1

Introduction

A literary work consists, entirely or essentially, of a text, defined (very minimally) as a more or less long sequence of verbal statements that are more or less endowed with significance. But this text is rarely presented in an unadorned state, unreinforced and unaccompanied by a certain number of verbal or other productions, such as an author's name, a title, a preface, illustrations. And although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it and extend it, precisely in order to *present* it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to *make present*, to ensure the text's presence in the world, its "reception" and consumption in the form (nowadays, at least) of a book. These accompanying productions, which vary in extent and appearance, constitute what I have called elsewhere the work's *paratext*,[1] in keeping with the sometimes ambiguous meaning of this prefix in French[2] (I mentioned adjectives like "parafiscal" [a "taxe parafiscale" is a special levy] or "paramilitary"). For us, accordingly, the paratext is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public. More than a boundary or a sealed border,

1 *Palimpsestes* (Seuil, 1981), 9.

2 And undoubtedly in some other languages, if this remark by J. Hillis Miller, which applies to English, is to be believed: "'Para' is a double antithetical prefix signifying at once proximity and distance, similarity and difference, interiority and exteriority, ... something simultaneously this side of a boundary line, threshold, or margin, and also beyond it, equivalent in status and also secondary or subsidiary, submissive, as of guest to host, slave to master. A thing in 'para,' moreover, is not only simultaneously on both sides of the boundary line between inside and out. It is also the boundary itself, the screen which is a permeable membrane connecting inside and outside. It confuses them with one another, allowing the outside in, making the inside out, dividing them and joining them" ("The Critic as Host," in *Deconstruction and Criticism*, ed. Harold Bloom et al. [New York: Seabury Press, 1979], 219). This is a rather nice description of the activity of the paratext.

the paratext is, rather, a *threshold*,[3] or – a word Borges used apropos of a preface – a "vestibule" that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back. It is an "undefined zone"[4] between the inside and the outside, a zone without any hard and fast boundary on either the inward side (turned toward the text) or the outward side (turned toward the world's discourse about the text), an edge, or, as Philippe Lejeune put it, "a fringe of the printed text which in reality controls one's whole reading of the text."[5] Indeed, this fringe, always the conveyor of a commentary that is authorial or more or less legitimated by the author, constitutes a zone between text and off-text, a zone not only of transition but also of *transaction*: a privileged place of a pragmatics and a strategy, of an influence on the public, an influence that – whether well or poorly understood and achieved – is at the service of a better reception for the text and a more pertinent reading of it (more pertinent, of course, in the eyes of the author and his allies). To say that we will speak again of this influence is an understatement: all the rest of this book is about nothing else except its means, methods, and effects. To indicate what is at stake, we can ask one simple question as an example: limited to the text alone and without a guiding set of directions, how would we read Joyce's *Ulysses* if it were not entitled *Ulysses*?

The paratext, then, is empirically made up of a heterogeneous group of practices and discourses of all kinds and dating from all periods which I federate under the term "paratext" in the name of a common interest, or a convergence of effects, that seems to me more important than their diversity of aspect. The table of contents of this book undoubtedly makes it unnecessary for me to list these practices and discourses here, except that one or two

[3] [The French title of this book is *Seuils*, which means "thresholds."]

[4] This image seems inevitable for anyone who deals with the paratext: "an undefined zone ... where two sets of codes are blended: the social code as it pertains to advertising, and the codes producing or regulating the text" (C. Duchet, "Pour une socio-critique, ou Variations sur un incipit," *Littérature* 1 [February 1971], 6); "an intermediary zone between the off-text and the text" (A. Compagnon, *La Seconde Main* [Seuil, 1979], 328).

[5] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* (Seuil, 1975), 45. What follows this phrase indicates clearly that the author was partly aiming at what I am calling paratext: "... name of author, title, subtitle, name of series, name of publisher, even the ambiguous game of prefaces."

terms are provisionally obscure, and these I will soon define. As far as possible, my approach follows the order in which one usually meets the messages this study explores: the external presentation of a book – name of author, title, and the rest – just as it is offered to a docile reader, which certainly does not mean every reader. In this respect, my saving everything I call "epitext" for the end is no doubt especially arbitrary because many future readers become acquainted with a book thanks to, for example, an interview with the author (if not a magazine review or a recommendation by word of mouth, neither of which, according to our conventions, generally belongs to the paratext, which is characterized by an authorial intention and assumption of responsibility); but the advantages of putting the epitext at the end will, I hope, turn out to be greater than the drawbacks. In addition, this overall arrangement is not so strict as to be especially coercive, and those who ordinarily read books by beginning at the end or in the middle will be able to apply the same method, if it is one, to this book, too.

Furthermore, the paratextual messages inventoried here (in a preliminary, condensed, and doubtless incomplete way) do not constitute a uniformly unvarying and systematic presence around a text: some books lack a preface, some authors resist being interviewed, and in some periods it was not obligatory to record an author's name or even a work's title. The ways and means of the paratext change continually, depending on period, culture, genre, author, work, and edition, with varying degrees of pressure, sometimes widely varying: it is an acknowledged fact that our "media" age has seen the proliferation of a type of discourse around texts that was unknown in the classical world and *a fortiori* in antiquity and the Middle Ages, when texts often circulated in an almost raw condition, in the form of manuscripts devoid of any formula of presentation. I say an *almost* raw condition because the sole fact of transcription – but equally, of oral transmission – brings to the ideality of the text some degree of materialization, graphic or phonic, which, as we will see, may induce paratextual effects. In this sense, one may doubtless assert that a text[6] without a paratext does not exist and never has existed. Paradoxically, paratexts without texts do exist, if only by

[6] I now say *texts* and not only *works* in the "noble" sense of that word (literary or artistic productions, in contrast to nonliterary ones), as the need for a paratext

accident: there are certainly works – lost or aborted – about which we know nothing except their titles. (Some examples: numerous post-Homeric epics or classical Greek tragedies, or *La Morsure de l'épaule* [published in English as *The Shoulder Bite*], which Chrétien de Troyes takes credit for at the beginning of *Cligès*, or *La Bataille des Thermopyles*, which was one of Flaubert's abandoned projects and which we know nothing else about except that the word *cnémide* [greave] was not to have appeared in it.) These titles, standing alone, certainly provide food for thought, by which I mean they provide a little more than many a work that is everywhere available and can be read from start to finish. Finally, just as the presence of paratextual elements is not uniformly obligatory, so, too, the public and the reader are not unvaryingly and uniformly obligated: no one is required to read a preface (even if such freedom is not always opportune for the author), and as we will see, many notes are addressed only to *certain* readers.

The approach we will take in studying each of these elements, or rather each of these types of elements, is to consider a certain number of features that, in concert, allow us to define the status of a paratextual message, whatever it may be. These features basically describe a paratextual message's spatial, temporal, substantial, pragmatic, and functional characteristics. More concretely: defining a paratextual element consists of determining its location (the question *where?*); the date of its appearance and, if need be, its disappearance (*when?*); its mode of existence, verbal or other (*how?*); the characteristics of its situation of communication – its sender and addressee (*from whom? to whom?*); and the functions that its message aims to fulfill (*to do what?*). This questionnaire is a little simplistic, but because it almost entirely defines the method employed in the rest of this book, no doubt a few words of justification are in order at the outset.

A paratextual element, at least if it consists of a message that has taken on material form, necessarily has a *location* that can be situated in relation to the location of the text itself: around the text and either within the same volume or at a more respectful (or more prudent) distance. Within the same volume are such

is thrust on every kind of book, with or without aesthetic ambition, even if this study is limited to the paratext of literary works.

elements as the title or the preface and sometimes elements inserted into the interstices of the text, such as chapter titles or certain notes. I will give the name *peritext* to this first spatial category[7] – certainly the more typical one, and the focus of Chapters 2–12. The distanced elements are all those messages that, at least originally, are located outside the book, generally with the help of the media (interviews, conversations) or under cover of private communications (letters, diaries, and others). This second category is what, for lack of a better word, I call *epitext*; it will be dealt with in Chapters 13 and 14. As must henceforth go without saying, peritext and epitext completely and entirely share the spatial field of the paratext. In other words, for those who are keen on formulae, *paratext = peritext + epitext*.[8]

The *temporal* situation of the paratext, too, can be defined in relation to that of the text. If we adopt as our point of reference the date of the text's appearance – that is, the date of its first, or original,[9] edition – then certain paratextual elements are of prior (public) production: for example, prospectuses, announcements of forthcoming publications, or elements that are connected to prepublication in a newspaper or magazine and will sometimes disappear with publication in book form, like the famous Homeric chapter-titles of *Ulysses*, whose official existence proved to be (if I may put it this way) entirely prenatal. These are therefore *prior* paratexts. Other paratextual elements – the most common ones – appear at the same time as the text: this is the *original* paratext. An example is the preface to Balzac's *Peau de chagrin*, a preface produced in 1831 along with the novel it introduces. Finally, other paratextual elements appear later than the text, perhaps thanks to a second edition (example: the preface to Zola's *Thérèse Raquin* – four months later) or to a more remote

7 The notion of "peritext" overlaps with that of "périgraphie," proposed by A. Compagnon, *La Seconde Main*, 328–56.

8 Even so, I must add that the peritext of scholarly editions (generally posthumous) sometimes contains elements that do not belong to the paratext in the sense in which I define it. Examples of such elements would be extracts from allographic reviews (see the Pléiade edition of Sartre, the Flammarion edition of Michelet, and so forth). [The word "allography" in its various forms refers to a text (preface, review, etc.) that one person writes for another person's work.]

9 Here I will disregard the sometimes pronounced technical (bibliographic and bibliophilic) differences among *first trade edition, original [limited] edition, editio princeps*, and so on, to summarily call the earliest one *original*.

new edition (example: the preface to Chateaubriand's *Essai sur les révolutions* – twenty-nine years later). For reasons of function that I will elaborate on below, here we have grounds for differentiating between the merely *later* paratext (the Zola case just mentioned) and the *delayed* paratext (the Chateaubriand case). To designate elements that appear after the author's death, I – like everyone else – will use the term *posthumous*; to designate elements produced during the author's lifetime, I will adopt the neologism proposed by my good master Alphonse Allais: *anthumous* paratext.[10] But this last antithesis is applicable not solely to delayed elements; for a paratext can be at one and the same time original and posthumous, if it accompanies a text that is itself posthumous – as do the title and the (fallacious) genre indication of *La Vie de Henry Brulard, écrite par lui-même. Roman imité du Vicaire de Wakefield* [*The Life of Henry Brulard, written by himself. A novel in imitation of "The Vicar of Wakefield"*].

If, then, a paratextual element may appear at any time, it may also disappear, definitively or not, by authorial decision or outside intervention or by virtue of the eroding effect of time. Many titles of the classical period have thus been shortened by posterity, even on the title pages of the most reliable modern editions; and all of Balzac's original prefaces were deliberately deleted in 1842 at the time his works were regrouped to form the whole known as *La Comédie humaine*. Such deletions, which are very common, determine the life span of paratextual elements. Some life spans are very short; to my knowledge, the record is held by the preface to *La Peau de chagrin* (one month). But I said above, "may disappear *definitively or not*": an element that is deleted – for example, when a new edition comes out – can always reemerge upon publication of a still newer edition. Certain notes in Rousseau's *Nouvelle Héloïse*, absent from the second edition, lost no time returning, and the prefaces Balzac "deleted" in 1842 are present today in all reliable editions. The duration of the paratext is often intermittent, therefore, and this

[10] [Allais (1854-1905) was a humorist who wrote light verse, tales, and sketches.] *Anthumous* is the term Allais used to designate those of his works that had appeared in a collection during his lifetime. We should also remember that *posthumus*, "after burial," is a very old (and wonderful) false etymology: *postumus* is merely the superlative of *posterus* ["following" (compar. *posterior*: "following after"; superl.: "hindmost, last")].

intermittence, which I will speak of again, is very closely linked to the basically functional nature of the paratext.

The question of a paratextual element's *substantial* status will be settled, or eluded, here – as it often is in practice – by the fact that almost all the paratexts I consider will themselves be of a *textual*, or at least verbal, kind: titles, prefaces, interviews, all of them utterances that, varying greatly in scope, nonetheless share the linguistic status of the text. Most often, then, the paratext is itself a text: if it is still not *the* text, it is already *some* text. But we must at least bear in mind the paratextual value that may be vested in other types of manifestation: these may be iconic (illustrations), material (for example, everything that originates in the sometimes very significant typographical choices that go into the making of a book), or purely factual. By *factual* I mean the paratext that consists not of an explicit message (verbal or other) but of a fact whose existence alone, if known to the public, provides some commentary on the text and influences how the text is received. Two examples are the age or sex of the author. (How many works, from Rimbaud's to Sollers's, have owed part of their fame or success to the glamor of youth? And do we ever read "a novel by a woman" exactly as we read "a novel" plain and simple, that is, a novel by a man?) Another example is the date of the work: "True admiration," said Renan, "is historical"; in any case, it is indisputable that historical awareness of the period in which a work was written is rarely immaterial to one's reading of that work.

I have just tossed together the most unsubtle and patently obvious characteristics of the factual paratext, but there are many others, some more trivial and others more basic. Examples of the more trivial are membership in an academy (or other exalted body) or receipt of a literary prize. Examples of the more basic (and these we will meet again) are the implicit contexts that surround a work and, to a greater or lesser degree, clarify or modify its significance. These implicit contexts may be authorial (the context formed around, for example, *Père Goriot* by the whole of *La Comédie humaine*), generic (the context formed around the same work [*Père Goriot*] and the same whole [*La Comédie humaine*] by the existence of the genre known as "the novel"), historical (the context formed, for the same example, by the period known as "the nineteenth century"), and so forth. I will not undertake

here to specify the nature or gauge the weight of these facts of contextual affiliation, but we must at least remember that, in principle, every context serves as a paratext.

The existence of these facts of contextual affiliation, like the existence of every kind of factual paratext, may or may not be brought to the public's attention by a mention that, itself, belongs to the textual paratext: a genre indication, the mention on a band[11] of a prize, the mention in a "please-insert"[12] of an author's age, the indirect disclosure of an author's sex by way of his or her name, and so forth. But the existence of these facts does not always need to be mentioned to be a matter of "common knowledge." For example, most readers of *A la recherche du Temps perdu* are aware of the two biographical facts of Proust's part-Jewish ancestry and his homosexuality. Knowledge of those two facts inevitably serves as a paratext to the pages of Proust's work that deal with those two subjects. I am not saying that people must know those facts; I am saying only that people who do know them read Proust's work differently from people who do not and that anyone who denies the difference is pulling our leg. The same is true, of course, for the facts of context: reading Zola's *Assommoir* as a self-contained work is very different from reading it as an episode of *Les Rougon-Macquart*.

The *pragmatic* status of a paratextual element is defined by the characteristics of its situation of communication: the nature of the sender and addressee, the sender's degree of authority and responsibility, the illocutionary force of the sender's message, and undoubtedly some other characteristics I have overlooked.

The sender of a paratextual message (like the sender of all other messages) is not necessarily its *de facto* producer, whose identity is not very important to us: suppose, for example, that the foreword of *La Comédie humaine*, signed Balzac, had in fact been written by one of Balzac's friends. The sender is defined by a putative attribution and an acceptance of responsibility. Most

[11] [The band is a strip of brightly colored paper – about 2-1/2 inches from top to bottom – that encircles a book or journal across its lower third. Some bands are unbroken and prevent the casual reader from flipping through the book or journal; others have a front and back flap that fold over the front and back covers of the book or journal. Printed on the band may be various kinds of publisher's information, as discussed in Chapter 2, "The Publisher's Peritext."]

[12] [The "please-insert" (*le prière d'insérer*) is what nowadays is called jacket copy. It is the subject of Chapter 5.]

often the sender is the author (*authorial* paratext), but the sender may equally well be the publisher: unless a please-insert is signed by the author, it customarily belongs to the *publisher's* paratext. The author and the publisher are (legally and in other ways) the two people responsible for the text and the paratext, but they may delegate a portion of their responsibility to a third party. A preface written by this third party and accepted by the author, such as Anatole France's preface to Proust's *Les Plaisirs et les jours*, still belongs (it seems to me), by the mere fact of this acceptance, to the paratext – which this time is an *allographic* paratext. There are also situations in which responsibility for the paratext is, in a way, shared: one example is an interview with the author in which someone else poses the questions and generally "collects" the author's remarks and reports them, faithfully or not.

The addressee may be roughly defined as "the public," but this is much too loose a definition, for the public of a book extends potentially to all of humankind. Thus some qualifications are called for. Certain paratextual elements are actually addressed to (which does not mean they reach) the public in general – that is, every Tom, Dick, and Harry. This is the case (I will come back to it) of the title or of an interview. Other paratextual elements are addressed (with the same reservation) more specifically or more restrictively only to readers of the text. This is typically the case of the preface. Still others, such as the early forms of the please-insert, are addressed exclusively to critics; and others, to booksellers. All of that (whether peritext or epitext) constitutes what I call the *public* paratext. Finally, other paratextual elements are addressed, orally or in writing, to ordinary individuals, who may or may not be well known and are not supposed to go around talking about them: this is the *private* paratext. Its most private part consists of messages the author addresses to himself, in his diary or elsewhere: this is the *intimate* paratext, so designated by the mere fact of its being addressed to oneself, regardless of its content.

By definition, something is not a paratext unless the author or one of his associates accepts responsibility for it, although the degree of responsibility may vary. From the language of politics I will borrow a standard distinction, one easier to use than to define: the distinction between the official and the unofficial (or

semiofficial).[13] The *official* is any paratextual message openly accepted by the author or publisher or both – a message for which the author or publisher cannot evade responsibility. "Official," then, applies to everything that, originating with the author or publisher, appears in the anthumous peritext – for example, the title or the original preface, or even the comments signed by the author in a work for which he is fully responsible (for example, Tournier's *Vent Paraclet* [a book of essays about Tournier's own novels]). The *unofficial* (or *semiofficial*) is most of the authorial epitext: interviews, conversations, and confidences, responsibility for which the author can always more or less disclaim with denials of the type "That's not exactly what I said" or "Those were off-the-cuff remarks" or "That wasn't intended for publication" or indeed even with a "solemn declaration" like Robbe-Grillet's at the Cerisy colloquium. There he refused outright to grant any "importance" to "[my] journal articles haphazardly collected in a volume under the name of Essays" and, "all the more," to "the oral remarks I may make here, even if I agree to their later publication" – a declaration amounting, I imagine, to a new version of the paradox of the Cretan.[14] Also and perhaps especially unofficial is what the author permits or asks a third party (an allographic preface-writer or an "authorized" commentator) to say: see the part played by a Larbaud or a Stuart Gilbert in the diffusion of the Homeric keys to *Ulysses*, a diffusion Joyce organized but did not publicly take responsibility for. Naturally there are many intermediary or undecidable situations in what is really only a difference of degree, but these shadings offer the author an undeniable advantage: it is sometimes in one's interest to have certain things "known" without having (supposedly) said them oneself.

A final pragmatic characteristic of the paratext is what – making free with a term used by philosophers of language – I call the *illocutionary force* of its message. Here again we are dealing with a gradation of states. A paratextual element can commu-

[13] [The French words are *officiel* and *officieux*. *Officieux* means indistinguishably "unofficial" and "semiofficial" and will be rendered "unofficial" except in contexts in which only "semiofficial" makes sense.]

[14] *Colloque Robbe-Grillet* (1975) (Paris: 10/18, 1976), 1:316. [The Centre Culturel International of Cerisy-la-Salle was the site of a colloquium on "Robbe-Grillet: Analyse, théorie." The paradox: A man from Crete says, "All Cretans are liars." If the statement is true, he must be lying . . .]

nicate a piece of sheer *information* – the name of the author, for example, or the date of publication. It can make known an *intention*, or an *interpretation* by the author and/or the publisher: this is the chief function of most prefaces, and also of the genre indications on some covers or title pages (*a novel* does not signify "This book is a novel," a defining assertion that hardly lies within anyone's power, but rather "Please look on this book as a novel"). It can convey a genuine *decision*: "Stendhal" and "*Le Rouge et le noir*" do not mean "My name is Stendhal" (which is false in the eyes of the registry office) and "This book is named *Le Rouge et le noir*" (which makes no sense), but "I choose the pseudonym Stendhal" and "I, the author, decide to give this book the title *Le Rouge et le noir.*" Or it can involve a *commitment*: some genre indications (autobiography, history, memoir) have, as we know, a more binding contractual force ("I commit myself to telling the truth") than do others (novel, essay);[15] and a simple notice like "First Volume" or "Volume One" has the weight of a promise – or, as Northrop Frye says, of a threat. Or a paratextual element can give a word of *advice* or, indeed, even issue a *command*: "This book," says Hugo in the preface to *Les Contemplations*, "must be read the way one would read the book of a dead man"; "It must all," writes Barthes at the head of *Roland Barthes par Roland Barthes*, "be considered as if spoken by a character in a novel"; and some permissions ("You may read this book in one-or-another sequence," "You may skip this or that") indicate just as clearly, although discreetly, the peremptory potential of the paratext. Some paratextual elements entail even the power logicians call *performative* – that is, the ability to perform what they describe ("I open the meeting"): this is the case with dedications and inscriptions. To dedicate or inscribe a book to So-and-So is obviously nothing more than to have printed or to write on one of its pages a phrase of the type "To So-and-So" – an extreme

[15] [The words "contract" and "contractual" as used in this book are based on Philippe Lejeune's studies of autobiography. Lejeune makes the point that "autobiography is a *contractual* genre," and he speaks of "the implicit or explicit contract proposed by the *author* to the *reader*, the contract that determines how the text is read" ("The Autobiographical Contract," in *French Literary Theory Today: A Reader*, ed. Tzvetan Todorov, trans. R. Carter [Cambridge University Press, 1982], 219). In *Palimpsestes* Genette points out that "the term [contract] is obviously highly optimistic as to the role of the reader, who has signed nothing and who can take this contract or leave it. But it is true that the genre or other indications *commit* the author" (9).]

case of paratextual efficiency, for saying it is doing it. But there is already much of that in affixing a title or selecting a pseudonym, acts that mimic any creative power.

These comments on illocutionary force, then, have brought us imperceptibly to the main point, which is the *functional* aspect of the paratext. It is the main point because, clearly and except for isolated exceptions (which we will meet here and there), the paratext in all its forms is a discourse that is fundamentally heteronomous, auxiliary, and dedicated to the service of something other than itself that constitutes its raison d'être. This something is the text. Whatever aesthetic or ideological investment the author makes in a paratextual element (a "lovely title" or a preface-manifesto), whatever coquettishness or paradoxical reversal he puts into it, the paratextual element is always subordinate to "its" text, and this functionality determines the essence of its appeal and its existence.

But in contrast to the characteristics of place, time, substance, or pragmatic regime, the functions of the paratext cannot be described theoretically and, as it were, *a priori* in terms of status. The spatial, temporal, substantial, and pragmatic situation of a paratextual element is determined by a more or less free choice from among possible alternatives supplied by a general and uniform grid; and from these possible alternatives, only one term – to the exclusion of the others – can be adopted. A preface, for example, is necessarily (by definition) peritextual; it is original, later, *or* delayed; authorial *or* allographic; and so forth. This series of options and necessities strictly defines a status and therefore a type. Functional choices, however, are not of this alternative, exclusive, either-or kind. A title, a dedication or inscription, a preface, an interview can have several purposes at once, selected – without exclusion of all the others – from the (more or less open) repertory appropriate to each type of element (the title has its own functions, the dedication of the work its own, the preface takes care of other or sometimes the same functions), without prejudice to the subcategories specific to each paratextual element (a thematic title like *War and Peace* does not describe its text in exactly the same way a formal title like *Epistles* or *Sonnets* does; the stakes for an inscription of a copy are not those for a dedication of a work; a delayed preface does not have the same

purpose as an original preface, nor an allographic preface the same purpose as an authorial preface; and so forth). The functions of the paratext therefore constitute a highly empirical and highly diversified object that must be brought into focus inductively, genre by genre and often species by species. The only significant regularities one can introduce into this apparent contingency are to establish these relations of subordination between function and status and thus pinpoint various sorts of *functional types* and, as well, reduce the diversity of practices and messages to some fundamental and highly recurrent themes, for experience shows that the discourse we are dealing with here is more "constrained" than many others and is one in which authors innovate less often than they imagine.

As for the converging (or diverging) effects that result from the composition around a text of the whole of its paratext – and Lejeune has shown, apropos of autobiography, how delicately complex these effects may be – they can depend only on an individual, work-by-work analysis (and synthesis), at whose threshold a generic study like this inevitably leaves off. To provide a very elementary illustration (elementary because the structure in question is limited to two terms): a full title (or titular whole) like *Henri Matisse, Roman* [Aragon's *Henri Matisse, A Novel*] obviously contains a discordance between the title in the strict sense (*Henri Matisse*) and the genre indication (*Roman*) – a discordance that the reader is invited to resolve if he can (or at least to integrate into an oxymoronic figure of the type "to lie true" [*mentir vrai*]) and to which perhaps only the text will give him the key, which by definition is individual even if the formula seems likely to attract a following[16] or, indeed, to become stereotyped into a genre.

One last point, which I hope is unnecessary: we are dealing here with a synchronic and not a diachronic study – an attempt at a general picture, not a history of the paratext. This remark is prompted not by any disdain whatever for the historical dimension but, once again, by the belief that it is appropriate to define objects before one studies their evolution. Indeed, basically this work consists of dissolving the empirical objects inherited from

[16] Philippe Roger, *Roland Barthes, Roman* (Grasset, 1986).

tradition (for example, "the preface"), on the one hand analyzing them into more narrowly defined objects (the original authorial preface, the delayed preface, the allographic preface, and so forth) and on the other hand integrating them into broader wholes (the peritext, the paratext in general). Thus this work consists of bringing into focus categories that, until now, have been disregarded or misperceived. The articulation of these categories describes the paratextual field, and their establishment is a precondition for any attempt to provide historical perspective. Diachronic considerations will not, however, be omitted: this study, after all, bears on the most socialized side of the practice of literature (the way its relations with the public are organized), and at times it will inevitably seem something like an essay on the customs and institutions of the Republic of Letters. But diachronic considerations will not be set forth *a priori* as uniformly crucial, for each element of the paratext has its own history. Some of these elements are as old as literature; others came into being – or acquired their official status, after centuries of "secret life" that constitute their prehistory – with the invention of the book; others, with the birth of journalism and the modern media. Others disappeared in the meantime; and quite often some replace others so as to perform, for better or worse, an analogous role. Finally, some seem to have undergone, and to be undergoing still, a more rapid or more significant evolution than others (but stability is as much a historical fact as change is). For example, the title has its fashions – very obvious ones – which inevitably "date" any individual title the minute it is uttered; the authorial preface, in contrast, has changed hardly at all – except in its material presentation – since Thucydides. The general history of the paratext, punctuated by the stages of a technological evolution that supplies it with means and opportunities, would no doubt be the history of those ceaseless phenomena of sliding, substitution, compensation, and innovation which ensure, with the passing centuries, the continuation and to some extent the development of the paratext's efficacy. To undertake to write that general history, one would have to have available a broader and more comprehensive investigation than this one, which does not go beyond the bounds of Western culture or even often enough beyond French literature. Clearly, then, what follows is only a wholly inceptive exploration, at the very provi-

sional service of what – thanks to others – will perhaps come after. But enough of the excuses and precautions, the unavoidable themes or clichés, of every preface: no more dawdling on the threshold of the threshold.[17]

[17] As one might suspect, this study owes much to suggestions from the various audiences who participated in its development. To everyone, my deep gratitude and my performative thanks.

Bodo Plachta

Mehr als Buchgestaltung – editorische Anmerkungen zu Ausstattungselementen des Buches

Sich in Zeiten von Desktop-Publishing, Hypertext und Multimedia, in denen jedermann mit ein wenig Übung sein eigener Setzer, Textdesigner oder Verleger sein kann, aus editorischer Perspektive mit der „Präsentationsform“[1] gedruckter literarischer Werke, also einem wohl eher buchkundlichen, wenn nicht sogar bibliophilen Phänomen, zu beschäftigen, ist nicht selbstverständlich. Wenn man sich weiterhin vor Augen hält, dass Gérard Genette Buchschmuck und Buchausstattung zum „Beiwerk des Buches“[2] gerechnet hat, dann scheint sich die Exotik der Fragestellung zu bestätigen. Eine solche Feststellung kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass das ‚schöne‘ Buch auch in der heutigen, von digitalen Medien geprägten Öffentlichkeit noch stets oder gerade deshalb seine Interessenten hat. Das Buch ist noch stets mehr als bloßer Informationsträger. Im Zusammenspiel von Format, Gewicht, Einband, Papier, Schrift und Gestaltung des Satzes – in seiner „formalen Organisiertheit“[3] also – enthält das Buch ein Potential, das nicht selten über Erfolg und Misserfolg entscheidet. Nehmen wir z.B. die Reproduktion der zweiten, einbändigen und seinerzeit 5 Mark teuren Auflage von Thomas Manns Roman *Buddenbrooks* aus dem Jahr 1903 mit der biedermeierlichen Einbandzeichnung des Malers und Illustrators der satirischen Zeitschrift *Simplicissimus* Wilhelm Schulz. Der S. Fischer-Verlag brachte diese Ausgabe aus Anlass des Jubiläums ‚100 Jahre Thomas Mann bei S. Fischer‘ 1997 wieder auf den Markt. Er bewirbt diese und andere Ausgabennachdrucke heute als „Schmuckausgaben“ oder mit dem Attribut „nostalgisch“, aber die Bedeutung dieses Reprints geht doch viel weiter. Anders als die zweibändige Erstausgabe des Romans von 1901 in der schlichten, typisch gelben Verlagsbroschur der mit „Collection“ betitelten Reihe, war es nun die einbändige Ausgabe mit einer aufs Ganze gesehen volkstümlichen Umschlagzeichnung eines mit dem Autor befreundeten Malers, die nach dem literarischen nun auch den buchhändlerischen Durchbruch der

[1] Wolfgang von Ungern-Sternberg: Schriftstelleremanzipation und Buchkultur im 18. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik 8, 1976, H. 1, S. 72–98, hier S. 72.

[2] So der Untertitel des auch in Deutschland zu einem ‚Bestseller‘ gewordenen Buches von Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/Main 2001.

[3] Joachim Küpper: Einige Überlegungen zur Ästhetik des Wortkunstwerks. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 46, 2001, H. 2, S. 209–226, hier S. 223.

Buddenbrooks einleiten sollte – Thomas Mann sprach später sogar davon, dass diese Ausgabe seinen „Ruhm"[4] begründet habe. Die Buchausstattung war daher Teil der verlegerischen Strategie und zudem mit dem Autor abgesprochen, der den Illustrator schon früher an den Verlag vermittelt hatte. Man sollte nun meinen, dass dieser doch nicht unwichtige Kontext in den gängigen Thomas-Mann-Ausgaben erläutert würde. Aber in allen von mir konsultierten Ausgaben bin ich nicht fündig geworden und es ist zu konstatieren, dass ein Interesse für Fragen der Buchausstattung bei Thomas-Mann-Editoren nicht vorhanden ist, obwohl der S. Fischer Verlag auch in buchkünstlerischer Hinsicht wegbereitend war.[5]



Abb. 1: Buchumschlag der *Buddenbrooks*-Ausgabe von 1903

Wie sehr die Buchausstattung, vor allem wenn sie ohne Willen des Autors gestaltet wurde, die Rezeption eines Textes bis in unsere Tage hinein in eine bestimmte Deutungsrichtung drängen kann, zeigt der zweite Druck von Schillers *Räubern*. Das Theaterstück erschien im Frühsommer 1781 anonym und mit fingiertem Verlagsort; dies geschah wohl aus Gründen der Zensurumgehung, die jedoch nicht näher bekannt sind. Zur berühmten Ausgabe wurden die *Räuber* aber erst 1782 durch die „Zwote verbesserte Auflage" mit dem Titelkupfer eines nach links springenden Löwen und dem Motto „in Tirannos". Schiller hatte zwar den

[4] Thomas Mann: Lebensabriß. In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. 2., durchges. Aufl. Frankfurt/Main 1974, Bd. 11, S. 98–144, hier S. 114.

[5] Über den Verleger Samuel Fischer bemerkte Ernst Rowohlt beim Erscheinen von Thomas Manns *Der Tod in Venedig* (1913): „Ich sah ihn noch vor mir, wenn er das erste fertige Exemplar in die Hand nahm. Ein Blumenzüchter kann eine neugezüchtete Rose nicht liebevoller ansehen, als S. Fischer das fertige Buch". Zitiert nach: S. Fischer, Verlag. Von der Gründung bis zur Rückkehr aus dem Exil. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Marbach 1985 (Marbacher Katalog. 40), S. 140.


Die
Räuber.
Ein Schauſpiel
von fünf Akten,
herausgegeben
von
Friderich Schiller.
Zwote verbeſſerte Auflage.
Frankfurt und Leipzig.
bei Tobias Löffler.
1782.

Abb. 2: Titelblatt der zweiten Auflage von Friedrich Schillers *Die Räuber* (1782) (Abb. entnommen aus: Frank Druffner, Martin Schalhorn: Götterpläne & Mäusegeschäfte. Schiller 1759–1805. Marbach/Neckar 2005, Marbacher Katalog. 58, S. 27)

Text dieser Auflage durch ein Vorwort autorisiert, sich aber ansonsten von der „heillose[n] Edition" und dem „höchst elende[n] Kupfer" distanziert.[6] Er befürchtete nämlich, dass der Herzog in Stuttgart insbesondere an dem Gestus des Titelkupfers Anstoß nehmen könnte. Aber das unautorisierte Titelkupfer und Motto bestimmten seither die Rezeption, und auch die Reclam-Ausgabe von Schillers *Räubern* ist inzwischen damit geschmückt, ohne dass auf den problematischen Sachverhalt hingewiesen wird.

Die Beschäftigung von Editoren mit Druckkultur, Typografie,[7] Ausstattungsniveau oder Buchmarktverhältnissen ist anders als in der anglo-amerikanischen

[6] Schillers Werke. Nationalausgabe. Im Auftrag des Goethe- und Schiller-Archivs und des Schiller-Nationalmuseums hrsg. von Julius Petersen † und Hermann Schneider. Bd. 22: Vermischte Schriften. Hrsg. von Herbert Meyer. Weimar 1958, S. 131.

[7] Zum Komplex Typografie vgl. jetzt Susanne Wehde: Typographische Kultur. Eine zeichentheo-

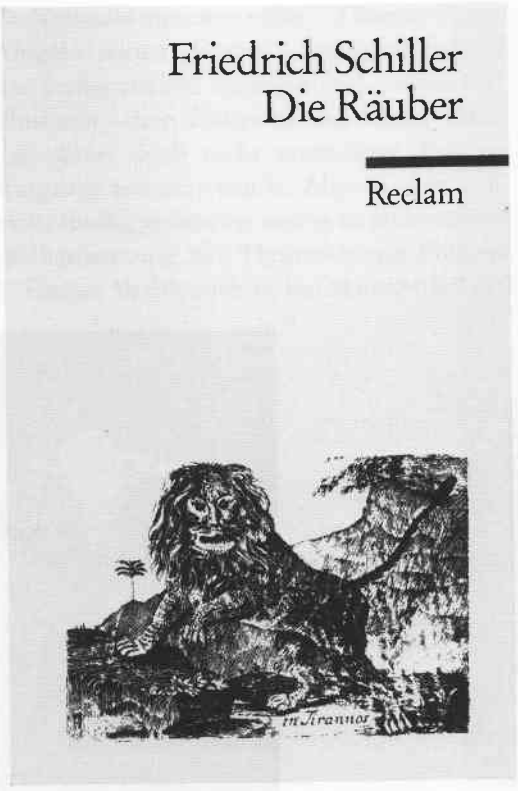


Abb. 3: Umschlag der Reclam-Ausgabe von Schillers *Räubern* (2001)

Textwissenschaft hierzulande eher eine Randerscheinung; am intensivsten haben sich Editoren von frühneuzeitlichen Texten mit solchen Phänomenen beschäftigt,[8] und für die Edition von Texten seit dem 18. Jahrhundert dienen buchanalytische Untersuchungen vorwiegend zur Ermittlung von authentischen Überlieferungsträgern, zur Dokumentation von Druck- und Textgeschichten, zur Bestimmung von Textgrundlagen oder zur Fehleremendation.[9] Ausnahmen von dieser Regel sind natürlich zu finden, und zwar immer dann, wenn es um Bücher geht, die zu buchkünstlerischen Hochzeiten produziert wurden, wie etwa im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, in der Gründerzeit oder im Jugendstil. Aber das Buch als Kunstwerk zu betrachten, als etwas, das einen eigenen kultu-

retische und kulturgeschichtliche Studie zur Typografie und ihrer Entwicklung. Tübingen 2000 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 69).

[8] Vgl. z.B. den Sammelband Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period. Ed. by Karl A.E. Enenkel, Wolfgang Neuber. Leiden, Boston 2005.

[9] Beispiele bei Bodo Plachta: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. 2., erg. und aktualisierte Aufl. Stuttgart 2006, S. 61–67.

rellen Raum konstituiert,[10] blieb den wissenschaftlichen Nischen vorbehalten. Auch die in der anglo-amerikanischen Textwissenschaft nachdrücklich diskutierte Frage, mit welchen Ergebnissen der 'bibliographic code' mit dem 'linguistic code' korreliere, findet in unseren Breiten nur wenig Resonanz.[11] Martin Boghardt hat sogar darauf hingewiesen, dass bei aller Wertschätzung des ‚schönen' Buches der Buchdruck in erster Linie „zur technischen Reproduktion von Texten" diene, der Aspekt, das Buch habe auch eine Bedeutung „zur Motivierung oder Stimulierung des Autors beziehungsweise zur Belehrung oder zur Verführung des Publikums", sei von nachgeordneter Bedeutung.[12] Auch Manfred Windfuhrs auf Heinrich Heine gemünzte Bemerkung, der Editor habe die „originelle Buch- und Kunsteinheit, die sich nicht ohne weiteres zerstören läßt",[13] zu beachten, blieb ohne Resonanz. Wenn ich im Folgenden aus editorischer Perspektive die Aufmerksamkeit auf Ausstattungsfragen richten möchte, dann geht es dabei nicht nur um das Ausleuchten von buchkundlich-bibliophilen Nischen, sondern es handelt sich um eine Grenzüberschreitung. Bereits Gérard Genette war sich bewusst, dass er mit seiner Studie über die „Paratexte" in eine „unbestimmte Zone" vordrang, nämlich in eine „Übergangszone zwischen Text und Nicht-Text";[14] der französische Originaltitel seines Buches hieß daher nicht ohne Absicht «Seuils», „Schwellen". Aber Genette räumt solche Bedenken schnell aus, denn er verweist darauf, dass sich kaum ein Text „nackt", also „ohne Begleitschutz einiger gleichfalls verbaler oder auch nicht verbaler Produktionen wie einem Autorennamen, einem Titel, einem Vorwort und Illustrationen" präsentiere.[15] Und wir haben es bei diesem „Begleitschutz" mit nicht zu unterschätzenden „Anhängseln" zu tun, „die in Wirklichkeit jede Lektüre steuern",[16] weil sie „immer einen auktorialen oder vom Autor mehr oder weniger legitimierten Kommentar enthalten",[17] zumindest aber die Absicht verfolgen, auf Lektüre und Rezeption eines Textes in relevanter Manier einzuwirken. Obwohl sich in der germanistischen Editionswissenschaft in den letzten Jahrzehnten ein verstärktes Interesse an der materiellen Seite der Überlieferungsträger herausgebildet hat, war und ist das Hauptaugenmerk auf die Handschrift gerichtet. Trotz zahlreicher äußerst verdienstvoller Reprint-Reihen,

[10] Vgl. hierzu die unter dem Titel "The Book as Artefact" von Anne Mette Hansen zusammengestellten Aufsätze in: Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship 4, 2005, S. 1–147.

[11] Vgl. u.a. Jerome J. McGann: The Textual Condition. Princeton 1991, und George Bornstein: Material Modernism: The Politics of the Page. Cambridge 2001.

[12] Martin Boghardt: Analytische Druckforschung. Ein methodischer Beitrag zur Buchkunde und Textkritik. Hamburg 1977, S. 5.

[13] Manfred Windfuhr: Die neugermanistische Edition. Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 31, 1957, S. 425–442, hier S. 435.

[14] Genette 2001 (Anm. 2), S. 10, zitiert werden hier C. Duchet und A. Compagnon.

[15] Genette 2001 (Anm. 2), S. 9.

[16] Genette 2001 (Anm. 2), S. 10, zitiert wird hier Philippe Lejeune.

[17] Genette 2001 (Anm. 2), S. 10.

die zahllose Texte des 16., 17. und 18. Jahrhunderts überhaupt erst wieder zugänglich machten, muss man für die Zeit ab 1700 doch feststellen: Das Buch als sinnlich-ästhetisches Objekt hat lange keine Rolle in editorischen Diskussionen gespielt. Im Zentrum der Faksimileausgaben steht die Handschrift, nicht das Buch, und auch die Wertschätzung der «critique génétique» und der durch sie erarbeiteten Phänomenologie literarischer Handschriften hat vielfach die Perspektive geprägt.

Vielleicht hat die hier konstatierte Distanz gegenüber dem Buch und seiner Ausstattung auch mit der Geschichte der deutschen Buchproduktion überhaupt zu tun.[18] Im Gegensatz zu anderen europäischen Ländern – zu erinnern ist an die humanistische Buchkultur in den Niederlanden, Italien und Frankreich oder an die Blüte der illustrierten französischen Rokokodrucke – war das Ausstattungsniveau der deutschen Buchproduktion bis ins 18. Jahrhundert hinein äußerst dürftig. Schlechte Papier- und Druckqualität, fehlerhafter Satz, eine Typografie, die den Lesevorgang eher behinderte als unterstützte sowie ein qualitativ mangelhafter Zustand von Vignetten und Kupfern bestimmten allenthalben die deutsche Druckkultur. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts erhielt der Buchdruck in Deutschland durch ambitionierte Bemühungen von Verlegern wie Breitkopf, Campe, Unger oder Göschen, auch in Deutschland klassizistisches Layout und Antiqua-Typografie in der Tradition der Offizinen von Didot oder Bodoni einzuführen, neue Impulse. Wielands 1794 bei Göschen erschienenen *Sämmtliche Werke* galten schon bald ebenso als ‚monumentum typographicum' wie die um die Jahrhundertwende produzierten Prachtausgaben[19] von Werken Klopstocks und Schillers. Die Zusammenarbeit zwischen Illustratoren, Kupferstechern, Autoren und Verlegern unterstützte die aufblühende Buchkultur und den bibliophilen Geschmack. Auch das Buch zu „wohlfeilen Preisen" in geringerer Ausstattungsqualität und in kleinerem Format als die teuren Prachtausgaben bestimmte die Diskussion vor dem Hintergrund des immer aktiver werdenden Nachdruckwesens. Aber all diese Bemühungen kamen erst wirklich – wenn auch nicht mehr als Ergebnis einer typografischen Luxuskultur – im 19. Jahrhundert zur Geltung, nachdem sich nicht nur der Buchhandel und die Lesekultur, sondern auch das schriftstellerische Selbstverständnis strukturell verändert hatten, immer mehr Autoren gegen das niedrige Niveau der deutschen Buchkultur Stellung bezogen und entsprechende Forderungen an ihre Verleger richteten. Die Erfindung der Schnellpresse und neue Methoden in der Papierherstellung machten es zwar möglich, dass das Buch eine Massenware wurde, doch letztlich litt die Buchausstattung wieder darunter. Ein Verleger wie Cotta brachte zwar bezahlbare Bücher auf den Markt, zahlte seinen Autoren anständige Honorare und legte Wert auf korrekten

[18] Vgl. Ungern-Sternberg 1976 (Anm. 1), S. 72–77.

[19] Vgl. hierzu: Prachtausgaben. Literaturdenkmale in Quart und Folio. Bearb. von Ira Diana Mazzoni. Marbach/Neckar 1991 (Marbacher Magazin. 58).

Druck, aber die Buchausstattung – sieht man einmal von den verschiedenen Papierqualitäten ab, zwischen denen der Käufer wählen konnte – war doch eher durchschnittlich und orientierte sich an pragmatischen und verlegerischen Aspekten. Obwohl das ‚schön' ausgestattete Buch einen wichtigen Platz auf dem Buchmarkt des 19. Jahrhunderts hatte, traten für viele Autoren Fragen der Buchausstattung in den Hintergrund, während Fragen von Copyright, Honorar und Auflagenziffern immer wichtiger wurden. Impulse für die Buchausstattung gingen erst wieder vom Historismus, Jugendstil und Expressionismus aus.

Die Zahl der Äußerungen von Autoren über die Gestaltungen der Drucke ihrer Werke ist immens, von unterschiedlichen Intentionen geprägt und wohl kaum abschließend zu systematisieren.[20] Deshalb können hier auch nur einige – zugegebenermaßen subjektiv – ausgewählte Beispiele vorgestellt werden, um zu verdeutlichen, welche Bedeutung buchschmückende Elemente für die Publikation eines Werkes und die Lancierung eines Autorbildes haben. Dabei soll das Augenmerk zuerst auf den Konsequenzen der Buchausstattung für zwei Erstausgaben liegen, um danach einige Beispiele zu erläutern, in denen der jeweilige historische Kontext Elemente der Buchausstattung signifikant beeinflusste, ja das Layout sogar ein politisches Statement sein konnte.

Als um den 10. Dezember 1912 die erste, nur 99 Seiten umfassende Buchveröffentlichung von Franz Kafka unter dem Titel *Betrachtungen* im seinerzeit als avantgardistisch geltenden Leipziger Ernst Rowohlt Verlag erschien, war der Autor bis dahin nur einigen wenigen Kennern bekannt. Das sorgfältig im Stil des expressionistischen Buchdrucks gestaltete Bändchen wurde in zwei Varianten hergestellt: zum einen als Halblederband mit Papp-Einband mit braunen Lederecken und Lederrücken mit Goldprägung, Goldschnitt und goldfarbenem Lesebändchen und zum anderen als rötlicher Broschurband mit Rautengirlande und einem Signet, das ein Füllhorn mit Blumen darstellt. Der bibliophile Charakter beider Einbandvarianten wird durch folgende Angabe auf der Impressumsseite unterstrichen: „Dies Buch wurde in 800 numerierten Exemplaren im November 1912 von der Offizin Poeschel & Trepte gedruckt".[21] Zudem wurde der Band mit einer Banderole ausgeliefert, die den „durchaus neuartigen Ton dieses Buches", nämlich „eine von Heiterkeit gebändigte Schwermut", hervorhob und betonte, dass die „klangschönen Prosastücke zu einer großen Hymne, die für Viele symbolische Geltung erlangen dürfte", komponiert worden seien.[22] Der Band sollte Kafka den

[20] Vgl. z.B. Autoren *Bücher* Verleger. Briefe aus dem Zeitraum 1747–1873. Nach den Handschriften wiedergegeben und mit Anmerkungen versehen von Klaus Hurlebusch und Rose-Maria Hurlebusch. Hamburg 1977.

[21] Zitiert nach: Franz Kafka: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Drucke zu Lebzeiten. Apparatband. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt/Main 1996, S. 33.

[22] Zitiert nach: Kafka, Kritische Ausgabe, Drucke zu Lebzeiten, Apparatband (Anm. 21), S. 33.

Weg in die literarische Öffentlichkeit bahnen. Umso skrupulöser ging der Autor daran, eine Auswahl von 18 Prosaskizzen zu treffen und eine Druckvorlage zu erstellen. Aber offenbar hatte das Treffen am 29. Juni 1912 mit Ernst Rowohlt und seinem Teilhaber Kurt Wolff, der den Verlag später übernahm, Kafka so positiv überrascht, dass er nur acht Wochen später ein Typoskript übersandte und im Begleitbrief neben seinen Bedenken über die Qualität seiner Texte unumwunden die „Gier" bekennt, „unter Ihren schönen Büchern auch ein Buch zu haben".[23] Sowohl aufseiten Kafkas als auch auf Verlegerseite war es von Anfang an Konsens, dass die äußere Gestaltung des Buches ein wichtiger Aspekt war. Kurt Wolff antwortete Kafka nach Erhalt und Lektüre des Typoskripts am 4. September 1912 positiv, was die Inverlagnahme angeht, gibt aber zu bedenken: „Es wird ja buchtechnisch allerdings Schwierigkeiten machen das recht dünne Manuskript zu einem Büchlein zu gestalten, aber ich glaube schon eine hübsche Lösung dafür finden zu können."[24] Auf die Vorschläge Wolffs antwortet Kafka am 7. September 1912:

> Ich habe vor den Büchern, die ich aus Ihrem Verlage kenne, zuviel Respekt, um mich mit Vorschlägen wegen dieses Buches einzumischen, nur bitte ich um die größte Schrift, die innerhalb jener Absichten möglich ist, die Sie mit dem Buch haben. Wenn es möglich wäre, das Buch als einen dunklen Pappeinband einzurichten, mit getöntem Papier, etwas nach Art des Papieres der Kleistanekdoten, so wäre mir das sehr recht, allerdings wieder nur unter der Voraussetzung, daß es Ihren sonstigen Plan nicht stört.[25]

Wolff bemühte sich – so seine Briefäußerungen gegenüber Kafka – darum, „eine geeignete Schrift und passendes Format zu finden, damit wir dem wenig umfangreichen Manuskript ein größeres Volumen geben können."[26] Die Satzprobe, die er Kafka schickte, findet dessen begeisterte Zustimmung, die soweit geht, dass er sie am 8. November 1912 an Felice Bauer weiterschickt und auf deren Rückseite schreibt: „Wie gefällt Ihnen die Schriftprobe (das Papier wird natürlich anders sein)? Sie ist zweifellos ein wenig übertrieben schön und würde besser für die Gesetzestafeln Moses passen, als für meine kleinen Winkelzüge."[27] Die *Betrachtungen* waren aus verlegerischer Sicht kein Erfolg, es dauerte elf Jahre, bis die Auflage verkauft war. Ungeachtet dessen blieb Kafka Autor des Verlages, obwohl seine Bücher weiterhin nur in kleinen Auflagen von 800 bis 1000 Exemplaren gedruckt wurden. Kurt Wolff bemühte sich nach Kräften, die stets anspruchsvollen Wünsche Kafkas hinsichtlich der Buchgestaltung auch in Zukunft zu erfüllen. Kafka erkannte dieses Bemühen an, wenn er 1918 über Wolff schrieb, er

[23] Kafka im Brief vom 14. August 1912 an Ernst Rowohlt; Franz Kafka. Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Briefe 1900–1912. Hrsg. von Hans-Gerd Koch. Frankfurt/Main 1999, S. 167.
[24] Kafka, Briefe 1900–1912 (Anm. 23), S. 617.
[25] Kafka, Briefe 1900–1912 (Anm. 23), S. 168.
[26] Kurt Wolff im Brief vom 7. Oktober 1912 an Kafka; Kafka, Briefe 1900–1912 (Anm. 23), S. 618.
[27] Kafka, Briefe 1900–1912 (Anm. 23), S. 222.

sei ein „unter Autoren begrabener Verleger".[28] Bei der Diskussion um den richtigen editorischen Umgang mit Kafka stellt sich immer wieder die Frage, ob das „Werk" oder die „Schrift" im Mittelpunkt der methodischen Überlegungen stehen soll.[29] Wie dem auch sei, der Blick auf die Buchpublikationen Kafkas und ihre gestalterischen Kontexte widerspricht nicht nur der Legende, Kafka habe stets zur Veröffentlichung gedrängt werden müssen. Richtig ist vielmehr, dass Kafka, wenn auch stets skrupulös, sehr genaue Vorstellungen hatte, in welchem verlegerischen Umfeld und davon abhängend in welcher Ausstattung seine Texte gedruckt werden sollten. Damit präjudizierte er das Umfeld der Rezeption, inszenierte diese, indem er in einem Verlag publizierte, der nicht nur in inhaltlicher Hinsicht, sondern auch was die Buchgestaltung anging, avantgardistisch war und als führender Verlag für expressionistische Literatur galt.

Ein anderes Beispiel kann zeigen, welche Konsequenzen es hat, wenn ein Autor oder in diesem Fall eine Autorin bei der Herstellung ihrer Erstpublikation abseits steht. Als 1838 in der Aschendorff'schen Buchhandlung in Münster halbanonym die erste Gedichtsammlung Annette von Droste-Hülshoffs erschien, war dies die erste Publikation der bereits 41-jährigen Autorin. Die Vorbereitungen und schließlich der Druck der Ausgabe waren – ähnlich wie bei Kafka – von erheblichen Skrupeln der Autorin begleitet: Ängste, den Schritt in die literarische Öffentlichkeit zu wagen, Unerfahrenheit im Umgang mit Verlegern und damit Sorgen, ob eine Publikation in einem Provinzverlag nicht „ein kurzes und OBSCURES Leben zu erwarten"[30] habe, aber auch die Rücksichtnahme auf ihre Familie, die „jedes öffentliche Auftreten" des literarisch ambitionierten Familienmitglieds „scheut wie den Tod",[31] waren die immer wieder vorgebrachten Argumente. Hinzu kam die Übertragung der Verhandlungen über Auflagenhöhe und Freiexemplare – auf ein Honorar verzichtete Droste ausdrücklich – sowie der inhaltlichen und formalen Gestaltung der Ausgabe an Christoph Bernhard Schlüter und Wilhelm Junkmann. All dies war dafür verantwortlich, dass das gesamte Unternehmen von Anfang an unter einem ungünstigen Stern stand. Der Misserfolg der Ausgabe war somit vorprogrammiert. Zwar gab sich der junge Verleger alle erdenkliche Mühe und ließ sogar neue Schriften gießen, die am Ende des Buches stolz, wenn auch euphemistisch als „Aschendorff'sche Schriften" bezeichnet wurden. Doch seine Unerfahrenheit beim Verlegen belletristischer Titel stellte

[28] Kafka im Brief an Joseph Körner, Ende Januar 1918; Franz Kafka: Gesammelte Werke. Hrsg. von Max Brod. Bd.: Briefe 1902–1924. Frankfurt/Main 1966, S. 228.

[29] Vgl. hierzu auch Bodo Plachta: „ExpEditionen" – zwei kritische Kafka-Ausgaben. In: Text + Kritik. Sonderband: Franz Kafka. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. 2., gründlich überarb. Aufl. München 2006, S. 331–338.

[30] Annette von Droste-Hülshoff im Brief vom 4. August 1837 an Wilhelm Junkmann; Annette von Droste-Hülshoff. Historisch-kritische Ausgabe. Werke, Briefwechsel. Hrsg. von Winfried Woesler. Bd. VIII,1: Briefe 1805–1838. Text. Bearb. von Walter Gödden. Tübingen 1987, S. 230.

[31] Annette von Droste-Hülshoff im Brief vom 23. März 1837 an Christoph Bernhard Schlüter; Droste-Hülshoff, Historisch-kritische Ausgabe, Bd. VIII,1 (Anm. 30), S. 219.

sich als schwerwiegendes Handicap heraus. Aschendorff hatte bis dahin regional begrenzt und zudem für ein überwiegend konservativ-katholisches Publikum wissenschaftliche und populäre Werke der Theologie, Katechismen, Gebet-, Gesang- und Schulbücher auf den Markt gebracht. Droste, die zwischenzeitlich selbst Korrektur gelesen hatte, war zwar mit „der äußeren Ausstattung [...] sehr zufrieden", fand sie sogar „sehr anständig",[32] doch ihre Unerfahrenheit im Verlagsgeschäft beeinträchtigte – insbesondere durch ihr Insistieren auf einer halbanonymen Verfasserangabe – die Absatzchancen. Das Ergebnis war in formaler Hinsicht alles andere als ansprechend, die Gestaltung des Satzspiegels, der Umgang mit Überschriften und Vorsatztiteln und die aufdringliche Hervorhebung der Seitenzahlen entsprechen kaum den damaligen buchästhetischen Prinzipien für Gedichtausgaben. Der gesamte Band hat eher das Aussehen eines Gebet- oder Gesangbuches, wie sie bei Aschendorff in großer Zahl verlegt wurden. Als Annette von Droste-Hülshoff 1844 eine weitere Gedichtsammlung, nun bei Cotta, plante, gab es ein juristisches Nachspiel zur ersten Ausgabe. Der Verlag Aschendorff war auf vielen, unverkauften Exemplaren sitzen geblieben und forderte nun von der Autorin die Druckkosten zurück. Droste, vielmehr ihr Bruder, zahlte, weil man einen befürchteten Skandal um jeden Preis zu verhindern versuchte. Ein einziges Exemplar dieser unverkauften Bücher hat sich erhalten, unaufgeschnitten und in originaler Broschur.[33] Es ist auch der einzige materielle Beleg für den Misserfolg des ersten öffentlichen Auftritts Annette von Droste-Hülshoffs, der zwar auch literarische Gründe hatte, aber doch durch die Wahl des Verlages, Halbanonymität, schlechte Papierqualität, zu schlichte Buchgestaltung und eine insgesamt dilettantische herstellerische Betreuung entscheidend präformiert wurde. Beide hier vorgestellten Fälle werden in der kritischen Kafka-Ausgabe und in der historisch-kritischen Droste-Ausgabe zwar ausführlich erläutert, bleiben aber insgesamt abstrakt, weil sie auf Abbildungen verzichten und die visuelle Gestaltung dieser Erstausgaben ausblenden.[34]

Ich komme zum zweiten Komplex meiner Beispiele: Die wohl spannendsten Fälle der Buchgeschichte sind diejenigen, in denen Paratexte politisch aufgeladen sind und vielfach ein Einvernehmen zwischen Autor und Verleger signalisieren, das Buch in der politischen Auseinandersetzung zu positionieren. Zu den bekanntesten Signalen dieser Art gehören natürlich zuerst einmal Pseudonyme oder überhaupt fehlende Verfassernamen. Erfindungsreichste Beispiele sind fingierte,

[32] Annette von Droste-Hülshoff im Brief vom 19. Juli 1838 an Christoph Bernhard Schlüter; Droste-Hülshoff, Historisch-kritische Ausgabe, Bd. VIII,1 (Anm. 30), S. 308.

[33] Dieses Exemplar ist abgebildet in: Annette von Droste-Hülshoff (1797–1848). „aber nach hundert Jahren möcht ich gelesen werden". Hrsg. von Bodo Plachta. Wiesbaden 1997, S. 145.

[34] Für die Ausgabe Annette von Droste-Hülshoffs liegt allerdings ein Faksimile vor: Gedichte von Annette von Droste-Hülshoff. Faksimile-Nachdruck der Ausgabe von 1838. Mit einem Nachwort von Winfried Woesler: Zu Geschichte, Wirkung und Wirkungslosigkeit einer Erstpublikation. Münster 1978. Diese Ausgabe wurde 1997 erneut aufgelegt.

allerdings eine deutliche Sprache sprechende Druckorte wie Freistatt und Villefranche oder spezifische Verlagsnamen. Eine gewisse Berühmtheit hat der Name Pierre Marteau bzw. in seiner deutschen Version Peter Hammer seit dem späten 17. Jahrhundert in Deutschland und Frankreich erlangt, der meistens mit dem Druckort Köln kombiniert wird.[35] Zeitgenossen verstanden dieses Impressum sogar als „politische[n] Scherz".[36] Zunächst von niederländischen, dann auch von anderen Verlegern benutzt, wird dieses Impressum bald zum Markenzeichen für ein Buchprodukt, von dem das *Journal de Hambourg* schon 1694 wusste: «Le nom de Pierre Marteau sur la première page d'un livre suffit pour faire connaître qu'il y a quelque chose d'impie, de satirique ou de suspect».[37] Ob ein Setzer oder Drucker mit diesem Namen jemals existiert hat, ist zu bezweifeln, aber das Phantom war bald so populär, dass im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts sogar eine Abbildung von Peter Hammer kursierte.[38] Gerade zur Zeit der Französischen Revolution demonstrierten deutsche Autoren und ihre Verleger durch die Benutzung des Impressums ihre Sympathie für die Ereignisse in Frankreich. Während der Napoleonischen Besatzung benutzte man es, um eine antifranzösische bzw. pro-preußische Haltung zu demonstrieren, und in den 1830er Jahren war es Kennzeichen für eine ausdrücklich antirestaurative Einstellung. Das Impressum ‚Peter Hammer' war stets ein Element der Tarnung, auch dann noch, wenn es zur Kaschierung von unerlaubten Nachdrucken herangezogen wurde. Noch 1834 versuchte Karl von Holtei den – wenn auch harmlosen – erotischen Charakter seines Schauspiels *Don Juan* mit dem Impressum „Paris, 1834 | Bei Pierre Marteau" zu verschleiern. Zugleich lag ihm daran, mit der Wahl des französischen Impressums das Publikum neugierig zu machen, versprachen doch Titel und Impressum die Lektüre eines Textes, der vermutlich indiziert war. Im Revolutionsjahr 1848 verschwand das Impressum, Heines Verleger Campe war einer der letzten, der es für eine anonyme politische Broschüre (Karl Möring: Des Österreichers richtiger Standpunkt) benutzte.

Die auffälligsten Erscheinungsbilder liefern Druckwerke, in denen Texte aufgrund von Zensureinreden geschwärzt wurden oder zensurbedingte Auslassungen enthielten. Dies betraf nicht nur Goethe – z.B. im Fall des Erstdrucks von *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* von 1774 –, sondern auch heutige Autoren wie F.C. Delius, in dessen „Dokumentarsatire" über die Firma Siemens (*Unsere Sie-*

[35] Zum Gesamtkomplex vgl. Klaus Walther: Die deutschsprachige Verlagsproduktion von Pierre Marteau/Peter Hammer. Zur Geschichte eines fingierten Impressums. Leipzig 1983.

[36] Olaf Simons: Marteaus Europa oder Der Roman, bevor er Literatur wurde. Eine Untersuchung des deutschen und englischen Buchangebots der Jahre 1710 bis 1720. Amsterdam, Atlanta/GA 2001 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 52), S. 6.

[37] Zitiert nach Klaus Walther: Die „Firma" Pierre Marteau alias Peter Hammer. In: Der Zensur zum Trotz. Das gefesselte Wort und die Freiheit in Europa. [Ausstellungskatalog.] Weinheim 1991, S. 41–47, hier S. 42.

[38] Abbildung bei H[einrich] H[ubert] Houben: Der ewige Zensor. Mit einem Nachwort von Claus Richter und Wolfgang Labuhn. Kronberg/Ts. 1978, S. 43.

mens-Welt, 1972) der Wagenbach-Verlag nach Gerichtsbeschluss Passagen entfernen musste und diese ausdrücklich als Zensureinschwärzungen markierte.[39] Aktuellste Beispiele liefert der Roman *Esra* von Maxim Biller, der aufgrund eines Gerichtsbeschlusses nur mit Auslassungen erscheinen konnte; inzwischen ist sein Vertrieb komplett verboten worden. Dass Heine typografisch kenntlich gemachte, allerdings fingierte Zensurstriche 1827 in den *Ideen. Das Buch le Grand* zur legendären ironischen Attacke gegen die Zensur nutzte, war jedoch nur eine Facette im typografischen Kampf gegen die Unterdrückung der Meinungsfreiheit.

Als eines der sichtbarsten Zeichen der Restauration gelten die Karlsbader Beschlüsse 1819, die vor allem die Vorzensur für alle Publikationen einführten, die einen Umfang von 20 Bogen, also 320 Seiten in Oktavformat, nicht überschritten.[40] Die Strategie war klar: Man wollte solche Druckschriften unterdrücken bzw. kontrollieren, die wegen ihres geringen Umfangs schnell und kostengünstig zu produzieren sowie preiswert an den Leser zu bringen waren. Auch waren die neoabsolutistischen Meinungskontrolleure der Ansicht, umfangreiche Bücher würden eher von einem überschaubaren Kreis von anspruchsvollen Lesern rezipiert, von denen in politischer Hinsicht weniger zu befürchten war als von einem Publikum, das Broschüren und im Umfang begrenzte Bücher kaufen würde. Verleger und Autoren politischer Texte wussten auch hier Abhilfe zu schaffen. Aus Gründen der Wirksamkeit und der Verkaufsförderung mussten sie natürlich an Publikationen mit einem geringen Umfang interessiert sein. Dies war aber aufgrund der 20-Bogen-Regelung nicht mehr möglich. So fand man Lösungen, die durch großzügige Ausnutzung des Satzspiegels, Typengröße, einen größeren Zeilen- bzw. Strophendurchschuss oder einen üppigen Gebrauch von Vorsatzblättern den Umfang des Buches auf die notwendigen 320 Seiten bringen und so die Vorzensur vermeiden konnten.

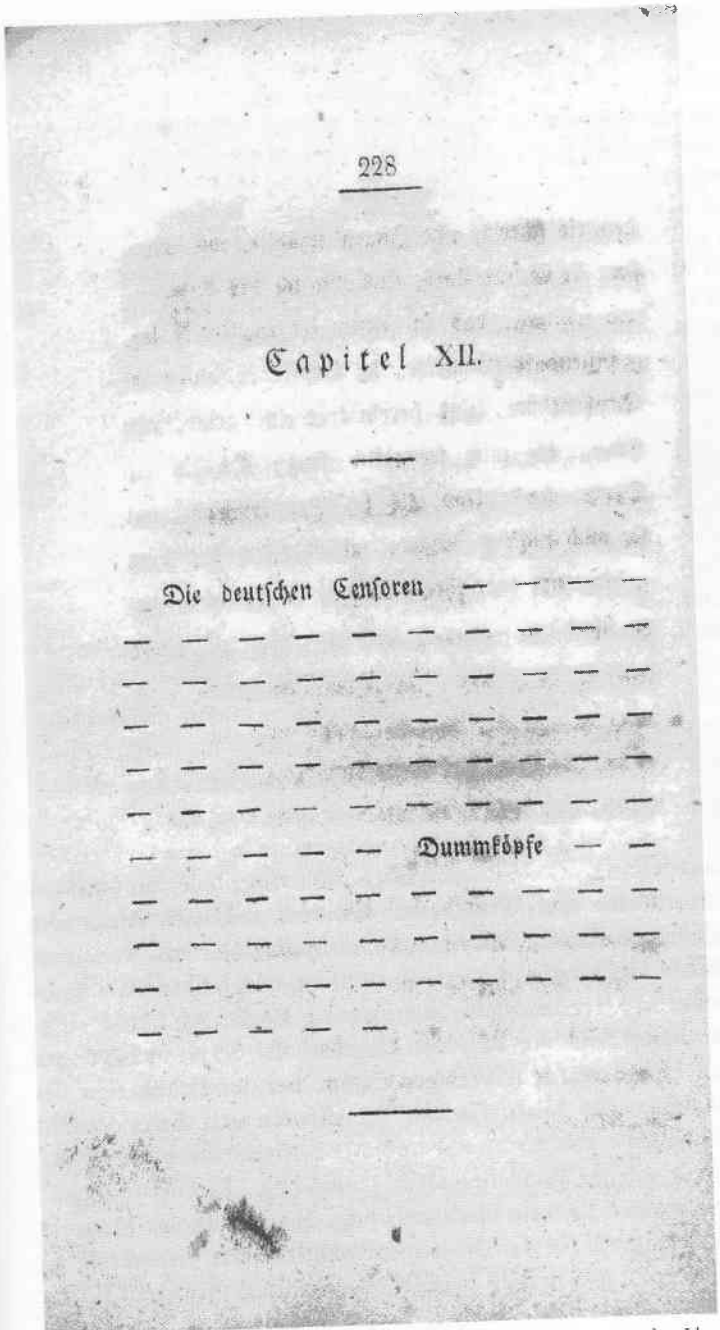
Auch Ferdinand Freiligrath und sein Verleger verfuhren auf diese Weise 1844 bei der Publikation des *Glaubensbekenntniß*. Freiligrath war bereits vor 1844 mit der Zensur in Konflikt geraten, sodass es aussichtslos schien, seine „Zeitgedichte" unbeschadet durch die Vorzensur zu bringen,[41] zumal bekannt war, dass Freiligrath „mit Gewalt in die Politik"[42] drängte. Die Ausgabe verteilt nun 44 Gedichte auf 323 Seiten, wozu noch 16 Seiten Titelei, Motto, Vorwort, Inhaltsverzeichnis und ein Abdruck von früheren Zensurentscheidungen gegen drei Gedichte des Autors hinzuzuzählen sind. Obwohl keine Dokumente erhalten sind, die diese

[39] Vgl. zu diesem Fall Silke Buschmann: Literarische Zensur in der BRD nach 1945. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1997 (Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft. 17), S. 80–82.

[40] Vgl. Bodo Plachta: Zensur. Stuttgart 2006, S. 100–119.

[41] Vgl. zum Kontext Bodo Plachta: Zensur, Selbstzensur und Exil. Zu Ferdinand Freiligraths Gedichtsammlung „Ein Glaubensbekenntniß" (1844). In: Grabbe-Jahrbuch 8, 1989, S. 131–147.

[42] Levin Schücking im Brief vom 21. Februar 1843 an Louise von Gall; Briefe von Levin Schücking an Louise von Gall. Hrsg. von Reinhold Conrad Muschler [...]. Leipzig 1928, S. 181f.



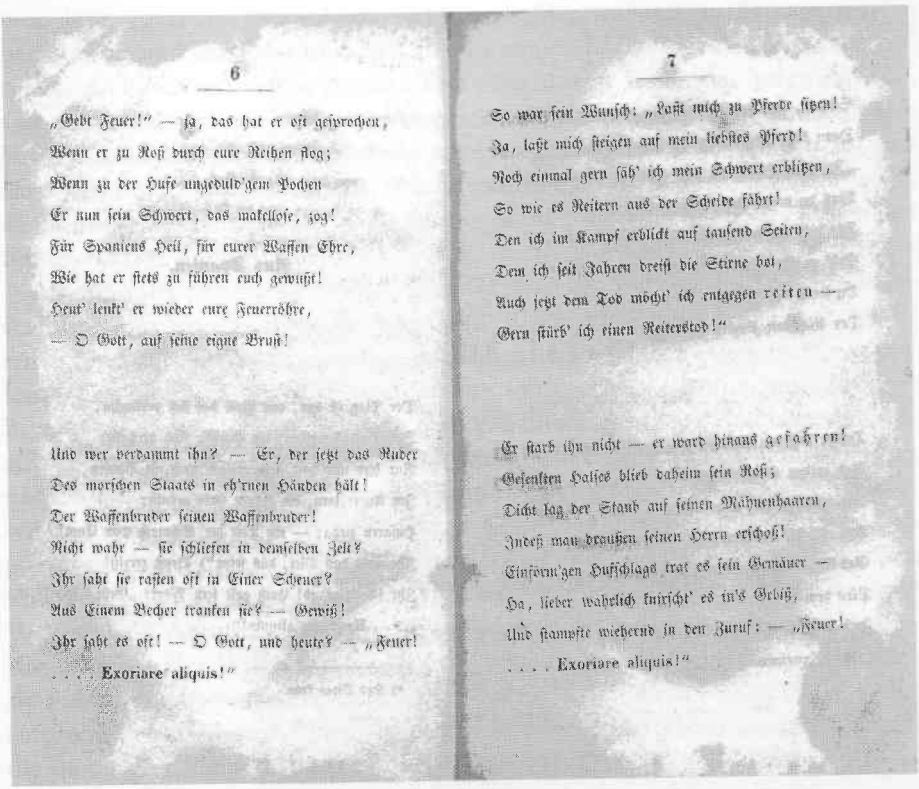
228

Capitel XII.

Die deutſchen Cenſoren

Dummköpfe

Abb. 4: Heinrich Heine, *Reisebilder. Zweyter Theil* (1827), Kap. 12 der *Ideen. Das Buch Le Grand* (Abb. entnommen aus: „Ich Narr des Glücks". Heinrich Heine 1797–1856. Bilder einer Ausstellung. Hrsg. von Joseph A. Kruse unter Mitwirkung von Ulrike Reuter und Martin Hollender. Stuttgart, Weimar 1997, S. 98)



6

„Gebt Feuer!" — ja, das hat er oft gesprochen,
Wenn er zu Roß durch eure Reihen flog;
Wenn zu der Hufe ungeduld'gem Pochen
Er nun sein Schwert, das makellose, zog!
Für Spaniens Heil, für eurer Waffen Ehre,
Wie hat er stets zu führen euch gewußt!
Heut' lenkt' er wieder eure Feuerröhre,
— O Gott, auf seine eigne Brust!

Und wer verdammt ihn? — Er, der jetzt das Ruder
Des morschen Staats in eh'rnen Händen hält!
Der Waffenbruder seinen Waffenbruder!
Nicht wahr — sie schliefen in demselben Zelt?
Ihr sahet sie rasten oft in Einer Scheuer?
Aus Einem Becher tranken sie? — Gewiß!
Ihr sahet es oft! — O Gott, und heute? — „Feuer!
. . . . Exoriare aliquis!"

7

So war sein Wunsch: „Laßt mich zu Pferde sitzen!
Ja, laßt mich steigen auf mein liebstes Pferd!
Noch einmal gern säh' ich mein Schwert erblitzen,
So wie es Reitern aus der Scheide fährt!
Den ich im Kampf erblickt auf tausend Seiten,
Dem ich seit Jahren dreiß die Stirne bot,
Auch jetzt dem Tod möcht' ich entgegen reiten —
Gern stürb' ich einen Reitertod!"

Er starb ihn nicht — er ward hinaus gefahren!
Gesenkten Halses blieb daheim sein Roß;
Dicht lag der Staub auf seinen Mähnenhaaren,
Indeß man draußen seinen Herrn erschoß!
Einförm'gen Hufschlags trat es sein Gemäuer —
Ha, lieber wahrlich knirscht' es in's Gebiß,
Und stampfte wiehernd in den Zuruf: — „Feuer!
. . . . Exoriare aliquis!"

Abb. 5: Ferdinand Freiligrath: *Ein Glaubensbekenntniß* (1844)

Strategie der Zensurumgehung mit Hilfe der Buchausstattung belegen, ist doch davon auszugehen, dass Autor und Verleger im Konsens und nach Absprache handelten. Als Beleg kann ein Eintrag von Moritz Gottfried Saphir am 21. August 1843 in das Stammbuch Freiligraths dienen, in dem es u.a. heißt: „Willst du schreiben, dichten, selbst in Stein | müssens über zwanzig Bogen sein!!"[43] Freiligrath befand sich mit dieser Strategie in guter Gesellschaft, denn auch andere Autoren – allen voran Heine und sein Verleger Campe bei der Publikation des *Wintermährchens* im Rahmen der *Neuen Gedichte* – bedienten sich dieser Verfahrensweise, und das Publikum erkannte schnell an dieser buchgestalterischen ‚Maskierung', dass der Inhalt solcher Bändchen dem politischen „Ideenschmuggel" diente.[44] Den Metternich'schen Spitzeln blieb nur übrig, über das üppige Honorar von 4000 Gulden, das Freiligrath für das *Glaubensbekenntiß* erhalten haben soll, zu spekulieren und festzustellen: „Da in dem beispiellos splendid gedrucktem Buche

[43] Heinrich Haxel: Vier Stammbücher der Familie Freiligrath. Detmold 1976, S. 31 (Faksimile des Eintrags S. 30).
[44] Vgl. Plachta, Zensur 2006 (Anm. 40), S. 109–113.

viele leere Seiten sind, keine Seite aber mehr als 16 Reihen hat, so ist dem Dichter für jede Zeile mehr als ein Gulden bezahlt worden. Schiller und Goethe sind bei Lebzeiten nicht so honoriert worden."[45]

Ein letztes Beispiel soll zeigen, inwiefern die Buchausstattung zur Formulierung eines expliziten literarischen bzw. politischen Statements beiträgt, die zudem unterschiedliche Bilder, die der Autor von sich weitergegeben sehen wollte, produzierte: Bertolt Brecht ist zu denjenigen Autoren zu rechnen, die „einen ausgeprägten Sinn für die produktionsästhetische Dimension literarischer Werke" haben.[46] Dies betrifft nicht nur seinen unmittelbaren Umgang mit Arbeitsmaterialien, sondern Brechts Augenmerk war auch auf die Ausstattung seiner Werkausgaben gerichtet: „Entscheidend" – so Erdmut Wizisla – „waren ihm formalinhaltliche Werkbezüge innerhalb der Bände, Einheitlichkeit in Umfang sowie Ausstattungs- und Layoutfragen (Umschlag, Einband, Satzbild, Formatierungen)."[47] Brecht hatte dabei das von ihm hoch geschätzte Muster für Klassiker-Ausgaben vor Augen, wobei wiederum Benutz- und Lesbarkeit im Vordergrund standen. So erinnert sich auch Siegfried Unseld, dass Brecht bei der Planung einer Ausgabe seiner gesammelten Theatertexte insistierte, diese Ausgabe – insbesondere der Einband – solle alten englischen Klassikerausgaben ähnlich sein.[48] Aber Brecht erwog auch andere Konzepte der Buchausstattung: Seit Mitte der 1920er Jahre nannte er die Ergebnisse seiner literarischen Arbeit „Versuche". Der dadurch ausdrücklich hervorgehobene Experimentcharakter der literarischen Produktion zielte sowohl auf Erkenntnisgewinn als auch auf ständige Überprüfung und Korrektur[49] und sollte sich dementsprechend in der Publikation niederschlagen. Auch die Buchausstattung ging mit dieser Auffassung konform: Die „Versuche" präsentieren sich als durchnummerierte Hefte mit betont sachlicher Ausstattung und nüchterner Typografie. Die „Versuche" treten damit bewusst in Gegensatz zu ‚musealen' Werkausgaben klassischer Texte, wie sie sich in Leder gebunden und mit Goldschnitt versehen in bürgerlichen Bücherschränken fanden. Ernest Bornemann schreibt zu diesem Konzept 1957 in der Zeitschrift *Sinn und Form*: „Jedes erdenkliche Mittel der Ausstattung und Typographie wurde angewendet, um darauf hinzuweisen, daß es sich hier nicht um ein ‚Kunstwerk', sondern um ein

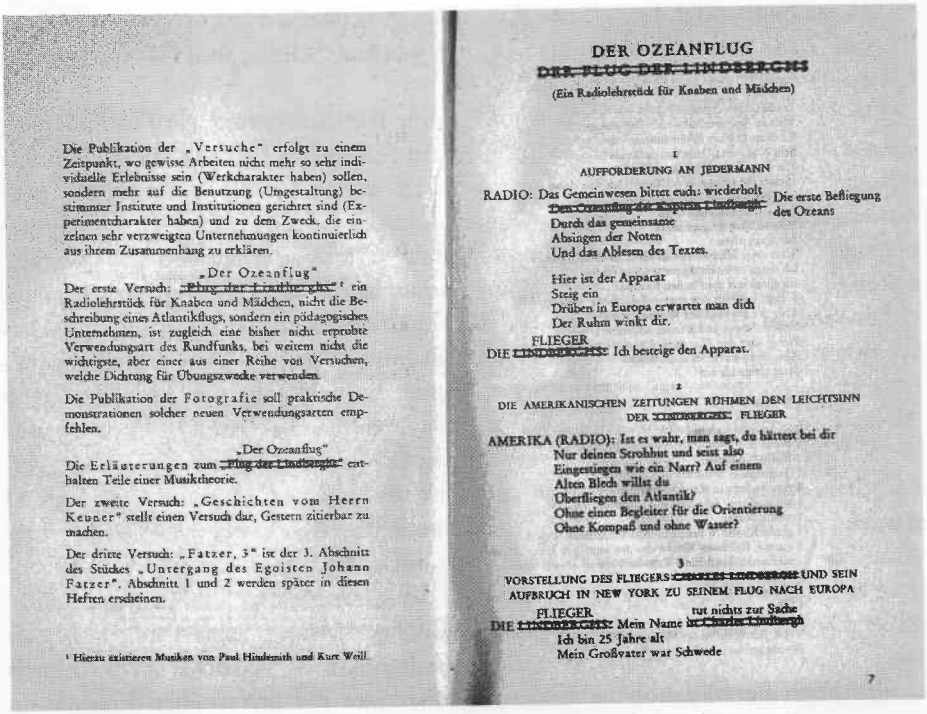
[45] Literarische Geheimberichte aus dem Vormärz. Mit Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Karl Glossy. Wien 1912. Nachdruck: Hildesheim 1975, T. 2, S. 181.

[46] Erdmut Wizisla: Archive als Editionen? Zum Beispiel Bertolt Brecht. In: Text und Edition. Positionen und Perspektiven. Hrsg. von Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. van Vliet und Hermann Zwerschina. Berlin 2000, S. 407–417, hier S. 408.

[47] Erdmut Wizisla: Brecht-Editionen. In: Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editionsgeschichte. Hrsg. von Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta. Tübingen 2005 (Bausteine zur Geschichte der Edition. 2), S. 1–12, hier S. 2.

[48] Siegfried Unseld: Gelassen über die Leichen der Philologen hinweg. Der ganze Brecht: Zur Edition seiner Werke. In: Die Welt, Nr. 8, 25. Juni 1964 S. 254f., hier S. 254.

[49] Vgl. Gerhard Seidel: Bertolt Brecht – Arbeitsweise und Edition. Das literarische Werk als Prozeß. Berlin 1977, S. 71.



Die Publikation der „Versuche" erfolgt zu einem Zeitpunkt, wo gewisse Arbeiten nicht mehr so sehr individuelle Erlebnisse sein (Werkcharakter haben) sollen, sondern mehr auf die Benutzung (Umgestaltung) bestimmter Institute und Institutionen gerichtet sind (Experimentcharakter haben) und zu dem Zweck, die einzelnen sehr verzweigten Unternehmungen kontinuierlich aus ihrem Zusammenhang zu erklären.

„Der Ozeanflug"

Der erste Versuch: ~~„Flug der Lindberghs"~~[1] ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen, nicht die Beschreibung eines Atlantikflugs, sondern ein pädagogisches Unternehmen, ist zugleich eine bisher nicht erprobte Verwendungsart des Rundfunks, bei weitem nicht die wichtigste, aber einer aus einer Reihe von Versuchen, welche Dichtung für Übungszwecke verwenden.

Die Publikation der Fotografie soll praktische Demonstrationen solcher neuen Verwendungsarten empfehlen.

„Der Ozeanflug"

Die Erläuterungen zum ~~„Flug der Lindberghs"~~ enthalten Teile einer Musiktheorie.

Der zweite Versuch: „Geschichten vom Herrn Keuner" stellt einen Versuch dar, Gestern zitierbar zu machen.

Der dritte Versuch: „Fatzer, 3" ist der 3. Abschnitt des Stückes „Untergang des Egoisten Johann Fatzer". Abschnitt 1 und 2 werden später in diesen Heften erscheinen.

[1] Hierzu existieren Musiken von Paul Hindemith und Kurt Weill.

DER OZEANFLUG

~~DER FLUG DER LINDBERGHS~~

(Ein Radiolehrstück für Knaben und Mädchen)

1

AUFFORDERUNG AN JEDERMANN

RADIO: Das Gemeinwesen bittet euch: wiederholt ~~Den Ozeanflug der beiden Lindberghs~~ Die erste Befliegung des Ozeans
Durch das gemeinsame
Absingen der Noten
Und das Ablesen des Textes.

Hier ist der Apparat
Steig ein
Drüben in Europa erwartet man dich
Der Ruhm winkt dir.

FLIEGER
DIE ~~LINDBERGHS~~: Ich besteige den Apparat.

2

DIE AMERIKANISCHEN ZEITUNGEN RÜHMEN DEN LEICHTSINN DER ~~LINDBERGHS~~ FLIEGER

AMERIKA (RADIO): Ist es wahr, man sagt, du hättest bei dir
Nur deinen Strohhut und seist also
Eingestiegen wie ein Narr? Auf einem
Alten Blech willst du
Überfliegen den Atlantik?
Ohne einen Begleiter für die Orientierung
Ohne Kompaß und ohne Wasser?

3

VORSTELLUNG DES FLIEGERS ~~CHARLES LINDBERGH~~ UND SEIN AUFBRUCH IN NEW YORK ZU SEINEM FLUG NACH EUROPA

FLIEGER tut nichts zur Sache
DIE ~~LINDBERGHS~~: Mein Name ~~ist Charles Lindbergh~~
Ich bin 25 Jahre alt
Mein Großvater war Schwede

7

Abb. 6: Bertolt Brecht, *Der Ozeanflug* im Wiederabdruck der *Versuche* (1959)

politisches Dokument von trockenster funktionaler Art handelte."[50] Die Reihe der „Versuche", die zwischen 1930 und 1932 in sieben Heften erschienen war, setzte Brecht nach der Rückkehr aus dem Exil bis zu seinem Tod fort und diskutierte mit seinem Verleger Peter Suhrkamp sogar, die „Versuche" programmatisch zur Grundlage einer Gesamtausgabe zu machen, die nur noch um entsprechende theoretische Schriften zu ergänzen wären. Der Suhrkamp-Verlag brachte 1959 die Reihe der *Versuche* im Neudruck heraus und entsprach damit der strategischen Absicht,[51] die Brecht an diese Publikationsform als neues „Kunstmittel"[52] geknüpft hatte. Diese strategische Absicht ging sogar so weit, dass im Neudruck die Veränderung des Titels von *Der Flug der Lindberghs* in *Der Ozeanflug* sowie alle weiteren Erwähnungen des Flugpioniers mit doppelter Durchstreichung ausdrücklich kenntlich gemacht wurden, nachdem die offene Sympathie von Charles Lindbergh für Faschismus und Nationalsozialismus bekannt geworden waren.

[50] Ernest Bornemann: Ein Epitaph für Bertolt Brecht. In: Sinn und Form 9, 1957, H. 1–3, Zweites Sonderheft Bertolt Brecht, S. 142–158, hier S. 151.

[51] Wizisla 2005 (Anm. 47), S. 2.

[52] Dieser Begriff fällt am 12. Januar 1956 in Brechts Rede auf dem IV. Deutschen Schriftstellerkongress in Berlin; Bertolt Brecht: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988–2000, Bd. 23, S. 382.

„Das Buch" – resümieren Ursula Rautenberg und Dirk Wetzel in ihrem Buch über das Buch – „ist in literalen Gesellschaften wesentlicher Teil der medialen Umwelt, in der es in vielfältigen Formen auftreten und unterschiedliche Funktionen übernehmen kann."[53] Aber das Buch reicht über seine Funktion als „materielles Objekt" unserer Alltagskultur oder als Speichermedium insofern hinaus, als es eine medienspezifische Kommunikationsform mit eigener Semantik darstellt, die neben sprachlichen auch visuelle Zeichen enthält, die der „Weiterverarbeitung" durch den Leser bedürfen.[54] Das Buch hat sich im Verlauf seiner Geschichte dadurch zu einem äußerst leistungsfähigen Medium entwickelt, das auf vielfältigste Weise Lektüren stimulieren und beeinflussen kann. Wie sehr diese Steuerung der Lektüre auch durch die Buchausstattung in engem Zusammenwirken zwischen Autor, Verleger und anderen an der Buchproduktion Beteiligten vonstattengehen kann, sollten die wenigen, hier vorgestellten Beispiele zumindest angedeutet haben. Aber welche Konsequenzen sind daraus für die Edition zu ziehen? Sicherlich zunächst einmal die Feststellung, dass das Buch über seine textüberliefernde Funktion hinaus auch als Artefakt wieder einen größeren Stellenwert in der editorischen Diskussion einnehmen muss. Viele Editionen im deutschen Sprachraum gehen mit diesem Phänomen auffallend distanziert um. Durch die Faksimile-Ausgaben sind wir inzwischen daran gewöhnt, in einer Edition die handschriftliche Materialgrundlage der Edition offenzulegen, um daran anschließend genetische Prozesse unmittelbar am Objekt mit verfolgen zu können und Einblicke in den ‚Schreibraum' des Autors zu gewinnen. Dabei hat sich auch in zunehmendem Maße als Argument für das Faksimile die Einsicht durchgesetzt, dass – so Roland Reuß – die „einmalige Konstellation der Zeichen auf dem Papier (oder einem anderen Trägerstoff)" „nicht von der Materialität ablösbar [ist], denn sie ist nicht ohne Verlust an Information transformierbar."[55] Und – so ist zu fragen – warum sollte dies nicht auch für Drucktexte gelten, wenn sie in signifikanter Weise Elemente enthalten, die nicht in diskursiver Form „transformierbar" sind und doch erhebliche Bedeutung für Buchkultur, Intentionsstrategie und Lektüre haben. Das soll nun nicht heißen, dass die Edition ihr Heil im unbegrenzten Faksimilieren von Drucktexten suchen sollte, Kriterium für ein solches Verfahren muss die Signifikanz des historischen Materials bleiben. Die heutigen technischen Möglichkeiten drängen uns m.E. gerade dazu, Editionen auch um faksimilierte Drucktexte auf CD-ROMs oder im Internet zu ergänzen. Wohlgemerkt, es geht hier nicht um das Faksimile von Drucktexten als Ersatz textkritischer Arbeit, sondern vielmehr um deren Ergänzung,[56] wobei die Edition

[53] Ursula Rautenberg, Dirk Wetzel: Buch. Tübingen 2001 (Grundlagen der Medienkommunikation. 11), S. 1.

[54] Rautenberg/Wetzel 2001 (Anm. 53), S. 4f.

[55] Roland Reuß: Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift. Notizen zur „Textgenese". In: Text. Kritische Beiträge 5, 1999, S. 1–25, hier S. 17.

[56] Vgl. auch Rüdiger Nutt-Kofoth: Text lesen – Text sehen: Edition und Typographie. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 78, 2004, S. 3–19, hier S. 18f.

auch als Archiv fungieren kann. Buchgestaltung gehört zur „Ästhetik der Produktion“,[57] kann aus spezifischer Perspektive Publikationskontexte im Spannungsfeld von Buchproduktion, Markt und Lesekultur erschließen. Wenn diese Perspektive genutzt würde, ließen sich auch für die Editionswissenschaft in mediengeschichtlicher und kulturhistorischer Hinsicht neue Horizonte öffnen.[58] Zugleich lieferten solche Perspektiven auch die dringend notwendigen Anknüpfungspunkte für die literaturwissenschaftliche Nutzung editorischer Produkte.

Abstract

In contrast to Anglo-American scholarly editing, questions of book design play a rather subordinate role in German scholarly editing. Selected examples will help to illustrate the special importance authors themselves attached to the design of their books. Furthermore, they will show that book design could also be a decisive factor as to whether a publication was a success or a failure. Additionally, the article wants to reveal how censorship could be avoided with the help of layout and typography or, as in the case of Brecht's *Der Ozeanflug* (*The Ocean Flight*), how a political statement could be made by means of typography. On the whole, this contribution is a plea to editors to pay more attention to aspects of book design in their editions (for example through facsimiles).

[57] Begriff angelehnt an Almut Grésillon: Literarische Handschriften. Einführung in die «critique génétique». Aus dem Französischen übersetzt von Frauke Rother und Wolfgang Günther, redaktionell überarb. von Almuth Grésillon. Bern, Berlin, Frankfurt/Main, New York, Paris, Wien 1999 (Arbeiten zur Editionswissenschaft. 4), S. 251.

[58] Vgl. zu dieser Diskussion Rüdiger Nutt-Kofoth: Editionsphilologie als Mediengeschichte. In: editio 20, 2006, S. 1–23, und Paul Ziche: Systematische Werke und unfertige Bücher. Schellings *System des transscendentalen Idealismus* und die Kategorie des ‚Buches'. In: editio 20, 2006, S. 38–52.