

Berliner Beiträge zur Editionswissenschaft

herausgegeben von
Hans-Gert Roloff

Band 5

Geschichte der Editionsverfahren vom Altertum bis zur Gegenwart im Überblick

Ringvorlesung

Herausgegeben von
Hans-Gert Roloff

WEIDLER Buchverlag Berlin

1. Auflage 2003

© WEIDLER Buchverlag Berlin 2003
Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 3-89693-231-4

Inhalt

Vorbemerkung	7
Widu-Wolfgang Ehlers (Berlin)	
Antike und klassisch-philologische Editionsverfahren	9
H.T.M. van Vliet (Den Haag)	
Altphilologie und Editionswissenschaft in den Niederlanden: Die Leydener Schule	37
Hans-Gert Roloff (Berlin)	
Karl Lachmann, seine Methode und die Folgen.....	63
Alain Corbellari (Neuchâtel)	
Joseph Bédier und die Edition mittelalterlicher Texte	83
Winfried Woesler (Osnabrück)	
Neugermanistische Editionsleistungen des 19. Jahrhunderts	123
Hans Zeller (Fribourg, Ue)	
Die Entwicklung der textgenetischen Edition im 20. Jahrhundert	143
Almut Grésillon (Paris)	
Die „critique génétique“ im Kontext der Edition	209
Hans Walter Gabler (München)	
Buchkunde und Edition: die anglo-amerikanische Textkritik im 20. Jahrhundert	233
Matthias Thumser (Berlin)	
Verfahrensweisen bei der Edition deutschsprachiger Geschichtsquellen (13.-16. Jahrhundert).....	265
Walter Jaeschke (Bochum)	
Editorische Verfahren und Leistungen philosophischer Ausgaben.....	287
Heimo Reinitzer (Hamburg)	
Beiträge zur Geschichte der Verfahrensweisen bei Bibeleditionen	301
Wilhelm Ott (Tübingen)	
Elektronisches Edieren.....	329

Hans Walter Gabler:

Buchkunde und Edition: die anglo-amerikanische Textkritik im 20. Jahrhundert

Mein Vortrag heute schließt an den vorwöchigen über die französische *critique génétique* an. Einerseits verblüfft mich deren Einbezug in diese Vortragsreihe angesichts ihrer Ausrichtung auf die ‚Geschichte der Editionsverfahren‘. Denn die *critique génétique* zielt ja im Grunde nicht auf die Edition, sondern setzt sich Handschriften direkt mit kritischer Erkenntnisabsicht aus. Andererseits – und das haben Sie auch gewiß im vorangegangenen Vortrag so erfahren – hat solche kritische Erschließung von Handschriften zunehmend Prozeduren und Formen der Notation dessen nach sich gezogen, was in diesen Handschriften wahrgenommen wird und zur kritischen Deutung veranlaßt. So legitimiert sich nicht nur die Präsentation der *critique génétique* in Ihrer Reihe; es wird auch der Blick geschärft für die Notwendigkeit, die Funktionalitäten wissenschaftlicher Methodologien stets mit der Darstellung ihrer Systematiken zusammen zu bedenken. Der Rückbezug auf Ihren letzten Vortrag verhilft denn auch mir zum rechten Kontrast für mein heutiges Thema. Die Funktionsperspektive der *critique génétique* und ihrer Notationsformalisierungen von Text- und Schreibprozessen ist literaturwissenschaftlich und literarkritisch. Die Buchkunde oder *bibliography*, die ich heute unter der thematischen Vorgabe ‚anglo-amerikanische Editionsverfahren‘ schwerpunktmäßig darstellen möchte, versteht sich demgegenüber funktional zu Textkritik und Edition. Sie ist – oder, so wird man zum Jahrhundertende wohl sagen müssen: sie war – der Versuch im 20. Jahrhundert innerhalb der Anglistik, die textkritischen Methoden der Editorik material- und objektbezogen zu systematisieren, sie von der „schönen Kunst“ des Edierens weg und womöglich auf einen Objektivitätsgrad hin zu verwissenschaftlichen, wie er vermeintlich in den Naturwissenschaften herrsche.

Schritte zur Shakespeare-Textkritik und -Edition

Die Anfänge der Edition volkssprachiger Texte in England gehen ins 18. Jahrhundert zurück. Der Impuls, englische – und nicht mehr allein klassisch-antike – Texte zu edieren, entsprang einem in der Aufklärungszeit heranreifenden Bewußtsein, daß es in England ein der klassischen Literatur ebenbürtiges eigensprachliches literarisches Erbe gebe. Es war dies vor allem die Literatur der elisabethanisch-jakobäischen Zeit – des ausgehenden 16. und frühen 17. Jahrhunderts – und da insbesondere jene Texte, denen bei ihrer Entstehung ursprünglich überhaupt nicht der Status zu-

gebilligt worden war, Literatur zu sein, die jedoch inzwischen als literarische verstanden wurden, nämlich die dramatischen Werke Shakespeares und seiner Zeitgenossen. (Ich werde mich in diesem Vortrag viel auf die Shakespeare-Edition berufen, denn sie war und ist das zentrale Paradigma innerhalb der anglistischen Editorik.) Die Editoren des 18. Jahrhunderts mag man am besten als ‚gentlemen editors‘ apostrophieren. Sie waren Privatgelehrte, Dichter und Geistliche. War einmal ein Altphilologe dabei – ich denke an Richard Bentley, der als ein Ahnvater der altphilologischen Editorik auch heute noch ein Begriff ist – so war das die Ausnahme. Ähnlich wie hundert Jahre später der Ahnherr der germanistischen Editorik, Karl Lachmann, hat sich Bentley über die Grenzen der Philologien, so wie wir sie heute markieren, frei hinweg bewegt. Was er von englischer Literatur ediert hat, nämlich John Miltons Epos *Paradise Lost* (1667/1674), und wie befremdlich und dem Milton-Text Gewalt antuend er in seiner Ausgabe von 1732 dies getan hat, wirft ein Schlaglicht auf das editorische Denken und die editorische Methodik der Zeit. Das einzige verfügbare Muster waren Editionen klassischer Texte. Konjekruralkritik *ope ingenii* war eine Selbstverständlichkeit. In ihrem Geiste hat auch ein Alexander Pope als Dichter den Shakespeare-Text ediert und mit einem Stil-, Sprach- und Versverständnis des 18. Jahrhunderts entschieden darüber, was sein Vorfahre unter den englischen Dichtern gedichtet haben könne – und sollte. Dementsprechend hat er zum Beispiel längere Passagen des überlieferten Shakespeare-Textes in Fußnoten verbannt. Entscheidender jedoch als die Frage, was wohl an ‚Shakespeare‘ von Shakespeare sei, war für Pope und die ‚gentlemen editors‘ der in ihren Ausgaben wie in öffentlicher Fehde geführte Diskurs darüber, was das Geschriebene und Überlieferte bedeute. Ihre Editionen waren vor allen Dingen kommentierende Editionen.

Erst mit der geistesgeschichtlichen Wende zum Historismus im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert wurden erste Ansätze eines historisch differenzierenden Verständnisses der Shakespeareschen Texte und ihrer Überlieferung spürbar, in Edward Capells bewußter Wahrnehmung der je eigenen Textgestalt in den frühesten Drucken der Dramen etwa, von denen Capell besonders die Einzeldrucke im Quartformat systematisch sammelte und editorisch berücksichtigte, oder in der Entwicklung des editorischen Verständnisses bei Edward Malone, dessen sukzessive Ausgaben ein sich wandelndes Autorbild von Shakespeare implizieren.¹ Gleichzeitig blieb allerdings die Tradition der ‚gentlemen editors‘ als Tradition literarischer Antiquare und einer evaluativen, geschmacksgeprägten und

1 Siehe hierzu Margareta de Grazia, *Shakespeare Verbatim. The Reproduction of Authenticity and the 1790 Apparatus*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

divinatorischen Editorik durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch ausgeprägt. Ein schlüssig wissenschaftlich-historisches Edieren manifestierte sich zum ersten Mal in den 1860er Jahren mit der *Cambridge Edition* (heute als der *Old Cambridge Shakespeare* zu identifizieren, zur Unterscheidung von der Reihenausgabe *The New Cambridge Shakespeare* des späten 20. Jahrhunderts). Sie greift methodisch bewußt auf die Erstdrucke als die einzig legitimen und legitimierbaren Textquellen zurück. Der *Old Cambridge Shakespeare* blieb sehr lange maßgeblich und diente letztlich als Hintergrund oder unmittelbare Vorlage für alle Lese- wie Studienausgaben bis ins späte 20. Jahrhundert. Erst der *Complete Oxford Shakespeare* des Jahres 1986 hat in konsequenter Anstrengung wiederum aus erschöpfender Grundlagenforschung heraus einen Shakespeare-Text neu konstituiert. Die Ermöglichungsbedingungen dazu boten ihm die Leistungen der Shakespeare-Textkritik des 20. Jahrhunderts.²

Textkritik und Buchkunde

Die neuere anglistische Textkritik ist als eigenständige Methodik entwickelt worden, die am Buch, am Druck, nicht an der Handschrift ausgerichtet ist. Dies liegt an den Überlieferungsverhältnissen zu Shakespeare, und überhaupt zur gesamten Literatur der ersten großen dichterischen Blüteepoche der Neuzeit in England um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. Handschriften sind zu Shakespeares Werk gar nicht, und auch sonst von seinen Zeitgenossen nur in spärlichsten Restbeständen erhalten. Da sich aber das textkritische Paradigma in der Anglistik an Shakespeare, so wie in der Germanistik an Goethe, herausbildete, spielen entsprechend in anglistischer Editions Wissenschaft die Handschriftenedition, oder gar eine Editorik, die auf die Genese und auf das Fortschreiben von Texten unter Autorhand ausgerichtet ist, keine, oder – so in Ansätzen wenigstens für Poesie und Prosa des 19. und 20. Jahrhunderts – bisher bestenfalls eine untergeordnete Rolle. Folgerichtig aber ist, daß eine auf das Buch ausgerichtete Textkritik die Buchkunde in ihren Dienst genommen hat.³

2 Einen Aufriß der Shakespeare-Textkritik, zusammen mit Angaben zu weiterführender Literatur, bietet mein Beitrag „Der Text“ in neuester Bearbeitung in Ina Schabert, (Hg.), *Shakespeare-Handbuch*. Stuttgart, 42000. Zum editionsbegründenden Band für den *Complete Oxford Shakespeare* siehe unten, Fußnote 9.

3 Die Standardhandbücher zur Disziplin sind Ronald B. McKerrow, *An Introduction to Bibliography for Literary Students*. Oxford: Clarendon Press, 1927, 21928 u.ö., und Philip Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*. Oxford: Clarendon Press, 1972. Eine umfassende Darstellung bietet F.P. Wilson, *Shakespeare and the New Bibliography*. Revised and edited by Helen Gardner. Oxford: Clarendon Press, 1970 (zuerst als Aufsatz erschienen in der Jubiläumsschrift *The Bibliographical Society 1892-1942. Studies in Retrospect*. London: Printed for the Bibliographical Society, 1949, 76-135). Allerjüngst ist erschienen Piet Verkruijse, „Schwierig und dogmatisch, aber auch außergewöhnlich reichhaltig. Vergan-

„Buchkunde“ bezeichnet im Deutschen eine Hilfsdisziplin der Buchhändler, der Sammler, der Bibliothekare. Als Referenzdisziplin mag sie für den Textkritiker auch im germanistischen Bereich ein gewisses Interesse haben, insofern sie ihm gedruckte Textträger in ihrer textkritisch-editorischen Relevanz vorzuordnen hilft. In den Mittelpunkt einer textkritischen Methodik konnte sie rücken, wo Überlieferung einzig in Drucken erhalten ist. Als Hilfswissenschaft war die Buchkunde im übrigen gerade um die Wende zum 20. Jahrhundert von recht aktueller kultureller Bedeutung: sie half beispielsweise, Fälschungen aufzudecken. Das interessierte Sammler und Buchhändler in einer Zeit, da die einmalige Ausgabe, der besondere Druck, höchstbewertete Sammelgegenstände waren. (Es scheint mir – nicht zuletzt angesichts der bemerkenswerten kriminellen Energie, mit der die Druckfälscherei damals betrieben wurde – als habe das auratische Buch vor hundert Jahren den kulturellen Modeplatz eingenommen, den heute eher das besondere Originalgemälde innehat.) Bezeichnenderweise wurde für die anglistische wissenschaftliche Textkritik die Buchkunde zuerst über das Aufdecken von – vermeintlichen oder tatsächlichen – Fälschungen relevant, nämlich mit der Identifikation der sogenannten ‚Pavier Quartos‘. Thomas Pavier war ein seit 1600 in London aktiver Drucker. Zwischen 1906 und 1909 haben A.W. Pollard und der junge W.W. Greg die Lagenfolge, den Druck und das Papier einer Gruppe von Quarto-Drucken, also Einzeldrucken im Quartformat, von Shakespeare-Dramen analysiert, die Pavier im Jahre 1619 veröffentlichte, anscheinend im Versuch, eine Shakespeare-Werkausgabe als Sammelausgabe von Einzeldrucken zu veranstalten. Zu den offen ‚1619‘ datierten Einzeldrucken hinzu konnten sie dabei noch eine diesen beizuordnende Teilgruppe identifizieren, die Daten von 1606 bis 1610 trug und damit laut Titelblatt identisch war mit Drucken, die tatsächlich in diesen Jahren erschienen waren.⁴ So haben sie aufgedeckt, daß Pavier im Zuge seines Projekts hergestellt hat, was im germanistischen Sprachgebrauch Doppeldrucke heißt. Mit welcher Absicht auch immer die Verschleierung geschah – Betrugs- und Fälschungsdeutungen blieben nicht aus – entscheidend ist, daß hier zeichentreue Nachdrucke von den früheren echten Erstdrucken geschieden wurden. Damit erst waren auch die Erstdrucke eindeutig identifiziert, und die Bestimmung, welche Texte für eine Edition tatsächlich in Frage kamen, hatten die buchkundlichen Methoden geleistet.

genheit, Gegenwart und Zukunft der analytischen Bibliographie.“ In: Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. van Vliet und Hermann Zwerschina (Hgg.), *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2000, 369-386.

4 Siehe hierzu A.W. Pollard, *Shakespeare Folios and Quartos*. Oxford: Clarendon Press, 1909.

Die Analyse der Differenz von Drucken ermöglicht die Feststellung von Deszendenzen, also den Nachweis von stemmatischen Verhältnissen. Dies zeigt das Anschauungsbeispiel. Die Abbildungen 1 und 2 illustrieren jeweils nebeneinander Vorder- und Rückseite (*recto* und *verso*) des ersten Blattes der Lage B mit dem Textanfang zu *Hamlet* in den Ausgaben von 1603 (erste Quarto-Ausgabe = Q1) und von 1604/05 (zweite Quarto-Ausgabe = Q2). Wir können uns auf ein rein typographisches – und mithin: sinnunabhängiges – Merkmal beschränken. In Q1 sind die Sprecher-namen, die Redeanweisungen, auf B1^r nicht eingerückt, auf B1^v sind sie eingerückt. Das Merkmal wechselt mit der Seitenwende, und es gehört zu einem Bündel von Indizien, die es erlauben, zwei Setzer zu unterscheiden, die sich in die Arbeit am Satz von Q1 geteilt haben (der eine hat hier eine Seite des Schönendrucks, der andere eine Seite des Widerdrucks des Druckbogens B gesetzt). In Q2 begegnet das Merkmal Nicht-Einrückung *versus* Einrückung wieder, hier allerdings erfolgt der Wechsel in Verlauf der Seite B1^v. Er steht so nicht in Verbindung mit der physikalischen Struktur des Buches – er fällt nicht mit der Seitenwende zusammen – und um ihn einem Setzerwechsel zuzuschreiben, müßte man auch für Q2 zwei Setzer postulieren, die sich wie die Setzer von Q1 in genau der festen Gewohnheit unterscheiden, Redeanweisungen einzurücken oder nicht einzurücken, und außerdem den nicht beispiellosen, aber ungewöhnlichen Umstand annehmen, daß sie sich während des Setzens der Seite B1^v ablösten. Der einfacheren Hypothese gebührt demgegenüber der Vorzug: auf B1^r und B1^v in Q2 war ein Setzer am Werk – für einen zweiten lassen sich auf diesen Seiten, und insbesondere auf der fraglichen Seite B1^v, keine Anhaltspunkte sammeln – und er – dies die notwendige Bedingung der Hypothese – hatte keine eigene feste Gewohnheit hinsichtlich der Einrückung oder Nicht-Einrückung von Redeanweisungen. Nun hat aber dieser Setzer nach gut einem Drittel von B1^v die Konvention gewechselt. Wir nehmen an, er habe dies in Nachbildung des Wechsels in Q1 getan. Die Annahme wird gestützt durch die Beobachtung, daß der Übergang in Q2 genau nach dem Ort im Satzverlauf erfolgt, wo in Q1 die Seite wendet, und entsprechend im Text dieselbe Redeanweisung für Horatio betrifft, obgleich sowohl die Abkürzungen der Sprechernamen wie die jeweils zu sprechenden Worte zwischen den Drucken variieren. Q2 wurde demnach nach der Vorlage von Q1 gesetzt, und eine buchkundlich bestimmte stemmatische Deszendenzlinie verläuft also von Q1 nach Q2.



The Tragicall Historie of
HAMLET
 Prince of Denmarke.

Enter two Gentlemen. *(now call'd Bernar'do & Francisco)*

- 1. **S**tand: who is that?
- 2. **S**tal.
- 1. O you come most carefully upon your watch,
- 2. And if you meete *Marcellus* and *Horatio*,
- The partners of my watch, bid them make haste.
- 1. I will: See who goes there.

Enter Horatio and Marcellus.

Hor. Friends to this ground.
Mar. And long come to the Dane,
 O farewell hence! Look he, who hath referred you?
 1. *Bernar'do* hath my place, give you good night.
Mar. Holla, *Bernar'do*.
 2. Say, is *Horatio* there?
Hor. A peece of him.
 2. Welcome *Horatio*, welcome good *Marcellus*.
Mar. What hath this thing appear'd at night so sight?
 2. I haue seene nothing.
Mar. *Horatio* lyes tis but our fantasie,
 And wil not let believe take hold of him,
 Touching this dreaded sight, sicke seene by vs.

B There-

The Tragicke of Hamlet

Therefore I have interested him a long while vs
 To watch the minutes of this night,
 That if againe this apparition come,
 He may approue our eyes, and speake to it.

Hor. Tis, I will not appeare.

2. Sit downe I pray, and let vs once againe
 Assault your eares that are so fortified,
 What we haue two nights seene.

Hor. We sit we downe, and let vs heare *Bernar'do* speake
 of this.

2. Last night of all, when yonder flame that's well-
 ward from the pole had made his course to
 illumine that part of heauen. Where now it burnes,
 The bell then tawling one.

Enter Ghost.

Mar. Breake off your talk, see where it comes againe.

2. In the same figure like the King that's dead.

Mar. Thou art a scholler, speake to it *Horatio*.

2. Look: it not like the king?

Hor. Most like, it honors mee with feare and wonder.

2. It would be spoke to.

Mar. Question it *Horatio*.

Hor. What art thou that thus whorps the state in
 Which the Maiestie of buried *Denmarke* did sometimes
 walke? By heauen I charge thee speake.

Mar. It is offended. *Exit Ghost.*

2. See, it stalkes away.

Hor. Stay, speake, speake, by heauen I charge thee
 speake.

Mar. Tis gone, and makes no answer.

2. How now *Horatio*, your mouth and looks pale,
 Is not this something more than fantasie?
 What thanke you on it?

Hor. Alas my God, I might not this beleue, without
 the sensible and true mouch of my own eye.

Mar.



The Tragedie of
H A M L E T
 Prince of Denmarke.

Enter Bernardo, and Francisco, two Centinels.

Ber. Who's there?
Fran. Nay answer me. Stand and vnfolde your selfe.
Ber. Long live the King.
Fran. Bernardo.

Ber. Hee.
Fran. You come most carefully vpon your houre,
Ber. Tis now strooke twelue, get thee to bed *Francisco*,
Fran. For this reliefe much thanks, tis bitter cold,
 And I am sick at hart.
Ber. Haue you had quiet guard?
Fran. Not a moue stirring.
Ber. Well, good night:
 If you doe meete *Horatio* and *Marcellus*,
 The rinalls of my watch, bid them make hast.

Enter Horatio, and Marcellus.

Fran. I thinke I heare them, stand he, who is there?
Hor. Friends to this ground.
Mar. And Leedgement to the Dane,
Fran. Giue you good night.
Mar. O, farewell honest souldiers, who hath relieu'd you?
Fran. *Bernardo* hath my place: giue you good night.

Exit Fran.
Mar.

The Tragedie of Hamlet

Mar. Holla, *Bernardo*.
Ber. Say, what is *Horatio* there?
Hor. A peece of him.
Ber. Welcome *Horatio*, welcome good *Marcellus*,
Hor. What, ha's this thing appeared againe to night?
Ber. I haue seene nothing.
Mar. *Horatio* saies tis but our fantasie,
 And will not let belie'e take holde of him,
 Touching this dreaded sight, twaine seene of vs,
 Therefore I haue intreated him along,
 With vs to watch the minuts of this night,
 That if againe this apparition come,
 He may approue our eyes and speake to it.

Hor. Tis, tis, tis will not appeare.

Ber. Sit downe a while,

And let vs once againe assaile your eares,
 That are so fortified against our story,
 What we haue two night seene.

Hor. Well, sit we downe.

And let vs heare *Bernardo* speake of this.

Ber. Last night of all,

When yond faine starre that's westward from the pole,
 Had made his course th'illume that part of heauen
 Where now it burnes, *Marcellus* and my selfe
 The bell then beating one.

Enter Ghost.

Mar. Peace, breake thee of, looke where it comes againe.

Ber. In the same figure like the King that's dead.

Mar. Thou art a scholler, speake to it *Horatio*.

Ber. Lookes a not like the King? marke it *Horatio*.

Hor. Most like, it harrowes me with feare and wonder.

Ber. It would be spoke to.

Mar. Speake to it *Horatio*.

Hor. What art thou that vshurst this time of night,
 Together with that faire and warlike forme,
 In which the Maiestie of buried Denmarke
 Did sometimes march, by heauen I charge thee speake.

Mar. It is offended.

Ber. See it staukes away.

Hor.

Die textkritische Relevanz solcher stemmatischer Bestimmung – Textzeuge Y ist ein Nachdruck von Textzeuge X – ist bekanntermaßen, daß der abgeleitete, nachgedruckte Zeuge für die editorische Textkonstitution unberücksichtigt bleiben kann, zumindest dann, wenn beide Zeugen den wesentlich gleichen Textstand und Textbestand aufweisen. Ein Blick auf die beiden *Hamlet*-Anfänge genügt, um festzustellen, daß dies hier nicht der Fall ist. Vielmehr unterscheiden sie sich so drastisch, daß man Bezug und Abhängigkeit zwischen den Zeugen zunächst überhaupt nicht vermuten würde. In die wahrlich formidable Komplexität der *Hamlet*-Textkritik kann ich hier nicht einsteigen. Ich will nur erwähnen, daß für Q2 als Vorlage ein Manuskript – genauer: Shakespeares eigenhändige Entwurfs handschrift – angesetzt wird, und daß gleichzeitig den buchkundlichen Fakten, welche die Abhängigkeit des Dokuments Q2 vom Dokument Q1 erweisen, durch die Annahme Rechnung getragen wird, der Drucker von Q2 habe seinen Setzern zur handwerklichen Orientierung auch ein Exemplar von Q1 an die Hand gegeben. (Die Merkmale der Abhängigkeit von Q1 verlieren sich nach einiger Zeit in Q2 – die Doppelorientierung nach der Handschrift für den Text und nach Q1 für die Formatierung scheint zunehmend weniger handhabbar geworden zu sein.) Die Demonstration an diesem Beispiel soll für den Zweck meiner heutigen Ausführungen aufweisen, wie aussagekräftig eine buchkundliche Analyse sein kann, und insbesondere auch den Vorteil herausstreichen, den die Beobachtung sinnunabhängiger Merkmale des Objekts Buch und seiner typographischen Gestaltung bietet. Lesartenanalysen zur stemmatischen Korrelierung von Textzeugen kommen ohne Bezug zu Semantik und gegebenenfalls Syntax nicht aus. Stets müssen Sinn und Sinnveränderung mit interpretiert werden; die Richtung einer Veränderung – wenn nicht ein Sinnfehler behoben, sondern wirklich revidiert wurde – ist dabei nicht zwingend einsinnig, sondern bleibt grundsätzlich auch in der Umkehrung interpretierbar. Anders bei sinnunabhängigen Merkmalen: da in unserem Beispiel der Wechsel Nicht-Einzug *versus* Einzug der Redeanweisungen in Q1 mit der handwerklichen Herstellung des Buches zusammenhängt und in Q2 ein solcher Zusammenhang fehlt, ist die Richtung, auf die das Merkmal hinweist, nicht umkehrbar. Daß das Buch Q1 aus dem Buch Q2 nachgedruckt sei, läßt sich buchkundlich nicht konstruieren. Daraus folgt für den Textkritiker, daß auch der in Q1 bezugte Text nicht aus dem in Q2 bezugten Text herzuleiten ist.

Die buchkundliche Analyse verhilft also zur Klärung von Deszendenzen und erlaubt im üblichen Falle, die späteren abgeleiteten Drucke editorisch zur Textkonstitution nicht weiter zu berücksichtigen. Sie kann demnach eine Methode zu so etwas wie einer immanenten Bestimmung von

Autorisation sein. Im terminologischen Sinne ist ‚Autorisation‘ hier allerdings nicht der rechte Begriff. Die buchkundliche Erstellung einer Ableitungslinie bestimmt die relative Autornähe der Drucke, oder besser: die relative Nähe zum Ursprung in verlorenen (Autor-)Handschriften der in ihnen enthaltenen Texte. Drucke elisabethanischer Dramen sind zumeist, germanistisch gesehen, keine autorisierten Zeugen; sie liefern generell keine Anhaltspunkte für das Mitwirken der Autoren beim Zustandekommen der gedruckten Texte. Die anglistische Editionswissenschaft scheidet hier daher nicht zwischen autorisierten und nicht autorisierten, sondern zwischen substantiellen und nicht substantiellen Zeugen/Texten. Substantiell ist ein Zeuge, wenn er sich in der (überhaupt nur im Druck noch erhaltenen) abgeleiteten Überlieferung als der ursprungsnächste (handschriftennächste) in Bezug auf die Überlieferung, und damit implizit als der autornächste in Bezug auf den Text erweist. Seinem Text wird präsumptive Autorität eingeräumt. Die Textkritik und, als ihr zentrales Untersuchungsverfahren, die buchkundliche Analyse sollen die Textautorität erhärten, oder aber den Autoritätsanspruch aus dem substantiellen Zeugen falsifizieren. Dieser Textkritik und Edition regulierende Umgang mit den für die Shakespeare-Zeit typischen Text- und Überlieferungslagen wirft ein Schlaglicht auf Problematiken des germanistischen Autorisationsbegriffs. Die germanistisch gängigen Kriterien für ‚Autorisation‘ bestimmen letztlich alle den Textträger als autorisiert und bemühen dazu den Autor wesentlich nur als einen äußeren Agenten. Gleichwohl ziehen in der Folge das auktoriale Agieren und der Autorwille dann eine nahezu bedingungslose Respektierung der autorisierten Textträger und ihrer Texte nach sich. Einer näheren Bestimmung der Autorität der Texte, die in den als autorisiert befundenen Zeugen überliefert sind, und ihrer differenzierten editorischen Handhabung wird demgegenüber vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Genau auf die Textautorität aber muß eine Zeugen- und Textbewertung von vornherein rekurrieren, die eine Autormitwirkung an der Überlieferung nicht, oder nur bedingt und indirekt zu sichern vermag.

Buchkundlich-textkritische Druckanalyse

Die Buchkunde nun, die *bibliography*, ist als methodische Grundlegung der Textkritik ebenso streng wie optimistisch mit einem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit im Sinne eines naturwissenschaftlichen Wissenschaftsbegriffs angetreten. W.W. Greg hat in seinen frühen und bilderstürmerischen Jahren die Auffassung vertreten, man könne und müsse buchkundlich allein die ‚black marks on paper‘ analysieren und völlig ohne Bezug auf den Sinn dieser Schwärzungen auf dem Papier die textkriti-

sche Basis für die editorischen Textentscheidungen erstellen. Diese Radikalität ist nicht durchsetzbar gewesen, aber sie zeigt an, welche Objektivierungsleidenschaft die Anfänge der *bibliography* prägte. Der Anreiz aus den Shakespeare-Texten war dabei sehr groß, die buchkundlich-textkritische Methodik zu entwickeln. Denn alles, was über deren womögliche Originalgestalt und früheste Deszendenz auf verlorenen Überlieferungsstufen wissenschaftlich zu erschließen möglich ist, ist allein den erhaltenen Drucken abzugewinnen. Als handwerkliche Erzeugnisse tragen sie Zeichen der Arbeiten des Setzens, des Druckes, der Korrektur und der Fügung ihrer Lagen zum Buch. Die *bibliography* hat sich die Aufgabe gestellt, aus diesen Zeichen herauszulesen, was sie nur irgend aussagen über die Texte, die in den Drucken enthalten sind. Man hat zu differenzieren versucht, wieviele Setzer an einem Druck beteiligt waren und wie sie ihre jeweiligen Arbeitsabschnitte untereinander aufteilten, vorbereiteten und ausführten, in welcher Weise der Satz durch die Druckpresse ging, ob und wie Presskorrekturen vorgenommen wurden, welche Regelmäßigkeiten und womöglich Unregelmäßigkeiten die Lagenfolgen des gehefteten oder gebundenen Buches aufweisen. Alles, was in diesen Bereichen nachweisbar wurde, sollte den editorischen Umgang mit dem Text auszurichten helfen.

Koordinationen: Druck und Satz

Was sammelt nun eine buchkundliche Analyse an Beobachtungen und Informationen, um über die Texte in den Drucken etwas auszusagen, um ihren Überlieferungszustand ein-, und ihre Autorität abzuschätzen? Die handwerkliche Herstellung eines Buches in der Druckerwerkstatt fängt mit dem Setzen an. Doch blicken wir zunächst auf das Drucken; denn über die effiziente Nutzung der Druckpresse scheinen alle Arbeitsgänge in der Druckerei koordiniert worden zu sein. Voraussetzen kann man bei einem elisabethanischen Drucker, daß er nach streng überwachter Zunftregel nur eine Druckpresse hatte. Lediglich die wenigen Druckereien mit Bibeldruck-Privileg durften mehr als eine Presse betreiben; im gewöhnlichen kommerziellen Betrieb aber strebte die Ein-Pressen-Regel Chancengleichheit über die Begrenzung des insgesamt möglichen Produktionsausstoßes an. Zu dieser auf die Außenkonkurrenz orientierten Vorschrift hinzu gab es andere, die einen Interessenausgleich innerhalb der Druckerwerkstatt anstrebten. Dazu gehörte die Begrenzung der Auflagenhöhe pro Buch auf 1.000 bis höchstens 1.500 Exemplare. Sie half, die Setzer beschäftigt zu halten. Denn überstiegen Verkauf und Verkaufserwartungen das angeordnete Limit, so mußte neu gesetzt werden – die Drucker an der Presse hätten sonst vom stehenden Satz einfach weiter gedruckt, und die Setzer hätten so lange taten- und arbeitslos bleiben müssen. (Es muß hier

dann und wann allerdings Absprachen unter der Hand zwischen Druckern und Setzern gegeben haben: wir helfen euch, ihr helft uns, ihr setzt nur jede zweite Seite neu und wir verwenden jede zweite Seite aus stehendem Satz – Bücher mit derart regelmäßig gemischtem Alt- und Neusatz sind wiederholt nachgewiesen worden.)

Die Männer an der Druckpresse übernahmen den gesetzten, nach Seiten formatierten Satz, montierten ihn in der Druckform, der sogenannten ‚skeleton forme‘ – das ist der von Bogenseite zu Bogenseite eines Buches weitgehend gleichbleibende typographische Rahmen mit Kolumnentiteln, gegebenenfalls druckenden Spaltentrennleisten und der, in frühen Büchern allerdings noch wenig üblichen, Seitenzählung⁵ – schlossen und verkeilten die Druckform und kamen nach diesen Vorarbeiten auf eine geschätzte Tagesleistung von bis zu 1000 Bogen, einseitig bedruckt. Sollte die Presse nach dem Abarbeiten einer Bogenseite in Auflagenhöhe nicht still stehen, mußte von Seiten der Setzerei dafür gesorgt sein, daß der Satz für die folgende bereit stand. Selbstredend – wenn auch nur selten noch rekonstruierbar – ließen sich in den Druckablauf eines Buches andere Arbeiten an der Presse einschieben. Doch sind die für ein Buch erforderlichen Abläufe an der Druckpresse und in der Setzerei durchaus als geschlossenes System beschreibbar. Während die Druckpresse eine Bogenseite in Auflagenhöhe ausdrückte (die Maximalauflagen nach Maßgabe der Zunftregel müssen da keineswegs immer erreicht worden sein), hatten die Setzer im wesentlichen zwei Aufgaben zu erledigen: sie mußten den Satz der vorletzten Bogenseite ablegen, um ihren Letternvorrat wieder aufzufüllen, und sie hatten den Satz für die nächste zum Druck anstehende Bogenseite zu erstellen. Kurzfristig mußten dazu die Drucker den laufenden Druck und gleichzeitig die Setzer den in Arbeit befindlichen Satz unterbrechen, damit in den unter der Presse befindlichen Seiten allfällige Presskorrekturen eingepaßt werden konnten (darauf komme ich zurück).

Wenn nur ein Setzer den Druckern zuarbeitete (an der Presse waren auf jeden Fall wenigstens zwei Mann tätig), so ist anzunehmen, daß zwischen die sukzessiven Druckgänge für ein Buch andere Arbeiten eingeschoben wurden – ein Setzer allein dürfte (bei einem Buch im Quartformat) die Ablage des Satzes der vier vorletzten (ausgedruckten) Seiten und das Setzen von vier neuen Seiten kaum innerhalb der Zeit geschafft haben, in welcher die Presse den Druck der vier aktuellen Seiten erledigte.

5 Sie ist, wenn vorhanden, auffällig häufig auch fehlerhaft: es muß immer wieder vergessen worden sein, sie in den Druckformen fortzuschreiben, und beim Falten und Binden der Bögen achtete der Buchbinder auf Bogensignaturen und Kustoden und richtete sich nicht nach der Seitenzählung.

Ein Indiz für einen eher gemächlichen Fortgang der Herstellung eines gegebenen Druckauftrags ist es, wenn von Bogenseite zu Bogenseite des in Frage stehenden Buches dieselbe ‚skeleton forme‘ benutzt wurde. Offenbar war Zeit genug, sie nach einem Druckdurchgang auszuräumen, die Lettern abzulegen und die Druckform, wenn der Satz für die anschließend zu druckende Bogenseite komplettiert war, mit diesem neu zu füllen. Die Korrelation ein Setzer : eine Druckform ist regelmäßig zu beobachten. Ebenso regelmäßig ist demgegenüber die Korrelation zwei Setzer: zwei Druckformen zu verzeichnen. Hier halbierte sich auf Setzerseite der Arbeitsaufwand pro Mann; zudem setzten zwei Setzer auch häufig, wengleich nicht ausnahmslos, aus zwei Setzkästen. Damit konnte die Pressenarbeit am gegebenen Druckauftrag kontinuierlich fortschreiten. Denn die Druckform der vorletzten Bogenseite stand schon zur erneuten Füllung bereit, wenn der Druckgang für die letzte beendet war; und zugleich: die von der Presse kommende Druckform brauchte erst ausgeräumt zu werden, wenn der Druck der nächsten Bogenseite bereits auf den Weg gebracht war. Die kontinuierliche Pressenarbeit an einem fraglichen Auftrag zeigt sich im regelmäßigen Alternieren der Druckformen: die sukzessiven Schöndrucke verwenden eine, die Widerdrucke die andere. Eine Durchbrechung des Musters, das häufig genug zu beobachtende kreuzweise Überwechseln der ‚skeleton formes‘ zwischen Schön- und Widerdruck, dürfte eine Unterbrechung des Druckfortgangs an dem einen Auftrag anzeigen, etwa das Dazwischenschieben anderer Arbeiten an der Presse. Solche Intermissionen sind erst recht zu vermuten, wenn z.B. eine Druckform aus der Sukzession verschwindet und eine neue, dritte, erstellt wird, oder auch, wenn etwa ein neuer Setzer anstelle eines bisherigen auszumachen ist. Interpretationsbedürftig sind von Fall zu Fall das Auftreten von Druckformen in höherer Anzahl, oder gar in mehreren alternierenden Zweiersätzen – hier ist es z.B. möglich, daß das Buch in mehr als einer Druckerei hergestellt wurde – und/oder der Einsatz einer größeren Schar Setzer.

Koordinationen: Presskorrekturen

Zur Koordination von Druckerei und Setzerei gehört des weiteren die Ausführung der Presskorrekturen. Die englische Bezeichnung ‚stop-press corrections‘ bezeichnet, was geschah: Die Presse wurde angehalten, Korrekturen wurden im Satz auf der Presse ausgeführt, die Presse druckte weiter. Der Korrekturvorgang wurde also eingeschaltet, während der Auflagendruck einer Bogenseite bereits lief. Die Forschung debattiert kontrovers, und bleibt sich unsicher, ob, und wenn ja: in welcher Form und in welchem Ausmaß, in alten Handsatz- und Handdruckzeiten Korrektur gelesen wurde, ehe der Satz auf die Druckpresse kam. Abzüge wie

heute (oder doch: in jüngster Vergangenheit) von ‚Fahnenatz‘, auf dem nach leichter Einfärbung ein Blatt Papier locker angerollt wird, scheinen nicht herstellbar gewesen zu sein. Die zähe Druckerschwärze mußte mit großen Stempelkissen und erheblichem Kraftaufwand auf den Typensatz aufgeknetet werden, und lesbare Abzüge entstanden auch nur unter dem hohen Druck der Spindelpresse. Korrekturbögen zum wirklichen Korrekturlesen können also, so stellt man es sich im allgemeinen vor, erst gezogen worden sein, wenn der Satz zum Auflagendruck bereits auf der Druckpresse montiert war – und womöglich erfuhr der Satz dann auch überhaupt seine einzige Korrekturlesung. Jedenfalls ist der Arbeitsgang der Presskorrektur – den das Druckgewerbe bis heute kennt und nutzt – der einzige konkret belegte Korrekturgang für Bücher aus elisabethanischen Druckereien.

Einer der ersten ausgedruckten Bögen des aktuellen Druckgangs wurde einem Korrektor gereicht. Die Presse druckte fortlaufend weiter, während er die Korrekturdurchsicht vornahm. Sein Hauptaugenmerk war – wie unverändert üblich – auf typographische Auffälligkeiten gerichtet und erst in zweiter Linie auf – vermeintliche oder tatsächliche – textliche Unstimmigkeiten. Diese – und das vor allem interessiert den Textkritiker – wurden üblicherweise nach Gutdünken des Korrektors, und nur in seltenen Fällen unter Hinzuziehung der Druckvorlage berichtigt. Nach durchgeführter Korrekturlesung – mittlerweile waren, sagen wir, etwa 100 Bögen der aktuellen Bogenseite ausgedruckt – wurde die Presse angehalten, zur Ausführung der Korrekturen wurde ein Setzer herbeigerufen, und anschließend ging der Auflagendruck weiter. Papier war nun aber so kostbar, daß die ersten gedruckten hundert Bögen nicht etwa weggeworfen, sondern unkorrigiert im Auflagenstoß belassen wurden. Von einer Auflage von tausend Exemplaren waren damit etwa hundert Stück eines Bogensatzes unkorrigiert und neunhundert korrigiert. Dann wurde der ganze Stoß Papier gedreht, und der Widerdruck verlief analog. Die etwa hundert unkorrigierten Widerdruckseiten standen damit gegen korrigierte Schön-druckseiten. Da sich solche Mischung durch alle Lagen fortsetzt, ist klar, daß kein Exemplar eines jeweiligen Buches mit einem anderen der gleichen Auflage identisch ist. Aus diesem Grunde gehört zur vollständigen buchkundlichen Untersuchung eines Buches aus der Handdruckzeit auch die Analyse der Presskorrekturen. Es werden dazu alle noch erhaltenen Exemplare einer Auflage hinzugezogen – von tausend existieren vielleicht noch zehn oder zwölf, die miteinander verglichen werden können.

Hierfür ist eine Kollationsmaschine erfunden worden, der sogenannte Hinman Collator.⁶ Charlton Hinman war im Zweiten Weltkrieg bei der Flugaufklärung. Dort setzte man ein Verfahren ein, Luftaufnahmen wiederholt an mehreren Tagen aus der gleichen Himmelsposition zu machen und die Bilder übereinander projiziert zu vergleichen. Bildstörungen sollten Veränderungen am Boden anzeigen. Das hat angeblich nie besonders gut funktioniert bei der Flugaufklärung, doch Hinman hat das Prinzip auf den Buchvergleich übertragen. Er hat sich eine optische Vorrichtung konstruieren lassen, durch deren Binokular zwei Exemplare des gleichen Buches, die rechts und links auf Buchauflagen liegen, als ein Bild wahrzunehmen sind. Mit einem Kniehebel ist ein Lichtgeber zu aktivieren, der die Exemplare abwechselnd beleuchtet. Das Bild bleibt ruhig, wo, und so lange, der Satz der Buchseiten identisch ist. Jede Veränderung im Satz der einen gegenüber der anderen verursacht jedoch eine optische Unruhe. Damit sind die von den Presskorrekturen herrührenden Satzverschiebungen geortet, ohne daß eine Gesamtkollation vonnöten wäre. Hinman hat mit seinem Gerät die knapp achtzig Exemplare der First Folio in der Folger Shakespeare Library in Washington D.C. kollationiert und damit den gesamten Herstellungsvorgang dieses knapp 1000-seitigen Buches rekonstruieren können. Ein guter Teil dessen, was heute als gesichertes Wissen über dieses Buch, wie über die Handwerkspraktiken in einer elisabethanischen Druckerei generell, gelten darf, ist dieser Studie zu verdanken.⁷ In unserem Zusammenhang muß festgehalten werden, daß die Aufdeckung von Presskorrekturen durch die Kollation von Mehrfachexemplaren einer (vermeintlich) identischen Druckauflage textkritische und editorische Relevanz haben kann. Wie erläutert, sind Exemplare eines Buches mit Text im unkorrigierten Zustand seiner jeweils von Presskorrekturen betroffenen Stellen die selteneren. Gleichzeitig kann aber, gerade weil mit einem Rückvergleich des Korrigendums gegen die Druckvorlage im allgemeinen nicht zu rechnen ist, die in der Kollation von Mehrfachexemplaren aufgespürte unkorrigierte Lesart den Editor zu einer überzeugenderen Konjektur der verlorenen Originallesart führen, als sie einst dem Druckereikorrektor gelang. Festzuhalten bleibt freilich auch, daß der Arbeitsgang der Presskorrektur für die wissenschaftliche Textsicherung eine letztlich periphere Bedeutung hat. Den Ertrag des Aufwandes für die Kollation von Mehrfachexemplaren sollte der Textkritiker und Editor daher von Fall zu Fall abwägen.

6 Zum Verständnis und zu den Möglichkeiten interner Kollation siehe jüngst Martin Boghardt, „Druckanalyse und Druckbeschreibung. Zur Ermittlung und Bezeichnung von Satzidentität und satzinterner Varianz.“ *Gutenberg-Jahrbuch* 1995, 202-221.

7 C.J.K. Hinman, *The Printing and Proof-Reading of the First Folio of Shakespeare*. 2 Bde. Oxford: Clarendon Press, 1963.

Koordinationen: Das Setzen

Die Organisation des Setzens und die Arbeit der Setzer aber sind unmittelbar für die Texteingeschätzung relevant. Zunächst zur Organisation: Als drucktechnische Laien mögen wir annehmen, eine Vorlage würde *seriatim*, also in linearer Textabfolge gesetzt. Das ist eine Möglichkeit, aber nicht die selbstverständlich einzige. Sie ist auch nicht rationell – weder hinsichtlich der Koordination der Setzerarbeit mit dem Druckablauf, noch hinsichtlich der Nutzung des Letternvorrats im Setzkasten. Wenn *seriatim* nach dem Textablauf gesetzt wird, müssen – wieder für einen Quartodruck, mit vier Blatt, das sind acht Seiten, pro Bogen – sieben Seiten im Letternsatz stehen, ehe der Druck der inneren Bogenseite beginnen kann. Das bindet viel Letternsatz unbequem lange. Es müßte ein Setzkasten für diesen Fall genug Typen für drei Bogenseiten (12 Textseiten) enthalten, bis ihn, rückwärts gerechnet, der Letternsatz der vierten wieder zur Ablage erreicht; zwei Setzkästen, mit denen man oft bei zwei Setzern rechnen kann, mildern natürlich das Problem. Aber es ist grundsätzlich rationeller, nach Druckformen zu setzen. Man braucht nicht sieben Seiten schon im Satz, um mit dem Druck der inneren Bogenseite beginnen zu können. Benötigt werden hierfür genau nur die Seiten 2-3 und 6-7, und für die äußere Bogenseite dann erst die Seiten 1, 4-5 und 8 (oder umgekehrt, wenn der Druck mit der äußeren Bogenseite beginnt). Wenn also nicht in Abfolge des Textes, sondern nach den technischen Vorgaben des Druckens gesetzt wird, läßt sich die Umlaufgeschwindigkeit der Drucktypen ver-doppeln.

Diese Art von Koordination von Setzablauf und Druckablauf kann sich auf die Überlieferung eines Textes auswirken. Nach Druckformen zu setzen bedeutet, die Vorlage in Druckseiten füllende Textblöcke zu portionieren. Das bietet keine größeren Schwierigkeiten bei Nachsatz von bereits gedrucktem Text. Knifflig aber ist es bei handschriftlicher Vorlage. Da muß abgeschätzt werden, wieviel Satzmenge die Handschrift ergibt. Verse lassen sich hierbei noch abzählen, Prosa dagegen ist schnell verschätzt. Drucke aus der elisabethanischen Zeit tragen allenthalben Spuren solcher Abschätzungsprobleme: sei es, daß der Satz großzügig oder beengt wirkt, daß etwa um Bühnenanweisungen herum entweder überhaupt kein Leerraum aufscheint, oder besonders viel; oder sei es, daß der Text selbst affiziert erscheint, insbesondere an den Nahtstellen der Portionierungen. Immer steht schon ein Satzabschnitt, an den der in Arbeit befindliche, vorwärts- oder rückwärtsgerichtet, anschließen soll. Da kommt es vor, daß aus Verszeilen Blocksatz, also vermeintliche Prosa wird im Bemühen, allen Text unterzubringen, oder daß umgekehrt Druckzeilen vermehrt, und dazu Verszeilen unterteilt werden. Es gibt aus

der Shakespeare-Kritik der 30er Jahre ganz subtile Studien über die Folio-Ausgabe, wie raffiniert Shakespeare an manchen Stellen sogenannte ‚split lines‘, d.h. zweigeteilte Blankverszeilen verwendete. Die buch-kundliche Analyse hat immer wieder erbracht, daß die fraglichen Versteilungen aus einer solchen Setzer-Verlegenheit herrühren. Da freuen sich die Textkritiker, wenn die Literaturwissenschaftler auf die Nase gefallen sind. Man muß aber auch Textauslassungen vermuten, irgendwann könnte dem Setzer nur noch geholfen haben, Kürzungen eigenmächtig vorzunehmen. Manchmal gibt es hierfür Kontrollsituationen, wenn etwa nach einer gedruckten Vorlage gesetzt wurde, die selbst noch erhalten ist, und sie Text enthält, der dem Nachdruck abgeht. Wenn aber eine verlorene Handschrift Vorlage war, ist uns auch in solcher Weise ausgelassener Text verloren.

Die Setzer und die Texte

Am dringendsten interessiert den Textkritiker, wie wort-, buchstaben- und zeichengetreu Setzer mit ihren Vorlagentexten umgehen. Die Setzer waren geschulte Handwerker im hoch zunftgeordneten Buchgewerbe. Grundsätzlich befolgten sie ihre Vorlagen – doch zu bestimmen bleibt, was das heißt. Angesichts der gänzlich unreglementierten Rechtschreibung in der Shakespeare-Zeit gab es im Druckgewerbe eine nachhaltige Tendenz zur Standardisierung, die Ausbildungsziel wie Verantwortung der Setzer war, und das bedeutet ganz generell, daß das Gedruckte in den Schreibungen von seinen Vorlagen abweicht. In zeitgenössischen Handschriften ist die Orthographie signifikant unregelmäßiger als in den alten Drucken. Hinsichtlich der Interpunktion ist wohl von vornherein die Befolgung der Vorlage weniger verbindlich. Die Interpunktion gestaltet den Sinn des Textes. Man wird allgemein annehmen dürfen, daß ein Setzer, wenn er kein Problem mit der Interpunktionsartikulation der Vorlage hatte, diese in seiner Interpunktion reproduzierte. Jedoch: die Interpunktion, die er setzte, war insgesamt seine Sinnartikulation des Textes. Ein zweites Beispiel aus *Hamlet* weist schlagend auf, daß grundsätzlich hinter die Interpunktion der Setzer gesichert nicht zurückzudringen ist. Der hier im Wortbestand nahezu identische Text liest sich dennoch in den beiden Druckrealisationen, Q2 und dem Foliodruck, markant unterschiedlich:

Q2 (Prosa; hier nach Sprechkola dargestellt):

What peece of worke is a man,
 how noble in reason,
 how infinit in faculties, in form and moouing,
 how expresse and admirable in action,
 how like an Angell in apprehension,
 how like a God:

F1 (Prosa; hier nach Sprechkola dargestellt):

What a piece of work is a man!
 how Noble in Reason?
 how infinite in faculty?
 in form and mouing how expresse and admirable?
 in Action, how like an Angel?
 in apprehension, how like a God?

Jede Interpunktionsversion artikuliert ohne interne Systemfehler einen in sich möglichen Sinn. Der Quartotext läßt Hamlets Rede in einer Apotheose des Menschen gipfeln – *how like a God*: –, während Hamlet im Foliotext lediglich einen Aspekt der Gott-Gleichheit oder -Ähnlichkeit des Menschen herausdifferenziert: *in apprehension, how like a God?* Der Q2-Text ist, wie er uns gesetzt entgegentritt, als eine klimaktische Abfolge von Prädikationen gebaut, die durchwegs anfangsgewichtet sind durch ihre starre *how*-Anaphorik. Der F-Text demgegenüber artikuliert die rhetorische Figur der Klimax als mit Hilfe der gesetzten Emphasezeichen endgewichtete Ausrufe (die elisabethanische Druckpraxis setzt Ruf- und Fragezeichen nahezu unterschiedslos ein). Hier wechselt die Anaphorik von zweifachem ‚how‘ zu dreifachem ‚in‘, und in Verbindung damit modifizieren die verschobenen Substantiv-Adjektiv-Zuordnungen die Aussagen, welche die Rede trifft. Beide Artikulationsweisen dessen, was Hamlet denkt und wie er argumentiert, sind möglich. Wir wissen jedoch nicht, und besitzen kein Dokument, es zu erfahren, welches Shakespeares Konzeption seiner Figur an dieser Stelle ist. Wir können nur sagen, daß hier zwei Setzer Hamlets Rede unterschiedlich, und womöglich aufgrund ihres unterschiedlichen Verständnisses davon unterschiedlich interpungiert, wiedergeben.

Der Textkritiker, der Textautorität schlüssig verifizieren oder falsifizieren möchte, gerät über der Stelle in ein Dilemma.⁸ Q2 hält er, wie schon erwähnt, für direkt aus Shakespeares Entwurfshandschrift gesetzt, während F nur über Zwischenumschriften auf eine Autorverzeichnung zurückgehen dürfte. Das gibt dem Text in Q2 die höhere präsumptive Autorität. Hat also Shakespeare leicht interpungiert? Das mag sein. Doch: hat er sich vorwiegend auf Kommata beschränkt, wie dies Q2 hier tut, und hat er für diese Passage die Kommata gerade so wie in Q2 gesetzt? Stellen sich die Versionen dem literarkritischen Urteil, so scheint gegenüber dem Sinn der Aussage in Q2 im Ganzen und in ihren Teilen – und nicht zuletzt gegenüber der insistenten fünffachen Anapher, welche durch

8 Die ausführlichste Darlegung zu textkritischen, kritischen und editorischen Argumenten im Umgang mit dieser Stelle – II.ii,303-306 – finden sich in der *Hamlet*-Ausgabe von Harold Jenkins, London: Methuen, 1982 (ein Band des *Arden Shakespeare*).

die Kommasetzung geradezu herausgehämmert wird – Mißtrauen angebracht. Dagegen ist die Aussage in F als subtiler, und z.B. auch ideengeschichtlich komplexer, interpretierbar, und Syntax, Rhythmik und Rhetorik erscheinen beweglicher und kunstvoller. Das Mißtrauen hier jedoch richtet sich gegen die sechs Emphasezeichen. Sie tragen alle Anzeichen einer interpretierenden, und unter den Produktionsbedingungen mithin am ehesten dem Setzer anzulastenden Sinnverstärkung. Die praktische editorische Handlungskonsequenz pflegt zu sein, für diese Stelle dem kritischen Urteil gegenüber der textkritischen Beurteilung den Vorzug zu geben und auf jeden Fall die Kolaglierung von F durchzusetzen, dabei aber die Emphasezeichen von F durch Kommata zu ersetzen. Üblicherweise geschieht das unter Berufung auf Shakespeares Sinngestaltungswillen, den man jedoch zirkulär aus der Stelle interpretiert. Shakespeares originale Interpunktion ist damit nicht zurückgewonnen. Streng nachweislich ist nur die interpungierende Sinnsetzung des einen der Setzer des Textes gegenüber der des anderen durchgesetzt.

Die moderate orthographische Standardisierung und das Interpungieren zur wohl verstandenen Darstellung des Textsinns muß als Text- und Vorlagentreue begriffen werden, die die geschulten Setzer als ihre Aufgabe verstanden. Grundsätzlich sind sie, die Agenten der Überlieferung in den Druckereien, als durchlässig für die Textur ihrer Vorlagen in Wort- und Zeichenfolgen und -mustern einzuschätzen. Es verdient Aufmerksamkeit, daß eine penible Textkritik verstreut in Drucken aus verschiedenen Druckerwerkstätten mehr als nur vereinzelte Beispiele charakteristischer Wortschreibungen zusammengelesen hat, die als Shakespeares persönliche Orthographie wahrscheinlich gemacht werden können. Sie hätten demnach die Filterinstanz der Setzer passiert. Mit solcher auf Passivität geschulter Vorlagentreue paart sich bei Setzern der elisabethanischen Zeit freilich eine oft dezidierte Aktivität, durch die sie Spuren ihrer Individualität hinterlassen. In ihren typographischen Gewohnheiten, oder ihrem Verhalten unter typographischen Zwängen, können sie sich charakteristisch eigen verhalten, und ihre Verpflichtung zu orthographischer Standardisierung schlägt oftmals in eine Durchsetzung persönlicher Schreibungen um. Wie wir im einleitenden *Hamlet*-Beispiel gesehen haben, können Routinen der typographischen Gestaltung – Einrückung *versus* Nicht-Einrückung – als Individualisierungsmerkmale auffällig werden. Dies sind dominant werdende Gewohnheiten, die zunächst jedoch neutral bleiben und sich nicht auf den Text auswirken. Auswirkungen auf den Text können aber eintreten, wenn mit typographischer Fertigkeit Text in verfügbaren Setzraum eingepaßt werden muß. Die diesbezüglichen Konsequenzen des Setzens nach Druckformen haben wir schon erwähnt. Eine

sehr übliche typographische Zwangssituation ist die Notwendigkeit zum Austreiben von Prosazeilen. Hier können Spatien eingefügt oder herausgenommen werden. Die Gewohnheit kann aber auch sein, den Zeilenausgleich über die Orthographie zu erreichen: durch die Ausdünnung von Konsonanten- oder Vokaldoppelungen etwa, oder die Verkürzung oder Verlängerung von Endsilben wie *-es/-esse*. Letzteres fällt insbesondere dem Setzer leichter, der nicht selbst eine dezidierte Präferenz beispielsweise für die Langform *,-esse‘* in der Endsilbe hat. Die orthographischen Präferenzen sind es dann überhaupt, die die reichhaltigsten Hinweise zur Setzeridentifikation liefern. Dabei ist hilfreich, daß Präferenzen aus individueller orthographischer Gewohnheit gerade bei Wörtern und Wortformen von hoher Frequenz durchschlagen (oder wahrnehmbar werden). Wenn, je nach den Setzeinheiten der Seiten signifikant differierend, sich entweder lange oder kurze Endsilben finden (ohne daß die Zeilenausgleichs-Situation überhaupt aktuell wäre), oder das Partizip *‚been‘* regelmäßig entweder als *‚been‘* oder *‚beene‘* oder *‚bene‘* gesetzt erscheint, sind Setzer nicht schwierig zu unterscheiden.

Setzeridentifikationen bieten einen möglichen Einstieg in die Beurteilung des individuellen Umgangs mit der Vorlage. Hierzu können manchmal Kontrollsituationen ausgewertet werden. Die Produktionen etlicher elisabethanischer Druckereien sind recht extensiv untersucht worden. Dabei hat man versucht, in Drucken, die von noch existierenden Vorlagen gemacht wurden, die gleichen Setzer wiederzufinden, die man in solchen von verlorenen Vorlagen identifiziert hat, und ihre je charakteristischen Arbeitsweisen auszumachen. Es hat sich abgezeichnet, daß manche Setzer eher den Sinn dessen aufnehmen, was sie vor sich haben und vornehmlich gedächtnisgestützt arbeiten; andere wiederum setzen ausgesprochen buchstabengetreu – auch wenn ihnen dabei unsinnige Setzfehler unterlaufen. Letternsatz zu setzen ist zu einem erheblichen Teil Kopf- und Konzentrationsarbeit des Verstehens und der Fingerfertigkeit, und der Setzer kann auch seine Augen niemals ständig nur auf die Vorlage heften. Er muß jede Letter einzeln in seinem Setzkasten orten und sie in seinen Winkelhaken überführen, muß Spatien zwischen die Worte fügen, dann die Spationierungen ausgleichen und schließlich das Setzergebnis der Zeile, des Absatzes, der Seite nach typographischer Ästhetik prüfend überblicken (und dies, wohlgemerkt, an seinem Werkstück, in dem die Lettern spiegelbildlich angeordnet sind und der Text also von rechts nach links abgelesen werden muß). Bei den ersten Setzern, A und B, die man in der Shakespeare-Folioausgabe unterschieden hat, hat man für Setzer B die Tendenz erkannt, daß er sich Text nach dem Sinn abschnittsweise gemerkt und dabei immer wieder auch Synonyma zum originalen Shake-

speare-Text produziert hat. Setzer A hingegen sind zwar viel mehr einzelne Setzfehler unterlaufen als B, aber das, was richtig in seinen Abschnitten zu stehen scheint, ist im Wortbestand tendenziell verlässlich. Solche Unterscheidungen geben zumindest eine Grundlage, um in einer je aktuellen Situation einzuschätzen, ob mit einem Textfehler zu rechnen ist oder eher nicht.⁹

Allerdings: über eine solche, sozusagen atmosphärische Einschätzung von textlichen Problemstellen aufgrund der buchkundlichen Befunderhebungen über den jeweiligen Setzer und die sonstigen Bedingtheiten des Drucks ist schwerlich je hinauszugelangen. Der Optimismus, die buchkundliche Analyse sei hinreichend trennscharf in ihren Ergebnissen und liefere zur Textkonstitution automatisch die editorische Entscheidung, hat sich nicht generell erfüllt. Dies liegt dennoch weniger an der Methode als daran, daß für das materielle Zustandekommen der Shakespeare-Drucke in der fernen Vergangenheit der elisabethanischen Zeit die erhältliche externe und, trotz intensiver buchkundlicher Analyse, die erschließbare interne Information nicht hinreichend dicht ist. Ein Beispiel, bei dem sich die Agenten und ihre Handlungen oder Unterlassungen auf verlorenen wie existenten Überlieferungsträgern mit buchkundlich orientierten Analysemethoden differenzieren und in dadurch gesicherte editorische Entscheidungen umsetzen ließen, kann ich aus eigener Erfahrung anführen. Für den Beginn des Romans *Ulysses* von James Joyce sind erhalten eine autographe Reinschrift und drei Drucke; verloren ist ein von der Reinschrift gefertigtes Typoskript in drei Exemplaren (Original und zwei Durchschläge). Die drei Drucke wurden von je einem Exemplar des Typoskripts gesetzt. Dies ist aus der externen Zeugnislage (Briefe etc.) zu vermuten und bestätigt sich intern aus dem Abgleich von Identität und Varianz in Zeichen- und Wortformen, welchen eine präzise Textkollation erbringt. Die externen Zeugnisse unterrichten generell auch darüber, daß der Autor von den drei Typoskriptexemplaren zwei durcharbeitete und mit Veränderungen versah, das dritte jedoch unkorrigiert ließ. (Er vermutete, er würde es nie als Druckvorlage verwenden müssen, war nach einer Zeitspanne von vier Jahren aber doch dazu genötigt.) Dies ist eine Art von fallspezifisch lenkender und fokussierender Zusatzinformation, welcher man bei elisabethanischen Texten und Überlieferungsträgern im allgemeinen entraten muß. Sie hilft, zu vermutende Deutungen der Variantenerhebung aus den existenten Textzeugen zu konkretisieren und zu si-

9 Den heutigen Kenntnisstand über die Setzer der First Folio – es waren wenigstens acht, und können zehn Setzer gewesen sein – tabelliert Gary Taylor in *William Shakespeare. A Textual Companion*. Oxford: Clarendon Press, 1987, 148-154. Von Stanley Wells und Gary Taylor mit John Jowett und William Montgomery erstellt, ist dies der editionsbegründende Band für den *Complete Oxford Shakespeare* von 1986.

chern. Von der Reinschrift divergierende Lesarten in den Drucken – potentielle Autorrevisionen, oder aber Textverderbnisse des Typisten – lassen sich mittels (auch) buchkundlich begründeter Analyse in eben diese beiden Kategorien eindeutig scheiden, und die ebenso eindeutige editorische Entscheidung zur Textkonstitution folgt daraus direkt: die als Revisionen erkannten Veränderungen gegenüber der Reinschrift, aber auch die Reinschrift-Lesungen, deren Veränderung Textverderbnis des Typisten sind, werden editorisch durchgesetzt; die Textverderbnisse des Typisten werden zurückgewiesen. Dabei lassen sich für das Vorkommen der Veränderungen im Analysebefund, aufgrund dessen solche editorische Entscheidung im gegebenen Falle eindeutig möglich ist, wiederum zwei Kategorien aufstellen. Gemäß der einen stehen Veränderungen in zwei Drucken der Textidentität von Reinschrift und dem dritten Druck gegenüber. Dies erweist, daß das Typoskript in seiner getippten Grundschrift die Reinschrift unverändert übernommen hat. Die zwei von der Reinschrift abweichenden Drucke geben eine auf dem Typoskript (d.h., auf zwei seiner drei Exemplare) durchgeführte Veränderung – der Qualität aller dieser Veränderungen nach: eine Revision – wieder. (Die buchkundlich verpflichtete Dimension dieses analytischen Schlusses ist insbesondere die differenzierte Aussage über die Materialität der verlorenen Typoskript-Exemplare.) Gemäß der anderen Kategorie stehen die drei Drucke gemeinsam verändert gegen die Reinschrift. Dies bedeutet Identität in der Veränderung in der getippten Grundschrift, und also in allen drei verlorenen Typoskriptexemplaren. Als Divergenz von der Reinschrift ist diese Identität zugleich präsumptive Textverderbnis – oder, einfacher, eine Textveränderung, die dem Typisten anzulasten ist. In der qualitativen Wertung bestätigt sich für etliche der Textveränderungen dieser 3:1-Gruppierung eindeutig, daß sie Textfehler sind. Das heischt, unter dem Objektivitätspostulat buchkundlich orientierter Textkritik, systemkonforme textkritische Beurteilung und editorische Entscheidung auch in den Fällen, wo der Textfehler nicht offensichtlich ist und in der Beurteilung die alternative Möglichkeit eröffnen würde, als Revision bewertet zu werden – was dann aber dem angesetzten Korrekturmuster widerspräche. Den Satz, der in allen drei Drucken, und somit auch im 1922 veröffentlichten *Ulysses*-Text sich liest als:

He faced about and blessed gravely thrice the tower, the surrounding country
and the awaking mountains,

schrrieb Joyce in der Reinschrift:

He faced about and blessed gravely thrice the tower, the surrounding land and
the awaking mountains.

Die kritische Ausgabe von 1984¹⁰ klassifiziert die rezipierte Lesung ‚country‘ als Textfehler, und nicht als eine Joycesche Revision. Sie ist sich gewiß, daß Joyces Typist hier wie der Setzer B in der Shakespeare-Folioausgabe gearbeitet hat: für Joyces ‚land‘ hat er das Synonym ‚country‘ substituiert. Aufgrund der textkritisch-buchkundlichen Analyse und der aus ihr zu folgernden editorischen Entscheidung zur Textkonstitution restituiert die Ausgabe somit das ‚land‘ der Joyceschen Reinschrift.

Stemmata und verlorene Vorlagen

Über den Exkurs in dieses nicht-shakespearesche Beispiel einer stringenten Anwendung buchkundlich orientierter Textkritik haben wir die Erörterung noch eines weiteren Anwendungsfeldes dieser Textkritik für die Shakespeare-Überlieferung vorbereitet. Die Methode sucht über die buchkundliche Analyse generell zu den verlorenen Überlieferungsstufen zurückzudringen und über sie Aussagen zu machen, die in der Materialität der erhaltenen Überlieferung abgesichert sind oder sich aus ihr extrapolieren lassen. Das textkritische Interesse am buchkundlich analysierten erhaltenen Textträger weitet sich zum Interesse an der verlorenen Vorlage. Hier zeigt sich eine Grundhaltung der orthodoxen anglistischen Textkritik: das rückwärtsgerichtete Vordringen in verlorene Überlieferungen. Ein frühester erhaltener Druck ist manchmal bestimmbar als von einem verlorenen Druck gesetzt. Beginnt, nach der Titelei auf Signatur A1, auch der Text noch in Lage A, kann vor dem erhaltenen schon ein verlorener Druck gelegen haben, der die typographische Disposition für den Neusatz vorgab. Setzt der Text hingegen frisch auf Signatur B1 ein, ist wahrscheinlich, daß mit Lage B Satz und Druck des Buches begonnen, und es ist anzunehmen, daß das Buch ein genuiner Erstdruck ist. Der Umfang von Titelei und Paratexten wie Widmungen und Vorworten steht oftmals zu Anfang einer Buchherstellung noch nicht fest. Diese Materialien werden zumeist gegen Ende erst gesetzt und gedruckt, was in der Aufmachung des Buches manchmal zu nur einer Halblage A, oder aber zu mehreren Lagen mit entsprechenden Hilfssignaturen vor B führen kann.

Die Einschätzung eines Buches als Erstdruck oder Nachdruck kann der erste Schritt zur hypothetischen Bestimmung der Stufen einer verlorenen Überlieferung, und also der relativen Ursprungsnähe eines erhaltenen Textes sein. Der Erstdruck muß aus einer handschriftlichen Vorlage gesetzt worden sein. Zur Abschätzung der präsumptiven Autorität seines Textes ist eine Einschätzung der Vorlage erforderlich. War sie ein Autograph oder eine Schreiberabschrift? Wenn autograph, war sie eine Ar-

10 James Joyce, *Ulysses. A Critical and Synoptic Edition*. Edited by Hans Walter Gabler with Wolfhard Steppe and Claus Melchior. 3 Bde. New York: Garland Publishing, 1984, ²1986.

beitshandschrift oder eine Reinschrift? Wenn von Schreiberhand, war sie eine Reinabschrift der auktorialen Arbeitshandschrift, ein Bühnenmanuskript oder die Abschrift eines solchen? War sie damit gar eine speziell für den Druck gefertigte Vorlage? Aus der Druckanalyse hat man Bestimmungskriterien für solche Handschriftenarten unterscheidbar abgeleitet. Merkmale aus Buch und Text hat man Typen von Handschriften zuzuordnen gesucht, die man ihrerseits aus heterogenen zeitgenössischen Zeugnissen über die Textproduktion und Textverbreitung in Handschriften angenommen oder hergeleitet hat. Entwurfshandschriften muß es selbstverständlich gegeben haben. Zeitgenössisch hießen sie, ausdrucksvoll genug, ‚foul papers‘. Der Name weist sie als Arbeitshandschriften aus. Ein Dramatiker, der oft extern im Auftrag einer Theatertruppe schrieb, mußte üblicherweise eine Reinschrift abliefern. Er kann sie selbst gefertigt haben, oder er kann sie haben anfertigen lassen. Wenn aber der Dramatiker ein Hauptaktionär seiner Truppe war wie William Shakespeare, wurde ihm sicherlich zugestanden, gleich seine Arbeitshandschrift einzureichen, die dann am Theater be- und weiter verarbeitet wurde. Die Theaterschreiber fertigten die Reinschrift, die womöglich gleich in die Funktion des Souffleurbuchs trat; oder, wenn die Reinabschrift mit Revisionen aus den Proben zu sehr answoll, wurde vermutlich ein Souffleurbuch nochmals gesondert hergestellt. Die sukzessiven Aufzeichnungen scheinen in der Regel ins Archiv des Theaters gelangt zu sein. Wenn ein Stück schließlich – als Eigentum der Theatertruppe wohlgemerkt, nicht des Autors – zum Druck gegeben wurde, entäußerte man sich nach Möglichkeit nicht des Souffleurbuchs. Der Grund dafür war der, dessentwegen es den späteren Editor interessieren muß, als unmittelbare Vorlage eines erhaltenen Drucks das Souffleurbuch erschließen zu können. Es enthielt den letztüberarbeiteten, fürs Theater gültigen Text. Darüber hinaus regelte es den Ablauf der realen Aufführung, und schließlich war in ihm die Zensurgenehmigung des Lord Chamberlain verzeichnet. Sie mußte stets vorgewiesen werden können. Das Risiko einer Beschädigung oder des Verlusts des ‚book of the play‘ mußte also vermieden werden. Wenn allerdings Theatertruppen sich auflösten, in finanzieller Bedrängnis waren oder Stücke aus ihren Spiel- und Wiederaufnahmeplänen endgültig strichen, setzten sie regelmäßig auch Souffleurbücher in Kapital um. Sie verkauften sie zuweilen geradezu zum Zwecke der Veröffentlichung.

Zum Druck wurden eher jedoch, und anscheinend mit Vorliebe, frühere Aufzeichnungsstufen aus dem Theaterarchiv gegeben. Für einige Shakespeare-Dramen sind so offenbar – und die Einsicht ist für eine autorzentrierte Textkritik und Editorik unschätzbar – die Arbeitshandschriften zur Druckvorlage geworden. Die Anzeichen dafür sind viele einzelne

Textfehler, die Lesefehler angesichts einer schwierig zu entziffernden Kladde sein dürften, bei gleichzeitig hoher Qualität der Texte insgesamt. Reinschriften oder Reinabschriften, einschließlich im gegebenen Falle Souffleurbücher, waren allerdings für Setzer leichter zu handhaben als ‚foul papers‘, und wo solche saubereren Vorlagen verfügbar waren, scheinen sie in die Druckerei gegeben worden zu sein. Die Vorbereitung der Folio-Ausgabe, die sich die *King's Men* fünf Jahre nach dem Tod (1616) ihres illustresten Mitglieds zum Anliegen machten (nahezu zwei Jahre dauerte dann die Produktion, bis das Buch 1623 erschien), setzte gar mit der Herstellung eigens angefertigter Druckvorlagen ein. Der Auftragschreiber hierfür kann benannt werden: er hieß Ralph Crane. Einige der ersten Stücke in der Ausgabe sind nach seinen Abschriften gesetzt, doch der Arbeitsgang wurde bald als wohl zu aufwendig aufgegeben. Grundsätzlich ist also aus den erhaltenen Drucken und ihren Texten ein hypothetischer Ansatz zu gewinnen, von welcher Art Vorlage gesetzt wurde. Unter den Kriterien zur Bestimmung des Manuskripttyps sind einige – so die genannten, welche ‚foul papers‘ wahrscheinlich machen – eher am Textbestand selbst auszumachen. Oft ergiebiger noch ist die Beobachtung von Sprecherangaben und Bühnenanweisungen. Generische Sprecherangaben etwa, wie ‚Mother‘, ‚Father‘, ‚Duke‘, oder gar die Markierung mit dem Namen des für die Rolle vorgesehenen Schauspielers, dürfte eine Autorhandschrift, womöglich die Entwurfsniederschrift, als Vorlage vermuten lassen. In den aus Bühnenhandschriften gesetzten Texten sind die Sprecherangaben durchgängig konsistenter. Ähnliches gilt für die Bühnenanweisungen. In den Gebrauchshandschriften fürs Theater müssen sie die Auf- und Abtritte, Bühneneffekte (z.B. Fanfaren) und den Einsatz von Requisiten (Desdemonas Taschentuch) konsequent und vollständig regeln. Im Souffleurbuch insbesondere war es zweckmäßig, das Auftreten der Figuren schon im voraus zu signalisieren. Ein Druck gibt daher das dahinterstehende Souffleurbuch zu erkennen, wenn er regelmäßig solche antizipatorischen Auftrittsanweisungen aufweist. Der Autor hingegen hatte keine Veranlassung, einen Figurenauftritt eher zu markieren als zu dessen erster Dialogeinsprache. Auch konnte er in seinen Niederschriften über die Angabe der Hauptakteure einer Szene hinaus noch offen lassen, wie viele ‚Andere‘, ‚Soldaten‘, ‚Diener‘ auftreten sollten (er konnte im voraus oft gar nicht überblicken, wie viel Mann die Truppe zum gegebenen Spielmoment überhaupt würde mobilisieren können). Den Bedarf an Requisiten implizierten die Reden seiner Figuren. Daß diese auch real bereit zu halten waren, mußten seine Manuskripte nicht unbedingt gesondert vermerken. Ein Bühnenmanuskript hingegen erfüllte seinen Zweck nur vollständig mit solchen Angaben.

Buchkunde und Edition: Das *Copy-Text-Edieren*

Das textkritische Ziel buchkundlicher Druckanalyse ist, soweit es die Materialität und die Phänomenologie eines erhaltenen Drucktextes hergibt, in die Überlieferung vor den erhaltenen Erstdrucken zurückzudringen, um so viel wie möglich vom Material und den Phänomenen der Erstdrucke als Sediment der Autor-Niederschriften des Autortextes nachzuweisen und zu sichern. Das editorische Ziel in der Umsetzung buchkundlicher Textkritik ist es dann, den so erschlossenen Autortext zu edieren. Nach Lage der Dinge muß das Resultat ein kritischer Text und eine kritische Edition sein, ‚a critical text‘ und ‚a critical edition‘. Der deutsche Begriff ‚historisch-kritisch‘ greift hier nicht, oder nur bedingt. Der historisch-kritische Text und die historisch-kritische Edition setzen eine materielle Bezeugung der Historizität einer jeweiligen Überlieferung voraus, und die ist beim Zurückdringen in deren verlorene Stufen gerade nicht gegeben; sie ist allenfalls in der Materialität des frühest erhaltenen Drucks gespiegelt. Der kritische Text anglistischer Definition ist ein idealer Text, insofern er als edierter Text keine materielle, existente Textgestalt darstellt. Dieser konzeptuelle Zugang entspricht dem gegenüber manuskriptüberlieferten antiken und mittelalterlichen Texten. Dem rückwärtsgewandten Denken nach gleicht das Bestreben, hinter die erhaltene Drucküberlieferung zum Autortext zurückzudringen, dem Perspektivieren einer Streuung erhaltener Handschriften auf einen dahinter angesetzten Archetyp. Argumentativ wird der Archetyp genealogisch, über das Stemma, hergeleitet. Das typische Stemma bei handschriftlich aus dem Mittelalter überlieferten Texten ist ein fächerförmiges. Seine Verzweigungen nehmen an einem gedachten Punkt ihren Ursprung; entsprechend läßt es sich aus den Verzweigungen bis zum Ursprungspunkt zurück konstruieren. Das typische Stemma seit der Erfindung des Buchdrucks ist demgegenüber linear. Nachdruck auf Nachdruck bilden eine absteigende Reihe, deren Linie rückwärts aufsteigend von der erhaltenen Druckbezeugung direkt zur ersten Autorniederschrift und so zur Autorgestalt des Textes führt. Die Distanzstrecke ist nicht nur überschaubar, sie ist auch ungleich kürzer als bei Überlieferungen antiker und mittelalterlicher Texte. Das Ideal des Autortextes scheint aus der erhaltenen Überlieferung greifbar nahe.

Den kritischen Text als idealen Text eines Zustands vor oder außerhalb der realen Bezeugung zu konstituieren, bedeutet jedoch nicht, daß editorisch ohne Seil und Netz: ohne materielle und historisch manifeste Grundlage gearbeitet würde. Vom editorischen Verfahren her gilt der Grundsatz: der kritische Text wird auf dem Substrat eines Basistextes, eines *copy-text*, konstituiert. Das germanistische Verfahren, etwa bei der Fassungsedition, zielt darauf, Fassungen in ihrem historischen Bestand zu

festigen, dazu in der zugrunde gelegten dokumentarisch-materiellen Basis im wesentlichen nur Textfehler zu eliminieren und dementsprechend in die überlieferte Gestalt der Fassung nur auf das Behutsamste einzugreifen. Hier ist die Grundeinstellung, den Text nicht zu verändern; er wurde über die Autorisationsbestimmung des Textzeugen als autorisiert definiert und gilt daher grundsätzlich als editorisch unantastbar. Das Verfahren des *copy-text*-Edierens zielt demgegenüber darauf, den *copy-text* mit aller kritischen Energie editorisch zu verändern. Hier ist die Grundeinstellung, daß dem Text des Dokuments, das den *copy-text* liefert, präsumptiv zwar Autorität zuzubilligen sei, aber gleichzeitig, daß er verderbt ist. Das Ausmaß der Textautorität ist ungewiß und nur im Verbund von kritischem Urteil mit textkritischer Analyse bestimmbar. Die Aufgabe der Textkonstitution schließt ganz grundsätzlich die Verpflichtung ein, den überlieferten Text ‚editorisch anzutasten‘. Kein Autorisationsreglement interferiert zunächst mit der Erkenntnisausrichtung auf die Autorität des Textes. Ein Reglement sieht nur vor, substantielle von nicht-substantiellen Textzeugen zu scheiden: buchkundlich analytisch also den frühest erhaltenen Druck nachzuweisen, ihn als Editionsgrundlage zu wählen, und allen von ihm abgeleiteten, dabei progressiv verderbten, und so nicht substantiellen Drucken die Qualifikation für die *copy-text*-Kandidatur abzusprechen. Die kritische Beurteilung des *copy-text* selbst richtet sich dann auf die nähere Bestimmung seiner von vornherein angenommenen Fehlerhaftigkeit. Das editorische Verfahren, über das der Basistext, eben der *copy-text*, schließlich zum edierten Text verändert wird, ist das der Emendation, also das traditionelle editorische Verfahren der Ausbesserung von textkritisch bestimmter Fehlerhaftigkeit überlieferter Texte. Wenn sich Emendationen nicht, etwa bei offensichtlichen Druckfehlern, sozusagen von selbst ergeben, kann das Material, das Flickzeug für das Emendieren, durchaus den nicht substantiellen Textzeugen entnommen werden. Sie können zwar keine Textautorität beanspruchen, aber sie haben die Aura historischer Nähe. Die Konjekturen aus editorischem Ingenium ist aber gleichfalls eine zulässige, und aus der textkonstitutiven Verpflichtung heraus grundsätzlich auch wahrzunehmende Option für das Emendieren.

Soweit ist dies, entsprechend der Verwandtschaft der zugrundeliegenden Überlieferungssituationen, eine der Altertum- und Mittelalter-Editorik nahestehende Verfahrensweise. Nun gibt es aber auch, und auf ebenso interessante wie komplexe Weise gerade bei Shakespeare, die Überlieferungssituation der sogenannten ‚collateral substantive texts‘: zwei frühe Drucke, keiner autorisierter als der andere, sind beide auch substantiell. Im Textstand divergieren sie so, daß der spätere nicht einfach die Verderbnis des früheren darstellen kann, und daß die variante Textsubstanz

des zweiten sich im Kernbestand als zum Text des ersten konkurrierender Autortext ausweist. Relativ einfach liegt der Fall, wenn die Textstände zwei Fassungen repräsentieren und die Drucke buchkundlich voneinander unabhängig sind. Das kommt vor. Doch die Lage ist häufig komplizierter, indem die Fassungsunterschiede in Verbindung mit einer buchkundlichen Abhängigkeit auftreten: der frühere Druck diene als Vorlage für den späteren Druck. (Dies war, wie erläutert, ein Faktor im Verhältnis von Q2 zu Q1 von *Hamlet*.) Dabei tritt im Hinblick auf alle nicht revidierte Textsubstanz die übliche Deszendenzverderbnis ein und koexistiert mit den Textrevisionen. Diese sind es, die den späteren Druck zum gleichfalls substantiellen Zeugen machen. Für die Erstellung von Editionsprinzipien erschien es, in der Herausbildung einer methodischen Systematik, zunächst unausweichlich, in solchen Fällen den späteren Druck als *copy-text* zu bestimmen und für den edierten Text aus ihm auch allfällige Verderbnis in Kauf zu nehmen, weil sie als solche nicht auszumachen war. Dagegen hat W. W. Greg ein Prinzip der Autoritätsspaltung gesetzt. Er schlug vor, auch in der Überlieferungssituation von ‚collateral substantive texts‘ an der Wahl des autornächsten (unrevidierten) Textzeugen als *copy-text* festzuhalten. Aus dem revidierten Druck wurde für die kritische Textkonstitution relevant nur, was nach kritischem Urteil tatsächlich als Revision zu erweisen ist. Jede Berücksichtigung von Orthographie, Groß- und Kleinschreibung und Interpunktion des Textträgers mit dem revidierten Text entfiel damit. Denn diese ganze, von Greg so genannte Akzidenz überlebt so, wie sie sich ursprünglich in der verlorenen Autorniederschrift gestaltete, wenn überhaupt, dann am ehesten im Erstdruck, während der (auch) revidierte, zugleich aber mechanisch-technisch vom unrevidierten Erstdruck abgesetzte Zweitdruck sie noch weiter überfremdete. Angenommen wird dabei, daß der revidierende Autor sich auf die Revision nur des Wortbestands beschränkte. Das ist eine pragmatisch vernünftige Annahme bei Herstellungsbedingungen eines Buchs zur Zeit von Handsatz und Handpresse. Was der Autor tatsächlich gemacht hat, indem er auf der Grundlage des Erstdrucks den Text in seinen Revisionsstand überführte, ist schlechterdings dann aber nur kenntlich, insofern es sich dem kritischen Urteil zu erkennen gibt. Das heißt, es wird nur im Bereich der sinntragenden Elemente des Textes, vornehmlich im Wortbestand also, analysierbar, in den von Greg so genannten ‚substantives‘.

Die Unterscheidung, die Greg pragmatisch trifft, ist also die zwischen ‚accidentals‘ und ‚substantives‘ des Textes, deren Autorität sich spaltet: Textautorität in Bezug auf die ‚accidentals‘ kommt dem als *copy-text* bestimmten Erstdruck zu, und gleichfalls in Bezug auf die nicht revidierten ‚substantives‘. Der revidierte Zweitdruck besitzt Textautorität nur hin-

sichtlich der kritisch erkannten Revisionen. Zwischen der Akzidenz des Zweitdrucks, die so kritisch-editorisch unberücksichtigt bleiben kann, und der kritisch isolierbaren Revision tut sich allerdings eine beachtliche Grauzone in all jenen Veränderungen im Wortbestand auf, die der kritischen Anerkenntnis als Revisionen nicht standhalten. Hier mag sich die eine oder andere Autorveränderung verbergen. Die gesammelte Erfahrung über den Umgang der beteiligten Fremdagenten, der Schreiber, Korrektoren und Setzer, mit Texten sieht jedoch das geringere editorische Übel darin, unter allen von ihnen verursachten Überfremdungen die vereinzelte Autorretouche nicht zu erkennen. Greg spricht hier – und das ist seine dritte Kategorie – von ‚indifferent variants‘: sie könnten hin und wieder Revisionen sein, verhalten sich aber der kritischen Beurteilung gegenüber indifferent, und das Wahrscheinlichere ist, daß sie setzerverursachte Verderbnis darstellen. Greg rät ein editorisch kalkuliertes Risiko an, um zu vermeiden, daß in den edierten Text aufs Ganze gesehen mehr autorfremde als auktoriale Textsubstanz eingeht, und er verfügt, daß bei der Überlieferungslage von ‚collateral substantive texts‘ der edierte Text nicht nur in den ‚accidentals‘ und den invarianten ‚substantives‘, sondern auch in den ‚indifferent variants‘ dem automnächsten Text, also dem Erstdruck als *copy-text*, zu folgen habe. Ganz strikt nur hinsichtlich der als solchen kritisch erkannten Revisionen sei der Zeuge der Revision textkonstitutiv maßgebend. Die kritische editorische Energie, die den *copy-text* verändert, arbeitet diese Revisionen in die Textur des unrevidierten Basistextes ein. Formal geschieht das auf die gleiche Weise, wie Fehler des *copy-text* behoben werden: durch Emendation. Das editorische Ergebnis ist ein kritisch-eklektischer Text als idealer Text von kumuliert größtmöglicher Nähe zur Automniederschrift.

Seine pragmatischen Regeln für das *copy-text*-Edieren hat Greg 1949 in einem Vortrag ‚The Rationale of Copy-Text‘ formuliert, der zum Manifest anglistischer Editorik auf der Grundlage buchkundlicher Textkritik wurde. Das ‚Rationale of Copy-Text‘ machte sogleich auch den Sprung über den Ozean; als Aufsatz wurde es 1950/51 im Jahrbuch *Studies in Bibliography* veröffentlicht und vom Herausgeber dieses Jahrbuchs, Fredson Bowers, rezipiert.¹¹ Greg und Bowers waren ebenbürtig die beiden prägendsten und einflußreichsten anglo-amerikanischen Textkritiker des 20. Jahrhunderts. Fortgedacht von Bowers, mutierte Gregs pragmatische Anweisung zum editorischen Umgang mit Renaissance-Texten zur Grundlage der orthodoxen anglo-amerikanischen Editionstheorie. Die

11 W.W. Greg, „The Rationale of Copy-Text.“ *Studies in Bibliography* 3(1950-1951), 19-36; auch in W.W. Greg, *Collected Papers*. Ed. J.C. Maxwell, Oxford: Clarendon Press, 1966, 374-391.

Zielvorgabe wechselte dabei von einer Ausrichtung auf den idealen Text zu einer Ausrichtung auf den Autor und die Autor-Edition. Das von Greg empfohlene Verfahren des kritisch-eklektischen Edierens, so hieß es nun, sei der konsequent methodische Weg, um in einer Ausgabe als edierten Text den autorintendierten – stärker noch: den Text der letzten Autorintention, ‚of the author’s final intention‘ – zu erzielen. Bowers erhob für das von ihm so weitergedachte eklektische Verfahren den Anspruch, es sei ein periodenübergreifend allgemein gültiges Verfahren, und nicht lediglich auf Texte und Überlieferungen der Renaissance anzuwenden. Er selbst hat elisabethanische Dramatiker ediert, den Romanschriftsteller Henry Fielding aus dem 18. Jahrhundert, die Amerikaner Nathaniel Hawthorne, Stephen Crane und William James, den Philosophen, aus dem 19. im Übergang zum 20. Jahrhundert, und übrigens auch Vladimir Nabokovs Literaturvorlesungen, gehalten an der Cornell University in der frühen Nachkriegszeit. Das summiert sich für seine Person als Editor zu einem ungemein kreativen Umgang mit *copy-text*-Editorik.

Fredson Bowers selbst vermochte die Textkritik auf buchkundlicher Grundlage und die Definition der Zielsetzung und Methodik der wissenschaftlich kritischen Edition nach Maßgabe des Greg’schen ‚Rationale of Copy-Text‘ nicht nur fortzuschreiben, sondern hatte in der Fachwissenschaft auch eine solche Position inne, daß er sie als Schulmeinung verbindlich machen und als allgemein gültig anerkannt durchsetzen konnte. Dies lag einmal an der Spannweite seiner editorischen Unternehmungen, gestützt auf seine editionswissenschaftlichen Monographien und Abhandlungen.¹² Zum anderen verdankt sich der hohe Verbindlichkeitsgrad des wissenschaftlichen Edierens nach Bowers einem gesellschaftlichen, und spezifisch US-amerikanischen Nationalpostulat. Anfang der sechziger Jahre wurde das ‚Center for Editions of American Authors‘ mit großer Subvention aus Staatsmitteln zum Zweck einer Aufbereitung des US-amerikanischen nationalen Erbes an literarischen und historischen Texten geschaffen. Für den Bereich der literarischen Texte formulierte Fredson Bowers maßgeblich die editions- und textkritischen Verfahrensrichtlinien, und diese modellierte er nach seinem Verständnis des Greg’schen ‚Rationale‘. Sie schlossen auch hohe Kontrollstandards ein. Man hat Gutachter und Komitees eingesetzt, geplante Editionen auf ihre Subventionswürdigkeit, und realisierte auf die Einhaltung der Standards zu prüfen. Der Begutachtungserfolg drückte sich in der Verleihung eines Gütesiegels aus: für uns eine sehr amerikanische Art, die Wissenschaft zu ver-

12 Wichtige Aufsätze und weiterführende Literaturhinweise enthält der Sammelband Fredson Bowers, *Essays in Bibliography, Text, and Editing*. Charlottesville (Va.): The University Press of Virginia, 1975.

markten. Im Rahmen des groß angelegten Programms sollten in erster Linie Editionen für die Wissenschaft entstehen. Man sprach von definitiven Editionen, die auch definitiv bleiben, selbst wenn ihre edierten Texte sich als nicht letztgültig definitiv erweisen würden; denn was sie zu definitiven Editionen machte, war, daß sie alle textkritischen Untersuchungen durchgeführt und alles substantielle Material editorisch aufbereitet und apparativ bereitgestellt hätten. In zweiter Linie sollte dann das Projekt Lesetexte, als das publikumsrelevante Resultat der Editionsleistungen, kommerziellen Verlagen für Ausgaben für die allgemeine Leserschaft verfügbar machen. Die heutige sogenannte ‚Library of America‘ greift auf dieses Reservoir zurück. (Von dorthin kamen wohl auch wichtige Anregungen für das Programm des Deutschen Klassiker-Verlags.)

Entropien der Methode: Ein Ausblick

Fredson Bowers' Umdenken der Greg'schen Pragmatik für Renaissance-Texte in eine Methode zum Edieren gemäß der Autorintention, die zunächst weite nachahmende Verbreitung gefunden hatte, brach endlich in sich zusammen angesichts fundamentaler Kritik. Es stießen gerade die Editionen des ‚Center for Editions of American Authors‘ auf Leser und Benutzer, die darauf nicht vorbereitet waren. Der Literaturkritiker Edmund Wilson sah den Aufwand des Großprojekts überhaupt nicht ein und wollte für Amerika eher so etwas Feines und Unauffälliges wie die Editionen der französischen Bibliothèque de la Pleiade.¹³ Aber vor allem die amerikanistische Literaturwissenschaft wunderte sich darüber, was ihr da – nicht zuletzt in den von Bowers selbst verantworteten Werkeditionen zu Nathaniel Hawthorne und Stephen Crane – als Texte ihrer Autoren aus dem Ghetto der ‚textual scholarship‘ angeboten wurde. Denn die Editorik befand sich im Ghetto. Man muß sich vor Augen halten, daß in Amerika die Trennung zwischen Literaturwissenschaft, *literary criticism*, und Editorik, *textual scholarship*, noch viel schärfer war als je in Deutschland. *Criticism* war die höhere, *scholarship* die Hilfswissenschaft. *Criticism* in Gestalt des „New Criticism“ verstand sich im dritten Viertel des 20. Jahrhunderts zudem als textimmanente Literaturwissenschaft, *textual scholarship* hingegen war im Grunde, und notwendig, historisch ausgerichtet geblieben. Die Editoren haben sich mit der Segregierung recht wohl gefühlt; sie beließ ihnen ein eigenes schönes Spielfeld. Ganz unbekannt ist auch uns die Situation nicht. Erst allmählich werden Tendenzen wirksam,

13 Edmund Wilson, „The Fruits of the MLA.“ Zweiteiliger Artikel in *The New York Review of Books*, 26.9. und 10.10.1968; modifiziert nachgedruckt in *The Devils and Canon Barham*. New York, 1973, 154-202.

sich zurückzubedenken darauf, daß Textkritik und Editorik ohne die Voraussetzungen in einer weiter verstandenen Literaturwissenschaft nicht sinnvoll gedacht oder ausgeübt werden können, und daß umgekehrt die Literaturwissenschaft ihrerseits ein detaillierteres Verständnis für die Konsequenzen ihrer Interpretationen und Theoretisierungen aus der Materialität von Texten herleiten muß.

Bowers nun hat unter anderem eine Erzählung von Stephen Crane: *Maggie, A Girl of the Streets*, ediert.¹⁴ Das Werk behandelt einen gewagten Stoff und unterlag daher Zensurbeschränkungen teils tatsächlich, teils in der Androhung. Bowers traute sich zu, zu entscheiden einmal, was Crane sowieso revidiert hätte: das hat er für den kritischen Text zugelassen; und zum anderen, was er zwar geändert, aber ohne Zensurdrohung oder Zensurverfügung unverändert gelassen hätte: diese Autorveränderungen hat er kritisch zurückgewiesen; und beide textkonstitutiven Maßnahmen hat er unter Berufung auf die Autorintention durchgeführt. Ein aus definierten Positionen germanistischer Editionswissenschaft artikuliertes Echo auf die anglo-amerikanischen Prinzipien der Textkritik und Editorik und ihre kritisch-pragmatisch ebenso ingeniose wie selbstbewußte Umsetzung bei Bowers haben wir in Deutschland aus Hans Zellers Aufsatz von 1975, „Struktur und Genese in der Editorik. Zur germanistischen und anglistischen Editionsforchung“¹⁵ vernommen. Zeller hat hier zum einen der germanistischen Editionswissenschaft den textkritischen Mehrwert buchkundlicher Analyse anempfohlen. Zum anderen hat er auf die amerikanische literaturwissenschaftliche Diskussion um die Bowersche *Maggie*-Ausgabe verwiesen und die germanistische Position unterstrichen, daß die Autorintention als solche, und die Berufung auf eine apriorische Verpflichtung, sie zu erfüllen, keine Basis für die editorische textkonstitutive Aufgabe darstellen könne. Hätte der anglistische editionswissenschaftliche Grundsätze hinterfragende Teil dieses Zellerschen Aufsatzes damals, Mitte der 70er Jahre, auch schon die Sprachbarriere durchbrochen, so hätte er zunächst noch vor allem den amerikanistischen Literaturwissenschaftlern editionswissenschaftlich fundierbare Begründungen – die ihnen mangelten – für ihr Unbehagen an den Ausgaben des ‚Center for Editions of American Authors‘ an die Hand gegeben. Ein Neudenken anglo-amerikanischer Editionswissenschaft befand sich zur gleichen Zeit noch in der Gestationsphase. Immerhin: je stärker sich sol-

14 In: *The University of Virginia Edition of the Works of Stephen Crane*. Ed. Fredson T. Bowers. Vol.1: „Bowery Tales“. Charlottesville (Va.): The University Press of Virginia, 1969.

15 In: *Lili* 5, Heft 19/20, 105-126; dort auch weitere Hinweise zur amerikanischen Diskussion; desgleichen in Thomas Tanselle, „Greg’s Theory of Copy-Text and the Editing of American Literature.“ *Studies in Bibliography* 28(1975), 167-229.

ches Neudenken zu artikulieren begann, desto dichter wurden darin auch Bezugnahmen auf einen parallel 1975 auf Englisch publizierten Aufsatz Hans Zellers, „A New Approach to the Critical Constitution of Literary Texts“,¹⁶ der für die englischsprachige Fachwelt andere als die anglistischen, buchkundlich und *copy-text*-orientierten Systematisierungen der Textkritik und Editorik wahrnehmbar machte.

Insgesamt traf die, so in der wissenschaftlichen Rezeption empfundene, Kollision der Editionsverfahren nach der *copy-text*-Theorie und -Pragmatik mit dem Schreiben, den Überlieferungen und den Texten von Autoren einer jüngeren und jüngsten Vergangenheit mitten in den literaturwissenschaftlichen Paradigmenwechsel von textimmanentem „New Criticism“ zu den uns heute leitenden Theorien, Empirien und Pragmatiken in den Wissenschaften von Texten und Literaturen. Einen Meilenstein auf dem Weg zur Neukonzeption von Editionswissenschaft in der anglophonen Welt stellt Jerome McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism* von 1983 dar.¹⁷ Veröffentlicht wurde diese Monographie nahe am Beginn der Jahre intensiver Theoretisierung, die Textkritik und Editorik englischsprachig am Ende des 20. Jahrhunderts erfahren haben.¹⁸ Es steht in einem wohl notwendigen und unausweichlichen Zusammenhang mit der weit gespannten Diskursivierung der Disziplin, daß neues editorisches Handeln nach ihren Orientierungsmaßgaben sich noch nicht kommensurabel manifestiert hat. Die englischsprachige editionswissenschaftliche Debatte der letzten beiden Jahrzehnte nachzuzeichnen, würde zu gegebener Zeit bedeuten können, Grundlagen anglo-amerikanischer Editionsverfahren des 21. Jahrhunderts auszuleuchten. So allerdings wird sich eine künftige Themenstellung kaum artikulieren lassen. Insbesondere wird zu erwarten sein, daß das Sprachgrenze und Nationalliteraturen markierende Doppeladjektiv seine Berechtigung verlieren wird. Es wird dann um so mehr darum gehen können, Textkritik und Editorik in einer interdisziplinären und Sprachen und Nationalliteraturen übergreifenden Editionswissenschaft aufgehoben zu sehen. Das freilich ist ein neues und eigenes Thema.

16 *Studies in Bibliography* 28 (1975), 231-264.

17 Jerome J. McGann, *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983.

18 Ein zentrales Forum für die neue Orientierungen suchende Diskussion ist die Society for Textual Scholarship, die 1981 in New York gegründet wurde und dort seitdem im Zweijahresturnus internationale und interdisziplinäre Konferenzen abhält. Ihr Publikationsorgan ist *TEXT. An Interdisciplinary Annual of Textual Studies*.