Theorie der Avantgarde*, Göttingen 2017, S. 15. Zitiert aus einer neuen, um zusätzliches Material ergänzten Ausgabe der ersten Auflage von 1974. Es sei hier davon abgesehen, dass Bürger seiner Beschreibung eine besondere Tendenz gibt, wenn er im folgenden Satz schreibt, dass dieses Produkt »Resultat einer Tätigkeit« sei, »die auf eine als unzulänglich erfahrene Wirklichkeit *antwortet*.«

werk, wie Bürger sie in der von ihm betrachteten Avantgarde findet. Als er auf deren Problematisierung des Werkes zu sprechen kommt, unterscheidet er aber zwischen einem historischen und einem allgemeinen Begriff des Werkes:

> Es gilt […] zu unterscheiden zwischen einer generellen Bedeutung des Werkbegriffs und verschiedenen historischen Ausprägungen. In genereller Bedeutung ist das Kunstwerk zu bestimmen als Einheit von Allgemeinem und Besonderem. Diese Einheit, ohne die so etwas wie ein Kunstwerk nicht gedacht werden kann, ist jedoch zu verschiedenen Epochen der Entwicklung der Kunst auf sehr unterschiedliche Weise verwirklicht worden.[24]

Hier wird eine Bedeutung, so scheint es, selbst der Geschichte enthoben. Die »generelle Bedeutung« wäre demnach nicht selbst eine geschichtlich gebildete. Sie wäre auch keine übergeordnete, aber selbst historische Bedeutung, die ihrerseits verschiedene historische Ausprägungen umfasst. Auch die genannten semiotischen Aspekte des Werkbegriffs sind jedoch historisch und kulturell geprägt. Sie setzen voraus, dass Werkzusammenhänge literarische Texte betreffen und literarische Texte in den verschiedenen genannten Perspektiven beschrieben werden können.

Anhand dieser Aspekte kann argumentiert werden, inwiefern, in welchem Sinn und in welchem Ausmaß ein Werkzusammenhang angenommen werden kann, und es können Zweifelsfälle in ihrer Zweifelhaftigkeit benannt werden. Auf diese Weise kann innerhalb eines historisch und kulturell gegebenen Rahmens beschrieben werden, wie Einheiten des Redens und Schreibens mit benenn-, wandel-, und streitbaren Operationen aus dem größeren Diskurszusammenhang als ein Werk selegiert und behandelt werden.

Die Unterscheidung syntaktischer, semantischer und pragmatischer Aspekte entspricht dabei, etwas grob gesprochen, der zwischen dem Ausdruck, dem Inhalt und dem Gebrauch von Texten. Die materiellen Faktoren betreffen die Überlieferungsträger eines Textes, also, wenn man so möchte, Dokumente. Insofern diese in einer bestimmten Ordnung, die ihnen zum Beispiel ein Archiv gibt, überliefert werden, stehen sie in einem Zusammenhang mit anderen Dokumenten. Zugleich sind auch die archivarische Aufbewahrung, Anordnung, Katalogisierung und Restaurierung Einwirkungen kul-

24 Ebd., S. 75.

tureller Praktiken auf den Zustand und die Zusammenstellung des Materials.

Die paratextuellen Aspekte wurden zu den semiotischen Kategorien von Syntaktik, Semantik und Pragmatik ausdrücklich hinzugefügt,[25] da sie oft eine besondere Rolle bei der Identifikation von Werken spielen. Der Begriff des Paratextes mit seinen beiden Bestandteilen, den Epi- und Peritexten, tangiert, da er Schwellenphänomene bezeichnet, auch die nicht ganz unproblematische Unterscheidung von Text und Kontext.[26] Peritextuelle Einheiten entsprechen oft einem materiell und syntaktisch abgesetzten Element des Textes. Der Titel ist beispielsweise bei modernen Büchern Teil der Zeichenfolge im Buch. Der Titel ist zugleich ein Metadatum, das auch bei komplexer Überlieferung einen Werkzusammenhang bezeichnen kann.

Der Epitext auf der anderen Seite steht in einem materiell und syntaktisch loseren Verhältnis zum Text und ist in wesentlichen Teilen ein Moment des Kontextes. Rezensionen und Gespräche dienen etwa dazu, einen Text auf dem Buchmarkt zu positionieren und auch seine Anerkennung als literarisches Werk einzufordern. Dazu bedient sich der Epitext in der Regel wieder einiger Aspekte des Peritextes, um das Werk als ebendieses Werk zu identifizieren.

25 Pragmatik ist dabei zu verstehen als die Betrachtung des Zeichengebrauchs, nicht nur der Beziehung der Zeichenträger zu den Zeichenbenutzern. Vgl. im editionsphilologischen Kontext auch Martens, Gunter: »*Textlinguistik und Textästhetik: Prolegomena einer pragmatischen Theorie ästhetischer Texte*«, in: *Sprache im technischen Zeitalter 53* (1975), S. 6-35, hier S. 18-19: »Pragmatik verstanden im Sinne der klassischen Zeichentheorie (also Carnaps oder Morris') als ›Wissenschaft von der Beziehung der Zeichen zu ihren Interpreten‹, wobei die Anregung Dieter Wunderlichs, die pragmatische Dimension ›um die Handlungs- und soziokulturellen Kontexte‹, in denen die Zeichenbenutzer stehen, zu erweitern, […] übernommen werden« solle. Die an späterer Stelle beschriebenen Aspekte von paradigmatischen Kontexten beschränken sich auf einige diskursive und systemische Zusammenhänge und sehen damit insbesondere von Handlungen ab, die nicht als Äußerungen überliefert wurden. An dieser Stelle ist aber auch an »außersprachliche« Kontexte sowohl okkasioneller wie historischer und kultureller Art gedacht, die den Gebrauch einer Äußerung beeinflussen.

26 Zur Begrifflichkeit siehe Genette, Gérard: *Seuils*, Paris 1987, S. 10-11: »Un élément de paratexte, si du moins il consiste en un message matérialisé, a nécessairement un *emplacement*, que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-meme: […] j'appellerai *péritexte* cette première catégorie spatiale […]. Autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse (ou plus prudente), tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre: […] C'est cette deuxième catégorie que je baptise, faute des mieux, épitexte«.

Die Stellung zwischen Text und Kontext in diesem Sinn entspricht dabei der funktionalen Definition des Paratextes, die Gérard Genette vorgeschlagen hat. Der Paratext steht demnach zwischen »eigentlichem« Text und seiner Erscheinungs- und Gebrauchsweise als Buch. Aspekte wie der Titel oder der Name des Autors sind Phänomene an der Grenze von oder, anachronistisch gesprochen, »Schnittstellen« zwischen dem Text und seinem Leser.[27]

Dieser Gebrauchskontext, die pragmatische Ebene, nimmt insofern eine Sonderstellung unter diesen Faktoren ein, als er eine Einordnung leistet. Er erst sorgt dafür, dass dieser Text als Werk aufgefasst wird.[28] Dies gilt insbesondere, wenn »Werk« als Abkürzung für »literarisches Kunstwerk« verstanden wird. Offen bleibt an dieser Stelle, welche kulturellen Praktiken hier als relevant angesehen werden. Sie könnten ebenso die Praktiken im Umfeld der Betrachtung als auch die im Umfeld des Betrachteten sein. Im Zusammenhang mit Editionen, die sich selbst als historisch und kulturell interessierte Unternehmungen begreifen, liegt die zweite der genannten Perspektiven allerdings nicht fern, die jeweils historisch und kulturell gängige Praxis zu berücksichtigen.

Materielle und syntaktische Aspekte

Als Edition des Nachlasses ist eine Edition des Werkzusammenhangs dann per se nicht identisch mit der Edition des Werkes als veröffentlichtem Text, zugleich kann sie aber über diesen maßgeblich definiert

27 Den Begriff des Paratextes führt Genette als Schwelle zwischem dem Text und seinem Umfeld ein. Siehe ebd., S. 7: »Le paratexte est […] ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.«

28 In einer Unterscheidung, die Carlos Spoerhase betont hat, ist Werk hier als Opus, nicht als Œuvre zu verstehen. Spoerhase, Carlos: »*Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen*«, in: *Scientia Poetica 11* (2007), S. 276-344, hier S. 286, bezeichnet das Opus als »Teile der textuellen ›Überlieferung‹, denen aufgrund bestimmter Kriterien der Charakter eines Einzelwerks zugesprochen werden kann«. Unter Œuvres versteht er »Werkausgaben als Editionstypen, die tendenziell alle ›Opera‹ eines Autors inkorporieren«. Allerdings ist im Folgenden das Werk nicht im engeren Sinn ein »Teil der textuellen Überlieferung«, sondern eine gedachte Einheit, die sich in verschiedenen überlieferten Texten manifestieren kann. Als Kriterien übernimmt Spoerhase ebd., S. 289, mit »Indizien wie Titel, Veröffentlichung, Autorabsicht oder Geschlossenheit« einige Vorschläge aus der Forschung, die auch in der oben vorgeschlagenen Systematik berücksichtigt werden.

sein. Die Edition aus dem Nachlass versteht sich dann als Ergänzung zum gedruckten Buch. Sie kann den Weg aufzeigen, den ein Text vom Entwurf bis zum Druck und darüber hinaus genommen hat. Im Umfeld der Critique génétique wurde zudem nicht nur der Zusammenhang zwischen Textfassungen, sondern auch die Prozesshaftigkeit des Schreibens betont. Es ist dabei weniger die Spur literarischer Traditionen, wie Blumenberg sie behandelt, als die Spur des Schreibens, die zum Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses wird.[29]

Gerade auch im Kontext digitaler Editionen wurde angesichts des Medienwandels und der Umcodierung literarischer Texte der materiellen Ebene Aufmerksamkeit geschenkt. In einem ähnlichen Zusammenhang betonte etwa J. Hillis Miller, wie die mediale Transformation seinen Blick auf den Text beeinflusste: »My sense of the text is changed by my awareness of this vulnerability.«[30] Eine Edition, auch die nicht digitale, ist, trotz aller Bemühung um eine verlässliche Wiedergabe der Quelle, immer eine solche mediale Transformation.[31]

Auch jenseits editionsphilologischer Kontexte ist die Unterscheidung von Text und Werk im Hinblick auf die materielle Erscheinung betrachtet worden. Roland Barthes hat vor dieser Zeit das Werk vom Text unterschieden und einmal über das Werk geschrieben, es liege

29 Vgl. Grésillon, Almuth: »›*Critique génétique*‹: *Gedanken zu ihrer Entstehung, Methode und Theorie*«, in: *Quarto 7* (1996), S. 14-24, hier S. 22: »Die Summe der in den Vorstufen skizzierten, dann aber verworfenen Möglichkeiten betrachte ich als Ansätze für virtuelle Texte, die der lesende Kritiker nicht unbedingt zu Ende schreiben muss, die aber Überreste jener sprachlichen Dynamik darstellen, welche die ›critique génétique‹ in simulierten Teilprozessen zu rekonstruieren versucht und die literarischen Schreibprozesse als permanente Spannung zwischen Integration und Transgression vorgegebener Muster erscheinen lässt.«

30 Miller, J. Hillis: »*The Ethics of Hypertext*«, in: *Diacritics 25/3* (1995), S. 27-39, hier S. 35. Konkret spricht Miller unter anderem von der Anzeige eines typographisch vertrauten Zeichens als —.

31 Mit Bezug auf die Theorie W. W. Gregs spricht Jerome J. McGann von einer Heisenberg'schen Unschärferelation in der Editionsphilologie. Siehe McGann, Jerome J.: *A Critique of Modern Textual Criticism*, Chicago 1983, S. 41: »This project is of course manifestly impossible, a Heisenbergian dilemma, since some form of mediation is always occuring, not least in the editions produced by critical editors of various persuasions.« Ähnlich auch Schlaffer, Heinz: *Poesie und Wissen: Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 2005, S. 181: »Bereits beim Wechsel der materiellen Textträger – vom Mund zur Schrift, von der alten Handschrift zum Druck, vom alten Druck zum neuen Druck – handelt es sich um eine Übersetzung, deren Adäquatheit begründet werden muss.«

einem, vielleicht nicht nur bildlich, so in den Händen wie der Text in der Sprache liege.[32] Dies klingt so, als müsse das Werk ein materielles Objekt sein. Dagegen scheint Christian Bennes Annäherung an die Handschrift einer Differenzierung zwischen Material und Text, wie sie sich bei Barthes andeutet, zu widersprechen.

»Manuskripte sind keine Materialien, die mit Zeichen versehen werden«, schreibt Benne, »sondern jene Teilmenge typischerweise organischer, materialer Gegenstände, die durch Spuren nichttypographischer und nichtakzidenteller Schrift überhaupt erst bestimmt werden. […] Manuskripte sind in erster Linie Gegenstände, wenn auch spezifische, deshalb«, so fährt er fort, »kann keine Rede von ihrem ›Text‹ sein, den sie bloß transportieren.«[33]

Dies besagt aber zunächst, dass Schriftspuren spezieller Art eine notwendige Voraussetzung für das Manuskript als solches sind. Es besagt nicht, dass am Resultat nicht prinzipiell materielle Aspekte (»materiale Gegenstände«) und kommunikativer Gebrauch (»Spuren nichttypographischer und nichtakzidenteller Schrift«) unterschieden werden können. Betont man die materielle Ebene des Werkes und ist jede Edition als eine Form der medialen Übersetzung zwangsläufig eine Veränderung dieser Ebene, so stellt sich die Frage, in welchem

32 Siehe Barthes, Roland: *Œuvres complètes*, Bd. 2: 1966-1973, hrsg. v. Éric Marty, Paris 1994, S. 1212-1213: »l'œuvre est un fragment de substance, elle occupe une portion de l'espace de livre (par example dans une bibliothèque). […] l'œuvre se tient dans la main, le texte se tient dans le langage […]. Le Texte s'approche, s'éprouve par rapport au signe. L'œuvre se ferme sur un signifié.« Im gleichen Zusammenhang heißt es ebd., S. 1212, aber auch: »l'œuvre que est la queue imaginaire du Texte.« Das Werk erscheint ferner ebd., S. 1213, als gedrucktes Buch zum Ausdruck einer kulturellen Praxis: »l'œuvre fonctionne elle-même comme un signe général, et il est nomal qu'elle figure une catégorie institutionelle de la civilisation du Signe.« In seiner Antrittsvorlesung beschreibt er den Text als materiellen Ausdruck, der das Werk konstituiert. Siehe Barthes, Roland: *Œuvres complètes*, Bd. 3 : 1974-1980, hrsg. v. Éric Marty, Paris 1995, S. 804: »le texte, c'est-à-dire le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre«. An einer weiteren Stelle ebd., S. 199, wird vom Werk als einem imaginären Begriff gesprochen: »Le mot ›œuvre‹ est déjà imaginaire.« Barthes' Aussagen lassen sich wohl vereinen, wenn man den »imaginären« Charakter auf die Zuschreibung einer »heiligen« Transzendenz durch eine kulturelle Praxis bezieht: »la transcendance d'un produit unitaire, sacré.« Das Buch in den Händen verweist, so gesehen, metonymisch auf die Praxis und die Vorstellung, die es hervorgebracht haben.

33 Benne, Christian: *Die Erfindung des Manuskripts: Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Frankfurt am Main 2015, S. 20.

Maße welche materiellen Eigenschaften eines Werkes auf welche Weise wiedergegeben werden können.

Dabei zeigt sich ein gewisser doppelter Sinn des Materiellen. Einerseits kann es auf ein materielles Objekt wie ein Buch oder ein Manuskript, das in den Händen liegen kann, bezogen werden, andererseits auf Ausdrucksformen wie Schriftzeichen, die gelesen werden können. Den zweiten Aspekt hat Jochen Schulte-Sasse im Blick, wenn er den Werkcharakter und die »Zeichen*materialität*« scheinbar synonym gebraucht.[34]

Dies hat seinen Grund offenbar in seinem Ansatz, der »lediglich die Signifikantenebene der Kunstwerke als identisch und zeitlos ansetzt.«[35] Spricht man nur von der »Signifikantenebene«, so lässt sich bei einem Text argumentieren, dass diese, in einem bestimmten Sinn, unabhängig vom materiellen Träger ist. Die Zeichenfolge eines Textes lässt sich in verschiedene Buchexemplare und Ausgabeformate bringen. Nimmt man die Stabilität dieser Kette von Schriftzeichen an, dann bleibt dennoch die Frage, ob man das Werk mit ihr identifizieren und somit nicht nur vom materiellen Träger, sondern auch vom Inhalt absehen kann.

Für die Edition eines Werkes hätte dies eine besondere Konsequenz. Insofern sie die Instabilität auch der Schriftzeichen und ihrer Abfolge behandelt, ginge ihr möglicherweise ihr Gegenstand verloren. Sie wäre nicht die Edition eines Werkes, sondern einer Reihe von Werken. Stabilität kann aber, wenn man zum Beispiel an Scheibes Definition der Textfassung denkt, nach Graden differenziert werden. Dann wäre die editorische Entscheidung eine Abwägung.

Liegen auf einem Textträger mehrere Produktionsschichten, vielleicht auch Texte verschiedener Werke vor oder liegen mehrere materiell voneinander getrennte Textträger eines Werkes vor,[36] sind diese

34 Siehe Schulte-Sasse, Jochen: »*Aspekte einer kontextbezogenen Literatursemantik am Beispiel der ›Emilia Galotti‹*«, in: Müller-Seidel, Walter (Hrsg.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*, München 1974, S. 259-275, hier S. 260: »der Satz von der absoluten Bestimmtheit, von der Identität und zeitlosen Maßgeblichkeit ästhetischer Objekte zielt ja […] nicht nur auf den Werkcharakter, auf die Zeichen*materialität*, sondern meint ebenso uneingeschränkt den signifié-Aspekt, die Bedeutungsstruktur des Werkes.« Diese Formulierung gestattet allerdings auch, »Werkcharakter« und »Zeichenmaterialität« nicht als Synonyme zu lesen, sondern in der »Zeichenmaterialität« eine notwendige Bedingung des »Werkcharakters« zu sehen.

35 Ebd.

36 Exemplarisch Martens, Gunter: »*Textdynamik und Edition: Überlegungen*

zu gewichten und miteinander in Verbindung zu setzen. Werden diese Schichten in einem neuen Medium repräsentiert und zusammengeführt, liegt notwendigerweise bereits eine Abstraktion von der rein materiellen Ebene selbst vor.

Auch die Ordnung des Nachlasses und die der Edition müssen sich nicht entsprechen. Wenn Autorinnen und Autoren die Ordnung des Nachlasses bis in das Archiv und in die Edition hinein beeinflussen können, so treffen sie dabei auf das nicht immer gleichsinnige Ordnungs- und Erkenntnisinteresse von Editorinnen und Archivaren.[37] Das Archiv führt in seinen Räumen, Regalen und Schachteln Ketten von Zeichen zusammen oder trennt sie.[38]

Zwischen materiellen und syntaktischen Aspekten lässt sich nach ihrer Geformtheit unterscheiden. Materielle Aspekte setzen dabei nicht voraus, dass der betrachtete Gegenstand Zeichencharakter besitzt, syntaktische Aspekte betreffen hingegen die Relation zwischen Zeichenträgern.[39] Es ließe sich von der ungeformten und der geform-

zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen«, in: Martens, Gunter und Hans Zeller (Hrsg.): *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, München 1971, S. 165-201, hier S. 178. Ein hier behandelter Foliobogen enthalte neben einem Entwurf zu *Marengo* »Entwürfe zu fünf weiteren Gedichten Georg Heyms […], die als solche nur durch Interpretation zu identifizieren sind«.

37 Vgl. Nutt-Kofoth, Rüdiger: »*Zum Verhältnis von Nachlasspolitik und Editionskonzeption*«, in: Sina, Kai und Carlos Spoerhase (Hrsg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750-2000*, Göttingen 2017 (Marbacher Schriften, Neue Folge 13), S. 92-111, hier S. 105-106, mit dem Blick auf zwei konkrete Beispiele: Es »erscheint der Fall Annette von Droste-Hülshoffs quasi als die Gegenprobe zu demjenigen Goethes. Während Goethe Werk- und Nachlasspolitik konsequent betrieb und dadurch noch die postume Editionskonzeption und gar die Archivgliederung steuerte, findet bei Droste genau Gegenteiliges statt. Die bewusst unterlassene Werk- und Nachlasspolitik der Autorin öffnet den postumen Editoren nicht nur das Feld für die Herstellung eigenmächtiger Textkonglomerate, sondern auch die Möglichkeit, nach den je eigenen Interessen ein spezifisches Autorbild in der Öffentlichkeit zu erzeugen.«

38 Vgl. Raulff, Ulrich: »*Sie nehmen gern von den Lebendigen: Ökonomien des literarischen Archivs*«, in: Ebeling, Knut und Stephan Günzel (Hrsg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin 2009 (Kaleidogramme 30), S. 223-232, hier S. 224: »Mag sein (sofern dies mehr als eine rousseauistische Illusion ist), dass die Literatur das Archiv als wilder Kerl betritt. Aber wenn sie es verlässt, ist sie eine Kulturtatsache – und insofern legitimes Objekt einer Kulturwissenschaft.«

39 Vgl. auch Ong, Walter J.: »*Text as Interpretation: Mark and After*«, in: Foley, John Miles (Hrsg.): *Oral Tradition in Literature. Interpretation in Context*, Columbia 1986, S. 147-169, hier S. 148-149: »When a person

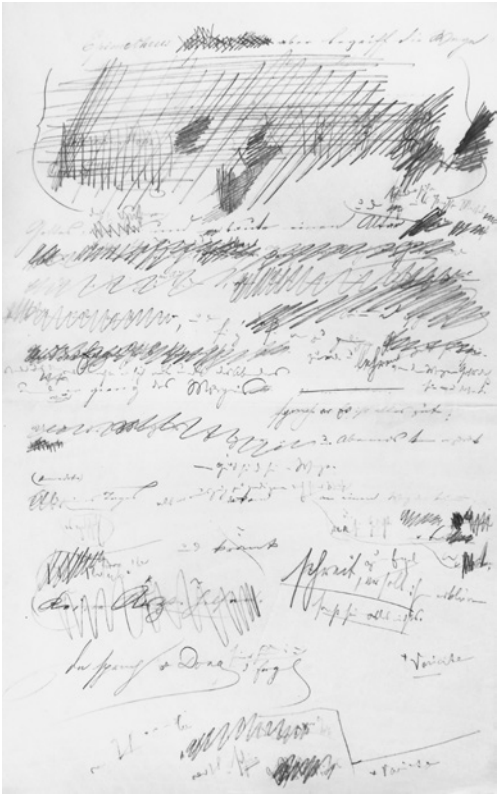

Abb. 1: Entwurfshandschrift, SLA-CS-A-1-a-3, Blatt 39v.
Aufnahme: Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern.

ten Ausdruckssubstanz oder, präziser, von der geformten Ausdruckssubstanz und ihren materiellen Aspekten sprechen.[40]

Auch ein schriftliches Zeichen besitzt materielle Eigenschaften, die in der Regel nicht bedeutungsunterscheidend verwendet werden. Sie können gleichwohl Bedeutungen tragen. Ein Material kann einen ge-

knowing the appropriate code moves through the visual structure and converts it into a temporal sequence of sound, […] only then does the text become an utterance and only then does the suspended discourse continue, and with it verbalized meaning.«

40 Siehe etwa Trabant, Jürgen: *Zur Semiologie des literarischen Kunstwerks: Glossematik und Literaturtheorie*, München 1970 (Internationale Bibliothek für Allgemeine Linguistik 6), S. 52, der eine Aussage Louis Hjelmslevs übersetzt: »Die ungeformte Substanz ist für sich der Erkenntnis unzugänglich.«

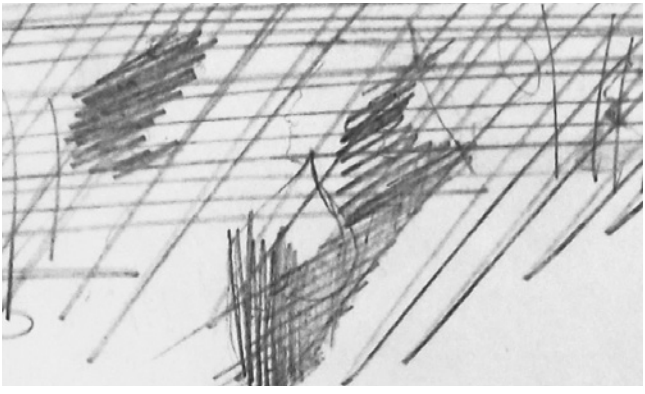

Abb. 2: Entwurfshandschrift, SLA-CS-A-1-a-3, Blatt 39v (Detail). Aufnahme: Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Bern.

sellschaftlichen Status anzeigen, ein Schriftbild Ausdruck von Respekt und Geschmack sein. Auch können Überlieferungsträger Ausdrücke verschiedener Symbolsysteme enthalten. Materielle Nähe auf dem Träger kann einen Werkzusammenhang anzeigen, ist aber kein sicheres Indiz.

In Spittelers Fall sind dies zum Beispiel stenographische Zeichen oder auch Zeichnungen, die in einem nicht immer ganz klaren Verhältnis zu dem benachbarten Text stehen. So können in einem Entwurf zu seinem Debüt hinter massiven Streichungen die Skizzen mehrerer Köpfe, teils en profil, teils en face, sichtbar werden (siehe Abb. 1 und Abb. 2).

Semantische Aspekte

Anders stellt sich die Frage nach der Entfernung oder Ähnlichkeit zwischen Textträgern dar, wenn noch inhaltliche Aspekte wie die Veränderung motivischer Elemente und stofflicher Zusammenhänge bei der Rekonstruktion eines Werkes berücksichtigt werden sollen. Wenn aber die Aufnahme und Bearbeitung dieser Elemente und Beziehungen hermeneutisch erschlossen werden soll, so ließe sich dennoch fordern, dass diese Ebene von der kritischen Ebene der Edition getrennt bleiben sollte.

Auch die technische Vereinfachung, im digitalen Medium mehrere Sichten auf ein Werk zu ermöglichen,[41] sollte daran wenig ändern. Es könnte gefürchtet werden, dass an dieser Stelle die Grenze zwischen Edition und Interpretation, zwischen Kritik und Hermeneutik, zwischen Befund und Deutung überschritten wird.

Bei den Merkmalen eines Werkzusammenhangs, der als regulative Idee einer Edition dienen kann, wurden dennoch auch Inhalte genannt. Bei dem Versuch, inhaltliche Aspekte textkritisch und auf dieser Grundlage hermeneutisch zu berücksichtigen, können sich, auch bei digitalen Editionen, Fragen der Erfassung wie der Darstellung stellen. Einige Probleme und Möglichkeiten können anhand lyrischer Beispiele aufgezeigt werden. Es handelt sich dabei zunächst um zwei Fassungen eines Gedichtes von Conrad Ferdinand Meyer.

Votivtafel.

Vor Sorge schwer entschlief
Ich auf dem Krankenbett
Und da erschien sie mir
Als klarer Morgentraum,

Ein Mädchen licht und schlank
Und angelegentlich
Ermutigte sie mich:
Halt an um meine Hand!

Halt an mit Zuversicht
Und überleg' es nicht
Und überlaß es mir!
Halt tapfer um mich an!

41 So etwa dezidiert Nutt-Kofoth, Rüdiger: »*Sichten – Perspektiven auf Text*«, in: Bohnenkamp, Anne (Hrsg.): *Medienwandel/Medienwechsel in der Editionswissenschaft*, Berlin 2013 (Beihefte zu Editio 35), S. 19-29, hier S. 29: »Die digitale Edition kann […] die vorherrschende Monoperspektivik der Buch-Edition in eine Multiperspektivik verwandeln«. Vgl. auch McGann, Jerome J.: *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*, New York 2001, S. 70: »in many […] cases one would like the possibility to make ad-hoc or provisional choices among the full array of textual alternatives – to shift the point of focus at will and need. One cannot perform such operations within the horizon of the book.«

Da wacht' ich plötzlich auf
Die Hände hob ich gleich:
Versaget sie mir nicht,
Ihr Götter, gebt sie mir!

Und sie erhörten mich,
Ich atme leichter schon,
Denn die Genesung war's
Die mir erschien im Traum.[42]

VOTIVTAFEL

Mit kümmernden Gedanken schlief
Ich ein auf meinem Krankenbett,
Da kam sie, da erschien sie mir
In einem wunderklaren Traum.

Sie war ein Mädchen groß und schlank
Mit feurig blauem Augenlicht,
Sie kam und nahm mich bei der Hand
Und sagte freundlich: »Wirb um mich!

Vertraue! Habe Zuversicht!
Halt an und überleg es nicht!
Halt an und überlaß es mir!
Erbitte mich! Erbitte mich!« –

Da wacht' ich auf im Morgenlicht
Und hob die Hände hoch empor:
Gebt sie, versaget sie mir nicht,
Ihr Götter, sonst bin ich dahin.

Die Göttlichen erhörten mich,
Und wieder atm' ich leichter schon,
Denn siehe die Genesung war's,
Die mir erschien im Morgentraum.[43]

42 Meyer, Conrad Ferdinand: *Sämtliche Werke;* Bd. 2: Gedichte. Bericht des Herausgebers. Apparat zu den Abteilungen I und II, hrsg. v. Hans Zeller, Bern 1964, S. 327.
43 Meyer, Conrad Ferdinand: *Sämtliche Werke*, Bd. 1: Gedichte, hrsg. v. Hans Zeller, 2. Aufl., Bern 1997, S. 77.

Die zuerst wiedergegebene Fassung wird von den Herausgebern vor der zweiten datiert.[44] In der Bearbeitung des Gedichtes scheinen nur einige kleinere Umformulierungen und metrische Änderungen vor sich gegangen zu sein. Sie können relativ genau Vers für Vers zugeordnet und verzeichnet werden.

Aus »Als klarer Morgentraum« wird »In einem wunderklaren Traum« (I, 4), aus »Da wacht' ich plötzlich auf« »Da wacht' ich auf im Morgenlicht« (IV, 1) und aus »Die mir erschien im Traum« »Die mir erschien im Morgentraum« (V, 4). Die Wechsel in der ersten und in der fünften Strophe ließen sich dabei als Hinweis auf ein Verstehen deuten. Auffallend ist bei diesen Veränderungen über den Wortlaut hinaus nämlich ein Effekt in der Anordnung der Inhalte. In der zweiten Fassung wird erst nach dem Erwachen die Tageszeit benannt, zunächst mit dem »Morgenlicht«, dann mit dem »Morgentraum«. In der ersten Fassung ist diese zeitliche Einordnung von Anfang an gegeben. Die doppelte Nennung in der zweiten Fassung hebt in zwei verschiedenen Komposita an metrisch identischer Stelle den Morgen besonders hervor.

In Bezug auf die beiden letzten Strophen, die auf die wörtliche Rede folgen, ließe sich von einer Art Kyklos sprechen, da die beiden Komposita mit »Morgen« in der ersten und der letzten Verszeile erscheinen. Nicht nur wird jetzt der »Morgentraum« an exponierter, abschließender Stelle präsentiert, die Verwendung des Substantivs in unterschiedlichen Zusammenstellungen lässt den Morgen als eigenes Thema des Gedichtes ebenfalls deutlicher hervortreten.

Erstens wird durch dieses Manöver der Morgen klar in die zweite Hälfte des Gedichtes verlagert und die Trennung von Traum und Wachen konsequenter umgesetzt. Zweitens verknüpft der »Morgentraum« in einer letzten Volte den Tagesbeginn doch wieder mit der Traumerscheinung, die, wie in der früheren Fassung, erst im Morgenlicht und bei wachem Bewusstsein als Genesung erkannt wird.

Dies zeigt exemplarisch, auf welche Arten durch die Variation einzelne Aspekte rhetorisch markiert werden und einzelne Inhalte wie der Morgen mit anderen Inhalten wie dem Erwachen und der Deutung des Traums in Verbindung gebracht werden können. Der »Morgentraum« in dem letzten Vers kompliziert diese Angelegenheit, indem diese Zuordnung des Morgens zum Erwachen und zur Deutung

44 Nach Meyer: *Sämtliche Werke,* Bd. 2: Gedichte. Bericht des Herausgebers. Apparat zu den Abteilungen I und II, S. 326, stammt die erste Fassung von fremder Hand und ist »kurz vor« einem Manuskript von Meyers Hand entstanden, das zur Grundlage der weiteren Entwicklung wurde.

wiederum durchbrochen und der Morgen im Nachhinein mit dem Traum verknüpft wird. Auch in diesem Fall bleibt aber eine gewisse Simultaneität der Heilung und der im Gedicht selbst vorgeführten allegorischen Deutung der Figur bestehen.

Hans Zeller nennt in einem mit Jelka Schilt gemeinsam verfassten Beitrag dieses Beispiel aus seiner eigenen Ausgabe als Beleg für Gedichte, »deren Fassungen sich auch nach Scheibes Definition als ein Werk ausweisen«,[45] um anschließend anhand des *Römischen Brunnens* und seiner Fassungen auch Texte zu diskutieren, in denen sich die »Textidentität auf wenige Einzelwörter beschränkt«,[46] gleichwohl einige dieser Texte, so Zeller und Schilt, den übrigen »motivisch ähnlich nahestehen«.[47] In Klammern stellen Zeller und Schilt die Frage, ob »diese Beziehbarkeit doch als Textidentität interpretiert werden« sollte.[48] Auf Meyers Lyrik als Ganzes bezogen, hatten sie zuvor bemerkt, dass manchmal »aus einem Gedicht ein Motiv abgespalten und zu einem eignen Gedicht verwendet« wird.[49] Sie ergänzen Scheibes Begriffsbestimmung daher so:

> Der Text eines Werks besteht aus den von seinem Autor hergestellten Fassungen. Die Fassungen eines Werks sind durch teilweise Textidentität aufeinander beziehbar, oder die Fassungen eines Werks bestehen aus den Texten, die dieselben zentralen Motive kombinieren und der gleichen literarischen Gattung angehören.[50]

Neben anderen Punkten nennt diese Formulierung die Verbindung zentraler Motive als ein Kriterium der Textfassung oder, wie im gegebenen Zusammenhang auch gesagt werden darf, des Werkzusammenhangs. Obwohl hier ein inhaltliches Moment der »Textidentität« entgegengestellt wird, so schließt motivische Ähnlichkeit Ähnlichkeit im Ausdruck nicht aus. Zu berücksichtigen sind aber auch die Fälle, in denen inhaltliche Verwandtschaft trotz unterschiedlicher Ausdrücke festzustellen ist. Ebenso wie die Ähnlichkeit der Ausdrücke verschiedene Grade hat, so auch die inhaltliche. Die Wiederholung einer Mo-

45 Zeller, Hans und Jelka Schilt: »*Werk oder Fassung eines Werks? Zum Problem der Werkdefinition nach Fassungen am Beispiel von Conrad Ferdinand Meyers Gedichten*«, in: Scheibe, Siegfried und Christel Laufer (Hrsg.): *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*, Berlin 1991, S. 61-86, hier S. 63.
46 Ebd., S. 65.
47 Ebd.
48 Ebd.
49 Ebd., S. 62.
50 Ebd., S. 78.

tivkette zeigt beispielsweise eine größere Ähnlichkeit an als die eines einzelnen Motivs.

Zeller und Schilt heben hervor, dass ihre Definition Fassungen zu einem Werk ordnet, »die dieselben zentralen Motive kombinieren«, dass aber nicht »die gleiche Kombination der zentralen Motive« gefordert wird.[51] Während in diesem Fall aber das Maß der Ähnlichkeit wahrscheinlich relativ leicht nachvollziehbar ist, gilt dies für die inhaltliche Ähnlichkeit zwischen einzelnen Ausdrücken nicht. Gerade wenn der Ausdruck variiert und Aspekte relativer Synonymie relevant werden, wird der inhaltliche Zusammenhang zwischen vermeintlichen Fassungen eines Werkes erklärungsbedürftig. Wie weit eine Edition dabei gehen soll, ist die Frage.

In größeren Zusammenhängen ist eine solche Spur nämlich nicht so leicht zu überschauen wie in dem Fall der *Votivtafel*. Größere thematische Zusammenhänge, neben Motiven auch Stoffe, Topoi oder Mythen, sind nicht immer an einem Wort oder einer festen Wortfolge festzumachen. Die Übereinstimmungen zwischen Zeugnissen können verhältnismäßig gering sein und doch als signifikant gelten.

Wenn Arthur Schnitzler in einem Entwurf zu *Fräulein Else* beispielsweise schreibt, dass ein junges Mädchen unbekleidet in den Speisesaal eines Hotels tritt, um die Männer zu prüfen, die sich um sie bewerben,[52] so ist die Übereinstimmung mit der späteren gedruckten Fassung verhältnismäßig gering. Die Situation bleibt zwar, wenn auch in modifizierter Form, erhalten; die Motivation zu dieser Handlung hingegen, die einen großen Teil der Geschichte ausmacht, verändert sich vollständig.[53] Dennoch ist die Verbindung erkennbar und

51 Ebd., S. 83. Irritierend wirkt ihre Bemerkung, dass im zweiten Fall zwar »die Definition enger« sei, diese aber, wie sie ebd., S. 84, schreiben, »die Beweglichkeit in unerwünschter Weise erhöhen« würde, »die durch die Berücksichtigung des Motivischen bereits gegeben« sei.

52 Schnitzler, Arthur: *Digitale historisch-kritische Edition (Werke 1905-1931)*, hrsg. v. Wolfgang Lukas u. a., Wuppertal 2018 ff., Cambridge University Library, Schnitzler Papers, A 141, 1: »Ein junges Mädchen tritt nackt in den Speisesaal des Berghotels. Sie erzählt, dass sie beraubt wurde. Motiv: Sie tut es, um die Männer zu prüfen, die sich um sie bewerben.«

53 Im Falle von Hyper- und Hypotexten spricht Genette, Gérard: *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris 1982, S. 457, von »Transmotivationen«: »déja, l'interprétation d'un événement par une cause différente de celle qu'alléguiait l'hypotexte introduit nécessairement une transformation pragmatique, car le cause d'un fait […] est un autre fait […]. La substitution de motif, ou *transmotivation*, est l'un de procédés majeurs de la transformation sémantique.«

für den Werkzusammenhang relevant, zumal Schnitzler auf dem Typoskript schon andere Motivationen mit Bleistift angedeutet hat.

Wenn dies so ist, dann ist der Zusammenhang der Zeichenfolge, des Ausdrucks, nicht das einzige Kriterium für die Konstitution eines Werkzusammenhangs, und auch die archivarische Ordnung der Dokumente ist es nicht. Im Falle von Spittelers Erstling ist zum Beispiel ein Schulaufsatz zu Prometheus interessant, der in einer anderen als den unmittelbar verdächtigen Mappen enthalten ist. Auch umfassen die Mappen, die im näheren Umkreis des Werkes *Prometheus und Epimetheus* stehen, zahlreiche Notizhefte, die allerlei gezeichnete Skizzen ohne jeden direkt erkennbaren Zusammenhang zum Mythos und zum Buch enthalten. Auch paratextuelle Indizien helfen in einem Nachlass nicht immer. Titel können zum Beispiel fehlen oder mehrfach vergeben worden sein.

Will eine Edition Fragen solcher Bezüge wie zu dem Schulaufsatz berücksichtigen, indem sie ein Werk und nicht nur eine Archivmappe erschließt, so scheint es unumgänglich, einen Zusammenhang zwischen der Arbeit am Text und der Arbeit am literarischen Gegenstand herzustellen. Sowohl syntaktische als auch semantische Aspekte können demnach neben der archivarischen Ordnung für die Konstitution eines Werkzusammenhangs relevant sein.

Paratextuelle Aspekte

Paratexte benennen Schwellen und kennzeichnen Einheiten, die durch diese verbunden werden. Selbst wenn Titel wie bei der Überarbeitung der *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert* zu *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* abgeändert werden oder verschiedene Aufführungsfassungen bezeichnen, sind sie, bezogen auf Werke, besondere Markierungen der möglichen Identität. Auch im Œuvre Spittelers spielen paratextuelle Indizien eine Rolle, und auch sie stehen im Hinblick auf Werkzusammenhänge teilweise im Widerspruch zu anderen Befunden. Verwandte Überschriften und die Thematisierung einer Arbeit in Briefen sekundieren oft Zusammenhänge zwischen Werken.

Spitteler hat so die Materia seines Debüts später erneut aufgegriffen und in einem Buch, das sein letztes sein sollte, unter dem Titel *Prometheus der Duldner* veröffentlicht. Auch hierzu liegen zahlreiche Arbeitsmaterialien vor. Spitteler hat ferner die späte Veröffentlichung mit einer öffentlichen Erklärung, warum er *Prometheus und Epimetheus* überarbeitet hat, epitextuell flankiert. Die Überführung der

Prosa in Versform sowie zahlreiche inhaltliche Änderungen lassen jedoch in Zweifel ziehen, ob es sich tatsächlich noch um ein und dasselbe Werk handelt.

Das vorgeschlagene Modell geht davon aus, dass diese Entscheidung nur graduell anhand verschiedener Indizien vorgenommen werden kann. Es gibt kein absolut gültiges Maß an, wie genau wann entschieden werden soll. Es liefert stattdessen Anhaltspunkte zu einer Differenzierung. Wenn die Edition in erster Linie dokumentarisch einen Teil des Nachlasses erschließt, lässt sich argumentieren, dass ein archivarisch und chronologisch deutlicher Bruch eine Beschränkung legitimieren kann. Die Änderung des Titels, der Form und auch des Inhalts kann diese Entscheidung im Fall von *Prometheus der Duldner* unterstützen.

Wenn die Interpretation eines Ausschnittes aus einem Nachlass aber die Entwicklung mythischer Elemente nachvollziehen soll, wird die spätere Druckfassung als Horizont nicht unberücksichtigt bleiben. Eine Interpretation, die eine Edition des chronologisch und archivarisch getrennten, späteren Materials zu dieser Fassung in Augenschein nimmt, kann dann diese Perspektive später ergänzen.

Der Fall der *Extramundana* ist in einigen Punkten einfacher. Es gibt keine Überarbeitung mit vergleichbar radikalen Eingriffen in die Form. Auch waren die Überarbeitungen nicht vergleichbar ausdauernd. Drei bis vier Auflagen zu Lebzeiten sind erschienen. Bei der ersten wurde wie auch im Fall von *Prometheus und Epimetheus* ein Pseudonym verwendet, das bei den folgenden Auflagen aufgegeben wurde. Der Titel bleibt bei allen Auflagen unverändert. Mit der zweiten »Ausgabe« von 1905 geht das Werk in das Programm des Verlages von Eugen Diederichs über, der auch die zweite Auflage von *Prometheus und Epimetheus* veröffentlicht hat und auch die folgenden Auflagen der *Extramundana* unternehmen wird.[54] Dort wird vermerkt, dass die »1. Auflage […] im Jahre 1883« erschienen sei.[55]

Allerdings handelt es sich dabei, wie in den *Gesammelten Werken* mitgeteilt wird, nicht um die zweite Auflage, sondern um eine »Neuausstattung der unverkauften Restexemplare«.[56] Eine Autopsie

54 Spitteler, Carl: *Extramundana*, Jena 1905, Titelblatt, recto.

55 Ebd., Titelblatt, verso.

56 Spitteler, Carl: *Gesammelte Werke*, Bd. 10/1: Geleitband 1, hrsg. v. Wilhelm Altwegg, Gottfried Bohnenblust und Werner Stauffacher, Zürich 1958, S. 462: »Neuer Umschlag und neuer Schmutztitel […] [,] ohne Vorwort, aber mit Erläuterungen und Berichtigungen.« Die Übereinstimmung der Korrigenda unterstützt diese Behauptung.

konnte diese Aussage bestätigen. Das neue Titelblatt nennt nun aber »Carl Spitteler« als Verfasser.[57] Die erste Auflage war noch unter dem schon zuvor in ähnlicher Form verwendeten Pseudonym »C. Felix Tandem« veröffentlicht worden.[58] Bewertet man die Ausgabe von 1905 als neue Ausstattung von Restexemplaren, wird auch eine sonst irritierende Notiz in der folgenden Auflage von 1912 verständlich. Dort hatte es geheißen: »Die ›Extramundana‹ sind im Jahre 1882 erschienen und seither nicht wieder gedruckt worden.« Dieselbe Notiz verweist ausdrücklich darauf, dass an dieser »Neuausgabe, die der Verlag aus eigener Initiative unternommen, […] sich der Verfasser nicht beteiligt« habe.[59]

Gleiches gilt vermutlich für die dritte Auflage, die im Jahr nach Spittelers Tod publiziert wurde. Auch wenn kein direkter Einfluss Spittelers auf diese Ausgaben vorliegt, so wird auf paratextuellem Wege durch die Angabe des Verfassers und des Titels gleichwohl die Verbindung zu den Ausgaben von 1905 und 1912 hergestellt. In diesen beiden Punkten sind sie sogar enger verknüpft als die Ausgaben von 1883 und 1905, die unter zwei verschiedenen Namen erschienen waren.

Kritisch würde diese paratextuell behauptete Identität allerdings, wenn sich zeigte, dass beispielsweise die Auflage von 1925 massive Änderungen aufwiese, die gar nicht auf Spitteler als Autor zurückgeführt werden könnten. In einem solchen Fall könnte davon gesprochen werden, dass paratextuelle und pragmatische Aspekte, die sonst oft miteinander einhergehen, sich hier widersprächen.[60] Deutlich wird dies beispielsweise auch bei Fälschungen, die als solche einer begleitenden Rede bedürfen, die sie als etwas ausweist, was sie nicht sind.[61]

57 Spitteler: *Extramundana,* Jena 1905, Titelblatt, recto.
58 Tandem, C. Felix: *Extramundana*, Leipzig 1883, Titelblatt, recto.
59 Spitteler, Carl: *Extramundana*, Jena 1912, Titelblatt, verso.
60 Die Diskussion um die Autorschaft und um die Intention in der Literaturwissenschaft und in der Editionswissenschaft ist zu umfangreich und komplex, um beiläufig abgehandelt werden zu können. An zwei Punkten werden diese Themen die Argumentation berühren. Zum einen wird davon ausgegangen, dass für die historische Praxis ein Text als Werk eines Autors oder einer Autorin betrachtet werden kann. Diese Möglichkeit artikuliert sich unter anderem auf Titelblättern, in Bibliothekskatalogen, in Verlagsankündigungen und Buchbesprechungen. Zum anderen wird eine gewisse Form von Intention eine Rolle spielen, wenn beurteilt werden muss, ob ein bestimmter Schreibakt einer Art Schreibgewohnheit oder Konvention folgt.
61 Vgl. Reulecke, Anne-Kathrin: *Täuschend, ähnlich: Fälschung und Plagiat als Figuren des Wissens in Literatur und Wissenschaften*, Paderborn 2016,

Ein Indiz, um bei *Prometheus und Epimetheus* und *Prometheus der Duldner* von zwei verschiedenen, gleichwohl verbundenen Werken auszugehen, hätte auch in der Veröffentlichung selbst gegeben werden können. Allerdings wurde in diesem Fall unter einem neuen Titel das Werk ohne einen solchen expliziten bibliographischen Verweis in die Welt entlassen. Dies deutet darauf hin, dass nach einer im 19. und 20. Jahrhundert üblichen Publikationspraxis mit juristischen Implikationen das Buch trotz aller anders lautenden Indizien als ein eigenständiges literarisches Werk aufgenommen werden sollte.

Indessen hatte es auch eine zweite, unveränderte Auflage des Erstlings durchaus gegeben, bei der dieser Weg einer Abgrenzung nicht gegangen worden war. Der Name des Autors, der in den Peritexten genannt wird, weicht zwischen dem ersten und dem letzten Buch Spittelers ab. Sein Debüt hatte er unter dem sprechenden lateinischen Pseudonym »Carl Felix Tandem« publiziert. Bei der zweiten Auflage hatte Spitteler schon darauf verzichtet und seinen tatsächlichen Namen genannt. Die Namensänderung spricht somit zunächst in beiden Fällen gegen die Identität des Werkes.

Im Fall der zweiten Auflage aus dem Jahr 1906 wird aber im Gegensatz zu der späteren Überarbeitung von 1924 im Vorwort der Zusammenhang zum Erstdruck explizit hergestellt: »Ich gebe dieses mein Erstlingswerk genau so wieder, wie es einst vor einem Vierteljahrhundert erschien«,[62] heißt es dort. Dieser faktischen Auflösung des Pseudonyms entspricht auch die Überlieferungslage, die archivarisch das Werk und seine Entwürfe »Carl Spitteler« und nicht »Carl Felix Tandem« zuordnet. Die Identität der Person ist selbst bei der Verwendung eines Pseudonyms ein bedeutsames Kriterium für die Rede von ein und demselben Werk.

Auch im Fall der *Extramundana* verwendete Spitteler das Pseudonym »C. Felix Tandem«. So benennt es, wie dargestellt, das Titelblatt der ersten Auflage. In einem Vertrag vom November des Vorjahres mit dem Verleger und Buchhändler Hermann Haessel wird noch das vollständige Pseudonym »Carl Felix Tandem« genannt.[63] Ein, wenn

S. 16: Es »bezieht sich die Fälschung nicht einfach auf ›unwahre‹ Worte, sie bezieht sich auf Gegenstände […], die manipuliert bzw. nachgebildet und mit Worten falsch deklariert worden sind; oder sie bezieht sich auf eingeführte schriftliche Formate – Lebenszeugnisse, Tagebücher, Gedichte –, die imitiert und mit falschen Paratexten versehen wurden.«

62 Spitteler, Carl: *Prometheus und Epimetheus*, 2. Aufl., Jena 1906, Vorwort.

63 Siehe Schweizerisches Literaturarchiv Bern, Nachlass Spitteler, SLA-CS-C-4-c-13.

man so möchte, epitextuelles Dokument belegt in diesem Fall den Zusammenhang. Der Bezug zum Pseudonym des Erstlings bleibt deutlich erkennbar, auch wenn auf dem Titelblatt neben »Felix« die Initiale des bürgerlichen Vornamens verwendet wird (»C.«) und das Vorwort nur mit »C.F.Tandem« gezeichnet ist.[64]

Ob diese Reduktion über die Verschleierung der Autorschaft hinaus auch eine Distanzierung von dem Glücksversprechen des Pseudonyms bedeutet, muss Spekulation bleiben, obwohl dies nach dem ausbleibenden Erfolg des Erstlings nicht unplausibel wäre.[65] Auch in diesem Fall wäre sie aber, auf die Ausgabe bezogen, inkonsequent. »F.« oder »Felix« bleiben bestehen.

In der zweiten Ausgabe von 1905 wird »Carl Spitteler« als Verfasser genannt und es wird auf die erste Auflage von 1883 hingewiesen. Eine explizite Auflösung des Pseudonyms findet sich hier nicht. Sie lässt sich aber schon ein Jahr vor dem Erscheinen der zweiten Auflage seines Erstlings erschließen. In der Fußzeile der ersten Seite, die den Titel des einleitenden Mythos nennt, wird nämlich versehentlich in den Kustoden noch der Name »Tandem« genannt.[66] Dies bestätigt die Behauptung, dass es sich um eine »Neuausstattung der unverkauften Restexemplare« handelt.

Pragmatische Aspekte

Man sieht, dass die verschiedenen Indizien kein eindeutiges Bild ergeben. Ein vermeintliches Werk kann unter juristischem Gesichtspunkt anders betrachtet werden als unter ästhetischem. Selbst innerhalb der ästhetischen und der juristischen Betrachtungen sind unterschiedliche Beurteilungen keine Seltenheit. Dies erklärt, warum ein in diesem Sinne »pragmatischer« Faktor in das obige Modell eingefügt wurde. Die Frage, wie mit einem Werk in einem gegebenen Kontext umgegangen wird, betrifft zugleich alle anderen Aspekte.

64 Tandem: *Extramundana,* Vorwort. Gleiches gilt für den Einband des vorliegenden Exemplars.

65 Im Vorwort zur zweiten Auflage heißt es: »Das Buch wurde damals in Deutschland keiner Besprechung gewürdigt, so daß sein Dasein dem Publikum verborgen blieb. Es war nämlich nicht ratsam, jung zu sein unter den ›Alten‹, und es wurde einem nicht verziehen, von den ›Idealisten‹, ein Idealist wahrhaft zu sein. Eine Tatsache, die ich der Literaturgeschichte zur Notiz empfehle.«

66 Spitteler: *Extramundana*, Jena 1905, S. 1.

Neben rechtlichen und ökonomischen Fragen spielt auch der Umgang mit Druckerzeugnissen in Bibliotheken und Bildungseinrichtungen, nicht zuletzt auch in Editionen und Interpretationen, eine praktische Rolle bei der Akzeptanz eines literarischen Werkes als Werk.[67] Bereits die archivarische Bewahrung von und die philologische Beschäftigung mit Entwürfen ist Ausdruck eines historischen und kulturellen Verständnisses von künstlerischen Werken.[68]

Gérard Genette zählt die Entwürfe zu den Paratexten, namentlich zu den privaten Epitexten.[69] Um bei der Anerkennung des Werkes als

67 Zur bibliothekarischen Ordnung siehe Schneider, Ulrich Johannes: »*Das Buch und sein Wurm*«, in: Gleixner, Ulrike u.a. (Hrsg.): *Biographien des Buches*, Göttingen 2017 (Kulturen des Sammelns. Akteure – Objekte – Medien 1), S. 277-290, hier S. 282: »Die sekundäre Materialität des Buches innerhalb der Bibliothek, sein Ort und seine Verortung, ist im höchsten Maß ein kulturelles Produkt, nicht anders als der Herstellungsakt des individuellen Buches selbst.«

68 Vgl. Falconer, Graham: »*Genetic Criticism*«, in: *Comparative Literature 45/1* (1993), S. 1-21, hier S. 9: »If writers were to give an adequate account of their work *in statu nascendi* […] a renewed awareness of the poet as conscious craftsman, as a worker in and on language, was required.« Die im deutschsprachigen Raum wohl bekanntesten Aussagen zu diesem Thema stammen von Gotthold Ephraim Lessing und Johann Wolfgang von Goethe. Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke*, Bd. 5: Literaturkritik. Poetik und Philologie, hrsg. v. Herbert G. Göpfert, München 1973, S. 79: »Veränderungen und Verbesserungen […], die ein Dichter, wie Klopstock, in seinen Werken macht, verdienen nicht allein angemerkt, sondern mit allem Fleiße studieret zu werden. Man studieret in ihnen die feinsten Regeln der Kunst; denn was die Meister der Kunst zu beobachten für gut befinden, das sind Regeln.« Benne: *Die Erfindung des Manuskripts*, S. 230, nennt den ersten Satz das »Lieblingszitat der Textgenetiker« und hält ihm den zweiten entgegen: »Mitnichten geht es um die Varianten als solche, sondern um die Operation der Ersetzung, also die Feile, die hier einmal mehr gefeiert wird«. Lessings Aufforderung bezieht sich dabei nicht auf Handschriften, sondern auf Drucke, und er kann manche Änderung kritisieren. Siehe a.a.O., S. 82: »Aus frommen Bedenklichkeiten hat er [d.i. Klopstock] uns so manchen Ort verstümmelt, dessen sich ein jeder poetischer Leser gegen ihn annehmen muß.« Goethes Worte wurden von Michael Bernays auf ihn selbst angewendet und dienten auch zur Legitimierung des philologischen Verfahrens. Siehe Bernays, Michael: *Über Kritik und Geschichte des Goetheschen Textes*, Berlin 1866, S. 85: »Mit wie viel grösserer Befugnis dürfen wir jetzt dazu auffordern, den eigenen Werken Goethes eine solche Arbeit zu widmen.«

69 Siehe Genette: *Seuils*, S. 368: »la fonction paratextuelle de l'avant-textes ne se réduit pas à ces effets relativement exceptionelle de commentaire explicatif ou appreciatif. Plus essentiellement, elle réside en une visite, plus ou moins organisée, de la ›fabrique‹, en une découverte de voies et moyens par lesquels le texte est devenu ce qu'il est, distinguant, par exemple, ce qui fut premier et ce qui ne survint qu'en cours de route.«

Werk Beachtung zu finden, müssen sie allerdings in der Regel auch »öffentlich« wirken, und es muss eine solche »Veröffentlichung« als ein Moment dieser Anerkennung selbst anerkannt sein. Das kann zum Beispiel auch bei der Edition unveröffentlichter Texte der Fall sein, die bisher nicht als eigene Werke anerkannt worden waren.

Diese Praktiken können den Anspruch artikulieren, eine Äußerung im Rahmen kultureller Normen und Praktiken als Werk zu akzeptieren.[70] Ähnlich wie Philipp Theisohn vom Begriff des Plagiats meint, dieser rücke »zwei Texte in ein Verhältnis zu einer urteilenden dritten Instanz«,[71] lässt sich auch vom Begriff des Werkes sagen, dass seine jeweilige Verwendung immer eine Frage gesellschaftlicher Regulierungen und Aushandlungen zum Umgang mit Texten und Textverhältnissen ist. Dieser Umgang kann in den Erzeugnissen selbst thematisiert und auch infrage gestellt werden.

In *Zur Diätetik der Seele*, einem Werk, das sich in Spittelers Bibliothek findet und von ihm einmal als »Wecker meines Geisteslebens« bezeichnet worden ist,[72] werden entsprechende Fragen an verschie-

70 Das Urheberrecht ist nur eine historische Form solcher Praktiken. Bei ihr wird, wie Bosse, Heinrich: *Autorschaft ist Werkherrschaft: Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn 1981, S. 99, meint, »der persönliche Zusammenhang zwischen Urheber und Werk als Ordnungsmacht anerkannt«. Das Werk sieht er ebd., S. 15, als »widersprüchliche Einheit […], als ein Tun (Nomen actionis) oder aber als Geschehnis, als Getanes (Nomen acti). […] Das definitive Werk ist wohl zu unterscheiden von einem infiniten Wirken, aber nicht davon zu trennen.« Bei der Literatur besteht unter den Bedingungen des Druckes das besondere Problem in der Möglichkeit zahlreicher Exemplare, die einen fragen lässt, wo in diesem Prozess das Werk liege und was in diesem Prozess juristisch geschützt werden könne. Die unterschiedlichen Distributionsformen wirken sich auf die Werkbegriffe in den unterschiedlichen Künsten verschieden aus. Hier soll lediglich vom literarischen Werk im Druckzeitalter gesprochen werden und auch das nur sehr allgemein.

71 Theisohn, Philipp: *Plagiat: Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Stuttgart 2009, S. 3.

72 Spitteler, Carl: *Gesammelte Werke*, Bd. 6: Autobiographische Schriften, hrsg. v. Gottfried Bohnenblust, Zürich 1947, S. 198-199. Stauffacher, Werner: *Carl Spitteler*, Zürich 1973, S. 60, sieht die Bedeutung des Bandes vor allem darin, dass es Spitteler »von der Hand Eugenias überreicht worden« war. »Nun nahm er den Inhalt als ihren Auftrag.« »Eugenia« ist Spittelers Name für seine Tante Sophie Brodbeck. Feuchterslebens Buch nennt Spitteler, a.a.O., S. 199, als einen der Gründe, warum sie diesen Namen erhielt: »zwiefach Eugenia«. Etwas später berichtet er, S. 268, wie er, von Zahnschmerzen geplagt, sein Urteil jedoch revidiert: »Es ist nicht wahr, daß man mit Willenskraft einem körperlichen Schmerz Einhalt befehlen kann; deshalb kündigte ich jetzt meinem Feuchtersleben den Kredit.«

denen Stellen angesprochen. Im Vorwort zur fünften Auflage kommt er auf das Namensregister zu sprechen:

> Unsere Zeit legt auf den Namen einen besondern Werth. Jede Ansicht, jeder Ausspruch soll gestempelt sein, soll eine berühmte Firma vorzuweisen haben; Album's mit angesehenen Unterschriften werden errichtet, Autogramme bekannter Personen werden gesammelt. Citate dürfen nicht fehlen, wenn ein docirendes Buch für anziehend gelten soll. Nun gut, hier gibt es Citate. Und damit ja die Neugierde nicht unbefriedigt bleibe, gibt jenes Verzeichniß auch über solche Stellen Aufschluß, deren Eigener im Texte, um diesen nicht zu bunt und unterbrochen zu machen, nicht genannt wurden.[73]

Entsprechend bleibt es auch bei der Nennung von Namen, Werktitel fehlen ganz. Ernst Freiherr von Feuchtersleben, der Verfasser des Buches, distanziert sich an dieser Stelle schon deutlich ironisch von dieser Praxis. Zu einem Kapitel, das er als »die Bearbeitung einer alten Abhandlung […], die wenigen unserer Leser zugänglich sein möchte«, einführt,[74] heißt es bereits im Vorwort zur zweiten Auflage, es sei »keine Übersetzung, sondern eine, wie ich mir schmeichle, zeit- und sachgemäße Bearbeitung, wodurch die große Denkart eines, öfter genannten als gekannten Weisen, dem Leben hoffentlich näher gebracht werden soll, als es bisher geschah.«[75]

Trotz dieses Lobes wird auch hier vermieden, den Namen des »öfter genannten als gekannten« Vorgängers selbst zu nennen. Dies korrespondiert einer Auffassung, die in den angehängten Tagebuchnotizen Ausdruck findet:

> Das Leben streut überall Aufgaben, und für den Aufmerksamen (in Symbolen) Grundsätze aus. Ein Gleiches leisten vortreffliche Bücher und erfahrene Menschen. Wir müssen überall hinhorchen, woher Beruhigung und Kräftigung zu gewärtigen ist. Was wir auf diese Weise uns aneignen, wenn wir das uns Gemäßeste finden und in uns verwandeln, ist eben sowol unser Eigenthum, als das, was wir erdacht zu haben glauben. Denn erfinden kann der Mensch doch Nichts; er bethätigt, indem er denkt, nur das in ihm, wie in

73 Feuchtersleben, Ernst von: *Zur Diätetik der Seele*, 5. Aufl., Leipzig [1848], S. 24. Die Datierung des Buches wurde aus dem Datum des Vorworts erschlossen.
74 Ebd., S. 83.
75 Ebd., S. 18.

> Allen, wirkende Gesetz des Denkens; ihn umgibt die Atmosphäre des Wahren, aus welcher er einhaucht und wieder ausathmet.[76]

Auf diese Weise wird die Praxis des Zitierens und Nennens zwar in beschränktem Maß erfüllt und Hochachtung vor anderen bekundet, zugleich aber die Auffassung, ein Gedanke könne Eigentum sein, bestritten. Einerseits erscheint der verstandene Gedanke als Eigentum des Verstehenden, andererseits das Verstehen und Denken selbst als Ausdruck einer allgemeinen »Atmosphäre des Wahren«. Druckwerk und Natursymbolik stehen dabei auf einer Ebene, das Verstehen und Äußern von Gedanken wird damit selbst, metaphorisch konsequent, von dem gläubigen Mediziner Feuchtersleben als ein Prozess des Lebens, als Ein- und Ausatmen verstanden.

Es ließe sich im Kontext dieses Büchleins ergänzen, dass der Mensch, der sein Leben, seinen eigenen Atem dem Odem Gottes verdankt, sich auch seine Gedanken selbst vielleicht gar nicht zuschreiben könne und dürfe. Feuchtersleben jedenfalls folgt der Gepflogenheit des Zitierens nur in ironischer Distanz und sieht die Bearbeitung eines ungenannten Werkes als dessen Wertsteigerung an, die vielleicht größer als die Nennung von Namen und Titeln sei. Auf diese Weise artikuliert sich offenkundig ein Widerspruch zwischen Feuchterlebens Einstellung und der Praxis seiner Zeit.

Im Fall von »Werken« als »Kunstwerken« können ästhetische Vorstellungen und Bewertungen die verschiedenen kulturellen Umgangsformen beeinflussen. Solche Vorstellungen und Bewertungen können sich ändern und auch in widersprüchlicher Weise zeitgleich bestehen. Es ist eine literaturgeschichtliche Binsenweisheit, dass Objekte, die einst nicht als Kunstwerke angesehen wurden, heute als solche akzeptiert sind und vice versa.

Jedenfalls sind ästhetische Kriterien Teil privater und institutioneller Anerkennungsprozesse. So kann der Begriff der »Schöpfung« auch juristisch belangvoll sein.[77] Zu den zahlreichen Aspekten im

76 Ebd., S. 123.

77 Die erste Auflage von *Extramundana* erschien 1883 in Leipzig, die späteren Auflagen ebenda und in Jena. Das *Gesetz, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken, Abbildungen, musikalischen Kompositionen und dramatischen Werken*, das 1870 im Norddeutschen Bund erlassen und bald darauf auf das Deutsche Reich ausgedehnt wurde, kennt zwar keine »Schöpfungshöhe«, bezieht sich aber in seinem ersten Paragraphen ausdrücklich auf das Recht zur mechanischen Vervielfältigung eines Schriftwerkes, das ausschließlich dem Urheber zugesprochen wird. Das 1901 veröffentlichte *Gesetz betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Ton-*

Umgang mit Werken sind auch literaturkritische, literaturwissenschaftliche und literaturdidaktische Vorgänge mit ihren normativen und methodischen Implikationen zu zählen, die die Aufnahme eines Werkes als Werk bedingen können.[78]

Wenn Steffen Martus in seiner Arbeit zur »Werkpolitik« festhält, dass die »Literatur […] kein Gegenstand der Philologie, sondern […] deren Pendant«[79] sei und in der Neuzeit das »Werk […] dabei insofern eine Rolle« spiele, »als es zur Basis der Entwicklung einer Form

kunst, das die »eigenthümliche Schöpfung« (§13) kennt, hebt in §7 die Bedeutung peritextueller Markierungen bei der Bestimmung der Urhebers hervor: »Erhält ein erschienenes Werk auf dem Titelblatt, in der Zueignung, in der Vorrede oder am Schlusse den Namen eines Verfassers, so wird vermuthet, daß dieser der Urheber des Werkes sei.«

78 Für die Liste der genannten Aspekte kann Vollständigkeit nicht beansprucht werden. Martus, Steffen: »*Die Praxis des Werks*«, in: Danneberg, Lutz, Annette Gilbert und Carlos Spoerhase (Hrsg.): *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, Berlin 2019 (Revisionen 5), S. 93-129, hier S. 94, spricht von einer »Werkpraxis, die sich über die Verkettung unterschiedlicher Praktiken, Akteure und Institutionen profiliert und stabilisiert hat«. Er nennt ebd., S. 98, eine Vielzahl von Akteuren und Praktiken: »Die positiven und negativen Reize des Werks könnten damit zu tun haben, dass viele verschiedene Instanzen (also z.B. Literaturkritiker und Zeitungsleser, Verlage, Buchhandlungen, Bibliotheken und ihre Klienten, Lehrer und Schüler, Wissenschaftler und Studierende, Editionsphilologen etc.) damit umgehen und dass in dieser konzertierten Aktion kulturelle, wissenschaftliche, ökonomische und andere Routinen aufeinander abgestimmt und miteinander verzahnt werden.« Obwohl für Martus ebd., S. 101, »interessant ist […], dass sich alle oben genannten personalen und institutionellen Akteure und deren Werkpraktiken im Verlauf des 18. Jahrhunderts etablieren und miteinander vernetzen bzw. aufeinander einstellen und Handlungszusammenhänge ausbilden«, so müssen diese Praktiken nicht immer derart »konzertiert« auftreten. Prinzipiell können sich die Handlungen der Akteure und ihre Maximen widersprechen. So stellt Wieland, Magnus: »*Werkgenesen: Anfang und Ende des Werks im Archiv*«, in: Danneberg, Lutz, Annette Gilbert und Carlos Spoerhase (Hrsg.): *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*, Berlin 2019 (Revisionen 5), S. 213-235, hier S. 219-220, anhand der entsprechenden Regeln zur Katalogisierung und Erschließung fest: »Die bibliothekarische Praxis geht vom Werk als einem übergeordneten Konzept aus, es wird gewissermaßen als ideelle Größe begriffen, die sich empirisch in verschiedenen Aggregatzuständen manifestieren kann. […] Gegenüber diesem Verständnis des Werks als symbolisch-abstrakte Ordnungseinheit vertritt nun das literarische Archiv einen dezidiert materiellen Werkbegriff.« Ferner ist die Liste der mehr oder weniger maßgeblichen Akteure historisch und kulturell veränderlich.

79 Martus, Steffen: *Werkpolitik: Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*, Berlin 2007 (Historia Hermeneutica 3), S. 9.