

B E I H E F T E Z U

editio

Herausgegeben von WINFRIED WOESLER

Band 48

(un)documented

Was bleibt vom Dokument in der Edition?

Herausgegeben von

*Mira Berghöfer, Anne-Elisabeth Beron, Fabian Etling,
Gianna Hedderich, Melanie Stralla und Anne Wilken*

De Gruyter

ISBN 978-3-11-065600-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-069263-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-069286-0
ISSN 0939-5946

Library of Congress Control Number: 2020936584

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2020 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Vorwort der Herausgeber	VII
<i>Johnny Kondrup</i>	
Materialtext und Textur	1
<i>Matthias Grüne</i>	
Das Studienheft als Dokumententyp und Editionsgegenstand. Am Beispiel von Otto Ludwigs <i>Romanstudien</i>	21
<i>Sien De Groot</i>	
Byzantine Book-Epigrams: From Manuscript to Edition	39
<i>Leif Scheuermann und Astrid Schmölzer</i>	
Saxa loquuntur. Über die Bedeutung der Materialität römischer Inschriften in virtuellen Zeiten	61
<i>Claudia Kroke</i>	
„Johann Friedrich Blumenbach – Online“: Welten verbinden	77
<i>Katharina Krüger</i>	
Weiterschreiben, überschreiben: Wie der Kommentar zu den Statuten des Militär-Knaben-Erziehungsinstituts entsteht. Einblicke in die Genese von Wolfgang Koeppens <i>Jugend</i>	95
<i>Anne-Elisabeth Beron</i>	
(un)interessant? Glossen als eigener Apparat am Beispiel der Handschriften zur 1. <i>Ekloge</i> des Calpurnius Siculus	105
<i>Görge K. Hasselhoff</i>	
Wie bildet man eine offene Überlieferungstradition ab?	129
<i>David R. Herbison</i>	
Textual editing and Documentary Continuity: Marking of Old Testament Quotations in Editions and Manuscripts of the Greek New Testament	139
<i>Camilla Rossini</i>	
Is There Life in our Critical Apparatuses? For a Psycholinguistic Categorization of Copists' Errors	157

Vera Mütherig

Dokumente hören. Editions- und literaturwissenschaftliche Herausforderungen akustischer Texte	181
Die Autorinnen und Autoren	197

Vorwort

Tontafel, Handschrift, Druck, Typoskript: Eine Vielzahl unterschiedlicher Überlieferungsträger dient Editionen als Gegenstand und Arbeitsgrundlage. Auch wenn nicht in allen Disziplinen das ‚Dokument‘ als Fachterminus in Gebrauch ist, kann dieser Begriff durchaus als Sammelbezeichnung für diverses Überlieferungsmaterial verwendet werden. Lange Zeit wurden Dokumente jedoch lediglich als reine Textträger wahrgenommen, deren eigenständiger Gestalt, Entstehung, Kompilation und Layout über eine meist kurze Beschreibung hinaus wenig Aufmerksamkeit gewidmet worden ist. In den letzten Jahren erfährt der Wert des ‚Dokuments‘ als Überlieferungsträger für eine Edition in der philologischen und kulturwissenschaftlichen Forschung einen grundlegenden Wandel. So wird es hinsichtlich seiner Materialität Teil des zu edierenden Gegenstands und seine spezifischen Eigenschaften wie z. B. Nutzerspuren, Glossen, Annotationen, Beschädigungen o. ä. rücken in den Fokus des Forschungsinteresses.

Die von den Kollegiatinnen und Kollegiaten des DFG-Graduiertenkollegs 2196 „Dokument – Text – Edition“ im Oktober 2018 geleitete internationale Tagung „(un)documented – Was bleibt vom Dokument in der Edition?“ an der Bergischen Universität Wuppertal knüpfte mit ihrer Leitfrage an diesen Wandel an. In den vorliegenden Band wurden sowohl auf der Tagung vorgestellte und anschließend weiterentwickelte Beiträge als auch Artikel, die durch die Tagungsdiskussionen angeregt wurden, aufgenommen. Es ist kein Zufall, dass viele der hier gesammelten Beiträge die teils komplexe Überlieferung ausgewählter Texte in den Blick nehmen: Ohne Dokumente keine Überlieferung, ohne Überlieferung keine Edition.

Wie auf der Tagung liefert der Beitrag von Keynote-Speaker Johnny Kondrup das begriffliche Fundament für die Bearbeitung editionswissenschaftlich relevanter Gegenstände. Johnny Kondrup stellt in seinem Aufsatz ausgehend von einer Zusammenschau verschiedener Auffassungen des Textbegriffs in der Entwicklung der Editionsphilologie die Frage nach durch den ‚Text‘ bedingten und damit editorisch ggf. relevanten Dokumenteigenschaften. Zur Differenzierung des Textbegriffs führt er die Kategorien ‚Materialtext‘, ‚Realtext‘ und ‚Idealtext‘ ein, indem er von der Materialität der Zeichen hin zur konzeptuellen Vorstellung einer korrekten Zeichenfolge als Emendationsgrundlage abstrahiert. Um auch das materielle Zusammenspiel zwischen Zeichen und Substrat fassen zu können, fügt Kondrup seinem Textbegriff eine vierte Ebene ‚Textur‘ hinzu. An die Entwicklung dieses Modells knüpft er die Anschlussfrage, wie nicht-linguistische Textelemente in wissenschaftlichen Neuausgaben adäquat repräsentiert werden können. Dem Versuch der Anfertigung möglichst exakter physischer Kopien hält er die Konzeption von Edition als Modell entgegen,

wobei er die Frage danach, wie die Aspekte der jeweiligen bedeutungstragenden Ebenen des Originals in das Modell zu transponieren sind, als zentrale Aufgabe sieht.

Matthias Grüne problematisiert und beleuchtet in seinem Beitrag die definitorische Wandlung des Dokumentbegriffs durch die unterschiedliche Berücksichtigung der Materialität vor und nach der materiellen Wende. Anhand des Studienhefts als Dokumenttyp, das er zunächst klassifiziert, stellt er heraus, dass dokumentnahes Edieren nicht zwangsläufig eine umfassende Abbildung des Materials erfordert. Den Wert des Einbezugs dokumententypologischer Überlegungen sieht er vielmehr in einer umfassenden Analyse der Relationen von Material und verbalsprachlichem Text.

Die Ausarbeitungen von Sien De Groot, Leif Scheuermann und Astrid Schmölzer, Claudia Kroke sowie Katharina Krüger thematisieren die Überführung von Dokumenten in digitale Präsentationen. Sien De Groot verdeutlicht in ihrer Abhandlung die Probleme, vor denen eine Edition dynamischer Texte steht. Dabei zeigt sie am Beispiel byzantinischer Buchepigramme auf, welche Möglichkeiten digitale Datenbanken bieten und stellt dabei besonders die ‚Database of Byzantine Book Epigrams‘ vor. Die so herausgearbeiteten methodischen Aspekte zur Edition instabiler Texte versprechen auch interdisziplinär Anregungen zur weiteren Erforschung zu geben. Leif Scheuermann und Astrid Schmölzer setzen sich in ihrem Beitrag mit der Bedeutung der Materialität römischer Inschriften im digitalen Zeitalter auseinander. Dabei betrachten sie nicht nur die historische Entwicklung von Inschrifteneditionen und beleuchten deren Standards, sondern gehen auch auf die Aufgaben der digitalen Editorik ein, die der mediale Wandel bedingt. Claudia Kroke berichtet über die Herstellung einer Online-Edition von publizierten Schriften des Göttinger Universitäts-Professors für Medizin und Naturgeschichte Blumenbach (1752–1840), angereichert durch Abbildungen und Informationen zu naturhistorischen bzw. ethnologischen Sammlungsobjekten. Zunächst werden die Planungsschritte zur Erarbeitung der elektronischen Edition dargestellt, daran anknüpfend erläutert sie die technische Tiefenererschließung des Materials, d. h. die Verknüpfung von XML-kodierten Textmaterialien mit den Sammlungsobjekten, und diskutiert die Herausforderungen, die sich aus dem Langzeitprojekt ergeben. Katharina Krüger beleuchtet die besonderen Aufgaben und Möglichkeiten, die sich aus der Abbildung von Materialtexten in der digitalen textgenetischen Edition ergeben. Dabei zeigt sie anhand der komplexen Überlieferungslage von Wolfgang Koeppens Buch *Jugend* exemplarisch, wie materialbedingte Zusatzbedeutungen Erkenntnisse zur Textgenese hervorbringen und wie editorisch mit ihnen umgegangen werden kann.

Anne-Elisabeth Beron und Gorge K. Hasselhoff betrachten Fragen der Überlieferung und Autorschaft in Mittelalter und Renaissance. Anne-Elisabeth Beron stellt das für die Klassische Philologie innovative Konzept einer Edition vor, welche Glossen mittels eines eigenen Apparates integriert. Die Verfasserin geht in ihrem Beitrag zunächst auf die handschriftliche Überlieferung der 1. *Ekloge* des Calpurnius Siculus ein, bevor sie die unterschiedlichen darin befindlichen Paratexte definiert. Der Nutzen von Glossen für die Calpurnius-Forschung liegt insbesondere in ihrer Bedeutung für die Rekonstruktion von Text- und Rezeptionsgeschichte. Gorge K. Hasselhoff setzt sich mit dem editorischen Umgang mit einer offenen Überlieferungs-

tradition auseinander. Als Beispiel führt er den katalanischen Dominikaner Ramon Martí an, der als Zensor jüdische Literatur auf ihren vermeintlich antichristlichen Inhalt überprüfen sollte. Aus dieser Erfahrung resultieren seine beiden polemischen Werke ‚Capistrum Iudeorum‘ (‚Zaumzeug der Juden‘) sowie ‚Pugio fidei‘ (‚Glaubensdolch‘), deren Möglichkeiten und Schwierigkeiten der editorischen Bearbeitung Hasselhoff diskutiert.

David Herbison und Camilla Rossini betrachten mit Schreibermarkierungen und Schreibfehlern unterschiedliche Aspekte der Entstehungsbedingungen von Handschriften. David Herbison geht in seinem Aufsatz auf die Markierung alttestamentlicher Zitate in griechischen Handschriften des Neuen Testaments ein. Bisher wurden diese Markierungen nicht in Editionen übernommen und dem Manuskript fiel bei der Festlegung, ob es sich um Zitate oder um Anspielungen handelt, keine Rolle zu. Der Verfasser legt nun dar, wie diese Versatzstücke in einer Edition mittels neuer Methoden und digitaler Werkzeuge kenntlich gemacht werden können und welche Bedeutung Schreibermarkierungen für die Rezeptionsgeschichte der untersuchten Texte haben. Camilla Rossini widmet sich den Schreibfehlern in griechischen Handschriften. Die Analyse geht dabei nicht so sehr auf mechanische Fehler des Kopisten ein und dient auch nicht der Rekonstruktion des Originals, wie es sonst üblich ist; stattdessen betrachtet sie vielmehr anhand ausgewählter Beispiele detailliert Fehler semantischer und psychologischer Natur und weist diese verschiedenen psycholinguistischen Kategorien zu. Diese Klassifizierung gewährt einen neuen Einblick in den Arbeitsalltag des Kopisten und in den Überlieferungsprozess griechischer Texte.

Im Beitrag von Vera Mütherig gibt die Autorin Einblicke in die Audioproduktion *Ein Sommer der bleibt. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit* und geht auf die Herausforderungen ihrer editorischen Bearbeitung ein. Mütherig diskutiert mögliche editorische Lösungsansätze auf dem Gebiet der Audioedition mithilfe paratextueller Elemente. Dabei stellt sie sich immer wieder der Grundsatzfrage, was einen akustischen Text auszeichnet und wie er aufgrund der medialen Repräsentation zu fassen sei.

Unter Berücksichtigung unterschiedlicher Fachtraditionen geben die hier versammelten Beiträge interdisziplinäre Antworten auf die Leitfrage „Was bleibt vom Dokument in der Edition?“ und liefern Denkanstöße zur Erfassung von Dokumenten, deren Vielschichtigkeit die Editionswissenschaft auch in Zukunft beschäftigen wird.

Der besondere Dank der Herausgeberinnen und Herausgeber gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die finanzielle Förderung des GRK 2196 sowie dem Herausgeber der ‚Beihefte zu *editio*‘ Winfried Woesler für die Aufnahme des Bandes in diese Reihe.

Mira Berghöfer, Anne-Elisabeth Beron, Fabian Etling,
Gianna Hedderich, Melanie Stralla und Anne Wilken

Materialtext und Textur

Während Uneinigkeit darüber besteht, wie die Phänomene „Text“ und „Werk“ zu verstehen sind, herrscht ein breiter Konsens über den Dokumentbegriff. Das Dokument ist entweder das materielle Medium, das den Text trägt, oder – seit dem Einzug des Computers in den 1990er Jahren – eine Datei. Im Folgenden wird der Begriff „Dokument“, der ersten Bedeutung entsprechend, als gleichbedeutend mit dem materiellen Textträger verwendet.

Innerhalb des modernistischen Editionsparadigmas, das im Großteil des 20. Jahrhunderts vorherrschte, war das alles überschattende Ziel, den Text vom Dokument zu lösen und ihn für künftige Nutzer in eine Ausgabe zu transponieren. Dadurch wurden bestimmte Eigenschaften ausgeblendet, nicht ohne Weiteres unbewusst, sondern ausgehend von der Annahme, sie seien unwesentlich. Ein Beispiel dafür ist die in Abbildung 1 dargestellte Doppelseite einer dänischen Handschrift aus dem frühen sechzehnten Jahrhundert, *Marine Jespersdatters Gebetsbuch*.



Abb. 1: *Marine Jespersdatters bønnebog* (ca. 1514/1517), AM 421 12mo, Bl. 44v–45r. Foto: Suzanne Reitz.

Sie zeigt ein Gebet an die Jungfrau Maria, die mit einem Besuch bei ihrer Verwandten, der schwangeren Elisabeth, Johannes den Täufer im Leib seiner Mutter erfreute. Die zwei Frauen befinden sich in der Illustration links vom Text. Die nächste Abbildung zeigt eine Seite aus der Ausgabe *Dänische Gebetsbücher des Mittelalters*.¹

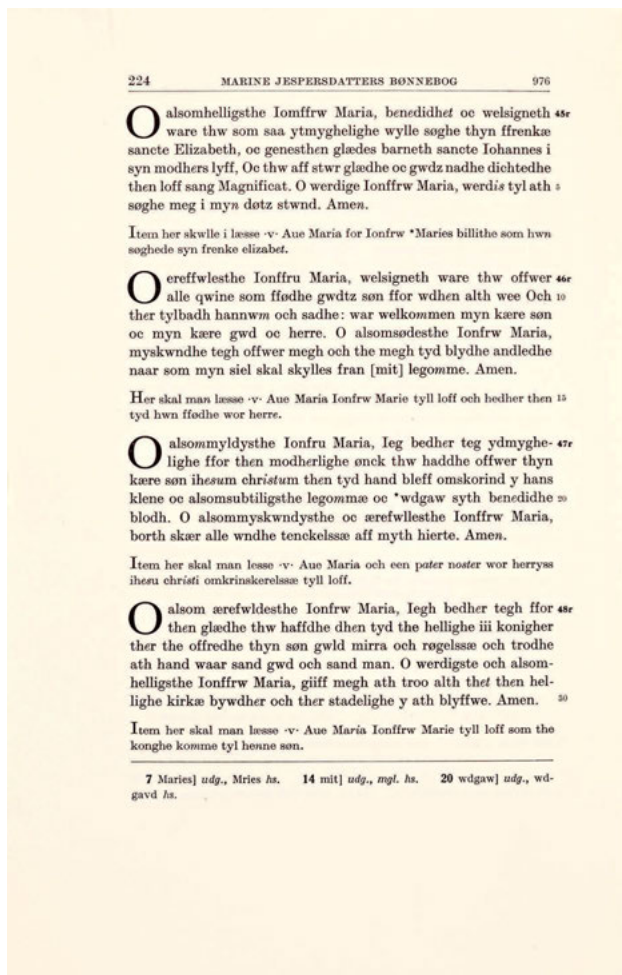


Abb. 2: Karl Martin Nielsen et al. (Hrsg.): *Middelalderens danske Bønnebøger*. Bd. 4. København 1962, S. 224. Foto: Suzanne Reitz.

¹ Karl Martin Nielsen et al. (Hrsg.): *Middelalderens danske Bønnebøger*. Bd. 1–5. København 1946–1982.

Hier wird der Eintrag im obersten Abschnitt der Druckseite wiedergegeben und somit alleine durch den Text repräsentiert. Die Illustration ist verschwunden, der Unterschied zwischen schwarzer und roter Tinte im Text wird auf einen typografischen Unterschied reduziert (die roten Rubriken sind in einem kleineren Schriftgrad gesetzt) und aus der ausgeschmückten Initiale der Handschrift, die in ihrer Höhe drei Zeilen füllte, ist eine zweizeilige Unziale geworden. Die ausgegrenzten Eigenschaften sind nicht im Apparat am Fuß der Seite repräsentiert, sondern werden lapidar im Kommentarband erwähnt, jedoch entgegen aller Anschaulichkeit.

Seit den 1980er Jahren hat sich ein postmodernes Editionsparadigma etabliert – unter anderem mit einem Zweifel an der Hegemonie des Textes und einer Verteidigung der bisher ausgegrenzten Eigenschaften, die die Nutzung des Textes über die Zeit hinweg bezeugen (Gebrauchsspuren, Glossen). Die sogenannte *New Philology* (oder besser: Materialphilologie), die Varianten auf Kosten des Textes feierte, spielte für dieses Paradigma eine wesentliche Rolle. In der Mittelalterphilologie, als dessen Teil die Materialphilologie entstand, sind Varianten und Gebrauchsspuren nicht selten dasselbe.

Der skandinavistische Mediävist Matthew Driscoll hat einen der Kernpunkte in der Materialphilologie folgendermaßen formuliert:

Literary works do not exist independently of their material embodiments, and the physical form of the text is an integral part of its meaning; one needs therefore to look at ‘the whole book’, and the relationships between the text and such features as form and layout, illumination, rubrics and other paratextual features [...].²

Während dies einerseits eine passende Zusammenfassung ist, so ist es doch andererseits eine Ansicht, der man widersprechen kann und die im Mindesten einer Nuancierung bedarf. Dies wird in Kürze deutlich werden.

Vorher möchte ich daran erinnern, dass es bereits in der künstlerisch-literarischen Praxis, die sich im 20. Jahrhundert entwickelte, starke Proteste bzw. Gegenströmungen gegen die Hegemonie des Textes gab. Zwar nicht bewusst gegen die editionsphilologische Methode gewandt, wohl jedoch als spielerischer Protest gegen den Idealismus, der dem Fokus auf den Text zugrunde liegt. Allen voran muss die internationale Avantgarde (ca. 1900–1935) genannt werden – der Futurismus, Expressionismus, Dadaismus, Konstruktivismus und Surrealismus –, deren Parolen über die Revolutionierung der Kunst und die Befreiung der Worte zu einer intensiven Arbeit mit dem Buchmedium selbst und dessen Materialität führten. Der dänische Literatursoziologe Torben Jelsbak³ hat sich mit diesem Thema in seiner Doktorarbeit befasst, in der er sowohl gute Beispiele für die Experimente anführt als auch seine Ansicht zu einem erweiterten Textbegriff deutlich macht.

² Matthew J. Driscoll: *The Words on the Page: Thoughts on Philology, Old and New*. In: *Creating the Medieval Saga: Versions, Variability and Editorial Interpretations of Old Norse Saga Literature*. Hrsg. von Judy Quinn und Emily Lethbridge. Odense 2010, S. 90.

³ Torben Jelsbak: *Avantgardefilologi og teksttransmission. Den historiske avantgardelitteratur som udfordring til moderne filologi og litteraturforskning*. Kopenhagen 2008.

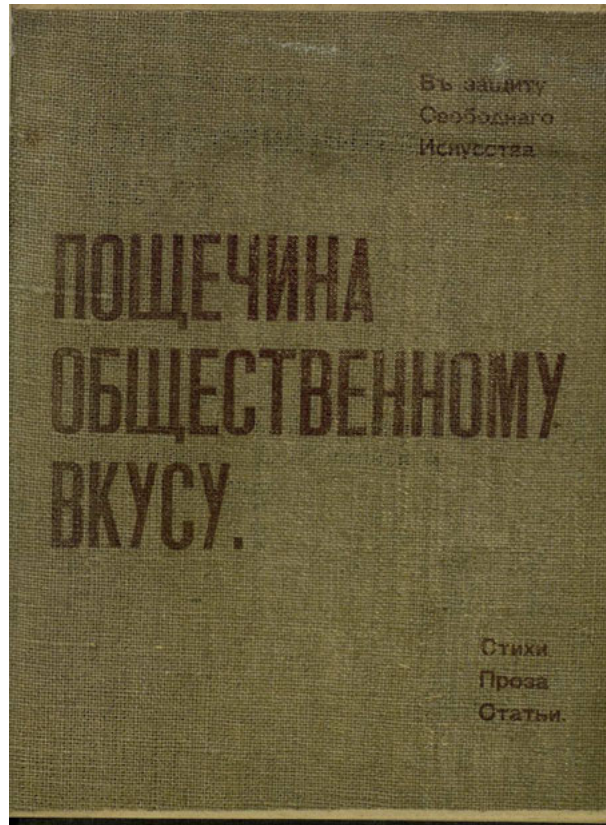


Abb. 3: David Burljuk et al.: *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*. Moskau 1912. Vordere Umschlagsseite. Foto: Wikimedia Commons.

Ein Beispiel ist das Gemeinschaftswerk *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack* aus dem Jahre 1912 (siehe Abbildung 3). Es handelt sich hierbei um eine Sammlung von David Burljuk und anderen verfasster Gedichte, Prosastücke und Essays, von denen 600 Exemplare verschickt wurden. Das Besondere war, dass der Umschlag aus braunem Sackleinen bestand, der bei einem zeitgenössischen Kritiker Assoziationen an „eine ohnmächtige Laus“ hervorrief.⁴ Der Umschlag betonte die durch den Titel angekündigte Provokation des verfeinerten Geschmacks der spätsymbolistischen Künstlermilieus und führte einen Duft von Arbeiter- und Bauernrealität mit sich, ebenso wie er einen ironischen Kommentar zu den von Mäzenen bezahlten Luxusausgaben auf Hochglanzpapier darstellte. Das Buch selbst war – wie die meisten Publikationen der Avantgarde – auf grobem, billigem Papier gedruckt, was nicht nur reelle ökonomische Einschränkungen widerspiegelte, sondern auch politische Konnotationen.

⁴ Jelsbak 2008 (Anm. 3), S. 76.

nen in Richtung von Aktivismus und Revolution beinhaltet.⁵ – Dem erweiterten Textbegriff wende ich mich in Kürze zu.

An dieser Stelle muss die Frage gestellt werden: Was ist ein Text, und was sind – aus der Perspektive des Textes – Dokumenteigenschaften?

Allgemein wird der Text als eine Sequenz aus Zeichen verstanden, ja, als das Sequenzielle in der Zeichensequenz, also als die Beziehung zwischen den Zeichen. So hat der schwedische Druckforscher Rolf DuRietz es in seinem grundlegenden Werk *Die gedruckte Schrift* definiert: „Ein Text ist [...] das sequentielle Element in einem vollständig oder teilweise sequentiellen Produkt“.⁶ Entsprechend habe ich den Textbegriff in *Editionsphilologie* definiert: „Ein Text konstituiert sich aus der Zeichensequenz, die die niedergeschriebene oder gesprochene Nachricht trägt. In der Regel ist diese Sequenz alphanumerisch [...]“.⁷ Es ist die Vorstellung des Formalstrukturalismus, hierunter auch des *New Criticism*, die beinhaltet, dass der Text sich ändert, wenn ein einziges Zeichen verändert wird, wodurch man Varianten oder variierende Texte erhält.

Aber sowohl die Experimente der Avantgarde als auch das postmoderne Interesse an der Bedeutung des Dokuments und der Materialität identifizieren den sprachwissenschaftlichen Textbegriff als idealistisch.⁸ Sie unterstreichen das Bedürfnis nach einer Erweiterung oder Differenzierung des Textbegriffs. Diese Differenzierung kann man meiner Ansicht nach mit der Kombination aus Beachtung von grundlegenden editionsphilologischen Vorgehensweisen und einer von der analytischen Druckforschung inspirierten Terminologie erreichen. Indem man von den Herangehensweisen ausgeht, die Editionsphilologen täglich anwenden, sichert man sich die phänomenologische Grundlage für seine Begriffsbildung, und die Terminologie ist genau genug, um präzise und nuancierte Begriffe hervorzubringen.⁹

Die grundlegendste Herangehensweise der Editionsphilologie, das Identifizieren und Emendieren von Textfehlern, bildet den Ausgangspunkt für die Unterscheidung zwischen „Realtext“ und „Idealtext“. Sobald man bemerkt, dass der Text fehlerhaft ist und geändert werden muss – im Übrigen zwei Aspekte des Verstehens, die oft

⁵ Jelsbak 2008 (Anm. 3), S. 92 und S. 138.

⁶ „En text utgör [...] det sekventa elementet i en helt eller delvis sekvent produkt.“ Rolf E. DuRietz: *Den tryckta skriften. Termer och begrepp*. Uppsala 1999, S. 44.

⁷ „En tekst konstitueres af den tegnsekvens, som bærer den nedskrevne eller talte meddelelse. I reglen er tegnsekvensen alfanumerisk [...]“ Johnny Kondrup: *Editionsfilologi*. Kopenhagen 2011, S. 37.

⁸ Wenn ich im Folgenden die Wörter ‚Materialität‘ und ‚materiell‘ benutze, geschieht dies in der direkten und ‚naiven‘ Bedeutung, mit der diese innerhalb der Editionsphilologie und der analytischen Druckforschung etabliert sind, und wie sie auch in der alltäglichen Sprache genutzt werden. Ich bin weder inspiriert von der poststrukturalistischen Zeichentheorie (Derrida, Barthes, Kristeva) noch von der so genannten posthermeneutischen Medientheorie (Hans Ulrich Gumprecht, Dieter Mersch), sondern folge Röckens Empfehlung in Per Röcken: Was ist – aus editorischer Sicht – Materialität? In: *editio* 22 (2008), S. 35 und diesem Zitat S. 38: „Im editionsphilologischen Sprachgebrauch sollte der Ausdruck ‚Materialität‘ die chemischen und/oder im weitesten Sinne physikalischen Eigenschaften der (Bestandteile der) Überlieferungsträger bezeichnen“ (im Original kursiv). Siehe auch Klaus Müller-Wille: *Sezierte Bücher: Hans Christian Andersens Materialästhetik*. Paderborn 2017, S. 17–33.

⁹ Die einleitenden Schritte dieser Untersuchung finden sich in Johnny Kondrup: *Tekst og værk – et begrebseftersyn*. In: *Betydning & Forståelse*. Festschrift til Hanne Ruus. Hrsg. von Dorte Duncker, Anne Mette Hansen und Karen Skovgaard-Petersen. Kopenhagen 2013, S. 65–76, bzw. in Johnny Kondrup: *Text und Werk – zwei Begriffe auf dem Prüfstand*. In: *editio* 27 (2013), S. 1–14.

miteinander einhergehen, da man den Fehler erst dann sieht, wenn man identifizieren kann, was richtig ist –, teilt sich der Text: in den konkreten, fehlerhaften Text, der vor einem auf dem Tisch liegt, und den korrekten Text, wie man ihn vor seinem inneren Auge sieht. Das letzte Niveau, der Idealtext, soll hier nicht Thema sein, aber da dieser oft Grund für Missverständnisse ist, möchte ich kurz erwähnen, dass es sich bei dem Idealtext um eine Art Abstraktion oder Arbeitshypothese handelt. Er ist nicht eigenständig, sondern nur durch Realtexte zugänglich, und wenn man diese berichtigt, erhält man wiederum neue Realtexte, die prinzipiell mit neuen, noch unbemerkten oder neu entstandenen, Fehlern behaftet sind. Dass es den Idealtext dennoch gibt, ist jedem Editionsphilologen bewusst: Er ist die Instanz, der man sich verpflichtet fühlt, wenn man Fehler emendiert, besonders, wenn es um Konjekturen geht, und sich gewissenhaft fragt, ob die Korrekturen das Richtige treffen. Ohne den Idealtext als Richtschnur und Zielpunkt würde der Emendationsprozess zu reiner subjektiver Einschätzung verfallen.

Eine andere fundamentale Herangehensweise, die Transkription, bietet eine Grundlage zur weiteren Differenzierung, nämlich zwischen „Realtext“ und „Materialtext“. Da der Realtext als eine konkrete Zeichenfolge definiert ist, kann er (inklusive seiner Fehler) unverändert von einem Dokument in ein anderes übertragen werden und von einer Schriftform in eine andere, zum Beispiel von einer Handschrift in ein gedrucktes Buch. Die Zeichen in den zwei Dokumenten bezeichnen wir nicht als zwei verschiedene Texte, sondern als zwei Exemplare desselben Textes, was somit bestätigt, dass der (Real-)Text von seinem materiellen Medium gelöst werden und trotzdem sich selbst gleich bleiben kann. Das ergibt sich auch daraus, dass der Realtext, wenn er kurz genug ist, auswendig gelernt und aufgesagt oder sich im Stillen gemerkt werden kann. Der Realtext ist folglich immateriell.¹⁰ Der Materialtext ist hingegen das am Text, was an eine bestimmte Schriftform (oder Typografie) geknüpft ist und was die Zeichenfolge im oder auf dem Dokument verankert. Er muss als Bild wiedergegeben werden, also als ein Faksimile, das darauf ausgelegt ist, den Text als ein zweidimensionales visuelles Objekt zu transponieren.

Wie soll man den Materialtext definieren? Annika Rockenberger und Per Röcken haben folgenden Vorschlag:

[E]in semiotisch komplexes multimodales Artefakt, das neben einem schriftlich fixierten verbalsprachlichen Zeichensystem weitere (non- und paraverbale) materiell-mediale Objekteigenschaften aufweist, wobei diese ursächlich auf das Handeln eines oder mehrerer Produktionsinstanzen des Literatursystems (nicht notwendigerweise des Autors des verbalen Textes) zurückzuführen sind.¹¹

¹⁰ Es ist mir bewusst, dass ich hier mit Michel Foucault uneinig bin, der in *L'Archéologie du savoir* (Paris 1969) betont, dass jeder Text in Materialität geschlossen ist und dass selbst unsere unausgesprochenen Gedanken eine materielle Existenz haben. Die Uneinigkeit bedeutet nicht, dass ich abstreite, der Text habe fast immer eine materielle Erscheinung, aber in einigen bestimmten Fällen hat er dies nicht, und der Text überschreitet in jedem Fall seine Materialität. Letzteres würde Foucault auch sagen (siehe Wilhelm G. Jacobs: *Materie – Materialität – Geist*. In: *editio* 23 (2009), S. 14 und S. 16).

¹¹ Annika Rockenberger / Per Röcken: *Wie ‚bedeutet‘ ein ‚material text‘?* In: *Text – Material – Medium*. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation. Hrsg. von

Diese Definition ist sprachlich nicht einfach. Problematisch ist auch, dass sie – im Übrigen ganz bewusst – darauf verzichtet, vom Phänomen „Sinn“, d. h. von hermeneutischer Relevanz, zu sprechen und kein Zusammenspiel zwischen dem schriftlich fixierten Zeichensystem und den materiell-medialen Objekteigenschaften voraussetzt. Gewiss sollen sich die Objekteigenschaften auf die Produktionsinstanzen im literarischen System zurückführen lassen, wodurch man zufällige materielle Komponenten ausschließen kann, aber Sinn oder Bedeutung sind nicht das Kriterium.

Das ist in einem anderen Definitionsvorschlag der Fall, den Shillingsburg liefert:

The union of linguistic text and document: a sign sequence held in a medium of display. The material text has 'meanings' additional to, and perhaps complementary to, the linguistic text.¹²

Diese Definition bringt unwillkürlich eine Unklarheit in Form des Wortes „union“ mit sich, das sowohl „Vereinigungsmenge von“ als auch „Verbindung aus (oder zwischen)“ bedeuten kann. Wählt man die erste Bedeutung, muss der Materialtext sowohl den linguistischen Text als auch das Dokument beinhalten, was auf eine symmetrische Gegenüberstellung der beiden Phänomene auf demselben Niveau hinweist. Sie befinden sich jedoch faktisch auf verschiedenen Niveaus, und die Gegenüberstellung zwischen dem linguistischen Text und dem Dokument ist asymmetrisch, da das Dokument erst seinen Status erhält, wenn es zum Textträger wird. Bis dahin ist es lediglich ein Stück Papier, Pergament, Holz oder Stein. Das Dokument wird also mit anderen Worten aus der Perspektive des Textes heraus „ernannt“. Wählt man hingegen die zweite Bedeutung, also die „Verbindung aus oder zwischen“ linguistischem Text und Dokument, ist die Definition einfach und präzise. Der Materialtext ist somit das, was den linguistischen Text und das Dokument verbindet; das, was den linguistischen Text auf dem Dokument verankert.

Noch größere Präzision bietet jedoch die Definition des analytischen Druckforschers Rolf DuRietz, die übersetzt lautet:

Der Materialtext macht ganz einfach den Teil (oder die Teile) eines Dokuments aus, der ganz direkt und materiell die Sequenz des [Real-]Textes vermittelt. Das kann zum Beispiel die Druckerschwärze in einem Buch sein, die Tinte einer Handschrift, der eingebrannte Kohlenstoff einer Xerox-Kopie, Farbe, die an eine Hauswand gesprüht wurde, die eingeritzten oder eingravierten Textteile auf einem Grabstein oder einem Monument.¹³

Diese Definition kann man wie folgt zusammenfassen: ein materielles Medium, angebracht in einem sinnvollen Muster. So habe ich in *Editionsphilologie* den Materialtext definiert, wo ich betone, dass das Medium an sich kein Text ist, sondern bloß Mate-

Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski. Berlin, Boston 2014 (Beihefte zu editio. 37), S. 28–29.

¹² Peter L. Shillingsburg: Resisting Texts. Authority and Submission in Constructions of Meaning. Ann Arbor 1997, S. 101.

¹³ „Den materiella texten utgör helt enkelt den del (eller de delar) av ett dokument som rent direkt och materiellt förmedlar [real]textens sekvens. Det kan t.ex. vara tryckfärgen i en bok, bläcket i en handskrift, det inbrända kolet på en Xerox-kopia, den sprejade färgen på en husvägg, de ristade eller uthuggna/inhuggna textpartierna på en gravsten eller ett monument.“ DuRietz 1999 (Anm. 6), S. 53.

rial, aber dass es, angeordnet in einem Muster, das Buchstaben und andere Zeichen bildet, zu einem Teil des Textes wird.¹⁴

Wir haben nun also mithilfe zweier grundlegender editionsphilologischer Herangehensweisen den Textbegriff in drei Teilelemente oder Niveaus aufgeteilt, sogar mit unterschiedlichem ontologischem Status. Bevor wir fortfahren, möchte ich gerne hervorheben, dass es von nun an keinen Sinn mehr machen wird, über den Text als ein einzelnes Phänomen zu sprechen. Aussagen wie: „Der Text ist immateriell“ oder „Der Text ist immer materiell“ verbieten sich hiernach selbst, da sie eine Klarstellung dazu erfordern, von welchem Element oder Niveau des Textes die Rede ist. Und Fragen dazu, inwieweit der Text von Goethes *Werther* derselbe bleibt, abhängig davon, ob man ihn in Fraktur oder Antiqua liest, Schwarz auf Weiß oder Gelb auf Blau,¹⁵ lösen sich in Luft auf: Der Realtext bleibt (hoffentlich) derselbe, der Materialtext hingegen nicht.

Der Materialtext ist aber noch immer bloß das, was den Realtext in oder auf dem Dokument verankert. Der Begriff kann Dinge wie Typografie und Layout mit einschließen, also die Verteilung des Textes auf der zweidimensionalen Seite. Doch obwohl DuRietz den Materialtext als einen Teil eines Dokuments bezeichnet, das Zeichensequenzen vermittelt, beinhaltet er nicht das Dokument oder den Textträger selbst. Er ist die Druckfarbe auf dem Papier, aber nicht das Papier selbst; er ist die Tinte auf dem Pergament, aber nicht das Pergament selbst. Die Frage ist nun, ob der Textbegriff erweitert werden kann, sodass er auch Dokumenteigenschaften beinhaltet, die wir als Folge der Experimente der Avantgarde als mitbedeutend anerkennen müssen.

Der oben erwähnte Torben Jelsbak hat den Begriff „Textur“ vorgeschlagen, „als materialistisches Korrektiv des rein linguistischen Textbegriffs der etablierten Philologie und der idealistischen Vorstellung von der literarischen Produktion, die d[iesem] zugrunde liegt“.¹⁶

Textur¹⁷ wurde ursprünglich 1912 als eigenständiger ästhetischer Begriff in der futuristischen Kunsttheorie eingeführt (und hieß auf Russisch *faktura*). Dort bezog Textur sich auf die materiellen und plastischen Eigenschaften der Bildoberfläche. Textur war ein viertes Formelement, das die drei traditionellen – Linie, Fläche und Farbe – ergänzte.¹⁸ Zu Beginn wurde der Begriff ausschließlich mit Handgeschrie-

¹⁴ Kondrup 2011 (Anm. 7), S. 37.

¹⁵ Roland Reuß: Spielarten des Zufälligen. Zum Verhältnis von Edition und Typographie. In: Text. Kritische Beiträge 11 (2006), S. 58.

¹⁶ „som materialistisk korrektiv til den etablerede filologis rent lingvistiske tekstbegreb og den idealistiske idé om litterær produktion, som ligger bag det.“ Jelsbak 2008 (Anm. 3), S. 86.

¹⁷ Diesen Begriff auch in die Editionsphilologie einzuführen, hat Stephan Kammer vorgeschlagen. Er schlägt Textur als eine nicht-teleologische, „streng relationelle“ Sammelbezeichnung für „sprachliches Material in dessen spezifischen Verbindungen“ vor, was Phänomene beinhaltet, die sonst als der Entstehungsprozess des literarischen Werkes betrachtet werden: Entwürfe, Notizen, Änderungen (interne Varianten), Bearbeitungen usw. Oder mit anderen Worten: Spuren des Schreibprozesses (Stephan Kammer: Textur. Zum Status literarischer Handschriften. In: Schrift – Text – Edition. Hans Walter Gabler zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Christiane Henkes et al. Tübingen 2003 (Beihefte zu editio. 19), S. 22).

¹⁸ Jelsbak 2008 (Anm. 3), S. 82.

benem und Handgefertigtem verknüpft, im Gegensatz zur mechanischen Reproduktion der Fotografie und des Buchdrucks, aber nach der Russischen Revolution, im Konstruktivismus, wurde *faktura* auch mit mechanisch hergestellten Gegenständen verbunden.¹⁹

Torben Jelsbak ergänzt das ursprüngliche Verständnis um eine analytische Feingliederung, die am Ende des 20. Jahrhunderts von der belgischen „Groupe μ “ vorgenommen wurde. Die Gruppe, die 1967 gegründet wurde, besteht aus Semiotikern an der Universität Liège und hat eine von der Gestaltpsychologie inspirierte Bildsemiotik entwickelt. Diese unterscheidet zwischen zwei Typen visueller Zeichen: ikonischen und plastischen – oder eher zwischen zwei Dimensionen desselben Zeichens, die bloß der Analyse wegen auseinandergehalten werden, um nicht die plastischen Qualitäten des Zeichens zu unterschätzen. Die ikonische Dimension beruht auf einer Ähnlichkeit zu dem, was bezeichnet wird, während die plastische Dimension komplexer und vom Material abhängig ist. Die plastische Dimension des Zeichens besteht laut der Groupe μ aus drei „Untersystemen“: Form, Farbe und Textur. Textur beschreibt hier die Oberflächenqualitäten eines Gegenstands und die besondere taktile Wahrnehmung, die diese visuell hervorrufen können.²⁰ Hier ist also die Rede von einem synästhetischen Phänomen, da der Texturbegriff der Groupe μ mit Hinblick auf die Bildkunst entwickelt wurde, die allein durchs Anschauen erlebt wird; davon kann jedoch abgesehen werden, wenn man den Begriff dahingehend erweitert, dass er auch für Bücher gilt, die physischen Kontakt mit Händen und Körper involvieren.

Zuerst nennt Jelsbak zwei Bereiche, die unter seinen Texturbegriff fallen, nämlich „das Papier als Unterlage“ und „die Schrift als Material“. Der erste Bereich entspricht allein der taktilen Wahrnehmung des Buches als Gegenstand,²¹ während der andere sowohl taktile Unterschiede zwischen den Ergebnissen variierender Buchdrucktechniken (Hochdruck, Tiefdruck, Flachdruck) als auch die Verteilung des Druckes oder der Buchstaben auf dem Papier sowie die Form des einzelnen Zeichens (z. B. Unterschiede zwischen Fraktur und Antiqua) beinhaltet. Auf diese Weise umfasst Jelsbaks Texturbegriff sowohl Dokumenteigenschaften als auch Materialtext (nach DuRietz' Begriffen). Ebenso enthält sein erweiterter Textbegriff im ersten Versuch lediglich zwei Ebenen: den linguistischen Text und die Textur.²²

Als Jelsbak jedoch seine eigene Abhandlung zusammenfassen soll, sieht der erweiterte Textbegriff anders aus; er hat nun drei Ebenen:²³

1. Der linguistische Text oder der „alphanumerische Code“
2. Das Ikon, das heißt der Text als Bild (dem Faksimile entsprechend)
3. Die Plastik, das heißt der Text als physisch-taktiler Gegenstand

¹⁹ Jelsbak 2008 (Anm. 3), S. 85–86.

²⁰ Jelsbak 2008 (Anm. 3), S. 87.

²¹ Jelsbak erwähnt zwar auch die Farbe des Papiers, aber bezeichnet diese (unverständlich, siehe unten) als einen „wichtigen plastischen Parameter“. Jelsbak 2008 (Anm. 3), S. 89.

²² Jelsbak 2008 (Anm. 3), S. 92.

²³ Jelsbak 2008 (Anm. 3), S. 312.

Anschließend spricht Jelsbak von der dritten Ebene als Textur: „das plastische Zeichenniveau, die Textur und deren semiotischer Inhalt, die in der fotografischen Transponierung [das heißt im Faksimile] verlorengehen“.²⁴ Hier wird also eine Unterteilung der zwei Bereiche vorgenommen, die vorher den Texturbegriff ausmachten: die Verteilung der Schrift auf dem Papier in zwei Dimensionen einerseits und andererseits teils die taktilen Eigenschaften der dritten Dimension der Schrift, teils das Papier als Unterlage. Lediglich der letzte Bereich wird nun als Textur bezeichnet.

Torben Jelsbaks Zusammenfassung ist differenzierter als sein erster Vorschlag, und die Bedeutung des Begriffs „Textur“ entspricht nun wieder derjenigen, die er sowohl bei den russischen Futuristen als auch bei der Groupe μ hatte: als eine Bezeichnung der plastischen Eigenschaften der Bildoberfläche (hier des Materialtextes und des Dokuments).

Kombiniert man all diese Faktoren, erhält man einen erweiterten Textbegriff mit vier Ebenen:

1. Der Idealtext: die gänzlich immaterielle und fehlerfreie Zeichensequenz, die es uns ermöglicht, Fehler durch Konjekturen zu emendieren.
2. Der Realtext: die konkrete und fehlerhafte Zeichensequenz, die auch immateriell ist, da sie durch Transkription auf ein anderes Medium und in ein anderes Dokument übertragen werden kann.
3. Der Materialtext: das Medium, das, indem es in einem sinnbildenden Muster organisiert ist, den Realtext an das Dokument bindet, und das (im Wesentlichen?) in Faksimileform wiedergegeben werden kann.
4. Die Textur: die taktilen Eigenschaften des texttragenden Dokuments (und des Materialtextes?).

Es gibt in dieser Einteilung noch offensichtliche Unklarheiten, nämlich bezüglich der Grenze zwischen Materialtext und Textur. Diese Unklarheiten stammen von Jelsbaks zwei unterschiedlichen Aufstellungen, von denen die erste sich allein mit den Phänomenen (Papier und Schrift) beschäftigt, während die zweite einige Grenzen dahingehend verfolgt, wie sich die Phänomene wahrnehmen und reproduzieren lassen. Und diese Grenzen sind nicht dieselben wie die Grenzen zwischen den Phänomenen.

Lässt man den Materialtext das Medium sein, das den Realtext an das Dokument bindet, muss der Materialtext auch taktile Qualitäten beinhalten, z. B. in Form der Vertiefungen, die sich im Papier eines im Bleisatz gedruckten Buches finden. Somit können nur Teile des Materialtextes in Faksimileform wiedergegeben werden.

Lässt man stattdessen den Materialtext das sein, was als Faksimile wiedergegeben werden kann, während die Textur das bleibt, was sich nur taktil wahrnehmen lässt, fallen einige Eigenschaften des Mediums, das den Realtext an das Dokument bindet, nun in die Kategorie Textur, die ansonsten Dokumenteigenschaften bezeichnet.

Die Definition von Textur als das, was sich nur taktil wahrnehmen lässt, kann aber auch nicht standhalten, was deutlich wird, wenn man Phänomene wie das Buchformat

²⁴ „det plastiske tegnniveau, teksturen og dens semiotiske indhold, som går tabt i en fotografisk transponering [dvs. en faksimilering].“ Jelsbak 2008 (Anm. 3), S. 313.

und die Papierfarbe in seine Betrachtungen mit einbezieht. Sowohl Format als auch Papierfarbe sind Eigenschaften des Dokuments, und das Format ist taktil, soweit die Ausdehnung des Dokuments im Raum sich mit den Händen erfüllen lässt. Gleichzeitig jedoch ist das Format visuell und kann im Faksimile wiedergegeben werden, das eigentlich nur den Materialtext wiedergeben können soll. Was die Papierfarbe angeht, so ist sie ausschließlich visuell wahrnehmbar und kann im Faksimile wiedergegeben werden.

Ich möchte mich aus diesen Gründen an die erste Definition halten, infolge derer der Materialtext das Medium ist, das den Realtext an das Dokument bindet – und dessen Repräsentationsmittel hauptsächlich, wenn auch nicht ausschließlich, das Faksimile ist. Eine dementsprechende praktische Definition von Textur könnte dann einfach sein: die relevanten Dokumenteigenschaften (z. B. Dicke und Rauheit), die hauptsächlich taktil sind, sich aber auch teilweise, wie zum Beispiel das Format, oder ausschließlich, wie die Farbe, im Faksimile einfangen lassen.

Wenn ich die Textur als die „relevanten“ Dokumenteigenschaften definiere und nicht bloß auf den einschränkenden Begriff verzichte, um stattdessen von „Dokumenteigenschaften“ zu sprechen, liegt das daran, dass das Dokument selbst mehr physisch-chemische Eigenschaften besitzt, als in einer textlichen Perspektive nennenswert sind. Man könnte mit Hinblick auf das Papier zum Beispiel dessen pH-Wert, Saugfähigkeit und Aufreibungsstärke nennen.²⁵ Die Eigenschaften des Dokuments sind nur dann interessant, wenn man ihnen ähnlich wie dem Materialtext eine Mitbedeutung zuspricht. Deshalb bin ich in meiner Untersuchung vom Textbegriff ausgegangen und habe versucht, diesen in materieller Richtung zu erweitern. Ich halte am Begriff Textur fest, um zu verdeutlichen, dass wir mit einer Ebene des Textes zu tun haben, einem Teil des erweiterten Textbegriffs.

Nach dieser Begriffsklärung ergibt sich die nächste Frage: Auf welche Weise ist es möglich und wünschenswert, die nicht-linguistischen Textelemente in einer wissenschaftlichen Neuausgabe zu repräsentieren? Wie sollen der Materialtext und die Textur wiedergegeben werden? Es ergeben sich vier Möglichkeiten:²⁶

Die erste ist eine Beschreibung, in der das Layout und die Dokumenteigenschaften des Originals erklärt werden – also eine diskursive und selektive Darstellung, ein Kommentar. Dies ist die übliche Vorgehensweise, jedoch ist sie abstrakt und alles andere als anschaulich.

Die zweite Möglichkeit ist eine Wiedergabe der visuellen Eigenschaften des Originals, die als relevant eingeschätzt werden, mit modernen Mitteln. Dies kann alles von Illustrationen zu variierenden Abgrenzungszeichen zwischen Abschnitten umfassen, sowie Zwischenräume (freie Zeilen im Text), Einrückungen, Notensysteme und Hervorhebungen. In diesen Fällen muss der Herausgeber versuchen, das zugrundeliegende System oder die „innere Hierarchie“ zu ergründen, beispielsweise das Verhältnis zwischen Sperrung, Schwabacher und Antiqua im Fraktursatz, und dieses in

²⁵ Thorsten Ries: ‚Materialität‘? Notizen aus dem Grenzgebiet zwischen editorischer Praxis, Texttheorie und Lektüre. Mit einigen Beispielen aus Gottfried Benns ‚Arbeitsheften‘. In: *Materialität in der Editionswissenschaft*. Hrsg. von Martin Schubert. Berlin, New York 2010 (Beihefte zu *editio*. 32), S. 162.

²⁶ Die ersten drei stimmen mit Per Röckens Beobachtungen überein (Röcken 2008 (Anm. 8), S. 45).