Paul Wühr: So eine Freiheit

Digitale genetisch-kritische Audioedition –
Konzeptstudie und Teiledition

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Doktorgrades der *Philosophie*
in der Fakultät für
Geistes- und Kulturwissenschaften
der Bergischen Universität Wuppertal

vorgelegt von
Bastian Politycki
aus
Unna

Wuppertal, im Oktober 2026

Vorbemerkung und Danksagung

In seinem Tagebucheintrag vom 6. März 1992 vermerkt Paul Wühr, dass das von ihm sogenannte ‚Frauenstück' nach nun 20 Jahren schmerzhaft wieder in seinem Bewusstsein auftaucht und ihn Tag und Nacht quält. Durch die unermüdliche Unterstützung seiner Ehefrau Inge Poppe-Wühr – die ganz ohne Frage so etwas wie die Managerin ihres Mannes war – gelang 1992 doch noch eine Realisierung des schon Anfang der 70er Jahre geplanten O-Ton-Hörspiels. Meine eigene Arbeit mit dem Frauenstück begann im Frühsommer 2018 im Rahmen meiner Masterarbeit. Ich beschäftigte mich in diesem Kontext erstmals mit Paul Wührs Nachlass und dessen Arbeitsweise. Dies war die Grundlage für meine ersten wissenschaftlichen Schritte. Der erste Vortrag im Rahmen einer Tagung oder auch die erste Veröffentlichung wären ohne Wührs Frauenstück so nicht möglich gewesen. Doch wo Licht ist, da ist auch Schatten. Als klassischer Papierarbeiter hat Wühr Zeit seines Lebens große Mengen an Material produziert. Ein für Außenstehende ersichtliches Ordnungssystem scheint nicht zu existieren. Inge Poppe-Wühr hätte dazu sicher Auskunft geben können. Ein Austausch mit ihr am ehemaligen Wohnsitz der Wührs in Passignano wurde durch die Corona-Beschränkungen und ihren überraschenden Tod 2021 verhindert. Für ihre Unterstützung meiner Arbeit bin ich unglaublich dankbar.

Die hier vorliegende Arbeit präsentiert nun in einer digitalen Edition das vorläufige Endergebnis meiner Arbeit am nachgelassenen Material zu *So eine Freiheit*, wie das Frauenstück eigentlich heißt. Als Konzeptstudie entwickelt und erprobt sie ein Modell für die Aufbereitung und Darstellung mehrmedialer Werkkomplexe. Die Edition soll künftig um weitere Materialien ergänzt werden. Ihre Erarbeitung wäre ohne die maßgebliche Förderung des Wuppertaler Graduiertenkollegs *Dokument – Text – Edition* nicht möglich gewesen, dem hier ausdrücklich gedankt sei.

Mein Dank gebührt ferner dem Erstbetreuer meines Dissertationsprojektes Prof. Dr. Wolfgang Lukas, der mich während meines Masterstudiums in das Werk Paul Wührs einführte und den Arbeitsprozess durch zahlreiche Gespräche begleitete. Seine konstruktive Kritik und die vielfältigen Impulse waren stets ein Ansporn für mich, die Erarbeitung der Edition voranzutreiben.

Dem Zweitgutachter meiner Arbeit, Herrn Prof. Dr. Toni Bernhart, bin ich ebenso zu großem Dank verpflichtet. Seine theoretischen Vorarbeiten auf dem Feld der Audioeditorik bildeten von Beginn an den Grundstein des Projektes. Darüber hinaus gilt mein besonderer Dank dem wissenschaftlichen Koordinator des Wuppertaler Graduiertenkollegs, Herrn Dr. Rüdiger Nutt-Kofoth, sowie Herrn Prof. Dr. Patrick Sahle für den stetigen Austausch und die Bereitschaft, sich mit Fragestellungen und Problemen meiner Forschung auseinanderzusetzen.

Dem RBB, dem Hanser-Verlag sowie der Paul-Wühr-Gesellschaft danke ich für die Unterstützung meiner Arbeit und die Bereitstellung der Materialien, die die Grundlage für die Edition bilden.

Der Wuppertaler Universitätsbibliothek, insbesondere Herrn Frank Hoffmann, danke ich für die Übernahme der digitalen Webanwendung, die zukünftig unter folgender URL zu erreichen ist:

`https://soeinefreiheit.bib.uni-wuppertal.de`

Schließlich danke ich meiner Familie, besonders meinen Eltern, die mich auf meinem bisherigen Weg stets unterstützt haben. Euer Rückhalt hat mich durch das Studium und die Promotion getragen.

Wuppertal, im Oktober 2026
Bastian Politycki

Für M.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung **1**
1.1 Gegenstand und Problematik 1
1.2 Zum Aufbau der Arbeit 6

2 Hörspiel- und Audioedition – Forschungsstand **10**
2.1 Versuch einer Begriffsbestimmung 10
2.2 Hörspieleditionen in der Retrospektive 18
2.2.1 Hörspiele als gedruckte Werke 20
2.2.2 Hörspiel-/Audioedition als Audio-Archiv 23
2.2.3 Audioeditionen als (Neu-)Vertonung 26
2.3 Zwischenfazit oder editorisches Pflichtenheft 27

3 Einführung des Fallbeispiels **32**
3.1 Werkbiographische Notiz: Paul Wühr als Hörspielmacher 32
3.1.1 Anfänge im traditionellen Hörspiel 32
3.1.2 *Preislied* oder der Aufbruch zum Neuen Hörspiel 35
3.2 Die 20-jährige Odyssee: *So eine Freiheit* 40
3.2.1 Entstehungsgeschichte 40
3.2.2 Erläuterungen zur Arbeitsweise und Textgenese 43
3.3 Überlieferung 54
3.3.1 Anlage und Geschichte des Teilnachlasses 54
3.3.2 Bestände und Aufteilung 55
3.3.3 Beschreibung der verschiedenen Dokumenttypen 57
3.3.3.1 Manu- und Typoskripte 57
3.3.3.2 Druck 58
3.3.3.3 Tonbänder und Hörfassung 59

4 Konzeption einer kritisch-genetischen Audioedition **62**
4.1 Editorische Prämissen zum Text(-begriff) 63
4.2 (Textgenetische) Betrachtungsebenen 69
4.2.1 Das Werk 70
4.2.2 Fassung und Textschicht 73

4.3 Zum Präsentationsmedium 77
4.3.1 Digitale Editionen in der Theorie 78
4.3.2 Digitale Editionen in der Praxis 83

5 Editorischer Bericht I – Texttypen und Siglensystem 90
5.1 Texttypen 90
5.1.1 Tonbänder 91
5.1.2 Interviewtranskript 91
5.1.3 Selektion 92
5.1.4 Notizen und Skizzen 93
5.1.5 Niederschrift / Figuration 94
5.1.6 Schleife 95
5.1.7 Paralipomena 95
5.1.8 Epitextuelles Material 96
5.1.9 Anmerkungen zur Materialauswahl 96
5.2 Identifikatoren und Siglen 97
5.2.1 Vergabe von Identifikatoren zur eindeutigen Referenzierung . 97
5.2.2 Zuordnung von Siglen 98

6 Editorischer Bericht II – Datenmodell 101
6.1 Projektspezifisches Schema 101
6.2 Schriftsprachliche Dokumente 102
6.2.1 Grundsätze der Textwiedergabe und TEI-Codierung 102
6.2.2 Bestandteile und räumliche Anordnung 104
6.2.3 Verschleifungen und Abkürzungen 106
6.2.4 Unsichere Lesungen und nicht entzifferte Zeichen 107
6.3 Phonographische Dokumente 108
6.3.1 Kontextuelle Informationen 110
6.3.2 Annotation des Audiotranskripts 113
6.4 Textgenetische Verzeichnung 117
6.4.1 Änderungs- und Überarbeitungsprozesse innerhalb eines Dokuments 117
6.4.2 Tilgungen 118
6.4.3 Hinzufügungen 119
6.4.4 Umstellungen 119
6.4.5 Unterstreichungen und Einrahmungen 121
6.4.6 Letztgültiger Textzustand 122
6.4.7 Dokument- und fassungsübergreifende Änderungen und Relationen 123

7 Gestaltung und Umsetzung 127
7.0 Vorbemerkungen zum technischen Konzept . . . 127
7.1 Hör- und Lesetext . . . 131
7.2 Dokumentarchiv . . . 134
7.3 Textgenetisches Labor . . . 138
7.3.1 Vorbemerkung zur halbautomatischen Kollationierung verschiedener Textfassungen . . . 138
7.3.1.1 Desiderate . . . 138
7.3.1.2 Entwurf eines Datenmodells . . . 143
7.3.1.3 Technische Umsetzung . . . 146
7.3.2 Präsentation von Fassungen im textgenetischen Labor . . . 147

Anhang 152
A Quellenverzeichnis . . . 153
A.1 Primärquellen . . . 153
A.2 Sekundärliteratur . . . 154
A.2.1 Literatur . . . 154
A.2.2 Webressourcen . . . 169
B Abbildungen . . . 174
B.1 Weitere Abbildungen / Detailansichten . . . 174
B.2 Abbildungsverzeichnis . . . 179
C Technische Dokumentation . . . 181
C.1 Backend der digitalen Edition . . . 183
C.1.1 Verwendete Technologien und Bibliotheken . . . 183
C.1.2 Dateistruktur . . . 183
C.1.3 Aufbau und Funktionalität der REST-API . . . 184
C.2 Frontend der digitalen Edition . . . 185
C.2.1 Verwendete Technologien und Bibliotheken . . . 185
C.2.2 Dateistruktur . . . 186
C.2.3 Dokumentation einzelner Komponenten . . . 187
C.2.3.1 `<Audiodisplay>` . . . 187
C.2.3.2 `<CiteSuggestion>` . . . 187
C.2.3.3 Dokumentarchiv . . . 187
C.3 Daten / XML-Schema . . . 188
C.3.1 Verwendete Technologien und Bibliotheken . . . 188
C.3.2 Dateistruktur . . . 188
C.3.3 Tagübersicht . . . 188
C.4 Backend eXcollate . . . 194
C.4.1 Verwendete Technologien und Bibliotheken . . . 194
C.4.2 Dateistruktur . . . 194
C.4.3 Aufbau und Funktionalität der REST-API . . . 195

C.5 Frontend eXcollate 195
C.5.1 Verwendete Technologien und Bibliotheken 195
C.5.2 Dateistruktur 196

1 Einleitung

1.1 Gegenstand und Problematik

> Das Hörspiel hat nicht jene Bedeutung, die ihm zuweilen beigemessen worden ist. Dennoch ist es ein nicht zu überhörender Faktor der Kulturindustrie der letzten 45 Jahre.[1]

Treffender, als Klaus Schöning es hier tut, ließe sich wohl kaum etwas zur Bedeutung des Hörspiels und der akustischen Kunst im Allgemeinen sagen. Die kurze, aber präzise Zuspitzung ist heute noch genauso gültig wie zur Zeit ihrer ursprünglichen Formulierung vor rund 50 Jahren. So scheint es doch mittlerweile unbestritten, dass ‚akustische Texte' eine zunehmende Rolle in unserer Lebenswirklichkeit spielen. Mehr noch scheinen diese mittlerweile ebenso bedeutend wie Texte, die in der klassischen Form des Buches veröffentlicht werden. Das prominenteste Beispiel hierfür dürfte wohl Peter Kurzecks 2007 erschienener *Ein Sommer, der bleibt* sein. Der bis dahin unbekannte Typus einer freimündlich vorgetragenen Erzählung, die währenddessen aufgezeichnet und anschließend schnitttechnisch bearbeitet wurde, erhielt 2008 die Auszeichnung zum Hörbuch des Jahres und verkaufte sich, wie Jörg Döring analysiert, äußerst gut.[2] Ein Beispiel, welches stellvertretend für eine generelle Tendenz steht.

In der wissenschaftlichen Debatte ist die Popularität jener akustischen Kunst bisher jedoch nur punktuell wahrgenommen worden. Vielmehr ließe sich sogar konstatieren, dass das Visuelle das bestimmende Element der zweiten Hälfte des 20.

---

[1] Klaus Schöning: „Vorbemerkung". In: Ders. (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche.* Frankfurt am Main 1970, S. 7.

[2] Vgl. Jörg Döring: „Hörbuch-Philologie oder Praxeologie kollaborativer Autorschaft? Zum Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Peter Kurzecks ›Staufenberg-Komplex‹". In: David-Christopher Assmann / Nicola Menzel (Hg.): *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur* (Szenen/Schnittstellen, 6). Paderborn 2018. S. 335–359, hier S. 336f.

Jahrhunderts war – eine Entwicklung, die sich nicht zuletzt im sogenannten *iconic turn* manifestiert.[3] Geprägt durch diesen Umstand stellte der Medienwissenschaftler Harro Segeberg den „Übergang vom *Ich denke also bin ich* [sic] des Philosophen Descartes zum massenmedial verheißenden *Ich sehe also bin ich* [sic]“ fest.[4] Doch wie Segeberg im Folgenden anmerkt, werde bei dieser Flut der Bilder schnell übersehen, dass Töne und Geräusche ebenso prägend für die Moderne seien. Indiz hierfür ist sicher nicht nur der zuvor erwähnte Boom des Hörbuchmarktes[5], sondern ebenso auch die Vielfalt der akustischen Kunstformen, die in den letzten Jahrzehnten, flankiert von technischen Neuerungen, entstanden sind: Original-Ton-Hörspiele, Sound-Walks, Poetry-Slams u.v.m. Die Töne, Klänge und Laute dieser künstlerischen Ausdrucksformen geraten auch zunehmend ins Blickfeld der wissenschaftlichen Untersuchung.

Vor diesem Hintergrund haben einige Veröffentlichungen unlängst, quasi als kulturrevolutionäres Gegenprogramm zum Primat des Visuellen, einen *acoustic turn* ausgerufen.[6] Es darf zwar davon ausgegangen werden, dass sich dieser turn in der medienpraktischen Realität längst vollzogen hat – ebenso besteht jedoch Einigkeit darüber, dass dies für die philologische Auseinandersetzung mit diesen Gegenständen umso weniger gilt.[7]

In der modernen Editionswissenschaft, die sich als ein Spezialgebiet im großen Kanon der Philologien begreift, spielt dieser turn in Form von Oralität wie auch Auditivität bisher ebenso keine wirkliche Rolle.[8] Das Hauptaugenmerk jener Wissenschaft liegt

---

[3] Ein Überblick über die Entwicklung und Bedeutung dieser ‚turns‘ in den Geistes- wie auch Kulturwissenschaften findet sich in Doris Bachmann-Medick (Hg.): *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. Berlin/Boston 2016.

[4] Harro Segeberg: „Der Sound und die Medien. Oder: Warum sich die Medienwissenschaft für den Ton interessieren sollte“. In: Harro Segeberg / Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Aesthetik des Akustischen in den Medien.* (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft 12). Marburg 2005. S. 9–23, hier S. 9.

[5] Berichte über die aktuellen Zuwächse der Verkaufszahlen finden sich wiederholt in verschiedenen Medienbeiträgen. Vgl. *Hörbuch-Boom hält an.* Börsenblatt. `https://www.boersenblatt.net/2018-05-11-artikel-hoerbuch-boom_haelt_an-jahresbilanz_2017_der_us-verlage.1466216.html` (besucht am 23.1.2020)

[6] Vgl. Petra Maria Meyer: *Acoustic turn*. München u.a. 2008.

[7] So merkt Britta Herrmann an, dass „das Aurale, das Auditive und das Akustische“ in erster Linie in den Kultur-, Medien, Theater- sowie Musikwissenschaften erkundet werde. Vgl. Britta Herrmann: „Auralität und Tonalität in der Moderne. Aspekte einer Ohrenphilologie“. In: Ders. (Hg.): *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne*. Bd. 1 (Audiotexte. Klang – Kunst – Kultur). Berlin 2015. S. 9–32, hier S. 11.

[8] Mit Editionswissenschaft ist von hieran in aller Regel jene der Neugermanistik gemeint, auf abweichende Verwendung wird entsprechend aufmerksam gemacht.

auf der Erschließung und Bearbeitung von Texten und deren Herausgabe als Teil einer Edition, welche sich mit Ursula Kocher als „Ausgabe eines oder mehrerer mit Methoden der Textkritik oder der Editionstechnik bearbeiteten Texte(s), von Musikstücken oder Filmen“ definieren lässt.[9] Die Editionsphilologie und deren praktisches Handeln wird in den letzten Jahrzehnten allerdings nur am Rande durch die zuvor genannte Wenden bestimmt, vielmehr ist sie hingegen „vom *material turn* erfasst.“[10] „Die Rede von Materialität dient hierbei maßgeblich der Provokation der etablierten Editionsphilologie“ und rückt zugleich neue Gegenstände bzw. neue Eigenschaften der Gegenstände, auf denen die behandelten Texte überliefert sind, in den Fokus der Aufmerksamkeit. Rüdiger Nutt-Kofoth erkennt hierin sogar die Möglichkeit, dass Editionswissenschaft nicht nur als Textwissenschaft, sondern ebenso auch als Mediengeschichte fungieren könnte.[11]

Beschleunigt wird diese Entwicklung durch das Aufkommen und die daran anschließende Etablierung digitaler Editionsverfahren.[12] So wird in der digitalen Editorik strikt zwischen zugrundeliegenden Quelldaten und deren Darstellung in einem beliebigen Zielmedium unterschieden.[13] Damit verbunden ist sogleich ein umso stärkerer Fokus auf das Stoffliche.

> Die scheinbar vollständige Entkörperlichung des Textes lenkt den Blick auf seine Körperlichkeit und damit auf seine mediale Formung.[14]

Diese perspektivische Erweiterung bietet sich geradezu an, um auch akustische Text- und Kunstformen aus einem editionsphilologischem Blickwinkel zu untersuchen oder diese gar in einer Edition aufzuarbeiten. In der tatsächlichen Praxis zeigt sich jedoch, dass der Blick durch die Brille der Materialität den Blick hingegen noch einmal

---

[9] Ursula Kocher: „Edition“. In: Dieter Burdorf u. a. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Stuttgart 2007. S. 177–178, hier S. 177.

[10] Frederike Neuber: „Das Konzept einer typografiezentrierten digitalen Edition der Werke Stefan Georges samt einem Modell zur Beschreibung von Mikrotypografie“. Köln: Universität zu Köln, 2020, S. 1.

[11] Vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth: „Editionsphilologie als Mediengeschichte“. In: *editio* 20 (2006). S. 1–23, hier S. 22.

[12] Neuber spricht in diesem Zusammenhang gar von einem *digital turn*. Vgl. Neuber: „Das Konzept einer typografiezentrierten digitalen Edition“ (wie Anm. 10), S. 2.

[13] Zum ‚The Source-and-the-Output Model‘ vgl. Elena Pierazzo: *Digital Scholarly Editing. Theories, Models and Methods*. London/New York 2016 , S. 25f.

[14] Patrick Sahle: *Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 2: Befunde, Theorien und Methodik* (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik Band 8). Norderstedt 2013, S. 192; vgl. zudem Neuber: „Das Konzept einer typografiezentrierten digitalen Edition“ (wie Anm. 10), S. 2.

verengt: So ist hier mit Materialität meist „ein eng begrenztes Set an materialen Aspekten des Texts“ gemeint, konkret geht es um „Ausdehnung und Stofflichkeit der Schriftspur auf dem Überlieferungsträger“.[15] Ähnlich bestellt ist es auch um die Editionswissenschaft in anderen Fachgebieten (abseits der Neugermanistik) wie beispielsweise der Musikwissenschaft – auch hier werden musikalische Werke nicht als Klangdokumente wahrgenommen und ediert, sondern Grundlage des editorischen Handelns ist und bleibt zunächst der schriftlich materialisierte Notentext.[16] Heuristisch sind im Falle der germanistischen Editionswissenschaft zunächst zwei Gründe für diese Diskrepanz zwischen Anspruch einer weit gefächerten Editionswissenschaft und editorischer Praxis anzunehmen:

1. Als Text gilt, was fixiert bzw. schriftlich fixiert ist. Auf diesen einfachen Umstand hat bereits Kanzog 1991 programmatisch im Titel seines Beitrags *Fixierter Text – realisierter Text* hingewiesen und macht damit auf den Unterschied zwischen skripturalen und aufgeführten Fassungen wie Hörspielrealisierungen, Dramaaufführungen, aber auch Verfilmungen aufmerksam.[17] Zwar ergänzen pluralistische Textmodelle wie jenes von Patrick Sahle die simplifizierende Vorstellung von Text als schriftlich fixierter sprachlicher Äußerung durch weitere Dimensionen, beispielsweise diejenige der Materialität (Text als Dokument), Bezugsgröße bleibt jedoch auch hier weiterhin das schriftliche Medium.[18] Dem realisierten Text und damit im Falle des Hörspiels der akustischen

[15] Thorsten Ries: *Verwandlung als anthropologisches Motiv in der Lyrik Gottfried Benns. Textgenetische Edition ausgewählter Gedichte aus den Jahren 1935 bis 1953.* 2 Bde. Bd. 1 (Exempla critica 4). Berlin/Boston 2014, S. 62.

[16] Vgl. Andreas Münzmay / Christine Siegert: „Phonographischer Text, Interpretation und Aufführungsmaterial als kritisch edierbarer Sachzusammenhang“. In: *editio* 33 (2019), H. 1. S. 10–30, hier S. 11.

[17] Vgl. Klaus Kanzog: „Fixierter Text – Realisierter Text. Über eine vernachlässigte Aufgabe der Editionsphilologie“. In: Gunter Martens / Winfried Woesler (Hg.): *Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller* (Beihefte zu editio 2). Tübingen 1991. S. 5–16, hier insb. S. 5, 8 u. 16.

[18] Vgl. Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 2: Befunde, Theorien und Methodik (wie Anm. 14), S. 10 u. 26f. Einzelne Beiträge, die dem vielfältigen Themenspektrum digitaler Edition zuzuordnen sind, weisen gar ausdrücklich auf den Unterschied zwischen Text im schriftlichen Medium und Nicht-Text in anderen medialen Kontexten wie Audio und Video hin. So beispielsweise bei Marina Buzzoni, die verschiedene Spezifika digitaler Editionen auflistet und in diesem Kontext davon ausgeht, dass digitale Editionen multimedial und multimodal sind und sowohl strukturierte textuelle Daten wie auch nicht-textuelle Daten erfassen und präsentieren können. Vgl. Marina Buzzoni: „A Protocol for Scholarly Digital Editions? The Italian Point of View“. In: Matthew James Driscoll / Elena Pierazzo (Hg.): *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices.* Cambridge 2016. S. 59–82, hier S. 60.

und zumeist radiophonen Umsetzung wird in der Literatur- und Editionswissenschaft kein Textualitätsstatus zugesprochen.[19]

2. Die Überlieferungslagen mehrmedialer Kunstwerke wie Hörspiele oder Filme sprengen die bisher üblichen Grenzen der Überlieferung aus handschriftlicher Vorarbeit und in der Regel gedruckten Veröffentlichungen. Zudem ist unklar, in welcher Relation Realisierungen zum schriftlichen Werk stehen. Sind sie Teil des Werkes oder ein neues? Wie ist zudem mit der Mitarbeit weiterer Akteur*innen wie Techniker*innen, Regisseur*innen usw. umzugehen? Werk und Autor als zentrale editorische Ordnungskategorien müssen hier neu bewertet werden.[20]

Die Edition nicht-schriftlicher Texte ist weiterhin Desiderat (siehe auch 2.2), wessen sich die hier vorliegende Studie annimmt. Ziel ist die Erarbeitung einer kritischen Audioedition am Beispiel der Gattung Hörspiel über die Fixierung auf den schriftlichen Text hinaus sowie die Überprüfung zentraler editionsphilologischer Konzepte wie Autor, Text und Werk zu diesem Zwecke. Als Fallbeispiel hierfür dient ein sog. Originalton-Hörspiel des Poeten und Hörspielautors Paul Wühr, das 1973 bzw. 1992 erschienene Werk *So eine Freiheit*. So ist selbiges zunächst in schriftlich fixierter Form 1973 als Teil des sog. Originaltext-Buches *So spricht unsereiner* erschienen, bevor es rund 20 Jahre später im Sender Freies Berlin als akustischer Text realisiert und gesendet wurde, der zugleich die letzte Hörspielarbeit Wührs war. Thematisch fokussiert diese den stetigen Aushandlungsprozess zwischen den Geschlechtern. So sticht *So eine Freiheit* nicht nur wegen seiner einmaligen Entstehungsgeschichte (3.2) aus den Arbeiten Wührs besonders hervor, sondern auch wegen der zeitlosen Aktualität des Themas, die sich u.a. in der Kontinuität der Geschlechterdebatte von den 68ern bis zur #MeToo-Bewegung zeigt.

Schwerpunkt der Arbeit ist die Behandlung der Frage, wie sich ein solches Hörspiel, welches sich zugleich auch als ein konstitutiv mehrmedialer Werkkomplex[21] – im zuvor beschriebenen Sinne der Überschreitung der üblichen editorischen Ordnungskategorien, dessen mediale Ausprägungen aber zugleich beinahe untrennbar durch

[19] Vgl. Vera Mütherig: *Audiomediale Paratextualität. Rahmungsstrategien akustischer Literatur im Hörbuch*. Berlin 2020, S. 38.

[20] Vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth: „Plurimedialität, Intermedialität, Transmedialität. Theoretische, methodische und praktische Implikationen einer Text-Ton-Film-Edition von Alfred Döblins *Berlin-Alexanderplatz*-Werkkomplex (1929–1931)“. In: Thomas Betzwieser / Markus Schneider (Hg.): *Aufführung und Edition*. Bd. 46. Berlin/Boston 2020. S. 183–194, hier S. 184 sowie vgl. Mütherig: Audiomediale Paratextualität (wie Anm. 19), S. 20.

[21] Der Begriff des ‚Werkkomplexes‘ wird hier in Abgrenzung zu einem nicht selten umgangssprachlich und simplifizierten Werkbegriff verwendet. Siehe dazu Abschnitt 4.2.1.

impliziten wie expliziten Verweis miteinander verbunden sind – bestimmen lässt, in einer ebenso bi-medialen Edition unter Berücksichtigung und Erweiterung etablierter Editionsmethodiken edieren lässt. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf den rund zwei Jahrzehnte andauernden Arbeitsprozess gelegt, der sich sowohl in klassich skripturalen Medien wie auch Tonträgern manifestiert hat. So bieten diese Materialien nicht nur vielfältige Anhaltspunkte für textgenetische Untersuchungen an sich, sondern offenbaren auch, dass „das Gesamt dieser Elemente und Verbindungen“ die akustische Textualität als solche ausmacht, denn „es gibt keinen akustischen Text, ohne dass dessen skripturale Vor-, Zwischen- und Mittexte einzubeziehen wären.“[22] Die Edition als solche ist von Grund auf als eine digitale konzipiert, daher stehen ebenso die Möglichkeiten der Bearbeitung mit den Mitteln und Werkzeugen digitaler Editorik im Zentrum.

1.2 Zum Aufbau der Arbeit

Grundlagen der Audioedition bzw. im konkreten Falle der Hörspieledition als Edition des fixierten und realisierten Textes lassen sich mit Toni Bernhart anhand von zwei Prämissen erarbeiten:[23]

- deduktiv, indem etablierte Standards der Textedition in den Bereich der Edition auditiver Medien übertragen werden
- induktiv, indem aus gegebenen Spezifika auditiver Medien sowie bereits vorhandenen ‚Editionen‘ zu generalisierende Kriterien abgeleitet werden.

Um diesem Vorschlag Rechnung zu tragen werden im zweiten Kapitel zunächst theoretische wie auch praktische Ansätze der Audio- und Hörspieledition behandelt, verbunden mit einem definitorischem Vorschlag, was im Kontext dieser Arbeit als Hörspieledition verstanden wird. Im Fokus dieser notwendigerweise überblicksartigen Abhandlung steht vor allem die Dichotomie zwischen theoretischen Überlegungen und tatsächlich praktischer Editorik. Im daran anschließenden dritten Kapitel wird

[22] Natalie Binczek: „Einleitung. Literatur und Audiokultur“. In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Bd. 10 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Berlin/Boston 2020. S. 1–24, hier S. 10.

[23] Vgl. Toni Bernhart: „Bücher, die man hören kann, oder: Über das Fehlen editionswissenschaftlich informierter Audioeditionen“. In: Stephanie Bung / Jenny Schrödl (Hg.): *Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel*. Bd. 95 (Edition Kulturwissenschaft). Bielefeld 2017. S. 59–68, hier S. 67.

das Fallbeispiel dieser Arbeit eingeführt, welches als praktischer Anwendungsfall für die modellhafte Erarbeitung einer kritischen Audioedition genutzt wird. Dies ist verknüpft mit einer Einordnung Paul Wührs in die deutschsprachige Hörspielgeschichte und Erläuterung der Überlieferung und systematischen Beschreibung der Arbeitsweise Wührs. An dieser Stelle soll zugleich eine Eingrenzung des zu edierenden Materials vorgenommen werden.

Das vierte Kapitel greift diese Grundlage auf und erarbeitet den konzeptionellen Rahmen für die hier zu entwerfende Edition. Dabei wird insbesondere auf die ‚herkömmlichen' Editionskonzepte der neugermanistischen Textkritik sowie auf theoretische wie auch praktische Ansätze der Schreibprozessforschung, die als critique génétique in Frankreich entstanden ist, zurückgegriffen. Einzelne Überlegungen hierzu werden bereits im dritten Kapitel zur Beschreibung des textgenetischen Entwicklungsprozesses eingeführt. Diese hörspiel- wie auch editionstheoretischen Überlegungen bilden die Grundlage für das konzeptuelle Modell[24] einer Wühr-Edition, deren Anliegen weniger die textkritische Konstitution eines Lese- respektive Hörtextes ist, sondern die Ausstellung des performativen Aktes der Text- und Werkwerdung. Die Untersuchung des Performativen bildet im zweifachen Sinne den Rahmen dieser Arbeit: Gegenstand der Edition ist zum einen mit *So eine Freiheit* ein an sich performativer Text[25] und dessen Genese. Zum anderen steht ebenso die Frage im Vordergrund, wie „das sichtbar-machende Ausstellen von Archiv-Dingen und philologischen Dingen" in der ebenso performativen editorischen (Re-)Präsentation für einen bisher editionswissenschaftlich kaum behandelten Gegenstand gelingen kann.[26]

---

[24] Ein Modell steht hinter jeder Edition, ganz unabhängig vom jeweiligen Präsentationsmedium. Vgl. Martina Scholger: „Assoziationsprozessen auf der Spur. Digitale Edition der Notizbücher von Hartmut Skerbisch". Graz, 2018, S. 108. „Ein Modell ist ein Modell von etwas" – oder anders: ein Modell ist die Repräsentation von etwas wie einem handschriftlich niedergeschriebenen Text in einer bestimmten medialen Form. Fotis Jannidis: „Grundlagen der Datenmodellierung". In: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Digital Humanities*. Stuttgart 2017. S. 99–108, hier S. 100.

[25] Der Begriff des Performativen ist hier vor dem Hintergrund der von Kanzog vorgeschlagenen Unterscheidung zwischen fixiertem und realisierten Text insbesondere auf die Hörfassung zu beziehen. Für Kanzog ist Sendung genauso wie Rezeption zentral: „Hörspiel und Hörbuch müssen *gehört* […] werden. […] Hörspiel und Hörbuch sind performative Kunst." Peter Klotz: *Hörspiel und Hörbuch: Literatur als Performance*. Berlin 2022, S. 124. Vgl. zudem Kanzog: „Fixierter Text – Realisierter Text" (wie Anm. 17), S. 7f.

[26] Der hier verfolgte Ansatz ist mit Wirth also an der „Schnittstelle zwischen den Tätigkeiten des Sammelns und Ordnens auf der einen Seite und dem Vorzeigen respektive Darstellen auf der anderen" einzuordnen. Damit untrennbar verbunden ist die Frage nach dem, was eigentlich zur Schau gestellt wird: Texte? Werke? Prozesse? Uwe Wirth: „Performative Philologie". In: Petra-Maria Dallinger u. a. (Hg.): *Archive für Literatur*. Berlin/Boston 2018. S. 139–150, hier S. 140.

Die beiden daran abschließenden Kapitel dokumentieren editorische wie auch technische Einzelentscheidungen im Stile eines editorischen Berichts. Die prototypische Umsetzung erfolgt hier unter Rückgriff auf Methoden und Verfahrensweisen, die sich in jüngster Zeit im Zuge des Wandels zu einer digitalen Editorik im Kontext der Digital Humanities entwickelt haben. Eine tragende Rolle spielt hierbei insbesondere die Erfassung und Annotation nach dem Modell der ‚Ordered Hierarchy of Content Objects' (OHCO), welches sich in der Auszeichnungssprache der Text Encoding Initiative (TEI) widerspiegelt.[27] Das TEI-Vokabular wird hier zur Formalisierung des konzeptuellen Modells in einem logischen Datenmodell genutzt. Die zunächst auf Standard Generalized Markup Language (SGML) und nun auf dem XML-Standard des World Wide Web Consortium (W3C) basierenden TEI-Richtlinien bieten einen „Standard zur Repräsentation von Texten in elektronischer Form".[28] Das TEI-Vokabular ist ein System, welches in 23 Module unterteilt wird und sich für verschiedenste Anwendungsfälle nutzen lässt.[29] Im Falle der vorliegenden Edition stellen in erster Linie die Module 5, 10 bis 13 sowie 16 reichhaltige Möglichkeiten zur Annotation verschiedenster Text- und Medientypen zur Verfügung. Die TEI versteht sich dabei weniger als ein Set strikter Regeln, sondern mehr als eine Sammlung einzelner nicht monolithischer Komponenten.[30] Die TEI-Richtlinien ermöglichen zudem die projektspezifische Auswahl aus der Breite des zur Verfügung stehenden Vokabulars. Die Auswahl wird dabei, wie die Gesamtheit der TEI auch, in einem sog. One Document Does it all (ODD) System dokumentiert.[31] Diese ODD-Datei regelt so einerseits die Verwendung des editionsspezifischen TEI-Markups und repräsentiert zugleich das (Daten-)Modell der Wühr-Edition. Die Prinzipien für die Umsetzung der Edition auf der Ebene der Präsentation – der Darstellung im Web – werden schlussendlich aufbauend hierauf erläutert. Dabei werden die in Kapitel 4 angestellten Überlegungen ebenso einbezogen wie z.B. aktuelle Forschungsdiskussionen zur Nachhaltigkeit digitaler Editionen. Schwerpunktmäßig werden hier die Herausforde-

---

[27] Der methodische Aufbau der Arbeit orientiert sich in den Grundzügen am Vorgehen ähnlicher editorischer Einzelfallstudien – u.a. Jörg Hörnschemeyer: „Textgenetische Prozesse in Digitalen Editionen". Universität zu Köln, 2017, Scholger: „Assoziationsprozessen auf der Spur" (wie Anm. 24) und Neuber: „Das Konzept einer typografiezentrierten digitalen Edition" (wie Anm. 10).

[28] Scholger: „Assoziationsprozessen auf der Spur" (wie Anm. 24), S. 110.

[29] Vgl. TEI Consortium: *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange.* <*creation*>. `https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/de/html/ref-TEI.html` (besucht am 8.8.2022).

[30] Vgl. Lou Burnard: „How modeling standards evolve. The case of the TEI". In: Julia Flanders / Fotis Jannidis (Hg.): *The shape of data in the digital humanities. Modeling texts and text-based resources* (Digital research in the arts and humanities). London/New York 2019. S. 99–116, hier S. 108.

[31] Vgl. ebd., S. 111.

rungen, aber auch Lösungsansätze für eine medienübergreifende Untersuchung und Darstellung der textgenetischen Entwicklung diskutiert.

2 Hörspiel- und Audioedition – Forschungsstand

2.1 Versuch einer Begriffsbestimmung

Um die Aufarbeitung der Forschungsdiskussion der Edition von Hörspielen beginnen zu können, erscheint es zunächst unerlässlich zu fragen: Was ist überhaupt Hörspiel- respektive Audioedition? Zumindest vorläufig lässt sich dieses Arbeitsfeld folgendermaßen beschreiben:

> Als Arbeitsbegriff bietet sich ‚Audioedition' an, die zweierlei bedeuten kann: einerseits das forschende, lehrende und praktische Arbeitsfeld einer literaturwissenschaftlichen Spezialdisziplin, die sich mit den Fragen beschäftigt, wie und nach welchen Kriterien akustische Quellen in welcher medialen Form zu edieren seien, und andererseits das Ergebnis im Sinne der Herausgabe.[32]

Die von Bernhart vorgeschlagene Definition ist angelehnt an die recht weite Beschreibung einer Edition bzw. der editorischen Erschließung, wie sie in der Einleitung dieser Arbeit angeführt ist. Die Spezifizierung lenkt den Blick jedoch weg von schriftlicher Überlieferung hin zu akustischen Quellen und nimmt ausgehend von einem weiten (akustischen) Textbegriff, der an anderer Stelle noch zu thematisieren ist, an, dass jene längst auch Untersuchungsgegenstand der Literaturwissenschaft sind. Der Rückbezug zur ‚traditionellen' Editionsphilologie bleibt jedoch unverkennbar – so lässt sich aus medienphilologischer (respektive medienwissenschaftlicher) Perspektive, in Anlehnung an Rupert Gaderer, in dieser Zuschreibung zugleich aber auch der Versuch einer Reanimation sog. ‚Bindestrich-Philologien' erkennen, deren

[32] Toni Bernhart: „Audioeditionen". In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Bd. 10 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Berlin/Boston 2020. S. 554–567, hier S. 555.

Ende selbiger unlängst verkündet hat.[33] Unter diesen Bindestrich-Philologien fasst Gaderer vergangene, im Unterschied zu aktualisierten, Formen der Medienphilologie zusammen:

> Die *Filmphilologie* beschäftigte sich einerseits mit der Literarizität des Drehbuchs (oder Filmbuchs) und andererseits mit der Konservierung und Beschreibung von Filmen. Die *Fernsehphilologie* untersuchte ›ästhetische‹, ›pragmatische‹ und historische Aspekte der sogenannten ›Bildschirmmedien‹. Und die *Audiophilologie* befasste sich mit Fragen der Archivierung, Edition und Kommentierung auditiver Texte (v.a. des Hörspiels).[34]

Was hier als Medienphilologie anhand der erwähnten Teilbereiche beschrieben wird, ist wesentlich auf Überlegungen von Klaus Kanzog und Helmut Kreuzer für den Bereich der Film- und Fernsehphilologie sowie auf Reinhard Döhl als Vertreter der Audiophilologie zurückzuführen. Gaderers Unterscheidung, die auch zugleich titelgebende Programmatik eines hiermit in Zusammenhang stehenden Vortrags ist[35], trennt zwischen jenen traditionellen Formen der (Medien-)Philologie und einer davon abzugrenzenden aktualisierten Medienphilologie. Diese Einordnung ist zunächst einmal im althergebrachten ‚Krisendiskurs' zwischen Literatur auf der einen und Medien in Form von Bild und Ton auf der anderen Seite zur verorten.[36] Oder mit anderen Worten:

> Das Verhältnis zwischen ‚Literatur' und ‚Medien' ist also, wie auch die Relation zwischen den ihnen jeweils zugeordneten Wissenschaftsdisziplinen, von einer eigentümliche Paradoxie geprägt, die man auf die Formel

[33] Vgl. Rupert Gaderer: „Was ist eine medienphilologische Frage?" In: Friedrich Balke / Rupert Gaderer (Hg.): *Medienphilologie: Konturen eines Paradigmas*. Göttingen 2017. S. 25–43, hier S. 25 u. 27.

[34] Ebd., S. 25. Hervorhebungen aus dem Original übernommen.

[35] Vgl. Rupert Gaderer: *Was waren medienphilologische Fragen?* 4. Feb. 2014. `https://web.archive.org/web/20250521105016/https://www.ruhr-uni-bochum.de/medienphilologie/einzelseiten_ringvorlesung/ringvorlesung_vortrag13_gaderer.html` (besucht am 21.5.2025). Diese Zuspitzung ist wohl zugleich als Referenz auf die Anfang der 2000er, vor allem ausgehend von der Universität Heidelberg, geführten Debatten unter dem Dach der rahmenden Frage „Was ist eine philologische Frage?" zu verstehen. Vgl. Jürgen Paul Schwindt (Hg.): *Was ist eine philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*. Frankfurt am Main 2009.

[36] Vgl. Nicolas Pethes: „Intermedialitätsphilologie. Lichtenbergs Textmodell und der implizite Mediendiskurs der Literatur". In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002), H. 1. S. 86–104, hier S. 87.

> einer *Ausschließungsrhetorik bei gleichzeitiger Anschlußpraxis* bringen kann: seitens der Literatur einerseits, die ihren Status durch die Anschaulichkeit optischer und akustischer Medien bedroht sieht; seitens der Medienwissenschaft andererseits, insofern sie sich mit einem explizit bis zur Grenzenlosigkeit ausgeweiteten Textbegriff konfrontiert sieht.[37]

Dieser bis zur (scheinbaren) Grenzenlosigkeit ausgeweitete Textbegriff ist es, der nun Stein des Anstoßes für die von Gaderer vorgenommene Abgrenzung ist und zur Feststellung veranlasst, dass jene alte Medienphilologie zugleich „in der heutigen Medien- und Literaturwissenschaft obsolet geworden“ sei.[38] Eine aktualisierte Medienphilologie interessiere sich stattdessen für Medien im Sinne eines *Dazwischen* und operiere damit zwischen Philologie und Medienwissenschaft.[39] Es erscheint jedoch lohnenswert noch einmal den Blick zurück zu wagen und zu fragen, wofür sich die alte Medienphilologie denn en détail interessierte, um so das Verhältnis zwischen dieser und zuvor angeführter Audiophilologie (bzw. -editorik) näher beschreiben zu können, da doch gerade Kanzog der vermeintliche Anspruch einer universellen philologischen Kompetenzwissenschaft zugeschrieben wird, obwohl in der entsprechenden *Einführung in die Filmphilologie* durchaus deutlich im Vorwort vermerkt wird, dass Aussagen „nicht dogmatisch verstanden werden sollen“ und „die Filmphilologie [...] sich nicht an die Stellen der Medienwissenschaft setzen“ will.[40]

Als Ausgangspunkt einer Audiophilologie bzw. genauer einer Philologie des Hörspiels – die sich als solche aber nur in Teilen etablieren konnte – können, abgesehen von zahlreichen literaturgeschichtlichen und typologischen Einordnungen, die Überlegungen von Döhl gelten, die 1981 unter dem Titel *Hörspielphilologie?* erschienen sind.[41] Zumeist wird dabei allerdings übersehen, dass Döhl seinen Überlegungen durch die Verwendung des Fragezeichens im Titel einen explorativen und eher tentativen Charakter verleiht. So stellt er zu Beginn klar: „Praktisch eine terra incognita

---

[37] Pethes: „Intermedialitätsphilologie. Lichtenbergs Textmodell und der implizite Mediendiskurs der Literatur“ (wie Anm. 36). Hervorhebungen aus dem Original übernommen.

[38] Gaderer: „Was ist eine medienphilologische Frage?“ (wie Anm. 33), S. 28.

[39] Vgl. ebd., 28f.

[40] Vgl. Pethes: „Intermedialitätsphilologie. Lichtenbergs Textmodell und der implizite Mediendiskurs der Literatur“ (wie Anm. 36), 87 und siehe Klaus Kanzog: *Einführung in die Filmphilologie* (Diskurs Film Bd. 4). München 1991, S. 7.

[41] Diese Annahme findet sich ebenso u.a. in Michael Grote: *Exerzitien. Experimente: Zur Akustischen Literatur von Carlfriedrich Claus*. Bielefeld 2009, S. 40 oder auch in Stephan Kammer: „Audiophilologie“. In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Bd. 10 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Berlin/Boston 2020. S. 177–191, hier S. 177.

betritt, wer nach einer Medienphilologie fragt“.[42] Anhand einzelner Beispiele, hierunter insbesondere Günter Eichs *Träume* sowie Döblins *Berlin Alexanderplatz*, zeigt Döhl im Fortgang seiner Argumentation, welche untergeordnete Rolle die radiophone Umsetzung eines Hörspiels und das damit verbundene mediale Dispositiv in literaturwissenschaftlichen Untersuchungen gespielt hatten – so entstanden beispielsweise Interpretationen von *Träume* entlang gedruckter Varianten, obwohl selbige so nie im Radio gesendet wurde.[43] „Da aber das Hörspiel von seinem Wesen her ‚akustische Kunst‘ ist“ gilt es hier grundsätzlich umzudenken.[44] Es sind drei Prämissen, die sich aus diesen Überlegungen für eine Hörspielphilologie ableiten lassen:[45]

1. Die Sicherung der Sendedaten – hierzu gehören: Zeitpunkt der Sendung, Regisseur*innen, weitere beteiligte Personen wie Regieassist*innen oder Tontechniker*innen, Musik, Sprecher*innen, Notizen zu technischen Rahmenbedingungen, Länge des Spiels usw.

2. Renotation des realisierten Hörspiel bzw. verschiedener realisierter Fassungen, unter Abgrenzung verschiedener Ebenen, die sich in den „medial[]-materiellen Codes“ des „*multimedia*-Produkt[s] Hörspiel“ finden.[46] Zur Rolle dieser Renotation und den Problemen siehe die Erläuterungen weiter unten.

3. Die Erforschung und Berücksichtigung medialer Formungen und Brüche, die sich insbesondere in den Manuskripten der Autor*innen auf dem Weg von Schreibtisch über die Dramaturgie bis zum Mischpult des Regieraums vollziehen.

In allen drei Punkten wird eine unverkennbare Nähe zu methodischen Grundoperationen der Editorik erkennbar, die insbesondere in Editionen der letzten Jahrzehnte

[42] Reinhard Döhl: „Hörspielphilologie?“ In: Jahrbuch Deutsche Schillergesellschaft (Jg. 26 1982). S. 489–511, hier S. 491.

[43] Vgl. ebd., S. 495.

[44] Ebd., S. 503.

[45] Für nachstehende Aufzählung vgl. ebd., S. 493 u. 502–504. Diese Prämissen oder vielmehr Aufgaben sind jedoch nicht deckungsgleich mit der hörspielphilologischen Forschung selbst, sondern sind eher elementarer Bestandteil als zentrale methodische Operationen selbiger. Vgl. Bastian Politycki: „Skizzen einer kritischen Hörspieledition am Beispiel der O-Ton-Arbeiten Paul Wührs“. In: Anke Bosse / Wolfgang Lukas (Hg.): *Kritische Audio-Edition* (Beihefte zu editio 56). Berlin/Boston 2024. S. 117–136, hier S. 138f.

[46] Wolfgang Lukas / Gustav Frank: „Seeing sound als Grenze. Auf Paul Wührs Tonspuren der 70er Jahre – mit einer medieneditionstheoretischen Fußnote“. In: Sabine Kyora (Hg.): *Im Fleisch der Poesie. Festschrift zum 80. Geburtstag von Paul Wühr*. Bielefeld 2007. S. 195–223, hier S. 214.

nicht bloß um Textkonstitution, sondern ebenso um die Erforschung der Schreib- und Arbeitsprozesse bemüht ist.[47] Die Resonanz auf Döhls Überlegungen fiel in der Hörspielforschung jedoch zunächst verhalten aus – so forderte die Literaturwissenschaftlerin Mira Djordjević gar eine Kehrtwende, auch wenn der Titel ihres Aufsatzes, *Audiophilologie*, anderes vermuten lässt. Aufgabe einer Audiophilologie sei es nicht, den Weg vom Schreibtisch der Autor*innen bis zum realisierten Hörspiel nachzuvollziehen, sondern stattdessen den „Wortlaut der literarisch formulierten [...] Textvorlage zu deuten und ihn mit dem Gesamteindruck des Gehörten zu vergleichen."[48] Dieser Ansatz zielt vor allem auf das Primat des Wortes in traditionellen Hörspielen ab und repräsentiert zugleich „eine methodisch und formal konservative Fortsetzung, wenn das Format der Textanalysen allenfalls sachbedingt medieninformiert zu sein scheint".[49] In der jüngeren Hörspielforschung gestaltet sich die Resonanz wiederum anders. So beispielsweise bei Götz Schmedes der unter Rückgriff auf einen weiten semiotischen Textbegriff ein Analysevorgehen für den *Medientext Hörspiel* erarbeitet und das Hörspiel selbst dabei als Invariante und schriftlich realisierte Textformen als Variante begreift.[50] Der (nachträglichen) Anfertigung einer schriftlichen Fassung des realisierten Hörspiels fällt in diesem Untersuchungsansatz eine besondere Rolle zu:

> Einen besonderen Stellenwert nimmt ein Protokoll ein. Die Anfertigung der Schriftfassung eines Hörspiels ist weniger ein direkter Schritt der Analyse, sondern dient vielmehr als Beleg für die aus ihr gewonnenen Ergebnisse. Wichtiger noch ist die Funktion eines Protokolls, die tatsächliche Realisation und somit den Gegenstand in seiner genuinen Form wiederzugeben.[51]

---

[47] Vgl. Bodo Plachta: *Editionswissenschaft. Handbuch zu Geschichte, Methode und Praxis der neugermanistischen Edition*. Stuttgart 2020, S. 127f.

[48] Mira Djordjević: „‚Audiophilologie' als Methode der Hörspielforschung betrachtet am Beispiel der Hörspielkunst Ingeborg Bachmanns". In: Knut Hickethier / Siegfried Zielinski (Hg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*. Berlin 1991. S. 207–215, hier S. 209.

[49] Kammer: „Audiophilologie" (wie Anm. 41), S. 177.

[50] Vgl. Götz Schmedes: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens* (Internationale Hochschulschriften, Teil 371). Münster 2002, S. 19.

[51] ebd., S. 116. Einen ähnlichen Stellenwert hat auch Epping-Jäger der Renotation bzw. Transkription zugewiesen, die sie für Editionen von Hörbüchern einfordert – wer sich für die akustische Ästhetik eines Autors interessiere, „der muss den Audiotext transkribieren". Cornelia Epping-Jäger: „Rolf Dieter Brinkmann. ‚Die Wörter Sind Böse' / ‚Wörter Sex Schnitt'". In: *Text + Kritik. Literatur und Hörbuch* 2012 (2012), H. 196. S. 48–59, hier S. 52.

Schmedes weist zugleich jedoch bei aller Notwendigkeit, die er der Anfertigung eines Protokolls zuschreibt, auf eine grundsätzliche Schwierigkeit hin, die im wesentlichen durch den Versuch der Simulation des Höreindruckes entstehe:[52] „Jede Renotation dokumentiert eine bestimmte Rezeption."[53] Der Verdienst des Protokolls bestehe neben der gesicherten Wiedergabe dann vor allem in der Reduktion der Komplexität durch Notierung und damit zugleich Decodierung verschiedener Zeichensysteme des Hörspiels.[54] Doch das Protokoll lässt sich nicht nur für die Analyse fruchtbar machen, sondern kann zugleich auch Ausgangspunkt für eine Edition des jeweiligen Hörspiels sein.[55] In diesem Zusammenhang sei auch die Möglichkeit der Vereinheitlichung einer solchen schriftlichen Wiedergabe akustischer Texte zu prüfen, fraglich ist jedoch,

> ob eine solche Vereinheitlichung geeignet ist, die Disparität von Produktionen zu erfassen, wie sie sich beispielsweise in den Notationen der von Klaus Schöning herausgegebenen Anthologie „Texte Partituren" widerspiegelt.[56]

Neben der Fixierung des akustischen Textes durch Transponierung in eine schriftliche Notation besteht zudem aber auch Einigkeit darüber, dass auch den beiden übrigen Prämissen Döhls im Rahmen einer Hörspieledition eine entscheidende Rolle zukomme. So sei „die Dokumentation des medialen Transfers von der Quelle zur Ausgabe" unverzichtbarer Bestandteil einer solchen Edition.[57] Damit rückt zugleich die Tatsache in den Fokus einer möglichen Edition, dass mediale Kunstformen wie das Hörspiel nicht bloß Werk einer Autor*in sind, sondern „der Autor [...] nur ein Akteur unter vielen in einer Prozesskette" in der Entstehung eines Hörspiels ist.[58] So treten neben den Autor*innen als Produzent*innen auch Musiker*innen, Tontechniker*innen und Regie auf den Plan, wie auch institutionelle Vermittler*innen in Form von Dramaturg*innen, die entscheidenden Einfluss auf die Gestaltung des

---

[52] Vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens (wie Anm. 50), S. 119.

[53] Martin Maurach: *Das experimentelle Hörspiel*. Wiesbaden 1995, S. 55.

[54] Vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens (wie Anm. 50), S. 119.

[55] Vgl. ebd., S. 122.

[56] Ebd., S. 122. Hervorhebung aus dem Original übernommen. Zum Vorgehen im Rahmen der digitalen Edition siehe 6.3.

[57] Bernhart: „Audioeditionen" (wie Anm. 32), hier S. 560.

[58] Michael Bartel: „Akustische Notationssysteme". In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Bd. 10 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Berlin/Boston 2020. S. 107–132, hier S. 117.

Hörspielprogramms der Rundfunkanstalten haben und zugleich die Produzent*innen (mit)auswählen.[59] „Akustische Texte entstehen durch eine Gemeinschaftsleistung, angefangen vom Verfassen des Textmanuskripts, über die akustische Umsetzung [...] bis hin zur Postproduktion“ – eine Position, die sich nicht nur in der Forschung, sondern auch bei den Hörspielautor*innen selbst durchgesetzt hat und einen Kontrast zur klassischen Dichotomie von Hörspieldichter und Hörspieltechniker bildet.[60]

Der mediale Rahmen des Hörspiels, also dessen Dispositiv, tritt hier zwischen das, was der Autor zunächst am Schreibtisch anfertigt, und jenen Text, der später zu Gehör gebracht wird. Einen Prozess der Veränderung bzw. des Medienwechsels, den Ludwig JÄGER als Transkription beschrieben hat, womit nicht der editorische Vorgangs der Transkription, also das ‚Ablösen‘ des Textes von einem Dokument und dessen Wiedergabe in einem anderen Präsentationsmedium gemeint ist, sondern

> es handelt sich nämlich bei diesem ‚Wechsel‘ um einen ‚transkriptiven Prozess‘, in dem beide modalen Textvarianten wechselseitig aufeinander Bezug nehmen und das hervorbringen, was man einen ‚audioliteralen Text‘ nennen könnte. [...] In den Texten dieses Typs sind die skripturalen Vorlagen, die Präskripte, von denen sie in der einen oder anderen Weise ausgehen, palimpsestartig überschrieben (gleich ‚übertönt‘) und bleiben nur noch mehr oder minder ausgeprägt, unter der Überschreibung sichtbar (lesbar). [...] Die zumeist ursprünglich in Editionsmedien wie Büchern und Zeitschriften publizierten Ausgangstexte werden bei dieser Medienbewegung von Skripturalität zu Akustizität sowohl hinsichtlich des „stofflichen“ als auch des „pragmatische[n] Status“ ihrer paratextuellen Umgebungen in einer so grundlegenden Weise verändert, dass von einer Identität des skripturalen und des auditiven Transkriptes nicht die Rede sein kann. Bei der Transformation geht eine Fülle von werkkonstitutiven Identitätsmerkmalen des skripturalen Textes beziehungsweise seiner paratextuellen Umgebung verloren.[61]

---

[59] Zu den verschiedenen Akteuren vgl. Karl Ladler: *Hörspielforschung*. Wiesbaden 2001, S. 70–99 und für eine Übersicht S. 100f.

[60] Mütherig: Audiomediale Paratextualität (wie Anm. 19), S. 68, vgl. Vito Pinto: *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film* (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld 2012, S. 148.

[61] Ludwig Jäger: „Audioliteralität: zur akroamatischen Dimension des Literalen“. In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Bd. 10 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Berlin/Boston 2020. S. 61–84, hier S. 75. Hervorhebungen aus dem Original übernommen.

Dieser Transkriptionsprozess lässt sich in einer Edition abbilden, indem die Textgenese und damit, um im Bilde Döhls zu bleiben, der Weg vom Schreibtisch des Autors ins Tonstudio nachvollzogen wird. Dabei muss aber, um noch einmal auf Jägers Annahme zurückzukommen, davon ausgegangen werden, dass skripturale wie auch auditive Formen konstitutiv für das ‚Werk Hörspiel' sind. In diesem „medialen Prozess wird kein medienneutraler Sinn aus einem skripturalen Text entnommen und in ein auditives Medium transferiert", es entsteht „ein ‚genuin' neuer, nämlich audioliteraler Sinn".[62] Für multimediale Werkkomplexe wie das in dieser Arbeit exemplarisch herangezogene *So eine Freiheit* gilt dies umso mehr – Schrift- und Hörtext rekurrieren, wenn auch nicht vollständig umgesetzt, wechselseitig aufeinander.[63]

Der Hörspielphilologie und damit auch der Edition selbiger geht es in diesem Sinne also nicht nur um die reine Applizierung schrifttextlicher Verfahren auf ‚neue Medien', sondern gleichsam auch um die Untersuchung des Dazwischen. Womit sich in Abänderung und Erweiterung der eingangs angeführten Arbeitsdefinition folgende Umschreibung von Hörspieledition bilden ließe:

Hörspieleditorik bezeichnet das forschende, lehrende und praktische Arbeitsfeld einer literaturwissenschaftlichen und medienphilologischen Spezialdisziplin, die sich einerseits mit den Fragen beschäftigt, wie und nach welchen Kriterien Hörspiele als akustische Texte (des Rundfunks) in welcher medialen Form zu edieren seien und dabei insbesondere Transkriptionsprozesse (im Sinne Jägers) in den Blick nimmt, und andererseits medienadäquate Formen der Präsentation des Ergebnis im Sinne der Herausgabe erarbeitet.[64]

Eines der Ziele der Edition ist und bleibt dabei die Sicherung des Textes.[65] Hier bedarf es in den meisten Fällen wohl weniger einer Textsicherung durch Textkonstitution im herkömmlichen Sinne – stattdessen rückt die erschließende Rahmung durch editorische Paratexte wie Kommentare, Beschreibungen von Entstehungs- und Wirkungsgeschichte sowie Apparate in den eigentlichen Vordergrund.[66] Gleichwohl gilt allerdings, wie sich im nachfolgenden Abschnitt zeigen wird, dass Hörspieledi-

---

[62] Jäger: „Audioliteralität: zur akroamatischen Dimension des Literalen" (wie Anm. 61), S. 76.

[63] Vgl. hierzu die Erläuterungen im Abschnitt 3.2.2.

[64] Dies entspricht im Wesentlichen auch der Arbeitsdefinition von Audiophilologie – vgl. hierzu Kammer: „Audiophilologie" (wie Anm. 41), S. 178.

[65] Vgl. Vera Mütherig: „Dokumente hören. Editions- und literaturwissenschaftliche Herausforderungen akustischer Texte". In: Mira Berghöfer u. a. (Hg.): *(un)documented. Was bleibt vom Dokument in der Edition?* (Beihefte zu editio 48). Berlin/Boston 2020. S. 181–196, hier S. 182.

[66] Vgl. Bernhart: „Bücher, die man hören kann, oder: Über das Fehlen editionswissenschaftlich informierter Audioeditionen" (wie Anm. 23), S. 66.

tion bzw. die Hörspielphilologie „sich die für ihre Materialbestände angemessenen Dokumentations-, Präsentations- und Kommentarmodi noch erarbeiten“ muss.[67]

2.2 Hörspieleditionen in der Retrospektive

Überlegungen zu einer Philologie des Hörspiels und der damit verbundenen Editionen (selbiger) lassen sich über die letzten vier Jahrzehnte zurückverfolgen. Erste Ansätze einer Audiophilologie im Allgemeinen, in Form experimenteller Arbeitsentwürfe, finden sich sogar bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert.[68] Desiderat bleiben allerdings weiterhin wohlüberlegte Ansätze der Dokumentation und editorischen Erschließung akustischer Literatur. So ist folgende Feststellung weiterhin nahezu uneingeschränkt gültig:

> Eine editionswissenschaftlich informierte oder reflektierte Audioedition ist bis heute äußerst selten; Audioeditionen, die dem Anspruch einer historisch-kritischen Ausgabe nahekommen, gibt es bis heute nicht.[69]

Eine Ausnahme hiervon bildet die Ende 2022 aktualisierte digitale Edition *Werner Kofler. Forschungsplattform*. Die Forschungsplattform ist Teil einer mehrbändigen und hybrid angelegten Werkausgabe, die das Ziel verfolgt „die enge Vernetzung des Kofler'schen Werks über Gattungsgrenzen hinweg aufzuzeigen und die Arbeiten für Radio, Theater und Film gleichberechtigt neben Koflers Prosaarbeiten zu stellen.“[70] Teil dieser Darstellung ist die editorische Aufarbeitung und (digitale) Präsentation der beiden Hörspiele *Der dramatisierte Schundroman* (ORF 1985) sowie *Unruhe* (ORF/HR 1997). Zudem werden zu den übrigen Hörspielarbeiten Koflers im Bereich ‚Hörspiele‘ zumindest die grundlegenden Metadaten (Länge, Sendedatum usw.) der weiteren Arbeiten aufgeführt und diese stehen dort, jedoch ohne weitere Erschließung und Aufbereitung, zum Anhören zur Verfügung, was die Forschungsplattform zu einem Unikum in der Hörspielphilologie und -edition macht. Die Rundfunk- und Hörspielarbeiten der meisten Autor*innen liegen in der Regel verschlossen in den

---

[67] Kammer: „Audiophilologie“ (wie Anm. 41), S. 188.

[68] Vgl. ebd., S. 187.

[69] Bernhart: „Bücher, die man hören kann, oder: Über das Fehlen editionswissenschaftlich informierter Audioeditionen“ (wie Anm. 23), S. 62.

[70] Vgl. Claudia Dürr / Wolfgang Straub: *About*. Werner Kofler. Forschungsplattform. 2022. `https://web.archive.org/web/20250521112850/https://gams.uni-graz.at/archive/objects/context:kofler/methods/sdef:Context/get?mode=about` (besucht am 21.5.2025).

Archiven der Rundfunkanstalten und sind nur auf gesonderte Anfrage für die Forschung zugänglich.

Als genuine Hörspieledition lässt sich die Forschungsplattform allerdings nicht bezeichnen – vielmehr handelt es sich bei den beiden editorisch aufgearbeiteten Hörspielen um exemplarische sowie experimentelle Versuche zur editorischen Bearbeitung radiophoner Arbeiten.[71] Die Hörspiele wurden mithilfe maschineller Verfahren automatisch transkribiert und dafür in arbiträre Einheiten, in der Regel von fünf Minuten, unterteilt. Renotierter Audiotext sowie transkribierter Text schriftlicher Vorarbeiten wurden in TEI-XML annotiert und stehen über die Weboberfläche frei zum Download zur Verfügung. Hieraus werden wiederum verschiedene Ansichtsmodi erzeugt, die „das Hörspiel über unterschiedliche Interfaces zugänglich“ machen sollen.[72] Abbildung 2.1 zeigt die Grundprinzipien der Präsentation in der digitalen Weboberfläche.

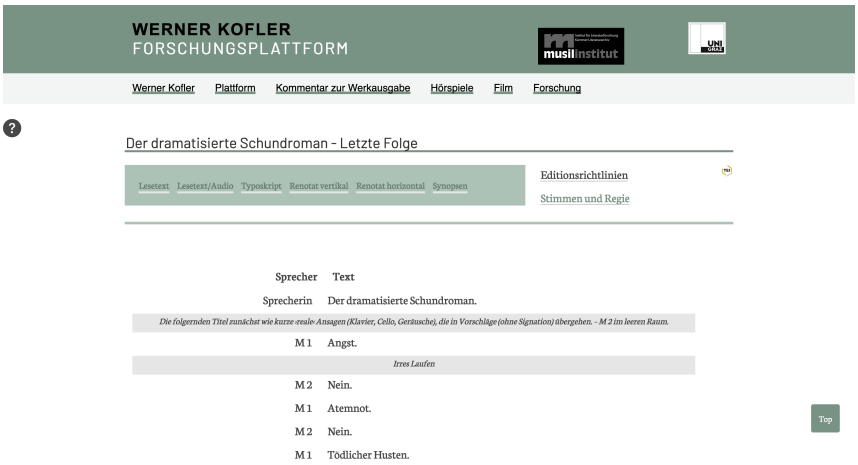


Abbildung 2.1: Ansicht Edition *Der dramatisierte Schundroman*

Über eine Navigationsleiste im oberen Seitenbereich ist es möglich verschiedene Ansichten auszuwählen. Dazu zählt eine als Lesetext betitelte Ansicht, eine hybride Ansicht aus Lesetext und abspielbaren Audioausschnitten, eine nicht weiter erläuterte Umschrift eines Typoskriptes sowie im Falle des *Schundromans* eine Synopse aus Typoskript, Lesetext und renotiertem Audiotext. Auf den ersten Blick scheint

[71] Siehe hierzu auch die Editionsrichtlinien der Hörspieledition: Elisabeth Rauning / Helmut W. Klug: *Editionsrichtlinien. Hörspieledition*. Werner Kofler. Forschungsplattform. 2022. `https://web.archive.org/web/20250521112603/https://gams.uni-graz.at/archive/objects/context:kofler/methods/sdef:Context/get?mode=note` (besucht am 21.5.2025).

[72] Ebd.

es sich hier um eine kritische Hörspieledition zu handeln, die ganz im Sinne Döhls den Weg vom Schreibtisch des Autors bis in die Rundfunkanstalt nachzeichnet. Ein zweiter Blick offenbart jedoch mangelnde Sorgfalt im Hinblick auf grundlegende editorische Standards – ein Umstand der wohl dem experimentellen Charakter dieser beiden (Teil-)Editionen geschuldet ist. So fehlen basale Informationen, die Nutzende von einer kritischen Edition erwarten würden, sowohl in den TEI-XML-Datensätzen als auch in der Webausgabe. Dazu zählen u.a. weitere Informationen zur Überlieferungsgeschichte, insbesondere der schriftlichen Textzeugen, im Verbund mit weiteren Erläuterungen zur, sofern bekannt und ermittelbar, Arbeitsweise Koflers und den Aufbewahrungsorten weiterer Textzeugen. Auch die Metadaten, die im einblendbaren Panel ‚Stimme und Regie' präsentiert werden, sind unvollständig. Die Angabe von Regie, beteiligten Sprecher*innen und Sendedaten wären eine Mindestanforderung an eine kritische (Hörspiel-)Edition.

Der Innovationsgehalt der Plattform ist dennoch beachtlich und an den beiden Editionen der Hörspiele ist ein grundlegender Paradigmenwechsel abzulesen. Im Fokus steht nicht bloß der schriftliche Text, sondern ein Gesamtkonvolut aus schriftlichem und audiophonen Text. Dies steht im Kontrast zu sonstigen editorischen Bemühungen, die sich mit der Edition von Hörspielen beschäftigen. Etwaige Beispiele, die sich für die Gattung des Hörspiels hier finden lassen, sind heuristisch in drei Typen unterscheiden, die nachfolgend an einzelnen Beispielen besprochen werden sollen. Die Auswahl der Beispiele erfolgt dabei nach qualitativen Kriterien – so stehen die herangezogenen Editionen bzw. Ausgaben jeweils stellvertretend für eine Menge desselben Editionstyps.

2.2.1 Hörspiele als gedruckte Werke

In den ersten Jahren nach dem zweiten Weltkrieg, der Phase des sog. traditionellen Hörspiels, wurden Hörspiele vorrangig von Personen geschrieben, die zugleich auch als Schriftsteller*innen außerhalb der Rundfunkanstalten tätig waren. Dazu zählten auch Mitglieder der Gruppe 47, „nicht zuletzt auch deshalb, weil diese Arbeit für viele eine zentrale Einnahmequelle darstellte".[73] Werke Einzelner sind unlängst zu Klassikern der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts avanciert und in Werkausgaben zusammengestellt, die in aller Regel auch Hörspieltexte umfas-

[73] Elke Huwiler: „80 Jahre Hörspiel. Die Entwicklung des Genres zu einer eigenständigen Kunstform". In: *Neophilologus* 89 (2005), H. 1. S. 89–114, hier S. 96.

sen.[74] Hierzu zählen auch die Arbeiten von Günter Eich und Heinrich Böll. Das Œuvre Eichs ist in gleich zwei Werkausgaben versammelt worden – in der ursprünglichen Ausgabe von 1973 kurz nach dem Tod Eichs sowie in überarbeiteter Version noch einmal 1991.[75] Als Herausgeberin zeichnet in erster Linie die Witwe Eichs, Ilse Aichinger, verantwortlich, unterstützt von weiteren Herausgeber*innen für die Einzelbände. Für die hier behandelte Fragestellung der Edition von Hörspielen sind jeweils Band 2 und 3 von besonderem Interesse, welche die Hörspielarbeiten versammeln und abdrucken, darunter auch eine der wichtigsten Hörspielarbeiten Eichs – der Hörspielzyklus *Träume*. Die Arbeit an jenem Stück hatte Eich im Sommer 1950 begonnen und das Manuskript ursprünglich für einen Wettbewerb des Bayerischen Rundfunks eingereicht, bei dem es jedoch abgelehnt wurde.[76] Zur Ursendung des Hörspiels kam es 1951 im NWDR – anschließend wurde *Träume* noch sechs weitere Male, davon vier mal zu Lebzeiten Eichs, in anderen Sendeanstalten neu produziert und ausgestrahlt.[77] Die revidierte Gesamtausgabe, die die z.T. lückenhafte Wiedergabe von Sendedaten o.ä. der 73er Ausgabe ergänzt, gibt den Text der *Träume* wie auch die ursprüngliche Werkausgabe in der Form wieder, wie ihn Eich 1966 in der Sammlung *Fünfzehn Hörspiele* selbst veröffentlicht hatte.[78] Allerdings setzt sich die revidierte Ausgabe von der ersten Werkausgabe dadurch ab, dass die Einleitung, die das Hörspiel im „Kontext äußerster Bedrohung“ verortet, nun auch im Textteil wiedergegeben wird und nicht lediglich im angefügten editorischen Nachwort.[79] Beiden Ausgaben gemein ist allerdings der konstitutiv verankerte Hörspielbegriff – diesem folgend ist der Kern des Hörspiels die Sprache und die damit verbundene Imaginationskraft. So formuliert Schwitzke einleitend im editorischen Nachwort:

> Versteht man aber das Hörspiel als Spiel mit imaginativer Sprache und mit Gestalten und Vorgängen, die sich durch ihr Sprechen, durch ihr

---

[74] Zum Begriff des Klassikers vgl. Thomas Wegmann: „Klassiker werden? Kanonisierung als Teil von Werk- und Autorschaftspolitik in der literarischen Moderne: Benjamin, George, Hofmannsthal“. In: Philip Ajouri (Hg.): *Die Präsentation kanonischer Werke um 1900* (Beihefte zu editio 42). Berlin/Boston 2017, hier S. 19.

[75] Siehe: Günter Eich: *Günter Eich. Gesammelte Werke, 3. Die Hörspiele*. Hg. v. Ilse Aichinger / Heinz Schwitzke. Frankfurt am Main 1973 und ders.: *Günter Eich. Gesammelte Werke in vier Bänden. Die Hörspiele 2*. Hg. v. Ilse Aichinger / Axel J.A. Vieregg. Frankfurt am Main 1991.

[76] Vgl. ders.: *Günter Eich. Gesammelte Werke, 2. Die Hörspiele*. Hg. v. Ilse Aichinger / Heinz Schwitzke. Frankfurt am Main 1973, S. 1417.

[77] Vgl. Deutsches Rundfunkarchiv: *ARD Hörspieldatenbank: Träume*.

[78] Vgl. Günter Eich: *Günter Eich. Gesammelte Werke in vier Bänden. Die Hörspiele 1*. Hg. v. Ilse Aichinger / Axel J.A. Vieregg. Frankfurt am Main 1991, S. 800.

[79] Döhl: „Hörspielphilologie?“ (wie Anm. 42), S. 495.

> Sich-Verlautbaren, sozusagen selbst erschaffen, so handelt es sich eher um etwas Poetisch-Literarisches.[80]

Dieses Hörspielverständnis ist es, welches zugleich die Gestaltung der Textwiedergabe selbst bestimmt, die mehr an einen Dramentext denn an ein Hörspiel erinnert. In Anlehnung an Schmedes ist hier also nicht die Realisation die Invariante, sondern die zuletzt vom Autor selbst veröffentlichte (Druck-)Fassung. Es gilt das editorische Prinzip der Ausgabe letzter Hand, das die Edition *Träume* als Hörspieltext hier „auf ein bestimmtes historisches Niveau verpflichtet und nivelliert".[81] In dieser engen Orientierung am gedruckten Text sind die vielfachen Inszenierungen nunmehr nicht Teil des Werks, da „in der Fülle des Fremden oder zwischen bloßer Handwerksarbeit" ausgewählt werden müsse.[82] Zwangsläufig führt dies dazu, dass weitestgehend unklar bleibt, wie es um das Verhältnis der in den Gesamtausgaben abgedruckten Textfassungen sowie der gesendeten Fassungen bestellt ist. Die Möglichkeit der Rezeption des akustisch umgesetzten Hörspiels, beispielsweise mithilfe einer Renotation oder durch Rückgriff auf Regie- und Sendemanuskripte, bleibt hier verwehrt, da die akustischen Realisationen hier selbst als Teil der Rezeption begriffen werden.

Vergleichbar verfahren auch jüngere Ausgaben anderer Autor*innen – beispielsweise die 2010 beendete 27-bändige kommentierte Werkausgabe Heinrich Bölls. Auch hier bildet stets ein vorangegangener Druck die Textgrundlage, ganz unabhängig davon, ob ein Sendemanuskript des jeweiligen Hörspiels vorliegt. Auffällig ist hier zudem, dass jeweils nur ein Ausschnitt der Hörspielrealisationen unter dem Eintrag *Sendungen* im beigefügten Kommentar aufgelistet wird. Die Realisationen im Rundfunk der DDR finden keine Erwähnung.[83] Im Vergleich zur Eich-Ausgabe gelten die akustischen Umsetzungen also auch hier nicht als die wesentliche Form der Hörspielarbeiten und die Rezeptionsgeschichte selbst wird von den Herausgeber*innen nur in selektierter Form präsentiert.

---

[80] Günter Eich: *Günter Eich. Gesammelte Werke*. Hg. v. Ilse Aichinger. Frankfurt am Main 1973, S. 1403.

[81] Bodo Plachta: *Editionswissenschaft: eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*. 3., erg. und aktualisierte Aufl (Reclams Universal-Bibliothek 17603). Stuttgart 2013, S. 78f.

[82] Eich: Günter Eich. Gesammelte Werke (wie Anm. 80), S. 1405.

[83] Vgl. exemplarisch Heinrich Böll: *Werke: Kölner Ausgabe*. Hg. v. Viktor Böll. Bearb. v. Árpád Bernáth u. a. Bd. 10. Köln 2005, S. 747 u. S. 768.

2.2.2 Hörspiel-/Audioedition als Audio-Archiv[84]

Von diesen traditionell bibliographisch orientierten Ausgaben sind jene abzugrenzen, die sich im wortwörtlichen Sinne als Audioeditionen charakterisieren lassen und in denen das Auditive nicht nur Gegenstand der Edition, sondern zugleich auch dessen Medium ist. Ein vielfach hierfür besprochenes Beispiel – bei dem es sich allerdings nicht um ein Hörspiel im engeren Sinne handelt – ist das 1974 im WDR gesendete Feature *Die Wörter sind böse* von Rolf Dieter Brinkmann sowie die editorische Aufarbeitung im Rahmen der CD-Edition *Wörter Sex Schnitt*.[85] Für die Sendung hatte Brinkmann in Absprache mit dem WDR von Oktober bis Dezember 1973 mithilfe eines geliehenen Tonbandgerätes Material im Umfang von insgesamt 656 Minuten gesammelt, von denen rund 49 Minuten in die spätere Sendung einflossen.[86] Die 2005 erschienene Edition, für die Herbert Kapfer und Katarina Agathos verantwortlich zeichnen, erhebt den Anspruch „Brinkmanns-Aufnahmen unbearbeitet als 1:1-Kopie“ zu präsentieren, denn „nur über diese scheinbar einfache und radikale Lösung lassen sich Brinkmanns Aufnahmemethoden und Arbeitsweisen erschließen“.[87] Die Ausgabe versammelt dafür auf fünf unnummerierten CDs, die jedoch durch Farben voneinander zu unterscheiden sind, das nachgelassene Tonmaterial und ergänzt dies durch die Beigabe eines Booklets, welches kleinere Essays sowie Erläuterungen zum editorischen Vorgehen enthält. Der konzeptionelle Ansatz der Herausgeber*innen, das Material einem Faksimile ähnlich auf CD zu präsentieren, entspricht dem, was

[84] Im Folgenden nicht erwähnt wird die von Rudolf Probst herausgegebene multimediale Dokumentation zu Dürrenmatts *Die Physiker*. Dies hat zwei Gründe: 1. Es handelt sich hierbei nicht um ein sog. Originalhörspiel, sondern um eine Adaption. 2. Die Dokumentation versteht sich selbst weniger als Edition und ist auf modernen PCs nur noch eingeschränkt betriebsfähig. Eine Besprechung der Dokumentation ist hier nachzulesen: Martin Stingelin: „Dokumentation statt Edition? Text, Entstehung und Wirkungsgeschichte von Friedrich Dürrenmatts »Die Physiker« – multimedial aufbereitet“. In: *Text. Kritische Beiträge* 8 (2003). S. 145–151. Vgl. zudem Friedrich Dürrenmatt: *Die Physiker. Multimediale Dokumentation zum Text, zur Entstehung und zur Wirkungsgeschichte*. Hg. v. Rudolf Probst. Bern 2001.

[85] *Wörter Sex Schnitt* wird hier stellvertretend für eine Reihe ähnlicher ‚kritischer‘ Audioeditionen betrachtetet. Hinweise auf weitere Beispiele wie u.a. die Hörwerke Gottfried Benns finden sich in Bernhart: „Audioeditionen“ (wie Anm. 32), S. 556 sowie Kammer: „Audiophilologie“ (wie Anm. 41), S. 188. – Vgl. zudem Cornelia Epping-Jäger: „Wörter, Sex, Schnitt. Brinkmann Tonbandarbeiten“. In: Markus Fauser u. a. (Hg.): *Brinkmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2020. S. 330–335, hier S. 330 und Rolf Dieter Brinkmann: *Wörter Sex Schnitt*. Hg. v. Herbert Kapfer / Katarina Agathos. München 2005.

[86] Vgl. Epping-Jäger: „Rolf Dieter Brinkmann. ‚Die Wörter Sind Böse‘ / ‚Wörter Sex Schnitt‘“ (wie Anm. 51), S. 49f.

[87] Herbert Kapfer: „Aufnahmen aus dem Originalton-Raum. Wörter Sex Schnitt. Eine Nachlass-Edition“. In: Herbert Kapfer / Katarina Agathos (Hg.): *Wörter Sex Schnitt*. München 2005, unpaginiert.

Klaus Kanzog als Archiv-Ausgabe beschrieben hat – so wird durch die (scheinbar) archivalische Wiedergabe eine Art der „Urkundlichkeit“ erreicht, die die Grundlage für weitere Forschungsansätze bildet.[88]

Kapfer und Agathos legen mit der Edition eines der ersten Modelle vor, wie sich mit auditiven Nachlassmaterialien umgehen lässt.[89] Dem Umstand des offensichtlichen Innovationsgehalts der Edition, die die strenge Orientierung am verschriftlichten Wort und schriftlichen Materialien überwindet, steht allerdings der fortwährende Verstoß gegen die selbst gesetzten Richtlinien und Ziele entgegen. So enthalten die fünf CDs nicht das gesamte Audiomaterial, sondern lediglich Materialien im Umfang von 360 Minuten —

> weggelassen werden mussten z.B. Aufnahmen, die bei Parties entstanden [...] bei anderen Aufnahmen gab es juristische Gründe [...] nicht in der Edition enthalten sind auch einige Aufnahmen, die von Herausgebern eindeutig und ausschließlich privat kategorisiert wurden.[90]

Auf eine Veröffentlichung der ursprünglichen Sendung *Die Wörter sind böse* wird ebenfalls verzichtet. Diese ganz unterschiedlich motivierte Selektion des Materials geht notwendigerweise mit einer Neuordnung für die Übertragung in das CD-Medium einher. Die Prinzipien, welche hierfür gelten, bleiben die Editor*innen allerdings weitestgehend schuldig. Dies führt zwangsläufig zu der Frage, welchen Status das veröffentlichte Nachlassmaterial eigentlich hat. „Das Konvolut lässt sich nicht als Materialsammlung verstehen, denn dann müsste das Material vollständig präsentiert werden.“[91] Vielmehr ist es so, dass sich die Herausgeber*innen durch ihren scheinbaren Rückzug „auf die Position gleichsam unbeteiligter Beobachter“ zugleich ihre eigene „‚kooperativ-konstruktive‘ Leistung“ verschleiern, obwohl erst durch die Loslösung aus dem eigentlichen Veröffentlichungskontext „ein akustisches Hauptwerk Brinkmanns“ konstituiert wird.[92]

---

[88] Klaus Kanzog: *Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur* (Grundlagen der Germanistik 31). Berlin 1991, 181.

[89] Vgl. Epping-Jäger: „Rolf Dieter Brinkmann. ‚Die Wörter Sind Böse‘ / ‚Wörter Sex Schnitt‘“ (wie Anm. 51), S. 52.

[90] Kapfer: „Aufnahmen aus dem Originalton-Raum. Wörter Sex Schnitt. Eine Nachlass-Edition“ (wie Anm. 87), unpaginiert.

[91] Epping-Jäger: „Rolf Dieter Brinkmann. ‚Die Wörter Sind Böse‘ / ‚Wörter Sex Schnitt‘“ (wie Anm. 51), S. 52.

[92] Natalie Binczek: „Material ordnen. Rolf Dieter Brinkmanns akustische Nachlassedition Wörter Sex Schnitt“. In: Thomas Wegmann / Norbert Christian Wolf (Hg.): *High und Low. Zur Interferenz von Hoch- und Popkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin/Boston 2012. S. 57–82, hier S. 64 u. 66.

Einen ähnlichen, wenn auch zugleich konträren, Ansatz verfolgt die 2013 vom Deutschen Rundfunkarchiv (DRA) herausgegebene CD-Ausgabe von *S.O.S ... rao rao ... Foyn. ›Krassin‹ rettet ›Italia‹*, einem Hörspiel des Rundfunkpioniers Friedrich Wolf. Das Hörspiel, welches auf einer wahren Begebenheit basiert, wurde am 5. November 1929 im Deutschlandsender urgesendet und anschließend „von fast allen deutschen Sendern ausgestrahlt".[93] Mangels Aufzeichnungsmöglichkeiten wurde es hierfür allerdings mehrfach neu inszeniert. Die CD-Edition präsentiert auf zwei CDs einerseits eine Aufzeichnung des Hörspiels selbst sowie Tondokumente aus dem DRA anlässlich des 125. Geburtstages Friedrich Wolfs und andererseits in einem begleitenden Textbuch kontextualisierende Informationen zum Hörspiel, die allerdings kaum Information über die Konstitution der Ausgabe selbst liefern.[94] Die Wolf-Edition, die zunächst erst einmal auch als ein Akt der Sicherung zu beurteilen ist, macht durch die Praxis der begrenzten Dokumentation auf ein weiteres Problem der Hörspieledition aufmerksam, welches sich bedingt durch die veränderten technischen Rahmenbedingungen nicht nur, aber vor allem für Hörspielarbeiten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeigt – die Frage nach dem radiophonen Original. Eine Problematik, der sich die Hörspielforschung bisher, ganz im Gegensatz zur Filmwissenschaft, kaum bewusst ist.[95] Durch den Einsatz paratextueller Merkmale, wie dem Zusatz „und andere ausgewählte Tondokumente", und die Auslassung relevanter Informationen, suggeriert die DRA-Ausgabe von *S.O.S ... rao rao ... Foyn* fälschlicherweise eine dokumentarische Authentizität, die einer detaillierten Prüfung nicht standhält. Zur Klärung der hier offenen Fragen bedarf es einer möglichst lückenlosen Aufarbeitung von Entstehungs- und auch Rezeptionsgeschichte.

---

[93] Paul Werner Wagner: „Friedrich Wolf. Ein Rundfunkpionier." In: Deutsches Rundfunkarchiv / Paul Werner Wagner (Hg.): *Friedrich Wolf - ein Rundfunkpionier. „S.O.S. rao rao Foyn - Krassin rettet Italia" und andere ausgewählte Tondokumente. Mit Erläuterungen und einführendem Material*. Frankfurt am Main 2013, unpaginiert.

[94] Vielmehr ist es so, dass es auf den ersten Blick so scheint, als ob es sich hier um eine Aufzeichnung der Sendung vom 5. November handelt – aufgezeichnet wurde allerdings wohl eine zweite Sendung am 8. November. Unklar ist, ob es sich hier um akustische Realisationen einer oder mehrerer schriftlicher Textgrundlagen handelt. Vgl. Deutsches Rundfunkarchiv: *ARD Hörspieldatenbank: SOS rao rao Foyn*. `https://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=4983985&vi=23&SID` (besucht am 17.6.2021).

[95] Vgl. hierzu Ursula von Keitz: „Historisch-kritische Filmedition – ein interdisziplinäres Szenario". In: *editio* 27 (2013). S. 15–37, hier S. 18. Schmedes vermerkt in seiner methodologischen Arbeit zur Untersuchung von Hörspielen, dass eine Produktion als eigenständig angesehen werden könne. Diesem Gedanken folgend gibt es im Falle des Hörspiels nicht ein Original, sondern wenn überhaupt eine Originalfassung im Verbund mit einer originalen Aufführung. Vgl. Anna Bohn: *Denkmal Film. Band 2: Kulturlexikon Filmerbe*. Wien 2013, S. 209f.

2.2.3 Audioeditionen als (Neu-)Vertonung[96]

Den dritten Typ bilden Editionen bzw. vielmehr Ausgaben, die sich in aller Regel weniger dem (historisch-)kritisch Paradigma verpflichtet fühlen, sondern eher als informierte künstlerische Interpretation zu beschreiben sind. Beispiele für diese ‚editorischen' Neuvertonungen sind u.a. die verschiedenen CD-Ausgaben, wie sie im Sinus Verlag erscheinen – hierunter auch das gelesene Gesamtwerk C.F. Meyers, welches den Text kritischer Editionen als Grundlage nutzt und durch begleitende Informationen im beiliegenden Booklet ergänzt – wie auch der „ursprünglich für das Programm des Radiosenders Bayern 2 konzipiert[e]" Remix des *Mann ohne Eigenschaften* von Robert Musil.[97] Das Remix-Projekt, wie im Falle der Brinkmann-Edition ebenfalls von Agathos und Kapfer herausgegeben, ist programmatisch einer spezifischen Hörspielästhetik zuzuordnen, welche „offen für Stücke auch jenseits der musikalischen Ästhetik ist" und dabei zugleich „frühere Inszenierungen entweder aktualisiert" oder auch Textmaterial „als Spielmaterial" für ein Neuarrangement nutzt.[98] So beruht die akustische Textfassung des Remix auf ganz unterschiedlichen Quellen:

> Während die Teile von CD 1 bis 11 im Wesentlichen auf die zu Lebzeiten veröffentlichten Texte Musils zurückgreifen, basiert der Text von CD 12 bis 20 auf dem digitalisierten Nachlass, der vom Robert-Musil-Institut Klagenfurt veröffentlicht wurde.[99]

Die Ausgabe enthält aber nicht nur eine Neuvertonung auf CD, sondern ebenso ein gleichwertig danebengestelltes Buch, das das Skript vollständig abdruckt und durch essayistische Aufsätze zur Konzeption ergänzt.[100]

---

[96] Die im Folgenden erwähnten Beispiele bewegen sich an der Grenze zwischen Hörspiel und Hörbuch, in Abhängigkeit von der jeweiligen definitorischen Festlegung. Beide können dennoch als Stellvertreter kommerzieller Hörspiel- bzw. Audioeditionen gelten.

[97] Mütherig: Audiomediale Paratextualität (wie Anm. 19), S. 129 – für eine ausführliche Analyse des Remix-Projektes siehe zudem ebd., S. 129–192, Vgl. zudem Sinus-Verlag: *Das Gesamtwerk C.F. Meyers im Sinus-Verlag.* 17. Juni 2021. `https://sinus-verlag.ch/de/hoerbuch/deutsche-literatur-conrad-ferdinand-meyer/conrad-ferdinand-meyer-das-gesamtwerk/` (besucht am 21.5.2025) und Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften. Remix.* Hg. v. Katarina Agathos / Herbert Kapfer. 2. Aufl. München 2005.

[98] Schmedes: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens (wie Anm. 50), S. 47.

[99] Mütherig: „Dokumente hören. Editions- und literaturwissenschaftliche Herausforderungen akustischer Texte" (wie Anm. 65), S. 187.

[100] Vgl. Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Remix (wie Anm. 97), S. 687.

> Weder der akustische noch der schriftliche Text sind als Haupttext ausgewiesen, vielmehr stehen sie — und dies ist auch wörtlich zu nehmen — gleichberechtigt nebeneinander. Textkritische Editionen akustischer Literatur können also auch berücksichtigen, dass der ‚eigentliche' Text nicht nur akustisch sein kann, sondern sich medial erweitern kann.[101]

Kernanliegen der Remix-Edition ist weniger die kritische Texterschließung und Textkonstitution, sondern vielmehr das Auskundschaften der Möglichkeiten, die sich durch die Kombination der Perspektiven der Beteiligten sowie der verwendeten Medien eröffnen – im Fokus steht gewissermaßen die Performativität der Philologie selbst, allerdings „geht [es] nun nicht mehr um die Performativität von Literatur und Kunst, sondern um die Performativität des Ausstellens von Literatur und Kunst."[102] Es entsteht dabei ohne Frage eine neue Variante des *Mann ohne Eigenschaften*, die sich sicher nicht als (kritische) Edition verstehen lässt, die aber dennoch durch die Höradaption sowie die begleitende Textausgabe eine neue Form der Rezeption und damit auch der Erschließung anbietet.

2.3 Zwischenfazit oder editorisches Pflichtenheft

Obwohl die Hörspiel- oder auch Medienphilologie längst nicht mehr die ‚terra incognita' sind, als die sie Döhl in den 1980er Jahren beschrieben hat, fehlt es bis heute an systematischen Ansätzen. Bisherige Ausgaben und bisweilen als kritisch betitelte Editionen „genügen [...] samt und sonder nicht einmal in Ansätzen textkritischen Mindeststandards."[103] Aus dieser Negativfolie ergibt sich umgekehrt aber auch eine Reihe von grundlegenden Fragen, die es zu berücksichtigen gilt:

1. Bisherige Hörspiel-Editionen und -Ausgaben verfahren, vom Sonderfall der *Werner Kofler. Forschungsplattform* abgesehen, höchst unterschiedlich in der Auswahl der edierten Materialien. Mal repräsentieren schriftliche Manuskripte oder Drucke das Hörspiel (bzw. das Werk), mal Vorarbeiten oder auch Sendungsaufzeichnungen, deren Status weitestgehend ungeklärt ist. Typischerweise bildet die Einheit des Werkes den Rahmen einer Edition und eine klare Abgrenzung scheint unerlässlich. Untrennbar hiermit verbunden ist die Frage

[101] Mütherig: „Dokumente hören. Editions- und literaturwissenschaftliche Herausforderungen akustischer Texte" (wie Anm. 65), S. 188.

[102] Wirth: „Performative Philologie" (wie Anm. 26), S. 142.

[103] Kammer: „Audiophilologie" (wie Anm. 41), S. 188.

nach dem wechselseitigen Status zwischen schriftlichen Vorarbeiten oder auch publizierten Fassungen sowie den (hieraus abgeleiteten) radiophonen Fassungen. Mit JÄGER lässt sich der Prozess des Medienwechsels zugleich als Transkription beschreiben, der durch den gegenseitigen Bezug der medialen Fassungen aufeinander gekennzeichnet ist, woraus sich die Vorannahme eines Werkes oder vielmehr eines mehrmedialen Werkkomplexes ableiten lässt. Wenn sowohl Schrift- wie Audiofassung in die Edition einfließen (sollen), wirft dies unweigerlich die Frage auf,

2. wie mit solchen Audiotexten editorisch umzugehen ist. Hierzu gehört ebenso die Dokumentation der Metadaten wie auch die Frage nach der Textualität der akustischen Realisationen selbst und deren Protokollierung bzw. Renotation.

3. Die Wahl des Zielformats einer Hörspieledition ist zudem untrennbar und wiederum wechselseitig mit den beiden vorherigen Fragen verbunden.[104] Die Grenzen und Möglichkeiten der Präsentationform bestimmen zugleich die Art wie auch die Vielfalt der zu edierenden Inhaltsarchitekturen.

Neben der Behandlung der ersten beiden Fragen, welche vor allem die (abstrakten) Konzepte von Text und Werk betreffen, ist hier aber auch ein weiterer gewichtiger Punkt zu beachten: Hörspiele sind auch Dokumente bzw. liegen auf diesen überliefert vor. Diese Dokumente sind entweder ‚typische' skripturale Aufzeichnungsmedien oder aber phonographische (analog oder digital). Letztere enthalten den eigentlichen Sound des Hörspiels und sind damit zunächst einmal im Allgemeinen die physische Form dieses Sounds oder im Falle digitaler Dokumente ein Container von Informationen, der diesen Sound codiert.[105] Diese Audiodokumente – beispielsweise Tonbänder, Schallplatten o.ä. – werden entweder wie im Falle der schriftfokussierten Hörspieleditionen nicht berücksichtigt oder werden wie in der Brinkmann-Edition als Ready-Mades begriffen, was die zu problematisierenden Fragen nach Text und

[104] Vgl. Bernhart: „Audioeditionen" (wie Anm. 32), S. 560.

[105] Vgl. Michael K. Buckland: „What Is a „Document"?" In: *Journal of the American Society for Information Science* (1997), H. 84. S. 804–809, hier S. 804f.; vgl. Helena Francke: „What's in a Name? Contextualizing the Document Concept". In: *Literary and Linguistic Computing* 20 (2005), H. 1. S. 61–69, hier S. 63. Diese Ansätze sind weitestgehend deckungsgleich mit nachfolgender Annahme:

> *Documents* we take to be physical objects that contain some sort of inscribed information; therefore, a book is a document, a leaf with some writing on it is a document, a stone is a document. More generally, a document is a physical object that has some text on it [...]

aus Pierazzo: Digital Scholarly Editing (wie Anm. 13), S. 40.

Werk ebenso unbeantwortet lässt. Für die Edition von Hörspielen ist jedoch unerlässlich, diese in ihrer eigentlichen Form als Hörspiele zu behandeln, die weder bloß skriptural noch akustisch ist, denn:

> Akustische Texte sind, seit es Schrift gibt, nie ausschließlich auf die hörbare Dimension eingrenzbar. Stets werden sie auch mit Dokumenten im Schriftmedium, mit schriftlichen Ergänzungen und Mitteilungen, mit schriftlichen Vorlagen und Nachbereitungen etc. verknüpft. Allerdings ist die von akustischen Texten vorauszusetzende Beziehung zwischen Stimme und Schrift nicht im Sinne eines umgekehrten Phonozentrismus zu denken. Weder ist die Schrift das Supplement der Stimme noch die Stimme das Supplement der Schrift.[106]

Im Falle des hier behandelten Beispiels *So eine Freiheit* liegen die Dokumente in einer Vielzahl von Medientypen (vgl. 3.3.3) vor, mit jeweils eigenen Charakteristika. Zur Untersuchung dieser und der Effekte, die sich aus den mehrfachen Medienwechsel während der Textentstehung ergeben, bietet sich ein konzeptuelles Modell an, wie es sich u.a. beim französischen Autor*innenkollektiv PÉDAUQUE findet. Die unter dem Pseudonym tätigen Autor*innen unterscheiden zwischen drei Sicht- und Gebrauchsweisen, unter denen sich Dokumente (im Speziellen digitale) betrachten lassen: Form (form / vu), Inhalt (content / lu) und Medium (medium / su).[107] So lassen sich die Nachlassdokumente unter dem Formaspekt zunächst in skripturale wie phonographische Dokumente scheiden. Damit geht zugleich eine notwendige Differenz in der Struktur dieser Dokumenttypen einher. Während die skripturalen Dokumente visuell, taktil und seitenbasiert sind, gilt für die phonographischen das genaue Gegenteil[108] – sie fixieren durch medientechnische Speicherung auf Magnettonbändern

[106] Binczek: „Einleitung“ (wie Anm. 22), S. 9.

[107] Vgl. Roger T. Pédauquec: *Document: Form, Sign and Medium, As Reformulated for Electronic Documents*. `https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000594/document`. Vorveröffentlichung, S. 3; siehe auch Francke: „What's in a Name? Contextualizing the Document Concept“ (wie Anm. 105), S. 66. Vergleichbar, wenn auch im Detail verschieden, findet sich diese modellierende Perspektive auch in neueren Digital Humanities bei Elena PIERAZZO wieder. PIERAZZO geht davon aus, dass ein Dokument eine potentiell unendliche Anzahl an Fakten enthält, welche in dieses auf bestimmte Art und Weise eingeschrieben sind und von Leser*innen in unterschiedlichen Kontexten unter Anwendung einer bestimmten Ziel- bzw. Fragestellung rezipiert werden. Vgl. Pierazzo: Digital Scholarly Editing (wie Anm. 13), S. 41–43. Für weitere Erläuterungen zum Verwendung im Kontext der hier konzeptionierten Edition siehe Abschnitt 4.1.

[108] Die hier vorgenommene Differenzierung ist angelehnt an die Unterscheidung sog. Mediengruppen, wie sie sich beispielsweise im Kontext der Webstandardisierung wiederfindet. Vgl. hierzu W3C: *Cascading Style Sheets Level 2 Revision 1 (CSS 2.1) Specification. 7.3.1 Media Groups*. 7. Juli 2011. `https://web.archive.org/web/20250521120211/https://www.w3.org/TR/CSS2/media.html` (besucht am 21.5.2025).

den sonst vergänglichen Klang der Stimmen der interviewten Frauen (vgl. 3.2) als audiomediale Stimmen. Dabei werden jedoch nicht nur die gesprochenen Worte der interviewten Frauen aufgenommen, sondern auch tonale Merkmale der jeweiligen Stimme selbst wie auch Hintergrundgeräusche o. Ä., die auf die Aufnahmesituation selbst zurückverweisen[109] – die Materialität akustischer Dokumente beeinflusst dabei den Inhalt in der Wahrnehmungssituation ebenso wie im Falle schriftsprachlicher. Im Unterschied zu diesen hängt die Gestaltung und Rezeption des Inhalts (lu) jedoch wesentlich stärker von den medialen und technischen Rahmungen, dem Dispositiv, ab (su), welches „selbst Wahrnehmungseffekte – unabhängig von den Inhalten – produziert."[110] Ob der kaum hörbare Hintergrundton in *So eine Freiheit* als akzidentielle und technische Interferenz oder aber als intentionale paratextuell spiegelnde Untermalung der Narration wahrgenommen wird, hängt wesentlich von der Kenntnis dieses Dispositivs ab.

Für die Umsetzung einer kritischen Audioedition gilt es dies ebenso zu beachten wie die Frage nach ‚dem Text'. In Ergänzung des zweiten und dritten Desiderats bedarf es für die nachfolgende Edition also auch der

4. „Dokumentation des medialen Transfers von der Quelle bis zur Ausgabe" – zur Beschreibung dieser haben „neben den materiellen Charakteristika auch Fragen der Produktion und Rezeption, aber auch Bereiche der Medienarchäologie und -geschichte" eine grundlegende Bedeutung.[111]

Als editorische Konsequenz soll hierauf das Modell einer kritischen Hörspieledition, am Beispiel von *So eine Freiheit*, entworfen werden. Im Gegensatz zu den bisher unzureichenden editorischen Erschließungsansätzen von Hörspielen, wie sie im vorherigen Abschnitt dargestellt wurden, wird dabei das Genre Hörspiel zunächst einmal grundlegend als mehrmediale Kunstform per se begriffen. Hieraus folgt, dass:

1. Gegenstand einer solchen Edition sowohl phonographische wie auch skripturale Dokumente sind, wie sie in 3.3.2 aufgelistet und in 3.3.3 beschrieben sind;

2. die unterschiedlichen Stadien der Er- und Bearbeitung, beginnend bei den ersten Interviewaufnahmen bis zum Druck- wie auch Hörtext, berücksichtigt werden, wodurch sich die Edition aufmacht, die „nach Auffüllung verlangenden

[109] Vgl. Binczek: „Einleitung" (wie Anm. 22), S. 7.

[110] Knut Hickethier: *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart Weimar 2010, S. 189.

[111] Bernhart: „Bücher, die man hören kann, oder: Über das Fehlen editionswissenschaftlich informierter Audioeditionen" (wie Anm. 23), S. 68.

Leerstellen“ zu entschlüsseln, wodurch sie sich zwangsläufig „dem Vollständigkeitsgebot verpflichtet“;[112]

3. durch Dokumentation, Verknüpfung und Kontextualisierung *Hörspiele als Hörspiele* ediert werden und dabei durch Differenzierung zwischen verschiedenen medialen Realisierungen auf die Funktionalitäten einzelner Textelemente aufmerksam gemacht wird.[113]

[112] Lukas / Frank: „Seeing sound als Grenze. Auf Paul Wührs Tonspuren der 70er Jahre – mit einer medieneditionstheoretischen Fußnote“ (wie Anm. 46), S. 211f.

[113] Vgl. Kanzog: „Fixierter Text – Realisierter Text“ (wie Anm. 17), S. 7f.

3 Einführung des Fallbeispiels

3.1 Werkbiographische Notiz: Paul Wühr als Hörspielmacher

Wer sich mit Paul Wühr und dessen durchaus umfangreichen Œuvre befasst, der wird nicht umhinkommen, sich mit Wühr als Hörspielautor im Speziellen auseinanderzusetzen. Ein erster Grund hierfür ist offensichtlich: Durch die rund 30 Jahre währende Tätigkeit Wührs als Autor von Hörspielen machen diese einen wesentlichen Teil des Gesamtwerks aus, zumal sie vorwiegend genuin radiophone Arbeiten und keine Um- oder Bearbeitungen vorhandener Stücke sind. Der zweite Grund hingegen erfordert eine tiefere Beschäftigung mit Wührs Arbeiten. So hat beispielsweise Jürgen Nelles, der Wührs Hörspiele und Lyrik einer kontrastiven Analyse unterzogen hat, festgestellt, dass es gerade „die in ihnen verwendeten Techniken und Methoden“ sowie die thematischen Schwerpunkte sind[114], die sich ebenfalls in den späteren lyrischen und experimentell prosaischen Arbeiten wiederfinden; ein Umstand, auf den insbesondere im Kontext der Hörspielarbeiten des sogenannten Neuen Hörspiels zurückzukommen sein wird, den der Autor auch selbst so beschrieben hat.[115]

3.1.1 Anfänge im traditionellen Hörspiel

Um sich mit Paul Wühr als Autor von Hörspielen befassen zu können, gilt es zunächst, allgemein zu klären, was hier unter einem Hörspiel verstanden wird. Dies ist auch deswegen unabdingbar, da das alltagssprachliche Verständnis von Hörspiel von dem in der literaturwissenschaftlichen Forschung abweicht. Nicht selten werden

---

[114] Jürgen Nelles: *Denk-Spiele der Poesie: der Hörspielmacher und Schriftsteller Paul Wühr* (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, Teil 47). Bonn 1991, S. 1.

[115] Vgl. Paul Wühr / Lucas Cejpek: *Wenn man mich so reden hört. Ein Selbstgespräch.* Erstausg. (Essay, Teil 20). Graz u.a. 1993, S. 126.

die Bezeichnungen Hörspiel und Hörbuch synonym verwendet, zwischen denen hier ebenfalls zu differenzieren ist. So verweisen zwar beide Konzepte auf einen Medientypus, der literarische Texte in akustischer Form wiedergibt, sie sind jedoch durch eine eigene medienhistorische und poetologische Tradition voneinander zu unterscheiden.[116]

Die Geschichte des Hörspiels ist zugleich eine Geschichte des Radios – auch wenn in der medialen Gegenwart Radiokunst und damit vor allem Hörspiele längst nicht mehr den Stellenwert haben wie in vorangegangenen Jahrzehnten, was einmal mehr die zeitlose Gültigkeit des eingangs angeführten Zitats von Schöning unterstreicht.[117] Der reguläre Programmbetrieb des deutschen Rundfunks begann am 29. Oktober 1923, und mit ihm zugleich die rasante Entwicklung des Hörspiels. Als erstes deutschsprachiges Hörspiel dieser Entwicklung gilt Hans Fleschs *Zauberei auf dem Sender*, welches 1924 gesendet und in Ermangelung einer etablierten Aufzeichnungspraxis im Rundfunk live aufgeführt wurde. Der Begriff ‚Hörspiel' selbst geht auf Hans Siebert von Heister zurück, der als Redakteur der Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk* das Hörspiel als spezifisches Spiel des Rundfunks beschrieben hatte.[118] Ein ähnliches, wenn auch wesentlich allgemeineres Verständnis ist weiterhin aktuell; so beschreibt beispielsweise Würffel Hörspiel als „elektroakustisch erzeugtes und an das Medium Rundfunk bzw. an Tonträger gebundenes Genre".[119]

Diese weit gefasste Definition weist zudem auf den Umstand hin, dass die Hörspielkunst zugleich eine technische Kunstform ist. So sind die technischen Rahmenbedingungen, insbesondere die der Rundfunkanstalten, auch die Bedingungen, in denen sich die Hörspielschaffenden bewegen. Es gilt: „Die Mediengeschichte des Hörspiels ist an die Medientechnologie des Hörfunks gebunden, dessen technische Voraussetzung in der Umwandlung von Schallenergie in elektrische Energie besteht".[120]

Nachdem das Hörspiel mit den Anfängen des Rundfunks eine erste Blütezeit erlebt hatte, erfreute es sich insbesondere nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs

---

[116] Vgl. Natalie Binczek / Vera Mütherig: „Hörspiel/Hörbuch". In: Natalie Binczek u. a. (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin/Boston 2013. S. 467–478, hier S. 467.

[117] Vgl. Hans-Jürgen Krug: *Kleine Geschichte des Hörspiels*. 3. Aufl. Köln 2020, S. 17f.

[118] Vgl. Huwiler: „80 Jahre Hörspiel. Die Entwicklung des Genres zu einer eigenständigen Kunstform" (wie Anm. 73), S. 93f.

[119] Bodo Würffel: „Hörspiel". In: Georg Braungart u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3. Aufl. 3 Bde. Bd. 2. Berlin 1997–2010. S. 77.

[120] Natalie Binczek: „Audioliteratur. Hörspiel – Hörbuch". In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Bd. 10 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Berlin/Boston 2020. S. 142–154, hier S. 142.

erneut großer Beliebtheit, was nicht zuletzt auch daran lag, dass „der Hörfunk das einzige und konkurrenzlose (auch) kulturelle Medium war."[121] Maßgeblichen Einfluss hierauf hatten insbesondere auch die technischen Möglichkeiten, die sich seit den frühen 1920er Jahren rasant weiterentwickelt hatten. Live-Inszenierungen von Hörspielen wurden durch Aufzeichnungsmöglichkeiten ebenso überflüssig wie der sogenannte Detektorapparat mit seinen Kopfhörern seitens der Hörer*innen, der nun durch Radioapparate ersetzt wurde.[122] Hörspiele dieser Zeit werden in der Regel simplifizierend als literarische oder auch traditionelle Hörspiele tituliert. Diese idealtypische Zuschreibung bezieht sich auf die programmatische Fortschreibung einer Hörspielästhetik der Innerlichkeit oder auch inneren Bühne, wie sie Richard Kolb 1933 in seinem *Horoskop des Hörspiels* entworfen hatte und vom einflussreichen NWDR-Redakteur Heinz Schwitzke in den 1950er Jahren fortgeführt wurde. Musik, Geräusche und stimmliche Intonation sind hier stets der Semantik des Wortes untergeordnet:[123]

> Man kann als Grundsatz sagen: es gibt im Hörspiel keine Musik ohne eine Handlungsfunktion und kein Geräusch ohne eine Sinnfunktion für den thematischen Zusammenhang. [...] Wie im Hörspiel alles Wort ist, so ist eben auch alles Technik. Es handelt sich um die Inthronisierung des gesprochenen Worts mit allen Hilfsmitteln elektroakustischer Eindimensionalität.[124]

In dieser Zeit, in der „die Bedingungen des Mediums Rundfunk und des neu gewonnenen Mediums Tonband [...] dennoch nicht konstitutiv" für die Hörspielproduktion genutzt wurden und als „Küchengewürz [...] im Dienste des Wortes" begriffen wurden[125], begann Paul Wühr mit der Arbeit an seinen ersten Hörspielen. Abgesehen von einigen Privatdrucken in den 1950er Jahren sowie zwei Kinderbüchern zu Beginn der 1960er Jahre markieren diese zugleich den Beginn seines Gesamtwerks.

Das erste Hörspiel Wührs sendete der WDR am 14. September 1963 unter dem Titel *Das Experiment*. Regie führte Oswald Döpke. Das Stück handelt vom An-

---

[121] Krug: Kleine Geschichte des Hörspiels (wie Anm. 117), S. 60.

[122] Vgl. Bodo Würffel: *Das deutsche Hörspiel* (Sammlung Metzler ; Bd. 172 : Abteilung E, Poetik). Stuttgart 1978, S. 74.

[123] Vgl. Michael Grote: „Horoskop des Hörspiels 2012 – Zur Geschichte und Gegenwart der akustischen Kunst". In: Britta Herrmann (Hg.): *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne*. Bd. 1 (Audiotexte. Klang – Kunst – Kultur). 2015. S. 347–368, hier S. 351.

[124] Heinz Schwitzke: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Berlin 1963, S. 228f.

[125] Antje Vowinckel: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst* (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft Bd. 146). Würzburg 1995, S. 135.

gestellten Berenyi und dessen physikalischen Experimenten, so heißt es zumindest im vorangestellten Bericht eines extratextuellen Sprechers. Ursprünglich sollte diese erste Arbeit den Titel *Reni bleibt liegen* tragen – womit die eigentliche Hauptakteurin des Stücks benannt wäre.[126] Daran schließen sich in den 1960er Jahren noch insgesamt sechs weitere Hörspielarbeiten an: *Wer kann mir sagen, wer Sheila ist?* (WDR / 1964), *Die Rechnung* (WDR / 1964), *Gott heißt Simon Cumascach* (WDR / 1965), *Die Hochzeit verlassen* (Deutschlandfunk / 1966), *Wenn Florich mit Schachter spricht* (WDR / 1967) sowie *Fensterstürze* (WDR / 1968).

All diese Arbeiten eint nicht nur die zeitliche Nähe, sondern auch der durchaus erwähnenswerte Umstand, dass es sich bei allen Hörspielen Wührs um sog. Originalhörspiele handelt – also keine Adaptionen anderer (skripturaler) Gattungen, sondern um Texte, die von Beginn an für die radiophone Inszenierung vorgesehen waren. Die Gestaltung dieser frühen Arbeiten ist dabei typisch für die traditionelle Hörspielästhetik. So setzen die Hörspiele, die in Rezensionen als besonders spannend beurteilt werden, auf eine eher klassische radiophone Gestaltung, was den Einsatz von Geräuschen und Musik betrifft.[127] Zugleich zeichnen sich die frühen Hörspielarbeiten durch ihre dramaturgische Gestaltung aus, „die mit verschiedenen Möglichkeiten zu denken und zu handeln experimentiert und über deren Bedingungen und Folgen [...] oft eher diskursiv als dramatisch reflektiert".[128]

3.1.2 *Preislied* oder der Aufbruch zum Neuen Hörspiel

Mit dem Ende der 60er Jahre endet zugleich Wührs Tätigkeit als Autor, die sich dem traditionellen Hörspiel zuschreiben lässt. So beginnt mit dem Aufkommen des Neuen Hörspiels in der deutschen Hörspiellandschaft eine neue Zeit im Hörspielwerk Wührs. Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, dass Hörspiele, die sich einer eher traditionellen oder literarischen Ästhetik zuordnen lassen, auch weiterhin geschrieben und produziert werden – zugleich hält jedoch eine Pluralisierung verschiedener Hörspielformen und -gestaltungen Einzug in die Rundfunkanstalten.

---

[126] Vgl. Dominica Volkert / Stefan Iglhaut: „Zur Personen-, Welt- und Poetikkonzeption in Paul Wührs Hörspielen 1963-1968". In: Lutz Hagestedt (Hg.): *Paul Wühr. Materialien zu seinem Werk*. München 1987. S. 51–70, hier S. 51 u. 60.

[127] Vgl. Patricia Hallstein / Maria Kohli: „Paul Wühr. Die Rezeption in der Literaturkritik". In: Lutz Hagestedt (Hg.): *Paul Wühr. Materialien zu seinem Werk*. München 1987. S. 9–30, hier S. 12 u. Nelles: Denk-Spiele der Poesie: der Hörspielmacher und Schriftsteller Paul Wühr (wie Anm. 114), S. 28.

[128] ebd., S. 26.

Das Neue Hörspiel versteht sich als Gegenpol zur bis dahin weitestgehend abgeschlossenen Dramaturgie der bestimmenden Hörspielästhetik und der häufig praktizierten Adaption literarischer Bühnenstücke.[129] Als Ausgangspunkt gelten die theoretischen Überlegungen Friedrich Knillis, die dieser 1961 in seiner Abhandlung *Das Hörspiel – Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels* anstellte.[130] In diesen spricht sich Knilli rigoros gegen die ästhetische Gestaltung herkömmlicher Hörspiele aus. „Ton, Geräusch und Stimme seien [...] dann adäquat eingesetzt, wenn sie als reine Schallgestalten in ein Spiel miteinander treten“[131], womit das „akustische Ereignis“ selbst „zum einzigen Maßstab des Schallphänomens Hörspiel, des totalen Schallspiels“ wurde und die Entwicklung des „Hörspiels als autonome akustische Realisation“ (wieder) beginnt.[132] Vorbilder für die Arbeit suchten die z.T. neuen Autor*innen fortan vor allem

> außerhalb der etablierten bundesdeutschen Literatur in den verschütteten Traditionen: bei der experimentellen Kunst der 1920er-Jahre (Ruttmann), der nicht radiofonen Lautmalerei Kurt Schwitters, der Konkreten Poesie, der Musique concrète Pierre Schaeffers, der Stuttgarter Schule Max Benses, dem Nouveau Roman, den (Weimarer) Radiotheoretikern und -praktikern Bertolt Brecht und Walter Benjamin sowie der neuen internationalen Popkunst.[133]

Zentral für die Ästhetik dieser neuen Hörspielrichtung ist und war, dass Musik oder Geräusche längst nicht mehr nur als das Wort unterstützende Elemente angesehen und genutzt werden, was zu einer Loslösung von der zuvor engen Bindung an die sprachliche Semantik führt. Damit löst sich das Hörspiel zugleich auch aus der bisherigen Abhängigkeit und Herleitung von der (schriftsprachlichen) Literatur.[134] Ein entscheidender Faktor für die Veränderungsprozesse im Zuge des Neuen Hörspiels waren, ähnlich wie schon nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, wieder einmal technische Neuerungen, im Besonderen die Einführung der Stereofonie im Rundfunk. Die notwendigen technischen Geräte auf Produktions- und Sender- sowie Hörer*innen-

---

[129] Vgl. Hans-Jürgen Krug: *Kleine Geschichte des Hörspiels*. Konstanz 2003, S. 69.

[130] Vgl. Friedrich Knilli: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart 1961.

[131] Schmedes: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens (wie Anm. 50), S. 39.

[132] Würffel: Das deutsche Hörspiel (wie Anm. 122), S. 147.

[133] Krug: Kleine Geschichte des Hörspiels (wie Anm. 117), S. 95f.

[134] Vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens (wie Anm. 50), S. 41 u. Vowinckel: Collagen im Hörspiel (wie Anm. 125), S. 148.

Seite vorausgesetzt, ermöglicht das mehrkanalige Verfahren die Aufnahme und Rezeption akustischer Ereignisse, die den Eindruck von Räumlichkeit zu erzeugen.[135] Zudem entstand zwischen Autor*innen und den verschiedenen Akteur*innen fortan eine neue Form der Zusammenarbeit, „ein kommunikativer Prozess, der auch die dramaturgische Schreibtischarbeit ins Studio verlagert und der der Produktion des Akustischen mehr Aufmerksamkeit schenkt."[136] Es werden keine Hörspiele mehr für den Rundfunk geschrieben, sondern für, im und mit dem Rundfunk bzw. den Mitteln des Rundfunks. Ernst Jandl, der das Hörspiel *Fünf Mann Menschen* gemeinsam mit Friederike Mayröcker verfasst hat, erklärte in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des *Hörspielpreises der Kriegsblinden* dazu Folgendes:

> Von dem, was zusammentraf, um den Ansatzpunkt zu diesem Hörspiel zu bilden, scheinen mir zwei Dinge von entscheidender Wichtigkeit: die Stereophonie, und die Gemeinschaftsarbeit. [...] Die Stereophonie erwies sich als überaus brauchbarer Motor; wir fixierten, von links nach rechts, fünf Positionen; aus diesen entstanden die Sprecher; die Richtung; die Stationen; das Ziel.[137]

In diese Zeit fällt auch die Etablierung des O-Ton-Hörspiels, welches sich als eine eigene Strömung innerhalb des Neuen Hörspiels begreifen lässt. Diese Hörspiele zeichnen sich durch die konzentrierte Verwendung von Originaltönen aus. Schöning unterscheidet dabei zwischen der offiziellen, „vor allem durch die Medien Rundfunk und Fernsehen veröffentlichten Sprache" und ihren „zumeist bekannten Sprecher[n]" einerseits sowie der „nicht offiziellen, nicht durch die Medien veröffentlichte[n] Sprache der vielen anonymen Sprecher" andererseits.[138] Voraussetzung hierfür ist die Etablierung mobiler Tonbandgeräte, welche den Autor*innen, ähnlich einem Reporter, die Sammlung von Materialien in nicht länger fiktiven Studiosituationen ermöglichen. Diese Umkehrung des herkömmlichen Entstehungsprozesses geht mit einem Wechsel des Modus einher:

---

[135] Vgl. Bettina Wodianka: *Radio als Hör-Spiel-Raum. Medienreflexion – Störung – Künstlerische Intervention.* Bielefeld 2018, S. 255.

[136] Klaus Schöning: „Hörspiele hören. Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft". In: Ders. (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels.* Frankfurt am Main 1982. S. 287–305, hier S. 291.

[137] Ernst Jandl / Friederike Mayröcker: „Rede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden 1969". In: Schöning (Hg.): *Schriftsteller und Hörspiel. Reden zum Hörspielpreis der Kriegsblinden.* Königstein 1981. S. 75–79, hier S. 77f.

[138] Klaus Schöning: „Der Konsument als Produzent?" In: Ders. (Hg.): *Der Konsument als Produzent. Versuche. Arbeitsberichte.* Frankfurt am Main 1974. S. 7–39, S. 24.

> Nicht mehr ein literarischer Text und damit eine Äußerung im sekundären Modus, die nur mittelbar und interpretiert auf die „Realität" bezogen werden konnte, bildete nun die Basis der Hörspielarbeit, sondern Äußerungen im primären Modus, die unmittelbar aus der „Realität" entnommen und wieder auf diese bezogen werden konnten, lagen dem O-Ton-Hörspiel zugrunde.[139]

Das O-Ton-Hörspiel ist untrennbar mit Paul Wühr verbunden. So erhielt Wühr 1971 für sein *Preislied*, wie Jandl und Mayröcker zwei Jahre zuvor, den *Hörspielpreis der Kriegsblinden*.[140] Wühr begann mit der Arbeit am *Preislied* auf Anregung von Christoph Buggert, der in der Hörspielabteilung des Bayerischen Rundfunks tätig war, nachdem Wühr mit der Entwicklung eines Hörspiels aus seinem Großstadtroman *Gegenmünchen* gescheitert war.[141] Für das Hörspiel, das am 4. Juni 1971 erstmals im BR gesendet wurde, interviewte Wühr 28 Personen unterschiedlichen Alters, Geschlechts und sozialer Herkunft. Bei der Aufnahme der Interviews wurde er von seinem damaligen Assistenten Jürgen Geers unterstützt, der auch die Kontakte zu den Interviewpartner*innen hergestellt hatte. Die Aufnahmen selbst wurden nicht durch die Fragen des Autors strukturiert; vielmehr galt dabei folgendes Prinzip:

> Die haben geredet, die haben um das Mikrophon gestritten. Stundenlang haben die da gesprochen. Und nicht etwa, ich mußte keine Fragen stellen, was ich mir ursprünglich schwierig vorgestellt hab. Ich hab nur gesagt, sagen Sie halt etwas über München. Wie gefällts Ihnen in der Bundesrepublik? Das Leben, wie ist es so hier? Was sagen Sie zur Politik?[142]

Der Hörspielautor Paul Wühr erschafft damit das Material für seine Hörspiele nun nicht mehr in alleiniger Arbeit am Schreibtisch, sondern in realen, wenn auch konstruierten Aufnahmesituationen. Die phonographische Aufnahme und Speicherung dient ihm gleichsam im wortwörtlichen Sinne als Klangschrift. Die Materialität dieser Tondokumente und die darauf aufgezeichneten Klänge (die Interviews) schaffen

---

[139] Hermann Sottong: „Die Re-Konstruktion der Wirklichkeit aus dem Geiste der Poesie. Authentizität, Kollektivbewußtstein und ‚Realität' in Paul Wührs O-Ton-Hörspielen". In: Sabine Kyora (Hg.): *falsches lesen. Zu Poesie und Poetik Paul Wührs Festschrift zum 70. Geburtstag*. Bielefeld 1997. S. 143–158, S. 143.

[140] Bisweilen gilt das *Preislied* immer noch als das erste O-Ton-Hörspiel. Dies ist faktisch falsch. Es erhielt lediglich als erstes O-Ton-Hörspiel den renommierten Hörspielpreis – siehe hierzu ferner Vowinckel: Collagen im Hörspiel (wie Anm. 125), S. 139.

[141] Vgl. Wühr / Cejpek: Wenn man mich so reden hört. Ein Selbstgespräch (wie Anm. 115), S. 117.

[142] Ebd., S. 118.

ein neues mediales Dispositiv: das Dispositiv des gespeicherten Sounds.[143] Dieser Sound[144] ist es, den Wühr nutzt, um die für ihn eigene O-Ton-Methodik zu begründen. Aus den langen Redestücken werden einzelne Partikel herausgelöst und zu einer neuen, fiktiven Erzählung kombiniert. Dadurch wird das vom Autor konstruierte Gesamtbewusstsein hörbar. In der Dankesrede anlässlich der Preisverleihung heißt es hierzu:

> Das ‚Preislied' ist ein Original-Ton-Hörspiel; es ist nicht erfunden und nicht im herkömmlichen Sinn verfaßt; vielmehr sind Tonbandaufzeichnungen das Ausgangsmaterial zur Entwicklung eines Spiels. […] aus Bruchstücken individueller Aussagen sollte eine überindividuelle Aussage entstehen.[145]

Ein konstitutives Moment für Wührs O-Ton-Schaffen ist die Offenlegung der Manipulation des Materials durch radiophone Bearbeitung. Schnitte sind in der Regel deutlich hörbar, damit „verbirgt er nicht nur die Konstruiertheit seines eigenen Hör-Textes nicht, sondern entschleiert gleichzeitig die Schein-Authentizität des Mediums".[146] Ähnlich verfährt Wühr auch in seinen folgenden O-Ton-Arbeiten der 70er Jahre: *Trip Null* (BR / NDR / 1971), *Verirrhaus* (BR / WDR / 1972) und *Viel Glück* (BR / NDR / 1976). Es geht dem Autor dabei nie darum, gesellschaftlichen Randgruppen – beispielsweise Drogenabhängigen in *Trip Null* – eine Stimme zu verleihen; vielmehr versucht Wühr, sich mit seinen Arbeiten in einen gesellschaftlichen Diskurs zum Umgang mit den verschiedenen Themen einzuschreiben und durch die immanente Vielstimmigkeit einen Hörraum hierfür zu erschaffen.[147] Von dieser Reihe der Arbeiten abzusetzen sind die Hörspiele der 1980er Jahre. So bedient sich Wühr für *Soundseeing Metropolis München* (WDR / 1986) und *Faschang Garaus* (WDR / 1988) zwar derselben O-Ton-Methodik, allerdings handelt es sich hierbei

---

[143] Vgl. Kathrin Dreckmann: „Das akustische Gedächtnis und die medialen Ordnungen des Speicherns und Übertragens". In: Christofer Jost / Gerd Sebald (Hg.): *Musik – Kultur – Gedächtnis.* Wiesbaden 2020. S. 141–163, hier S. 141.

[144] Der Begriff des Sounds wird hier im Sinne eines gestalteten Klangs benutzt, wie es Frank Schätzlein vorgeschlagen hat. Der Sound der Tonbänder ist zunächst nicht artifiziell gestaltet, aber dennoch bewusst in den jeweiligen Aufnahmesituationen gestaltet und zeichnet vor allem durch die stimmlichen Charakteristiken der Interviewten aus. Vgl. Frank Schätzlein: „Sound und Sounddesign in Medien und Forschung". In: Harro Segeberg / Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Aesthetik des Akustischen in den Medien.* (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft 12). Marburg 2005. S. 24–40, hier S. 27f.

[145] Paul Wühr: *Preislied. Hörspiel aus gesammelten Stimmen.* Stuttgart 1974, hier S. 49.

[146] Sottong: „Die Re-Konstruktion der Wirklichkeit aus dem Geiste der Poesie. Authentizität, Kollektivbewußtstein und ‚Realität' in Paul Wührs O-Ton-Hörspielen" (wie Anm. 139), S. 147.

[147] Vgl. ebd., S. 144 u. 146.

um reine Klangkunststücke, sog. Soundscapes, die sich durch die spezifisch akustisch-artifizielle Gestaltung von den anderen O-Ton-Arbeiten deutlich unterscheiden.[148] Die Reihe der Hörspielarbeiten wird mit dem 1992 gesendeten *So eine Freiheit* abgeschlossen. Der nachfolgende Abschnitt behandelt die Entstehungsgeschichte als Fallbeispiel dieser Studie und zeichnet daran anschließend das Arbeitsverfahren Wührs, stellvertretend für die übrigen hier genannten O-Ton-Stücke, im Detail nach.

3.2 Die 20-jährige Odyssee: *So eine Freiheit*

3.2.1 Entstehungsgeschichte

> Dann kamen die Frauen, und da hat die ganze Bundesrepublik, alle haben das abgelehnt, So eine Freiheit. Dann war ich müde. Dann mochte ich nicht mehr. Und dann kam natürlich auch die Zeit, 76, 77, da gings schon in die 80er Jahre rein. Da war O-Ton – ich war sowieso der einzige, der das so gemacht hat. Mich haben sie auch überall beschimpft als Menschenzerschneider.[149]

So eine Freiheit nimmt im Kanon der Hörspielarbeiten Wührs eine gewichtige Sonderrolle ein. Das obige Zitat zeigt, dass die Hürden der Produktion über die insgesamt 20 Jahre hinweg ein entscheidender Grund dafür sind. Das Stück bildet den Abschluss einer Tetralogie aus vier O-Ton-Hörspielen, zu der außerdem *Preislied*, *Trip Null* und *Verirrhaus* gehören. Grundlage dieser Arbeit bilden, wie bei den drei vorherigen auch, im Vorfeld geführte und auf Tonband aufgezeichnete Interviews. Wühr interviewte im Frühjahr 1972, in enger Zusammenarbeit mit seinem damaligen Assistenten, elf Frauen und Mädchen unterschiedlichen Alters, Berufs und sozialer Herkunft zu ihren sexuellen Erfahrungen. Die interviewten Frauen wurden, wie auch alle anderen Personen, die Wühr für seine O-Ton-Arbeiten interviewte, vorab über das Ziel der Arbeit aufgeklärt und erhielten vom Autor eine Zusage, die ihre individuellen Persönlichkeitsrechte schützte.[150] An der Auswahl der Interviewpartnerinnen

[148] Der Vollständigkeit halber sei noch das 1987 im NDR gesendete *Thisbe und Thisbe* genannt, welches aus einer theatralischen Teichoskopie hervorging.

[149] Wühr / Cejpek: Wenn man mich so reden hört. Ein Selbstgespräch (wie Anm. 115), S. 125.

[150] So steht es in den Einverständniserklärungen, die vorab ausgefüllt wurden: „Ich bin darauf aufmerksam gemacht worden, dass beim O-Ton-Verfahren Sätze und Wörter durch extreme Schnitttechnik aus dem Zusammenhang gerissen werden und in anderen Zusammenstellungen

und der Erhebung des Materials war Wühr jedoch nur in geringem Maße beteiligt. So findet sich in einem Brief von Jürgen Geers folgende Passage:

> Ich habe 1972 in aufwendiger Recherchearbeit 11 Frauen ausfindig gemacht, die bereit waren, in Interviews Auskunft über ihre sexuellen Erfahrungen zu geben. 9 dieser sehr ausführlichen Interviews habe ich allein durchgeführt, bei zwei Befragungen war Herr Wühr zugegen.[151]

Als Urheber oder gar Autor des Hörspiels sieht sich Geers hingegen nicht:

> Was meine Mitarbeit anbelangt, so möchte ich sie als „Mitarbeit" bezeichnet wissen. Ich habe ja seinerzeit – Paul war kurzfristig erkrankt – den Großteil der Aufnahmen selbständig gemacht, hinzu kommen die Recherchen. [...] Mein Vorschlag: Paul ist alleiniger Autor von „So eine Freiheit" [...].[152]

Das so gesammelte Material bildete sowohl in phonographischer als auch in schriftlich transkribierter Form die Grundlage der weiteren Arbeit. Die Fertigstellung des Projektes, das zunächst unter dem Titel *Frauenstück* firmierte, kann auf den Spätsommer desselben Jahres datiert werden. So kündigt der Autor in einem Briefwechsel mit Johann M. Kamps, der als Redakteur in der Hörspielabteilung des WDR tätig war, die Fertigstellung des Manuskripts für Mitte September an.[153] Doch weder der WDR noch der BR, die bereits zuvor mit Wühr zusammengearbeitet hatten, waren bereit, die Produktion und Sendung des Stücks zu übernehmen.[154] Der Grund dafür war jedoch nicht die übliche Kritik am O-Ton-Verfahren selbst, sondern vielmehr eine inhaltliche.[155] Daher schreibt Kamps an Wühr zur Erklärung:

---

auftauchen können. Meine Anonymität bleibt gewahrt." Siehe beispielhaft Anhang B.1, Abb. B.2.1.

[151] Brief von Jürgen Geers an Manfred Mixner, datiert auf den 23.03.1992. Enthalten im Teilnachlass, der sich im RBB befindet.

[152] Kopie eines Briefes von Jürgen Geers an Inge und Paul Wühr, undatiert. Enthalten im Teilnachlass, der sich im RBB befindet.

[153] Vgl. hierzu den Brief von Paul Wühr an Johann M. Kamps, datiert auf den 29. August 1972.

[154] Im Rahmen einer Forschungsreise im Herbst 2022 zum ehemaligen Haus der Wührs in Passignano gelang es eine Reihe von bis dahin unbekannten Briefwechseln zwischen Wühr und verschiedenen Rundfunkanstalten einzusehen. Aus diesen geht u.a. hervor, dass nicht nur Kontakt mit den hier erwähnten Rundfunkanstalten bestand, sondern auch mit dem HR. Auch dieser lehnte nach rund einjährigem Kontakt die Produktion ab. Vgl. Anhang B.1, Abb. B.2.2.

[155] Zur Rezeption von Wührs Arbeiten vgl. Hallstein / Kohli: „Paul Wühr. Die Rezeption in der Literaturkritik" (wie Anm. 127), hier S. 14.

> Ich sagte Ihnen schon am Telefon, daß ich „So eine Freiheit“ soweit sich das aus dem Text ersehen lässt, für das gelungenste und beste Stück ihrer O-Ton-Reihe halte. [...] Meine Kollegen, mit denen die Entscheidung über ihr Frauenstück zu treffen war, teilen diese Meinung in keinem Punkt. [...] Die übrige Kritik war fatal. Sie hält das Frauenstück für ein Stück peinlichen Voyeur-(écouteur-)ismus, demgegenüber jeder mittelprächtige Porno überzeugender arbeite [...].[156]

Der Argumentation von Wolfgang Lukas folgend lässt sich dieser Umstand als ein Beleg dafür verstehen, dass Wühr mit seinem Stück „einen neuralgischen Punkt der damaligen bundesrepublikanischen Gesellschaft berührt hatte“, was zumindest für die angedachte radiophone Produktion und Ausstrahlung gilt. Der Veröffentlichung der schriftlichen Form standen keine Hindernisse entgegen.[157] So erschien *So eine Freiheit* zunächst nur schriftlich, gemeinsam mit den Arbeiten der O-Ton-Tetralogie als sog. *Originaltext-Buch*. Darüber hinaus realisierte auch das Dramatische Zentrum Wien, ein Zentrum für experimentelles Theater zwischen 1972 und 1989, eine Fassung für die Bühne unter dem Titel *Papa. Erfahrungen im Patriarchat*. Obwohl sich der Autor „mit der schriftlichen Form von ‚So eine Freiheit‘ zufrieden“ gab[158], kam es dennoch 20 Jahre später zur tatsächlichen radiophonen Umsetzung des Hörspiels. So nahm Wühr auf Initiative Lutz Volkes, der das Stück gewissermaßen wiederentdeckte und Manfred Mixner, den Leiter der Hörspielabteilung des SFB, überzeugte, die Arbeit an *So eine Freiheit* wieder auf. Wühr begann zunächst in seiner Wahlheimat am Trasimenischen See mit der Umarbeitung der schriftlichen Fassung. Ab dem 16. März 1992 führte Wühr die eigentliche Arbeit gemeinsam mit einem Team um Erdmann Müller im Berliner Tonstudio fort. Da der Autor selbst Regie führte, konnte er in dieser letzten Kompositionsetappe zahlreiche Änderungen vornehmen; hierzu zählt insbesondere der eher minimalistische Einsatz radiophoner Effekte, im Unterschied zu den vorherigen O-Ton-Hörspielen. Die Ursendung fand am 16. Juni 1992 im SFB statt.

Die Kritiker*innen reagierten eher verhalten auf die Ausstrahlung. Jochen Rack überschreibt seine Kritik in der *FUNK-Korrespondenz* gar mit dem Titel *Fürs Hörspielmuseum* und kommt zu dem Schluss, „das alte, neuproduzierte Hörspiel kommt

---

[156] Brief von Johann M. Kamps an Paul Wühr, datiert auf den 06.10.1972, Teilnachlass Wuppertal.

[157] Wolfgang Lukas: „Medienwechsel und produktionsästhetische Logik. Zu Paul Wührs O-Ton-Hörspiel So eine Freiheit“. In: Anne Bohnenkamp-Renken (Hg.): *Medienwandel / Medienwechsel in der Editionswissenschaft* (Beihefte zu editio 35). Berlin/Boston 2012. S. 99–120, S. 101.

[158] Dies belegen Tagebucheinträge, beginnend mit jenen vom 3. März 1992. Vgl. *A: Wühr, Paul*. Kiste 81. Mappe 1.

zu spät“.[159] Die vorgenommene Kritik fokussiert sich auf den inhaltlichen Aspekt des Hörspiels, verkennt dabei jedoch, dass *So eine Freiheit* nicht nur die Freiheit der Frauen „als problematisch darstellt“, sondern diese „als kollektive[n] Zwang entlarvt“, womit „der Titel des Hörspiels [...] auch auf sein Gegenteil verweist: ‚So ein Zwang‘“.[160] Die Technik des O-Tons lässt sich hingegen als beinahe museal für die Produktion von Hörspielen zu dieser Zeit begreifen. Nachdem Wühr mit seinem *Preislied* einen ‚Boom‘ des O-Ton-Hörspiels Anfang der 70er Jahre ausgelöst hatte, ließ diese Begeisterung schnell nach und endete in den 80er Jahren beinahe zur Gänze.[161]

3.2.2 Erläuterungen zur Arbeitsweise und Textgenese

Ausgangspunkt der 20-jährigen Arbeit bilden die weitestgehend offen formulierten Fragen zur Vorbereitung der Aufnahmen. Die Fragen selbst sind nicht überliefert; die Vermutung liegt jedoch nahe, dass sie ebenso wenig konkret wie im Falle des *Preislieds* gewesen sein dürften. Der übrige Arbeitsprozess lässt sich an den überlieferten Materialien, wie sie in ihrer Gesamtschau in 3.3.2 beschrieben sind, nachvollziehen und untersuchen. Gustav Frank und Wolfgang Lukas gehen in ihrer Beschreibung des Produktionsprozesses, der mit der Aufnahme der elf Interviews beginnt, von einer idealtypischen Dreiteilung (bzw. Vierteilung, sofern die Interviewfragen mitgezählt werden) dieses Prozesses aus.[162] Hier soll unter Rückgriff auf methodische Annahmen der französisch inspirierten Schreibforschung (critique génétique) eine Systematik des Wühr’schen Arbeitsprozesses vorgeschlagen werden, die sich aus der editorischen Bearbeitung des Materials selbst ergibt.[163] Zur Nachverfolgung des Arbeitsprozesses innerhalb der Vielfalt der Dokumente wird hieran anschließend zunächst von einer dreiteiligen Klassifikation ausgegangen: Exo-, Endo- und Epigenese.[164] De Biasi beschreibt Exogenese als „any writing process devoted to research, selection, and incorporation, focused on information stemming from a source exterior

[159] Jochen Rack: „Fürs Hörspielmuseum“. In: *FUNK-Korrespondenz* (25. Juni 1992), H. 26. S. 25.

[160] Ebd.; Petra Kallweit: „‚weißt du also ich also er du oder wir‘ – ‚differance‘ und ‚poetische Funktion‘ in ‚So eine Freiheit‘“. In: Sabine Kyora (Hg.): *falsches lesen. Zu Poesie und Poetik Paul Wührs Festschrift zum 70. Geburtstag*. Bielefeld 1997. S. 131–142, hier S. 141.

[161] Vgl. Krug: Kleine Geschichte des Hörspiels (wie Anm. 117), S. 113.

[162] Vgl. Lukas / Frank: „Seeing sound als Grenze. Auf Paul Wührs Tonspuren der 70er Jahre – mit einer medieneditionstheoretischen Fußnote“ (wie Anm. 46), S. 210.

[163] Zum Verhältnis und Positionierung verschiedener editorischer Schulen – die critique génétique wird hier als solch eine verstanden – siehe 4.1.

[164] Vgl. u.a. Elli Bleeker: „Mapping Invention in Writing: Digital Infrastructure and the Role of the Genetic Editor“. Antwerpen: Universität Antwerpen, 2017, S. 27.

to the writing".[165] Damit ist nichts anderes gemeint als die Sammlung von Materialien oder auch Ideen, die nicht Teil des Schreibens und des daraus resultierenden Textes im eigentlichen Sinne sind – hier also die quasi dokumentarische Aufnahme der Interviews. Endogenese lässt sich ebenfalls mit De Biasi als „the process by which the writer conceives of, elaborates, and transfigures pre-textual material, without recourse to outside documents or information" verstehen.[166] Hier wird der Arbeits- und Schreibprozess im engeren, eigentlichen Sinne angesprochen, der mit dem Aufschreiben erster Entwürfe beginnt und mit der Freigabe zur Veröffentlichung (bon à tirer) endet. Dieses ursprünglich zweigeteilte Modell würde im Falle von Wühr enden und lediglich den Prozess bis zur Veröffentlichung des Originaltext-Buches untersuchen. Dirk Van Hulle hat ergänzend dazu den konzeptionellen Begriff der Epigenese vorgeschlagen, wodurch nun auch die Fortführung „of the genesis after the 'bon à tirer' moment, the moment the author decided the text was ready to be printed" in den Blick genommen wird.[167] *So eine Freiheit* war von Beginn an, das machen u.a. die textgenetischen Untersuchungen, die im Folgenden erläutert werden, deutlich, als plurimediales Werk, also zur Veröffentlichung im Druck und Rundfunk, vorgesehen. Durch die Ablehnung der Rundfunkanstalten entstand hier nun zwangsläufig eine Diachronie. Der Autor nimmt die Arbeit nach Erstveröffentlichung im Druck an *So eine Freiheit* zu verschiedenen Zeitpunkten in unterschiedlicher Intensivität immer wieder auf und setzt so die Genese weiter fort. Die nachfolgende Gesamtübersicht (Abbildung 3.1) zeigt zunächst den Arbeitsprozess – vereinfacht dargestellt — im Gesamten unter Anwendung des oben beschriebenen Modells.

Endogenese I

Nach der Aufnahme der Interviews folgt im nächsten Bearbeitungsschritt die Transkription des gesammelten audiophonen Materials. Das angefertigte Transkript (I) ist weder im Wuppertaler noch im Marbacher Teilnachlass überliefert und gilt als verloren. Unklar ist auch, ob der Autor die Transkription selbst vornahm oder ob sein Assistent oder gar Dritte daran beteiligt waren. Aussagen von Wühr lassen zumindest Zweifel aufkommen:

[165] Pierre-Marc de Biasi: „What Is a Literary Draft? Toward a Functional Typology of Genetic Documentation". In: *Yale French Studies* 89 (1996). S. 26–58, hier S. 43ff.

[166] Ebd., S. 43.

[167] Dirk Van Hulle: „Modelling a Digital Scholarly Edition for Genetic Criticism. A Rapprochement". In: *Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship* (2016), H. 12–13. S. 34–56, hier S. 46.

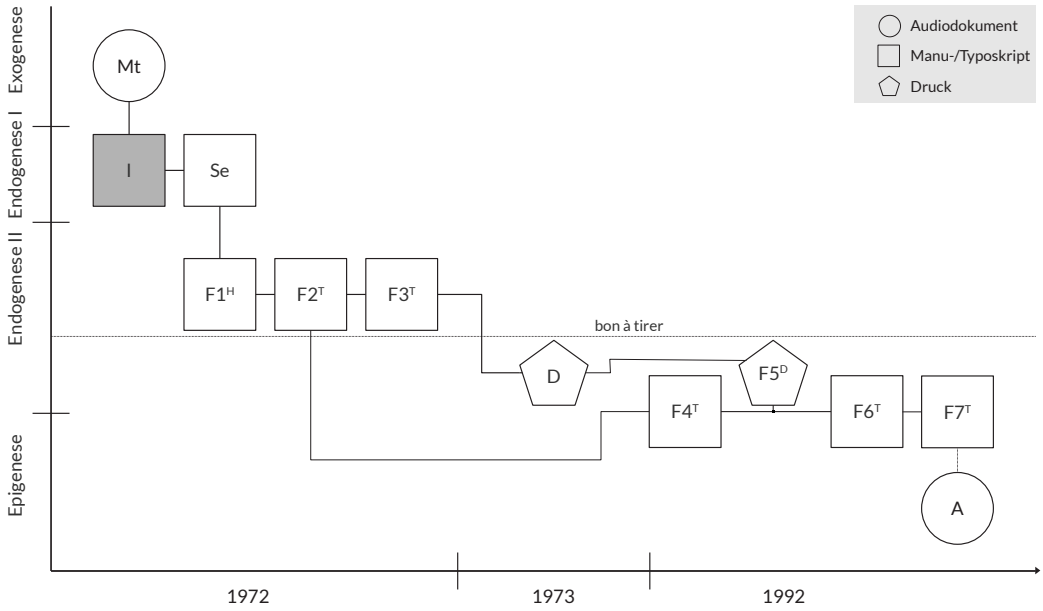


Abbildung 3.1: Gesamtübersicht der Textgenese von *So eine Freiheit*. Zur Vergabe der vollständigen Siglen, die hier verkürzt dargestellt sind, siehe 5.2.2.

> Ich hab zehn Bänder meistens gemacht. Es waren so meistens zehn Stunden Material. Und hab dann das alles, beim Preislied hab ichs selber abgeschrieben, dann nicht mehr. Dann hab ichs abschreiben lassen.[168]

Auch wenn anzunehmen ist, dass das entstandene Transkript letztlich vom Autor autorisiert wurde – in jedem Falle passiv als Grundlage der weiteren Arbeit – ist die Frage nach der Mitarbeit nicht gänzlich irrelevant. Bei der Transkription als solcher, das lässt sich aus den erhaltenen Materialien ableiten, handelt es sich nicht um eine dokumentarische Übertragung der phonographischen Interviewaufnahmen, dieser erste Schritt ist selbst als eine erste Bearbeitung des Materials in vielerlei Hinsicht zu charakterisieren.[169] In der schriftsprachlichen Übertragung werden die aufgenomme-

[168] Wühr / Cejpek: Wenn man mich so reden hört. Ein Selbstgespräch (wie Anm. 115), S. 118.

[169] Vgl. Lukas: „Medienwechsel und produktionsästhetische Logik“ (wie Anm. 157), S. 103f.

nen Passagen einerseits stark geglättet: Abweichungen vom Standardhochdeutschen werden normiert und Äußerungen deiktischer Funktion wie auch hörbare para- und nonverbale Äußerungen überwiegend getilgt. Andererseits werden zugleich füllende Satzpartikel eingefügt, die die angedachte Intention verstärken sollen. So wird beispielsweise aus „es hat nicht lange gedauert" in der Verschriftlichung „es hat nicht **sehr** lange gedauert". Die kurze Dauer einer beiläufigen Beziehung der interviewten Frau, um die es an dieser Stelle geht, wird so noch einmal stärker betont.[170]

Dieser erste Schritt, verbunden mit dem Wechsel des Mediums, stellt insgesamt „eine Entkonkretisierung der empirischen Sprech- und Interviewsituation" dar.[171] Die Verschriftlichung hat aber nicht nur eine rein arbeitspraktische Funktion, sondern ändert auch Wührs Rolle, er wird vom Hörer zum lesenden Rezipienten des gesammelten Materials:[172]

> Und dann hab ich ein Vierteljahr gelesen, das war ja ein Buch. Ich hab da rumgelesen und hab angestrichen, hab die Intentionen dieser Leute rausgesucht. Wo stimmen sie überein? Wo sind sie? Was sind die wichtigsten Dinge? Was interessiert sie? Was sind die Schmerzen? Worauf legen sie Wert und was lehnen sie ab? [173]

Der Rollen- und Medienwechsel bildet den Ausgangspunkt für den weiteren Arbeitsprozess. Der Wechsel von der Interviewszene zu einer Schreibszene – hier verstanden im Sinne Campes als „die konkrete Schreibsituation" in ihrer Instrumentalität und Körperlichkeit – oder eher die Einrichtung einer neuen skripturalen Schreibszene aus der ursprünglich phonographischen Schreibszene ermöglicht es Wühr, dem Material nun auf einer anderen, einer abstrahierenden Metaebene zu begegnen.[174] Erst das „In-Szene-Setzen" erlaubt es Wühr durch die Lektüre, die im Prozess der Verschrift-

---

[170] Ursprüngliches Segment entnommen aus Tonband 16, verschriftlicht u.a. in Se2-M491-060. Hervorhebung BP.

[171] Lukas: „Medienwechsel und produktionsästhetische Logik" (wie Anm. 157), S. 104.

[172] Vgl. ebd., S. 105.

[173] Wühr / Cejpek: Wenn man mich so reden hört. Ein Selbstgespräch (wie Anm. 115), S. 118.

[174] Anke Bosse: „Zur Inszenierung des Schreibens in Literatur, Film und Edition. Das Beispiel Josef Winkler". In: Thomas Betzwieser / Markus Schneider (Hg.): *Aufführung und Edition* (Beihefte zu editio 46). Berlin/Boston 2020. S. 251–262, hier S. 251. Auf eine detaillierte Einführung des Begriffs der Schreibszene wird hier wegen seiner weitläufigen Anwendung verzichtet. Einführend siehe hierzu: Martin Stingelin: „‚Schreiben'. Einleitung". In: Ders. (Hg.): *‚Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum'. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte* (Zur Genealogie des Schreibens 1). München 2004. S. 7–21.

lichung beginnt, einzelne Bruchstücke aus dem Gesamtkontext herauszulösen.[175] Die ausgewählten Bruchstücke werden von Wühr zunächst handschriftlich je Tonband und strikt chronologisch festgehalten. In der linken Kolumne wird jeweils die Stelle des Tonbands anhand des Zählwerks des Abspielgeräts notiert und in der Hauptkolumne wiederum der eigentliche Text. Für die Niederschrift selbst nutzt Wühr zunächst einen blauen Stift und einen andersfarbigen Stift, beispielsweise grün, für anschließende Markierungen zur Anzeige einer (vorläufigen) Auswahl.[176] Diese handschriftlichen Selektionen ($Se^{H}1$) stellen das früheste schriftlich überlieferte Textmaterial im Prozess der Textgenese dar. Bereits diese frühen Verschriftlichungen der ausgewählten Tonbandstellen weisen die typischen Eigenschaften auf, die sich in allen weiteren Stadien der schriftlichen Textgenese wiederfinden lassen. So überführt der Autor durch die typografische Anordnung die transkribierten Interviewaufnahmen in einzelne Verse und transformiert die prosaische Rede realer Sprecherinnen in Verse einer nunmehr fiktiven Sprecherin.[177]

Diese erste handschriftliche Auswahl nutzt der Autor fortan als Grundlage für die weitere Bearbeitung und Auswahl. Die Fragmentierung des ursprünglich prosaischen Materials erfolgt jedoch nicht beliebig. Der Arbeitsprozess des Papierarbeiters Paul Wühr läuft in akribischen Teilschritten ab. So beginnt Wühr zunächst mit der Einrichtung einer neuen Schreibszene: der maschinenschriftlichen Fixierung der ausgewählten Segmente. Dafür werden die Einzelstellen aus einem oder mehreren nicht überlieferten und zuvor erstellten Typoskripten ausgeschnitten und auf einem neuen Blatt montiert (aufgeklebt); es entstehen sogenannte ‚Klebetyposkripte'. Als Arbeitsanweisung hierzu dient eine vermutlich zuvor erstellte Liste auf mehreren DINA3-Blättern, die zugeordnet zu den jeweiligen Tonbändern eine tabellarische Auflistung der Einzelstellen erfasst.[178] Die Einrichtung einer neuen Schreibszene als Klebetyposkript und damit einhergehend die Veränderung der Körperlichkeit des Schreibens selbst hat eine Doppelfunktion: Einerseits die vorläufig definitive Sicherung des Arbeitsstands, eine Praxis, die der Autor auch im weiteren Prozess beibehält, sowie wiederum die erneute Distanzierung zwischen Autor und Text. Der „‚Blickwinkel' des Schriftstellers zum Text und zum Prozess der Lektüre" wird „mo-

[175] Bosse: „Zur Inszenierung des Schreibens in Literatur, Film und Edition. Das Beispiel Josef Winkler" (wie Anm. 174), S. 252.

[176] Vgl. beispielsweise Se1-UMb-034.

[177] Vgl. Marianne Wünsch / Michael Titzmann: „Prinzipien der Poiesis in Paul Wührs Werk seit 1970 – am Beispiel illustriert". In: Lutz Hagestedt (Hg.): *Paul Wühr. Materialien zu seinem Werk*. München 1987. S. 31–50, hier S. 31f.

[178] Vgl. hier GN-M491_Selektionen-003a.

difiziert“ und es wird eine Distanz zwischen Autor und Text eingeführt.[179] Wühr nutzt die Übertragung zugleich aber auch zur erneuten Bearbeitung und damit Variation des Materials. Einzelne Ausschnitte, die sich noch in $Se^{H}1$ befinden, werden vom Autor nicht übernommen. Andere Ausschnitte unterscheiden sich im Umfang der Fragmentierung sowie im Wortlaut. So wird beispielsweise die handschriftlich wesentlich umfangreichere Auswahl zu 16/330 erneut reduziert und nicht mehr als ein zusammenhängender Abschnitt, sondern in zwei separate Fragmente zu „in den ich mich also sehr verliebt habe“ sowie „dann habe ich jemand nebenbei kennengelernt“ aufgespalten.[180] Auch der vormals erwähnte Partikel „sehr“ findet sich in der handschriftlichen Transkription zu 16/337 noch nicht wieder, sondern wird erst im Zuge der maschinenschriftlichen Übertragung eingefügt. Die räumliche Anordnung der Typografie offenbart ein weiteres Gestaltungsprinzip der O-Ton-Arbeiten, das zugleich die Grundlage der Lyrik Wührs im Allgemeinen bildet: die Gruppierung und Isolation einzelner Fragmente zu melodisch-rhythmischen Einheiten – letztlich die Manifestation des radiophonen Schnitts in der schriftlichen Übertragung:

> Das Ganze ist ja ein Musikwerk dann geworden. Durch das Abkappen ist der Strom der Rede von den vielen Leuten zur Musik geworden. Der Schnitt, und der redet drauf, und in seiner Melodie, und das ist natürlich eine ganz archaische Melodik und Rhythmik, wie ichs dann ja auch für die Gedichte haben wollte. [...] Wie die fast auf jeder Zeile dagegenarbeiten, rhythmisch. Da entstehen ja die eigentlichen Gedichte. Und das hab ich für meine Lyrik praktisch, das hab ich erst da erarbeitet, erst gemerkt, so geht das![181]

Endogenese II

Die in den Klebetyposkripten festgehaltenen Ausschnitte bilden die Grundgesamtheit für den Beginn des nächsten Schrittes im Arbeitsprozess, die Konstituierung der Figurationen. Als Figuration bezeichnet Wühr kleinere oder größere Einheiten, „in denen sich charakteristische und in den Tonaufzeichnungen immer wieder anzutreffende Verhaltensweisen erzählerisch oder szenisch entwickeln“.[182] Für

[179] Catherine Violett: „Mechanisches Schreiben, Tippräume. Einige Vorbedingungen für eine Semiologie des Typoskripts.“ In: Davide Giuriato u. a. (Hg.): *„Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte* (Zur Genealogie des Schreibens 2). München 2004. S. 21–48, hier S. 42.

[180] Se2-M491-060.

[181] Wühr / Cejpek: Wenn man mich so reden hört. Ein Selbstgespräch (wie Anm. 115), S. 126.

[182] Paul Wühr: „Entstehung des Preislied“. In: *Preislied. Hörspiel aus gesammelten Stimmen.* Stuttgart 1974, S. 51.

die Konstitution der Figurationen verlässt der Autor die quasi ‚natürliche' Einheit der einzelnen Tonbänder und damit der einzelnen Geschichten und beginnt durch Kombination dieser mit der Collagierung, also der Herstellung eines (Kunst-)Werks „durch Zusammenfügung von präfabriziertem, heterogenem Material unterschiedlichster Herkunft".[183] In dieser zweiten endogenetischen Werkphase beginnt Wühr mit der Schaffung eines völlig neuen Textsyntagmas, das sich durch die Aufspaltung der ursprünglichen zeitlichen Ordnung(en), der *histoire*, sowie durch die Schaffung einer neuen artifiziellen Ordnung auszeichnet: „der *discours* als die vom Dichter in der Rolle des ‚Figurators' verantwortete eigene autonome Ordnung [wird] konstituiert."[184] Die Bestandteile dieses neu zusammengesetzten Textes reproduzieren nicht mehr die Bandaufnahmen selbst, sondern erschaffen eine Gesamtgeschichte – das Gesamtbewusstsein. Die Bedeutung einzelner Bestandteile dieser neuen Narration ergibt sich nun nicht mehr aus diesen selbst, sondern nur durch die kontrastierende Verwendung in Relation zu anderen Textteilen (différance).[185]

Die Abfassung der Figurationen ist wiederum in zwei voneinander abzugrenzende Schreibszenen zu unterteilen. Ähnlich wie im Falle der Selektion beginnt Wühr zunächst mit der handschriftlichen Niederschrift und schließt hieran eine maschinenschriftliche Übertragung bzw. weitere Ausarbeitung an, begleitet von Kopien und Durchschlägen derselben, die allerdings auch noch einmal handschriftlich überarbeitet werden. Der Niederschrift geht häufig ein handschriftlicher Entwurf in Form einer Skizze voran. So beginnt der Autor für das spätere Ende von *So eine Freiheit*, der 19. Figuration, zunächst in 19Sk1-UMa-102 mit dem skizzierenden Entwurf. Die hier notierten Segmente sind in Versform voneinander abgegrenzt und fungieren als inhaltlich zusammenfassende Notate, die im Wortlaut im Vergleich zu den eigentlichen Einzelstellen variieren. Das erste Segment „Ich will zum Glück durchstoßen" ist in dieser Form beispielsweise nicht Teil der Interviews und auch nicht der schriftlichen Umschrift und Selektion, sondern eine interpretative Deutung der Autoreninstanz, die einerseits auf das tatsächliche Segment 3/211[186] verweist, aber ebenso auch auf das ‚Motto' der Figuration selbst hindeutet: die utopische Hoffnung einer erfüllten Liebesbeziehung, die sich in das Gegenteil verkehrt, in eine ökonomisch bestimmte Tauschbeziehung.[187] Diese kurzen Notate finden sich in den

[183] Vowinckel: Collagen im Hörspiel (wie Anm. 125), S. 14.

[184] Lukas: „Medienwechsel und produktionsästhetische Logik" (wie Anm. 157), S. 112.

[185] Vgl. Kallweit: „‚weißt du also ich also er du oder wir' – ‚differance' und ‚poetische Funktion' in ‚So eine Freiheit'" (wie Anm. 160), S. 136.

[186] Vgl. u.a. 19F2-M491-124.

[187] Vgl. Wünsch / Titzmann: „Prinzipien der Poiesis in Paul Wührs Werk seit 1970 – am Beispiel illustriert" (wie Anm. 177), hier S. 37. Siehe ebenso den verworfenen Entwurf der 19. Figuration in 19P1-UMb-155a, den der Autor zunächst mit „Utopie" überschreibt.

dann ausgearbeiteten Figurationen in Gänze – in aller Regel so wie in den Selektionen ausgewählt – wieder. So werden dann in der ersten Fassung der 19. Figuration (19F1-UMa-108) zunächst die ausgewählten Stellen als fortlaufender Text mit blauem Kugelschreiber verschriftlicht, bevor anschließend eine weitere Phase der Überarbeitung folgt und in roter Farbe Anmerkungen und Änderungen vorgenommen werden. Die metatextuellen Anmerkungen, die der Autor hier vornimmt, wie „Die erste Schleife im Hintergrund“ oder „Schleifen bis zum Ende“, antizipieren bereits in diesem frühen Arbeitsstadium die spätere radiophone Gestaltung.[188] Wühr hatte als Schleifen, unter Nutzung der Möglichkeiten, die der stereophone Raum eröffnet, eine zeitliche Überlagerung einer Vorder- und einer Hintergrundstimme angedacht, die im Manuskript durch entsprechende Annotation angedeutet wird.[189]

Die Arbeit an den einzelnen Figurationen, von der Skizze bis zur ersten Niederschrift und der anschließenden Überarbeitung, erfolgt scheinbar unabhängig voneinander. Doch es gilt das Gleiche wie für die einzelnen Figurationen: der ‚fiktive Gesamttext‘ entsteht erst durch die Figuration aller Figurationen. Einzelne im Nachlass überlieferte Titellisten legen Zeugnis von der Organisation dieser Gesamtfiguration ab, indem sie jeder Figuration ein titelgebendes Motto zuweisen. Auf GN-UMb-042aa findet sich eine Liste mit 23 verschiedenen Figurationen sowie Anmerkungen zur Umsetzung. Wühr wählt aus diesen 23 wiederum 19 Figurationen aus und konstituiert daraus eine Gesamtfiguration, die, ähnlich den vorangegangenen Arbeitsschritten, maschinenschriftlich gesichert wird ($F2^T$). Dieses Typoskript enthält nun das dokumentarische Material der elf verschiedenen Geschichten – aufgeteilt in einen Zyklus von 19 Figurationen. Ab diesem Punkt ist die Erzählung strikt in zwei Hälften geteilt. Die erste Hälfte illustriert den Weg, beginnend bei der ‚ersten großen Liebe‘, über Enttäuschungen im Verhältnis der beiden Geschlechter bis zum krisenhaften Tiefpunkt. Im Kontrast dazu beschreibt die zweite Hälfte weitestgehend positive Erfahrungen und den Weg heraus aus einer unterdrückten Position:

> Die Frauen befreien sich zunehmend aus der leidenden passiven und inferioren Position, sie erweisen sich als situationsmächtig, die sexuelle Begegnung kann nun als „unheimlich komisch“ erscheinen [...] und gestalten aktiv die neue „Freiheit“ (XV und XIX) im Bereich des Geschlechterverhältnisses.[190]

---

[188] 19F1-UMa-108.

[189] Lukas: „Medienwechsel und produktionsästhetische Logik“ (wie Anm. 157), S. 117.

[190] Lukas / Frank: „Seeing sound als Grenze. Auf Paul Wührs Tonspuren der 70er Jahre – mit einer medieneditionstheoretischen Fußnote“ (wie Anm. 46), S. 208.

Diese hier auf einem Typoskript vorliegende Fassung $F2^T$ bildet die Grundlage für alle weiteren Überarbeitungen. Auf dieser Niederschrift nimmt der Autor jedoch während der ersten Arbeitsphase Anfang der 70er Jahre, abgesehen von der Notation der Bandverweise, keine weiteren Über- und Bearbeitungen vor. Stattdessen nutzt Wühr einen hiervon angefertigten Durchschlag auf Kohlepapier ($F3^T$). Einerseits nimmt Wühr hier letzte Korrekturen am Wortlaut einzelner Verse vor, andererseits verschiebt er den Text der Schleifen, der zuvor in den linearen Textfluss integriert war, in eine eigene Kolumne. Die räumliche Positionierung simuliert, ähnlich der Anordnung in einer musikalischen Partitur, akustisch-temporale Simultanität. Die hier im Extrem offenbarende Dimension der Spatialität zeigt, dass die Hörspielgenese von Anfang an, wenn auch implizit, auf die andere Gattung und das andere Medium des Lyrikbuchs angelegt ist, denn diese Anordnung ergibt, ähnlich wie die Unterteilung in Strophen und Verse, nur im Medium der Schrift einen Sinn und eröffnet die Möglichkeit verschiedener Lektüren: neben der horizontalen Lektüre, die beide Spalten zusammenliest, auch eine vertikale, die sie separat liest. Je nachdem ergeben sich unterschiedliche semantische Effekte.[191]

Epigenese

Die in $F3^T$ verschriftlichte Textfassung bildet die Grundlage für die 1973 im *Originaltext-Buch* veröffentlichte Variante von *So eine Freiheit*. Es ist anzunehmen, dass das nicht mehr überlieferte Manuskript, das Wühr Ende 1972 an die Radiosender verschickt hat, ebenfalls auf dieser Fassung basiert, da sich weitere Fassungen und damit neue Be- und Überarbeitungen in direktem Zusammenhang mit der Hörspielproduktion im Frühjahr 1992 bringen lassen. In den Tagebucheinträgen aus 1992 finden sich Hinweise, anhand derer sich die Stationen der nun einsetzenden Epigenese nachvollziehen lassen. Wie schon während der ursprünglichen Arbeit am Hörspiel beginnt Wühr mit der Einrichtung einer neuen Schreibszene; hierfür dient $F2^T$ als Grundlage, die nun überarbeitet wird, wodurch eine neue Fassung ($F4^T$) entsteht. Den Anfang bildet die Überarbeitung der vorangestellten Motti:

> Arbeit am Frauen-Hörspiel. [...] taucht das Frauenstück schmerzhaft im Bewußtsein auf und quält Tag und Nacht. ich stehe allein da: als Verurteilter der Frauen der sechziger und siebziger Jahre. Bei keiner anderen Gruppe (Neurotikern, Drogenabhängigen) war ich so isoliert wie hier – und genau das wußte ich nicht, das hatte ich nicht wahrgenommen. Jetzt versuche ich mich in dieser Lage zu orientieren. Die Titelei, ihre Veränderung, soll helfen.[192]

[191] Lukas: „Medienwechsel und produktionsästhetische Logik“ (wie Anm. 157), S. 117f.

[192] Eigene Transkription aus *A: Wühr, Paul*. Kiste 81. Mappe 1, Eintrag vom 6.3.1992.

Die Titel der einzelnen Figurationen variieren erheblich voneinander. So notiert Wühr in 2F2-M491-080 zunächst mit rotem Stift den ursprünglichen Titel „Unsereiner verweigert sich vielleicht nur, um herauszubekommen, ob man unsereinen vielleicht haben will“ und ersetzt diesen (in schwarzer Farbe) durch „Meine Forderungen wurden nicht erfüllt“. Die vormalige „auffällige Opposition zwischen Titelgebungen der Autoreninstanz und faktischen Sprechsituationen der Texte“ wird aufgehoben; stattdessen bieten die Motti nun parallel zum Handlungsstrang der Figurationen den Ablauf eines „konstruierte[n] Lebenslauf[s]“, welcher „als repräsentatives Modell für alle Frauen gesetzt wird“.[193]

Die Änderungen in dieser nun ganz eigenständigen Kompositionsetappe, die der Vorbereitung der Realisierung im Studio des SFB unter der Regie des Autors selbst dienen, beschränken sich allerdings nicht nur auf die Neuformulierung der Titel, sondern sind deutlich weitreichender. So ändert Wühr in vier verschiedenen Fassungen (F4 bis F7) den Text einzelner Figurationen noch einmal und streicht vor allem ganze Verse oder auch Strophen. Diese Einzeländerungen haben jedoch nicht selten einen entscheidenden Einfluss auf die Semantik des Textes bzw. der Erzählung. So ändert der Autor in dieser Arbeitsphase u.a. das Ende der 2. Figuration in $F5^{D}$ (siehe Abbildung 3.2). Aus dem ursprünglichen passiven „gemerkt“ wird nun ein aktives „gemacht“, wodurch sich das Verhältnis der beiden Geschlechter zueinander ändert. Die Überarbeitung Wührs stellt so zugleich den ursprünglichen O-Ton-Text wieder her.

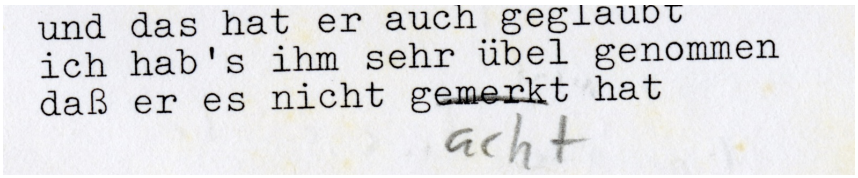


Abbildung 3.2: Überarbeitung des Schluss’ der 2. Figuration in $F5^{D}$.

Neben diesen Einzelstellenänderungen stellt der Autor auch die Reihenfolge der Figurationen untereinander erneut um und verzichtet auf die in $F3^{T}$ handschriftlich eingefügte dritte Figuration, sondern nutzt die in $F2^{T}$ entworfene. Das Ergebnis ist, wie schon zuvor im *Originaltext-Buch*, ein Zyklus von 19 Figurationen, der in der Gesamtheit zunächst ähnlich ist, in der Nahsicht jedoch erheblich variiert. Radiophone Effekte kommen, abgesehen vom konstitutiven Schnitt, nur sehr spärlich zum Einsatz. Die Schleifen, wie Wühr sie bereits in seinem letzten O-Ton-Hörspiel der

[193] Wünsch / Titzmann: „Prinzipien der Poiesis in Paul Wührs Werk seit 1970 – am Beispiel illustriert“ (wie Anm. 177), S. 39; Kallweit: „‚weißt du also ich also er du oder wir‘ – ‚differance‘ und ‚poetische Funktion‘ in ‚So eine Freiheit‘“ (wie Anm. 160), S. 132.

70er Jahre (*Viel Glück*) realisiert hat, entfallen völlig – ein Umstand, der zeigt, dass die Realisation eines Hörspiels nicht nur die Arbeit eines einzelnen Autors, sondern vielmehr das Produkt einer beinahe kollektiven Autor*innenschaft ist. So notiert Wühr zu Beginn der Produktion am 18. März 1992, dass „die Schleifen [...] jedenfalls zuerst hergestellt werden müssen"; muss jedoch am 23. März feststellen, dass die Produktion in Zeitnot gerät: „Wir haben heute den 6. Tag und frickeln immer noch das Spiel zusammen. Von einer Arbeit am Spiel, Regie = keine Rede. Es bleiben uns heute noch vier Tage. [...] Das bedeutet: Meine Fugen sollen in einem Tag hergestellt werden."[194] Trotz der Gestaltung, die Wühr selbst als „schmucklos und karg" beschreibt, kommt zusätzlich zu den O-Ton-Aufnahmen und den von Katja Teichmann eingesprochenen Motti auch ein kaum hörbares musikalisches Element zum Einsatz:[195]

> Jetzt steht das O-Ton-Hörspiel So eine Freiheit. Wie ich es mir gedacht habe: Die Halbton-Treppe (herunter und herauf) steht. Jeder Ton übertritt kaum die Hörschwelle. Er soll ja im Unterbewußtsein wirken.[196]

Dieser kaum hörbare Ton etabliert eine eigene „Audiosemantik als unverzichtbare[n] Bestandteil der Hörspielästhetik"[197], die die Semantik des Sprachtextes überlagert und mit dieser interagiert:

> Im vorliegenden Fall übernimmt die akustische Codierung die Funktion einer Verstärkung und zusätzlichen Markierung von semantischen Strukturen, die sich ansatzweise auch auf der rein sprachlich-textuellen Ebene entdecken lassen, aber kaum mit dieser Deutlichkeit.[198]

---

[194] *A: Wühr, Paul.* Kiste 81. Mappe 1, Eintrag vom 18. und 23.3.1992.

[195] Ebd., Eintrag vom 25.3.1992.

[196] Ebd., Eintrag vom 27.3.1992.

[197] Lukas / Frank: „Seeing sound als Grenze. Auf Paul Wührs Tonspuren der 70er Jahre – mit einer medieneditionstheoretischen Fußnote" (wie Anm. 46), S. 209.

[198] Ebd., S. 209.

3.3 Überlieferung

3.3.1 Anlage und Geschichte des Teilnachlasses

Die Arbeit an den Bausteinen seines Gesamtwerks führte Paul Wühr zeit seines Lebens fort. Dokumentiert sind diese im literarischen Nachlass. Dieser füllt insgesamt knapp 100 Kisten im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA). Ob Wühr ein eigenes Ordnungssystem für die Aufbewahrung seiner Arbeiten nutzte, ist nicht bekannt. Eine stichpunktartige Sichtung der im DLA befindlichen Autographen gab bisher keine Hinweise.[199]

Der Autor gewährte der Forschung fortlaufend detaillierte Einblicke in sein literarisches Schaffen und seine private Dichterwerkstatt. So fand 1997 eine erste Ausstellung, kuratiert von Thomas Betz, im Münchener Literaturhaus statt, die den konstitutiven München-Bezug des Wühr'schen Werkes ins Zentrum stellte. Eine zweite Ausstellung, die von Andreja Andrisević, Wolfgang Lukas und Arthur Pyrskala kuratiert wurde, präsentierte eine Gesamtschau in der Kölner Bibliotheca Speck.[200] Teil dieser umfassenden Präsentation waren Materialien, die verschiedene Etappen des Wühr'schen Schaffens dokumentierten, von den ersten Publikationen bis hin zu noch unveröffentlichten „Handschriften und Planskizzen zum Monumentalprojekt *Der Wirre Zopf*".[201]

Der Vor- und Nachlass befindet sich seit 2012 im Wesentlichen im DLA und ist dort für Interessierte auf Anfrage zugänglich.[202] Ein Teil des Vorlasses überließ Wühr jedoch zunächst Wolfgang Lukas, der diesen an seinem Lehrstuhl an der Bergischen Universität Wuppertal seitdem aufbewahrt. Der in Wuppertal befindliche Teil umfasst insbesondere textgenetische Materialien, die während Wührs Vorarbeiten zu den Originaltonhörspielen entstanden. Hierzu zählen sowohl Typoskripte mit umfassenden handschriftlichen Änderungen als auch handschriftliche Notizen und Manuskripte. Der sich im DLA befindende Teil umfasst hingegen Material zu den weiteren Hörspielen, Gedicht- und Prosatexten, autobiografisches Material sowie An- und

[199] Der Nachlass Paul Wührs wird in Marbach geführt unter *A: Wühr, Paul* und wird in den folgenden Ausführungen ebenso nachgewiesen.

[200] Vgl. Andreja Andrisević u. a.: „Zwischen Materialität und 'Second Space'". In: *editio* 29 (2015). S. 157–177, hier S. 156.

[201] Ebd., S. 156.

[202] Vgl. *Wühr, Paul; deutscher Hörspielautor und Lyriker - Munzinger Online*. `http://www.munzinger.de/document/00000020140` (besucht am 24.1.2020).

Von-Briefe. Im DLA befindet sich zudem eine Vielzahl von Tonbändern und Tonkassetten. Die Tondokumente zu *So eine Freiheit* wurden vom DLA digitalisiert und für die Erarbeitung dieser Edition abgehört. Die in Wuppertal befindlichen schriftlichen Vorarbeiten hingegen bilden die Materialgrundlage für die Rekonstruktion der Textgenese und der Edition.[203]

3.3.2 Bestände und Aufteilung

Wie der gesamte Nachlass, so ist auch der Teilnachlass, welcher mit *So eine Freiheit* in Verbindung gebracht werden kann, räumlich über mehrere Standorte aufgeteilt. Die nachfolgende Auflistung erfasst summarisch die Bestände an verschiedenen Orten. Es werden jedoch nur die Ausschnitte aufgelistet, die mit *So eine Freiheit* in Verbindung gebracht werden können – die übrigen Nachlassmaterialien an diesen Standorten sind nicht aufgeführt. Einzelne Teile des Nachlasses wie das Skript, das Wühr im Herbst 1972 an die Rundfunksender verschickt hat, müssen als verschollen gelten. Anfragen an die Archive des WDR und BR verliefen ergebnislos und konnten keine weiteren Materialien ans Licht bringen. Es kann nicht mit letzter Sicherheit ausgeschlossen werden, dass sich in den rund 100 Kisten im DLA, die bisher nur oberflächlich erschlossen wurden, weitere relevante Materialien befinden. Alle Materialien, die durch die oberflächliche Erschließung einen ersten Zusammenhang zu *So eine Freiheit* vermuten lassen, wurden im Zuge der Heuristik, also der Identifikation der für die Edition infrage kommenden Textzeugen, gesichtet.

Neben den Nachlassbeständen in Wuppertal und Marbach finden sich auch in der Hörspielabteilung des ehemaligen Senders Freies Berlin – jetzt Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB) – Materialien, die der Entstehung und Vorbereitung der Realisation zugeordnet werden können. Unter dem Standort Passignano sind in dieser Sammlung Materialien versammelt, die während einer Forschungsreise im Herbst 2022 im ehemaligen Wohnhaus der Wührs gesichtet wurden und sich bis zur Auflösung des Hausstands dort befanden. Eine Übergabe dieser Materialien an das DLA ist vorgesehen. Es ergibt sich insgesamt die nachfolgende Aufteilung:[204]

---

[203] Die Dokumente des Wuppertaler Teils wurden hochauflösend (600dpi) im TIFF-Format digitalisiert und sind, sofern in selbige aufgenommen, in der digitalen Edition (als JPEG) zugänglich.

[204] Die tabellarische Auflistung dient der Übersicht und versteht sich nicht als vollständige Erschließung der Bestände. In die hier konzeptionierte digitale Edition fließen im Wesentlichen Materialien ein, die unmittelbar für die Textgenese relevant sind. Auf eine Zuordnung der Materialien zum Siglensystem wird an dieser Stelle verzichtet – eine Erläuterung zum Aufbau des Siglensystems findet sich in 5.2.2.

Provenienz	**Typ**	**Beschreibung**
Wuppertal	Manu-, Typoskripte	Hand- und maschinenschriftliche Selektionen ausgewählter Stellen der Tonbandaufnahmen sowie Entwürfe der Figurationen in verschiedenen Fassungen. Handschriftliche Notizen, Skizzen u.ä. Insgesamt 1.564 Blatt.
	Druckfahnen	Druckfahnen zur Vorbereitung des Originaltextbuches *So spricht unsereiner*. Insgesamt 138 Blatt, davon 46 Blatt zu *So eine Freiheit*, an denen keine weiteren Bearbeitungen vorgenommen wurden.
	Briefe, Sonstiges	Briefe von Paul Wühr an Klaus Schöning und Johann M. Kamps sowie von Kamps an Wühr. Stellungnahmen Wührs zu *So eine Freiheit* sowohl hand- wie auch maschinenschriftlich mit mehreren Überarbeitungsschichten.
Marbach	Tagebücher	*A: Wühr, Paul. Karton 80*: Vier Mappen maschinen- und handschriftlicher Tagebucheinträge.
	Kalender	*A: Wühr, Paul. Karton 75*: In einem Schuber finden sich ein faltbarer Taschenkalender des Autors aus den Jahren 1991 und 1992, aus denen hervorgeht, dass Wühr in jedem Fall im Mai 1991 und im März 1992 an *So eine Freiheit* gearbeitet hat.
	Tonbänder	*H: Wühr, Paul:* 21 Tonbänder des O-Ton-Material, diese enthalten die ursprünglich von Wühr und Geers geführten Interviews.
Berlin	Manuskripte	3 Manuskripte mit z.T. zahlreichen handschriftlichen Überarbeitungen zur Vorbereitung der Realisation.
	Briefe	Briefe zwischen Inge Wühr und dem SFB, Inge Wühr und Jürgen Geers sowie zwischen Jürgen Geers und dem SFB.
	Hörspielaufzeichnung	(Digitalisierte) Aufzeichnung des Hörspiels für die Sendung am 16.6.1992.
Passignano	Manuskripte	Handschriftlich überarbeitete Ausgabe des *Originaltext-Buch*s zur Vorbereitung der Realisation.
	Briefe	Chronologisch geordnete Briefwechsel zwischen Wühr und verschiedenen Rundfunkanstalten.

Tabelle 3.1: Auflistung des Nachlasses mit Bezug zu *So eine Freiheit*

3.3.3 Beschreibung der verschiedenen Dokumenttypen

3.3.3.1 Manu- und Typoskripte

Das Dossier génétique – hier mit Grésillon verstanden als die „Summe der Dokumente, die der Genese eines bestimmten Schreibprojektes zugeordnet werden kann“[205] – umfasst ein reiches Spektrum unterschiedlicher Textträger mit ebenso großer Vielfalt an Formaten, Beschreibstoffen und Schreibgeräten – gänzlich unabhängig vom jeweiligen Texttyp. Erste Notizen und Entwürfe sowie spätere Reinschriften, handschriftlich oder als Typoskript, sind vorwiegend auf weißem, beigen oder leicht bräunlichem Papier im Format 210 x 297 mm (DINA4) verfasst. Einzelne Dokumente und Konvolute werden von Wühr zur Sicherung xerokopiert oder, wie im Falle von $F3^{T}$, als Durchschlag auf Kohlepapier verdoppelt und zunächst statt des originalen Typoskripts für die weitere Bearbeitung genutzt.

Als Schreibgeräte wurden von Wühr Bleistifte sowie bunte Stifte in schwarz, blau, rot und grün verwendet. Der Wechsel des Schreibgeräts korreliert zumeist mit einem Wechsel des Arbeitsmodus zwischen Niederschrift, Anmerkung und Überarbeitung sowie der damit verbundenen Einrichtung einer spezifischen Schreibszene (siehe 3.2.2). Die Materialität des Schreibgeräts bzw. der Schreibgeräte korreliert dabei unmittelbar mit dem jeweiligen Arbeitsmodus.[206] In ersten Entwürfen wird die jeweilige Grundschicht im Falle von Handschriften zumeist in blau oder schwarz niedergeschrieben; Anmerkungen, Verweise oder auch Gruppierungen erfolgen in roter oder grüner Farbe, textuelle Ergänzungen und Überarbeitungen werden hingegen entweder in der Farbe der Grundschicht oder mit Bleistift vorgenommen. Tatsächliche Niederschriften sind jedoch häufig quasi frei von Überarbeitungen und Wühr greift hier meist nur auf einen Stift in blauer Farbe zurück. Der Duktus gleicht, im Vergleich zu den sonstigen Dokumenten des Teilnachlasses, nicht selten dem einer Reinschrift.

---

[205] Almuth Grésillon: *Literarische Handschriften: Einführung in die critique génétique"* (Arbeiten zur Editionswissenschaft Bd. 4). Bern 1999, S. 199. Grésillons Begriff des ‚Schreibprojekts' scheint wörtlich verstanden hier unpassend, lässt sich aber ebenso im übertragenen Sinne eines ‚Werkprojektes' im Ganzen verstehen. Es geht hier zunächst also weniger um die tatsächliche materielle Ausformung, als um den Arbeitsprozess an sich.

[206] Die Arbeit am Text wird so quasi zur „Performance“ und zum „In-Szene-Setzen seiner Gelingensbedingungen.“ Anke Bosse: „„Die Wortmaschine … wird jetzt in Betrieb genommen“. Schreibszene, Überlappungszone und Schreib-Szene bei Josef Winkler“. In: Anke Bosse / Walter Fanta (Hg.): *Textgenese in der digitalen Edition* (Beihefte zu editio 45). Berlin/Boston 2019. S. 295–308, hier S. 296.

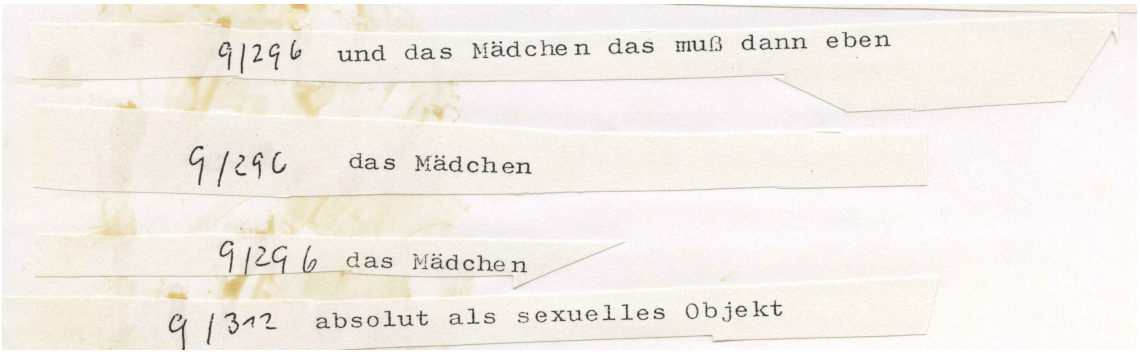


Abbildung 3.3: Ausschnitt aus Se2-M491-037.

In Abgrenzung zum übrigen Material stellen die zunächst vorgenommenen Selektionen einen Sonderfall dar. Im Format (210 x 297 mm) und der Farbe zumeist ähnlich, abgesehen von Listen aller ausgewählten Stellen (297 x 420 mm), sind diese Textträger (Se^T2) aus anderen Textträgern ausgeschnitten und physisch auf Einzelblättern neu montiert. Die Größen der Ausschnitte variieren stark und werden nicht gesondert erfasst. Einzelne Ausschnitte werden, wie die typografische Detailuntersuchung am Beispiel von Abb. 3.3 (9/296) zeigt, wiederholt abgetippt und zumeist variierend untereinander montiert. Weder das originale Typoskript noch eine hiervon angefertigte Xerokopie, aus der ebenfalls Teile in Se^T2 stammen, sind überliefert.

Alle Typoskripte sind durchgängig nur recto beschrieben; Manuskripte sind teils recto, teils recto und verso beschrieben.

3.3.3.2 Druck

So eine Freiheit erschien 1973 als Teil des *Originaltext-Buches* im Carl Hanser Verlag in der Reihe *hansermanuskripte*. Die typografische Gestaltung sticht besonders hervor. So ist sämtlicher Text, abgesehen von den vorangestellten Titeln, in einer nichtproportionalen Type, vermutlich Courier, gesetzt. Neben einem Vorwort Wührs und einem Nachwort von Jörg Drews sind hier zudem die schriftlichen Fassungen der weiteren O-Ton-Arbeiten Wührs aus den frühen 70er Jahren enthalten. Im Nachlass ist zudem ein Abzug der Druckfahne, vermutlich eine Xerokopie, mit handschriftlichen Anmerkungen überliefert, der in der typografischen Gestaltung dem anschließenden Druck entspricht.

Der Druck wird als eigene mediale Realisierung begriffen und dem Hörspiel gleichwertig behandelt – die Druckfahne wird als Teil der Textgenese angesehen und ist über das Dokumentarchiv sowie den Apparat einer einzelnen Figuration auffindbar. Für die Vorbereitung der Realisierung nutzt Wühr u.a. ein Exemplar des veröffentlichten Originaltext-Buchs und nimmt hier handschriftliche Überarbeitungen und Anmerkungen vor. Dieses Druckexemplar, das sich bis zuletzt im Wohnhaus der Wührs in Passignano im Arbeitszimmer des Autors befand, wird wie ein Manuskript behandelt und als Teil des textgenetischen Prozesses verstanden.

3.3.3.3 Tonbänder und Hörfassung

Abbildung 3.4: Fotoaufnahme eines der 21 Tonbänder aus dem DLA; Foto DLA.

Die Interviews, die als Quelle für das Hörspiel dienten, wurden auf 21 Tonbändern (Abb. 3.4) mit einem Spulendurchmesser von 13 cm in Mono aufgenommen. Alle 21 Tonbänder haben eine Gesamtlänge von 9 Stunden und 44 Minuten. Für das Abhören der Tonbänder nutzte Wühr ein nicht weiter bekanntes Tonbandgerät der Marke

Uher.[207] Die Tonbänder wurden 2011 vom DLA mit einer Abspielgeschwindigkeit von 9,5 cm/s und einer Abtastrate von 48 kHz digitalisiert. Die auf den Bändern aufgenommenen Interviews, die wie erwähnt vorwiegend von Wührs Assistenten Geers geführt wurden, enthalten hauptsächlich die monologischen Erzählungen der Frauen selbst. Wühr oder Geers sind hingegen nur an einzelnen Stellen schwer verständlich zu hören. Die Gegenwart der Interviewer wird nur an jenen Stellen hörbar und erkennbar, die zugleich zeigen, dass die Erzählungen nicht in einem Durchlauf aufgenommen wurden, sondern mit den Mitteln der Aufnahmetechnik durch Starten und Stoppen des Bandes bereits während der Aufnahme geschnitten wurden. So beispielsweise im Interview mit Heidrun, die zunächst über das Verhältnis zu ihrem Vater berichtet und mitten in der Aufnahme um Pausierung bittet:

> Das ich, also ich konnte gar nicht mehr, weil meine Mutter dann irgendwie, sie war schon vollkommen selbständig, aber so abhängig wiederum von meinem Vater, dass sie wahrscheinlich sogar mit diesem Typen sogar sofort gepennt hat ne. Und, ich weiß auch nicht du. Das war. **Mach mal aus**. Ich weiß, diese Beziehung jetzt [...].[208]

Diese extratextuellen Äußerungen verweisen ebenso auf die Aufnahmesituation selbst zurück wie auf alle übrigen aufgezeichneten (Hintergrund-)Geräusche wie Straßenlärm, Kindergeschrei o.ä. Diese Geräusche werden in der späteren Produktion des Hörspiels teils in das Hörspiel montiert, teils getilgt. Die vom DLA erstellten Digitalisate bilden die Grundlage der editorischen Arbeit – in die Edition selbst fließen zum Schutz der Persönlichkeitsrechte jedoch weder Transkripte der Bänder noch die Tonaufnahmen selbst ein. Für jedes Tonband wird lediglich ein Metadatensatz erfasst und der Edition beigegeben.

Auf Grundlage der Tonbänder wurde im SFB im März 1992 die Hörfassung produziert. Die eigentliche Produktion erfolgte zwischen dem 16.3.1992 und dem 20.3.1992 sowie dem 23.3.1992 und dem 27.3.1992. Das in Stereo ebenfalls auf Tonband produzierte Hörspiel wurde vom Nachfolger des SFB, dem Rundfunk Berlin-Brandenburg, digitalisiert. Die technischen Parameter der Digitalisierung sind nicht bekannt. Die Interviewaufnahmen werden während der Produktion nach Umspielen und nach der Vorlage der Notationen auf den Manuskripten und Typoskripten geschnitten. Im Studio selbst werden nur die jeweiligen Motti, eingesprochen von Katja Teichmann, aufgenommen. Verstärkend wird ebenfalls per Bearbeitung im Studio eine Halbtontreppe eingefügt, die sich in die entstehende Gesamtkomposition einfügt:

---

[207] Vgl. Brief von Inge Poppe-Wühr an Manfred Mixner, vom 9.3.1992. Enthalten im Material der Hörspielredaktion des SFB.

[208] Eigene Transkription aus **Mt-DLA-007**, Min. 1:40-1:58.

> Die Tontreppe betont das. Mir das recht. Noch etwas: sie schluckt die Geräusche nicht, sie verstärkt sie. Die Töne verklären die Geräusche. Das verstörte mich anfangs. Da aber die Geräusche von den Tönen nicht verstärkt werden, sondern aus der Realität gleichsam heraus präpariert und zur künstlichen Geräuschwolken gemacht, die über das Stück wehen. [...] Sie tanzen durch die Worttänze.[209]

Die in der Edition wiedergegebene Hörfassung basiert auf diesem Digitalisat. Aus urheberrechtlichen Gründen werden die einzelnen Figurationen aus dem Gesamthörspiel herausgelöst und entsprechend zum Anhören angeboten. Ein Download der Audioquelldaten kann aus ebendiesen Gründen nicht angeboten werden.

[209] A: *Wühr, Paul*. Kiste 81. Mappe 1, Eintrag vom 27.3.1992.

4 Konzeption einer kritisch-genetischen Audioedition

Grundlage für die Konzeption und die daran anschließende praktische Umsetzung der kritisch-genetischen Audioedition bilden die Praktiken und Modelle verschiedener editorischer Schulen, insbesondere jene der neugermanistischen Editorik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die hieraus abzuleitenden Impulse dienen zur Beantwortung von vier zentralen Fragenkomplexen – im Verbund mit den in 2.3 aufgezeigten Desideraten:

1. Welches Modell von Text kann für eine kritische Hörspieledition verwendet werden?

2. In welche Einheiten ist der gesamte Komplex für eine textgenetische Untersuchung zu unterteilen?

3. Wie beeinflusst die Wahl des Präsentationsmediums die Gestaltung der Edition, und nach welchen Kriterien ist dieses auszuwählen?

4. Welche Zugangsmöglichkeiten bietet die Edition für verschiedene Fragestellungen an?[210]

Die nachfolgenden Abschnitte versuchen, diese Fragen der Reihe nach zu beantworten. Das in Abschnitt 4.1 erarbeitete Textverständnis bietet die (implizite) Grundlage für eine weitere Vertiefung.

[210] Zur Beantwortung dieser Frage siehe Kapitel 7.

4.1 Editorische Prämissen zum Text(-begriff)

> Wozu brauchen wir einen editorischen Textbegriff? Jeder weiß doch, was ein Text ist. Leider weiß jeder etwas anderes.[211]

Die hier angeführte Vorüberlegung, die Patrick Sahle seiner umfangreichen Ausarbeitung zu editorischen Textmodellen voranstellt, hat auch und gerade Gültigkeit für die Edition von Hörspielen. Gegenstand der Erschließung und Präsentation in einer Edition sind immer, unabhängig vom (medialen) Genre, Texte, die in einer konkreten Überlieferungsform vorliegen – sei es auf einem physischen Dokument- oder Tonträger, sei es in einer digitalen Speicher- und Präsentationsumgebung.[212] Die in 2.2 beispielhaft untersuchten Hörspieleditionen wurden überwiegend unter der Annahme eines Textbegriffs erstellt, in dessen Rahmen Text als sprachliche Äußerung verstanden wird, die in erster Linie schriftlich fixiert ist.[213] Vera Mütherig hat für den Bereich des Hörbuchs zwei wesentliche Gründe für diese (weiterhin) begriffliche Vereinfachung und Verengung herausgearbeitet, die sich ebenso auf das Hörspiel übertragen lassen: So resultiert aus der Offenheit des Hörspielbegriffs eine ebenso offene bzw. unsichere Bestimmung des Hörspieltextbegriffs.[214] Ferner wird in der Mehrzahl der Hörspieleditionen bzw. -ausgaben nicht einmal von einem akustischen Text ausgegangen, da „eine zumeist implizite Parallelisierung von Text und Werk“ stattfindet, wobei „letzteres [...] an Schriftlichkeit gebunden“ ist.[215] Daher bilden nicht-phonographische, skripturale Dokumente, Manuskripte oder vorwiegend durch die Autor*innen veranlasste Druckausgaben die Grundlage der editorischen Arbeit dieser Ausgaben.

Ausgaben und Editionen dieser Art folgen im Wesentlichen einem ‚klassischen‘ Editionsverfahren und -modell, dessen Ziel nicht die möglichst breite Darbietung des ‚Textes‘ und seiner Geschichte ist, sondern die Präsentation einer ‚richtigen‘ und zugleich kanonischen Form des Textes.[216] Editionen hingegen, die sich am historisch-

---

[211] Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 2: Befunde, Theorien und Methodik (wie Anm. 14), S. 1.

[212] Vgl. Pierazzo: Digital Scholarly Editing (wie Anm. 13), S. 65.

[213] Sahle bezeichnet diesen Textbegriff als Text_{S}, vgl. Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 2: Befunde, Theorien und Methodik (wie Anm. 14), S. 10f.

[214] Vgl. Mütherig: Audiomediale Paratextualität (wie Anm. 19), S. 36.

[215] Ebd., S. 36.

[216] Vgl. Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 2: Befunde, Theorien und Methodik (wie Anm. 14), S. 11.

kritischen Paradigma orientieren, verfolgen vor allem ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein gänzlich anderes Ziel. Es geht längst um mehr:

> Ziel einer Edition sei eine gleichermaßen historische wie kritische Dokumentation des Texts, seiner Überlieferung und Entstehung. Der Editor trete quasi als Mediator der Überlieferung auf und begrenze seine Eingriffe. Eine offene Edition mit der Präsentation von Fassungen sei anstelle einer einzigen endgültigen Textversion das Ziel.[217]

Die Veränderung des Editionsziels war zugleich mit der Reflexion bisheriger Konzepte von Text und der Erarbeitung von Vorschlägen für editorische Textbegriffe verbunden. Die Arbeiten von Martens und Scheibe können hier als grundlegend für die Neugermanistik gelten.[218] In Erweiterung von Scheibe entwickelt Martens ein Modell eines dynamischen Textbegriffs und versteht

> Text als Komplex aller zu einem Werk gehören Fassungen und Abweichungen [...] der Prozeß der Veränderungen [...] ist somit in diesem Textbegriff mit eingeschlossen, die dynamische Charakteristik gehört zum Wesen des Textverständnisses.[219]

Eine vergleichbare Akzentverschiebung findet sich in Ansätzen der romanistischen Philologie, im Speziellen der französischen critique génétique, deren Ziel weder die Konstitution eines edierten Textes noch die Präsentation von Varianten verschiedener Fassungen ist, sondern die die Materialität des Schreibens und des Schreibprozesses in das Zentrum der Untersuchung stellt und davon ausgeht, dass Text ein per se dynamisch prozessuales Gebilde ist – nicht der abgeschlossene und veröffentlichte Text ist von Interesse, sondern jene Materialien, die den nicht veröffentlichten avant-

---

[217] Plachta: Editionswissenschaft. Handbuch zu Geschichte, Methode und Praxis der neugermanistischen Edition (wie Anm. 47), S. 127. Als ‚Mediatoren' wie Plachta sie hier beschreibt, sind Editor*innen als Teil eines Vermittlungsprozesses zu verstehen. Dieses Verständnis ist für die hier entworfene Edition von zentraler Bedeutung. Siehe dazu Abbildung 4.2 und die dazu vorangestellten Erläuterungen. Vgl. ebenso Anke Bosse: „TEXT und Text/e – zwischen Abstraktem und Konkretem. Herausforderungen für die Edition". In: Niklas Fröhlich u. a. (Hg.): *Der Text und seine (Re)Produktion* (Beihefte zu editio 55). Berlin/Boston 2023. S. 9–32, hier S. 16f.

[218] Vgl. insbesondere Gunter Martens: „Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie". In: Stephan Kammer / Roger Lüdeke (Hg.): *Texte zur Theorie des Textes*. Stuttgart 2005. S. 94–115 und Siegfried Scheibe: „Zum editorischen Problem des Textes". In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 101 (1982). S. 12–29 (Sonderheft: *Probleme neugermanistischer Edition*).

[219] Martens: „Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie" (wie Anm. 218), hier S. 96.

texte enthalten, anhand derer sich die Dynamik des Schreibprozesses und damit die zeitliche Dimension des Schreibens nachvollziehen lässt.[220]

Der von Martens vorgeschlagene dynamische Textbegriff, der im Vergleich zum ‚einfachen' Verständnis von Text weitaus offener ist, lässt sich jedoch nicht ohne Weiteres auf Hörspiele in ihrer akustischen Form übertragen. So liegt diesem Konzept zwar grundsätzlich ein semiotisches Verständnis von Text zugrunde, dieses bedarf jedoch für das Hörspiel der Konkretisierung, um bestimmen zu können, welche Teile für eine notwendige schriftliche Übertragung berücksichtigt werden.[221] Götz Schmedes entwirft in seiner Arbeit ein Modell des Hörspieltextes als ein System von zusammenhängenden Zeichensystemen.[222] Diese Annahme basiert auf den Überlegungen Lotmans und dem daraus abgeleiteten Verständnis, „ein einzelnes Hörspiel als einen Text des Mediums Hörfunk" zu verstehen.[223] Die akustische Umsetzung gilt in diesem Modell als die eigentliche Form des Hörspiels, während schriftliche Ausarbeitungen dem Bereich des Vortextuellen zugeordnet werden. Schmedes' formal-analytischer Ansatz unterteilt das Gesamtsystem Hörspiel in allgemeine sowie audiophone Zeichensysteme.[224] Unter der Kategorie der allgemeinen Zeichensysteme versammelt er neben der Sprache – womit der eigentliche Wortlaut gemeint ist – ebenso Stimme, Geräusch, Musik wie auch Stille. Davon abzugrenzen sind audiophone Zeichensysteme, die „auf Verfahren der Studiotechnik" basieren und „formal die interne Organisation eines Hörspiels" und damit die „Verbindung der allgemeinen Zeichensysteme" bestimmen.[225] Hierzu sind neben Blende, Schnitt und Mischung ebenso Stereophonie als auch elektroakustische Manipulation zu zählen.

Die Perspektive auf den Text des Hörspiels, die sich mit Schmedes einnehmen lässt, stellt sowohl einen Rück- als auch einen Fortschritt dar. Das Modell des Hörspieltextes ist, ganz ähnlich dem alltagssprachlichen Verständnis von Text, eingeschränkt, indem es lediglich die akustischen Fassungen berücksichtigt und somit multimediale Gesamtkunstwerke quasi ausschließt. Zugleich spezifiziert es jedoch den Blick auf

[220] Vgl. Scheibe: „Zum editorischen Problem des Textes" (wie Anm. 218), hier S. 15; vgl. Louis Hay: „Text oder Genese. Der Streit an der Grenze". In: *editio* 19 (2005). S. 67–76, hier S. 70; vgl. Almuth Grésillon: „Bemerkungen zur französischen ‚édition génétique'". In: Hans Zeller / Gunter Martens (Hg.): *Textgenetische Edition*. Berlin, Boston 1998, S. 14, 28 u. 36.

[221] Vgl. Martens: „Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie" (wie Anm. 218), S. 99.

[222] Vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens (wie Anm. 50), S. 69.

[223] Ebd., S. 19.

[224] Vgl. ebd., S. 70.

[225] Ebd., S. 86.

das Hörspiel als akustisch-literarische Kunstform, im Sinne Jägers, als audioliterale Kunstform.[226] Für die editorische Erschließung von *So eine Freiheit* und anderen Hörspielarbeiten, die sowohl Vorarbeiten als auch verschiedene mediale Realisierungen berücksichtigen, bietet sich die Integration dieser spezifischen Textverständnisse in ein pluralistisches Textmodell an, wie es beispielsweise Patrick Sahle entwirft. Dieser schlägt ein (editorisches) Textmodell vor, welches verschiedene alltagssprachliche wie wissenschaftliche Textverständnisse integriert.[227] Erklärtes Ziel dieses Modells ist es nicht, einen einheitlichen oder gar richtigen Textbegriff zu formulieren, sondern viel mehr eine Art ‚Werkzeugkasten' bereitzustellen, der es ermöglicht über den ‚Text', abstrakt wie konkret, zu sprechen und die ganz spezifische Verwendung im jeweiligen Kontext editorischer Arbeit zu reflektieren.[228] Dies ist umso wichtiger, da

> wir es im ‚editorischen Geschäft' mit Textbegriffen und Textkonzepten zu tun haben, […] [die] oft zu wenig reflektiert und expliziert [werden]. Da diese Implikationen aber das eigene Vorverständnis als Editorin, als Editor prägen, sind sie wichtig, wenn nach ‚Text', Textkonstitution und dem Abstecken von Textgrenzen gefragt wird und den daraus folgenden Konsequenzen für die Edition.[229]

Grafisch wird das Modell von Sahle als kreisförmige Anordnung (Abbildung 4.1) – als sog. Textrad – von sechs verschiedenen Perspektiven dargestellt, stellvertretend für die jeweils infrage kommenden Sichten auf den untersuchten Text. Ähnlich wie das Autor*innenkollektiv Pédauque, die verschiedene Perspektiven vorschlagen, unter denen sich ein Dokument betrachten und untersuchen lässt, bewegen sich die verschiedenen Textverständnisse in einem Spannungsfeld zwischen Inhalt, Form und Medium. Abbildung 4.1 versucht diese beiden Modelle zueinander in Relation zu setzen und hierzu Konkretisierungen am Beispiel von *So eine Freiheit* vorzunehmen. Im Gegensatz zu Sahle findet sich bei Pédauque jedoch kein wirklicher Vorschlag für einen (pluralistischen) Textbegriff, wenngleich der Text als Inhalt in einem bestimmten medialen Rezeptionskontext dort ebenfalls eine tragende Rolle spielt. Beide Modelle, insbesondere jenes von Sahle, grenzen sich jedoch deutlich

---

[226] Vgl. 2.1; vgl. auch Jäger: „Audioliteralität: zur akroamatischen Dimension des Literalen" (wie Anm. 61), S. 75.

[227] Vgl. Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 2: Befunde, Theorien und Methodik (wie Anm. 14), S. 47.

[228] Vgl. ebd., S. 2, Anm. 8.

[229] Bosse: „TEXT und Text/e – zwischen Abstraktem und Konkretem. Herausforderungen für die Edition" (wie Anm. 217), S. 14.

von pluralistischen Textmodellen ab, wie sich u.a. bei Elena Pierazzo oder auch Johnny Kondrup finden:

> Wahrend Pierazzo ihr Modell vom Dokument über den Leser hin zu den verschiedenen Dimensionen der Betrachtung bzw. Interpretation denkt, konzipiert Sahle den pluralistischen Textbegriff als gleichwertig nebeneinander bzw. ineinander übergehende Perspektiven auf Text. […] Das „Dokument" ist dabei nicht (wie bei Pierazzo) der Ausgangspunkt, sondern lediglich eine der Perspektiven.[230]

Auch Kondrup konstituiert ein Konzept eines erweiterten Textbegriffs, welches im Grunde vom Dokument ausgeht. Er scheidet den ‚Text' dabei in Textur, womit die taktilen Charakteristika des Dokuments gemeint sind, Materialtext, was die mediale Form bezeichnet, sowie Realtext, „die konkrete und fehlerhafte Zeichensequenz"[231] und Idealtext, die abstrakte und zugleich fehlerfreie Zeichensequenz.[232] Diese Perspektive bzw. diese Perspektiven bewegen sich damit letztlich ebenso zwischen den zuvor erwähnten Kategorien von Form, Inhalt und Medium, jedoch grenzt Kondrup sein begriffliches Konzept explizit auf verschriftlichte Sprache ein:

> Er [der Materialtext] muss als Bild wiedergegeben werden, das heißt als Faksimile, das darauf ausgelegt ist, den Text als ein zweidimensionales visuelles Objekt zu transponieren.[233]

Im Folgenden wird insbesondere das pluralistische Textmodell von Sahle als Grundlage für die editorische Konzeption herangezogen, welches sich durch seine immanente Offenheit auch für mehrmediale Werkkomplexe wie *So eine Freiheit* nutzbar machen lässt, ohne mit darin angelegten Grundannahmen brechen zu müssen.

Um das pluralistische Textmodell für die editorische Erschließung von *So eine Freiheit* operationalisieren zu können, bedarf es einer näheren Betrachtung der einzelnen Perspektiven des Textrades und ihrer spezifischen Anwendung. Diese spiegeln

---

[230] Neuber: „Das Konzept einer typografiezentrierten digitalen Edition" (wie Anm. 10), 89. Auf eine Erläuterung des Textkonzepts von Pierazzo wird hier verzichtet, siehe dazu u.a. ebd., S. 86ff.

[231] Johnny Kondrup: „Materialtext und Textur". In: Mira Berghöfer u. a. (Hg.): *(un)documented. Was bleibt vom Dokument in der Edition?* (Beihefte zu editio 48). Berlin/Boston 2020. S. 1–19, hier S. 10.

[232] Vgl. ders.: Johnny Kondrup: „Text, Werk und Peritext: Überlegungen zur Terminologie und Ontologie". In: *editio* 34 (2020). S. 1–10, hier S. 2f.

[233] ebd., S. 3.

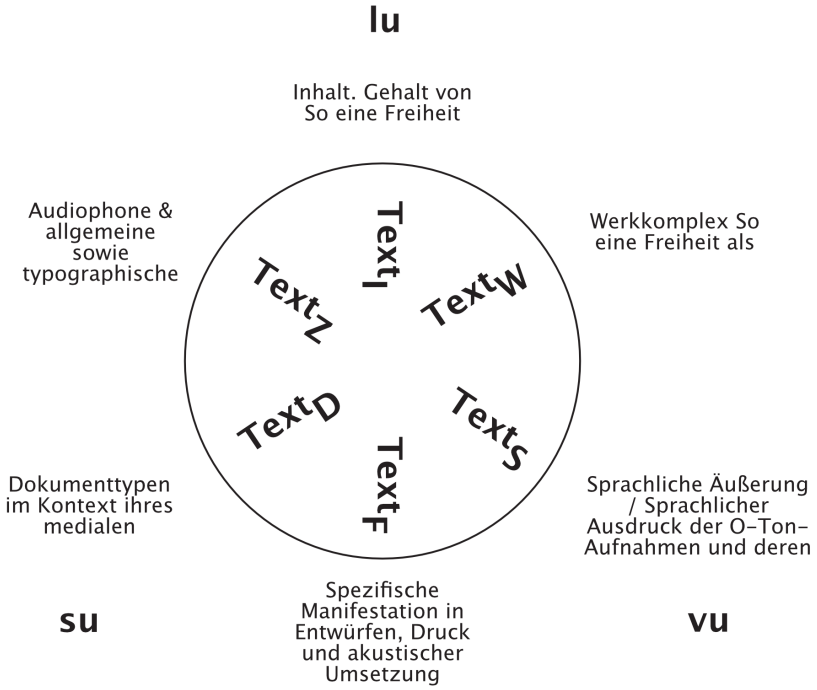


Abbildung 4.1: Anwendung des pluralistischen Textmodells als Textrad auf *So eine Freiheit*

dort jeweils verschiedene Aspekte wider: Text_D repräsentiert die materiell-medialen Aspekte der Dokumente, die Rezeption und Wirkung maßgeblich steuern. Hierzu gehören neben Aufzeichnungs-, Speicher- und Sendetechnologien auch gestalterische Aspekte schriftlicher Hörspielmanifestierungen. „Der Text ist hier nicht nur Zeichenkette, sondern ein mehrdimensionaler Schriftraum mit vielfältigem Ausdrucksrepertoire.“[234] Es geht hier also darum die verschiedenen Dokumente – dazu zählen hier neben Manu- und Typoskripten eben grundsätzlich auch Tonbänder bzw. digitale Abbilder eben dieser Bänder – in ihrer Materialität wie Medialität selbst als Text zu begreifen. Im Textrad diagonal steht dem ein Verständnis von Text als Werk (Text_W) gegenüber, das die verschiedenen Realisierungen (Text_F) wie Druck- oder

[234] Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 2: Befunde, Theorien und Methodik (wie Anm. 14), 28.

Hörfassung umspannt.[235] Text_D wie auch Text_F lassen sich am ehesten mit dem editorischen Verständnis von Text, wie es sich bei Gunter Martens wiederfindet, übereinbringen. Der Text ist hier in den verschiedenen Realisierungen eines Werkes sowie in der Identität und Varianz dieser vorzufinden. Druck- und Hörfassung sind ebenso Teil des Textes wie die Vielzahl der schriftlichen und phonographischen Vorarbeiten, in denen sich Wührs poetologisches Modell ebenso wie sein Schaffensprozess ablesen lässt. Unter Text_Z findet sich hingegen ein (weites) semiotisches Verständnis von Text, welches „Texte als Menge von Zeichen" versteht, zunächst einmal unabhängig von der jeweiligen medialen Realisierung.[236] Abzugrenzen davon sind die beiden übrigen Sichten auf Text: Text_S steht stellvertretend für das zum Eingang dieses Abschnitts erläuterte Textverständnis – wohingegen Text_I den Inhalt beziehungsweise die Idee „jenseits von Sprache und Dokument" als Text versteht, was in der editorischen Praxis jedoch zunächst einmal nachrangig ist, denn nur

> wenige Editoren gehen in ihrem Selbstverständnis so weit, mit ihrer Ausgabe die Textidee unabhängig von allen vorliegenden sprachlichen Ausformungen realisieren zu wollen.[237]

Dieser Text_I ist stets abstrakt und entspricht am ehesten dem, was Kondrup als Idealtext bezeichnet – wenngleich auch es hier eben nicht, im Gegensatz zu Kondrup, um Text(re)konstruktion durch editorische Eingriffe wie Konjektur und Emendation geht: „Er findet mental statt."[238]

4.2 (Textgenetische) Betrachtungsebenen

Die Schlüsselrolle, die der textgenetischen Darstellung – sprich der Aufarbeitung von Text_F – und damit dem Studium der Schreib- und Arbeitsprozesse in Editionen literarischer Autor*innen der Neuzeit zugemessen wird, scheint unstrittig. Bodo Plachta vermerkt in seinem Handbuch zur Geschichte der Editionswissenschaft gar, dass „die Verzeichnung von Varianten und die Ermittlung der Textgenese das

[235] Eine detaillierte Problematisierung des editorischen Werkbegriffs in Bezug auf das Fallbeispiel erfolgt im nächsten Abschnitt (4.2).

[236] Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 2: Befunde, Theorien und Methodik (wie Anm. 14), S. 43.

[237] ebd., S. 41.

[238] Bosse: „TEXT und Text/e – zwischen Abstraktem und Konkretem. Herausforderungen für die Edition" (wie Anm. 217), S. 30.

Herzstück einer kritischen Edition“ seien.[239] Im Verhältnis hierzu ist es hingegen weniger eindeutig um die terminologische Fachsprache und die damit verbundenen Konzepte des textgenetischen Feldes bestellt. Ähnlich wie im gesamten Bereich der neugermanistischen Editionsphilologie konkurrieren hier unterschiedliche Begriffssysteme, wobei selten einzelne Termini unabhängig von anderen definiert werden.[240] Rüdiger Nutt-Kofoth hat in einem Beitrag zu ebenjener Terminologie festgehalten, dass Begriffe hier nahezu arbiträr begegnen.[241] Zur Ergründung des Begriffsfeldes schlägt er anschließend eine heuristische Dreiteilung in

> die Mikroebene, das sei die Ebene des Wortes oder der kleineren Menge an zusammenhängenden Wörtern, die Mesoebene, das sei die Ebene des Textes bzw. der Fassung, und die Makroebene, das sei die Ebene des Werkes[242]

vor. Diese drei Ebenen, die bisweilen nicht trennscharf voneinander zu differenzieren sind, lassen sich im Folgenden ebenso heuristisch zur Unterscheidung textgenetischer Betrachtungsebenen nutzen, die das konzeptuelle Fundament für eine textgenetische Edition von *So eine Freiheit* bilden. Die Klärung textgenetischer Begriffe verfolgt jedoch nicht das Ziel, einen theoretischen Überblick zu geben, sondern eine anwendungsbezogene Darlegung jener terminologischen Modelle. Mithilfe der Dreiteilung lässt sich zudem die Perspektive auf das gesamte Nachlassmaterial, das in die Edition einfließt, in handhabbare Teile unterteilen, wodurch die theoretisch terminologische Dreiteilung sogleich auch Werkzeug für die editorisch gestaltende Umsetzung selbst ist.

4.2.1 Das Werk

Auf der obersten Ebene, der Makroebene, der hier vorgenommenen idealtypischen Dreiteilung, kommt dem Begriff des Werks eine zentrale Rolle zu, der in aller Regel

---

[239] Plachta: Editionswissenschaft. Handbuch zu Geschichte, Methode und Praxis der neugermanistischen Edition (wie Anm. 47), S. 165. Vgl. hierzu auch Rüdiger Nutt-Kofoth: „Textgenese analog und digital. Ziele, Standards, Probleme“. In: Anke Bosse / Walter Fanta (Hg.): *Textgenese in der digitalen Edition*. Berlin/Boston 2019. S. 1–22, S. 3.

[240] Uwe Maximilian Korn: *Von der Textkritik zur Textologie: Geschichte der neugermanistischen Editionsphilologie bis 1970* (Beihefte zum Euphorion Heft 114). Heidelberg 2021, S. 270.

[241] Vgl. Rüdiger Nutt-Kofoth: „Zur Terminologie des textgenetischen Felds“. In: *editio* 30 (2016). S. 34–52, S. 38.

[242] Vgl. ebd., S. 38.

verwendet wird, um eine beliebige Menge einzelner Bestandteile eines editorisch zu bearbeitenden Untersuchungskorpus zusammenzufassen.[243] Es stellt sich berechtigterweise die Frage, was ein Werk aus editionsphilologischer Perspektive überhaupt zu einem Werk macht und aus welchen Bestandteilen es zusammengesetzt ist. Scheibe führt in seinen *Editorischen Grundmodellen* Folgendes dazu an:

> Textfassungen heißen vollendete oder nicht vollendete Ausführungen eines Werkes, die voneinander abweichen. [...] Sie sind zu einem konkreten Zeitpunkt entstanden und stellten jeweils innerhalb eines bestimmten Zeitraums für den Autor das Werk dar.[244]

Dieser Definition wohnt eine doppelte Perspektive inne: Einerseits die der Editor*innen sowie die der Autor*innen – woraus sich zugleich eine mitunter nicht kleine Hürde für die editorische Handhabung ergibt. So wäre aus Perspektive der Editor*innen hier die Summe aller Textfassungen, unabhängig von ihrem Grad der Vollendung, zu begreifen.[245] Aus Autor*innenperspektive wird das Werk hingegen durch eine bestimmte Fassung und nicht durch deren Summe repräsentiert. Scheibe schränkt jedoch weiter ein: „Werke heißen Texte, die nach der Intention des Autors für die Öffentlichkeit bestimmt [...] sind."[246] Die hier angeführte Bindung an die sogenannte Öffentlichkeitsbestimmung reduziert das Werk auf das tatsächliche Endergebnis eines kreativen Prozesses, das der öffentlichen Wahrnehmung zugänglich gemacht wird.[247] Dies führt unumgänglich zur Unterscheidung zwischen *texte* und *avant-texte* – also der Differenzierung des veröffentlichten Textes von seinen Vorarbeiten – wie sie auch von der critique génétique vorgenommen wird.[248]

Zwischen diesen (scheinbaren) Gegensätzen vermittelnd finden sich insbesondere in den Digital Humanities Charakterisierungen des Werkbegriffs, die integrativ beide Perspektiven einschließen. Das Werk wird hier als Text_{W} definiert, der weder die

[243] Vgl. Nutt-Kofoth: „Zur Terminologie des textgenetischen Felds" (wie Anm. 241), S. 46.

[244] Siegfried Scheibe: „Editorische Grundmodelle". In: Siegfried Scheibe / Christel Laufer (Hg.): *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*. Berlin 1991. S. 23–47, S. 25.

[245] Eine ähnliche Eingrenzung findet sich auch bei Kondrup: „Das Werk ist nicht mit einer seiner Varianten oder Fassungen gleichbedeutend, sondern macht eher deren Summe aus."; Johnny Kondrup: *Editionsfilologi*. Kopenhagen 2001, S. 23. zit. nach ders.: Johnny Kondrup: „Text und Werk – zwei Begriffe auf dem Prüfstand". In: *editio* 27 (2014). S. 1–14, S. 5.

[246] Scheibe: „Editorische Grundmodelle" (wie Anm. 244), S. 25.

[247] Vgl. Katharina Stäblein / Melanie Stralla: „Entgrenzt! Das dynamische Werk und seine Fassungen". In: Graduiertenkolleg Literarische Form (Hg.): *Dynamik der Form. Literarische Modellierungen zwischen Formgebung und Formverlust*. Heidelberg 2019. S. 143–160, S. 145; Nutt-Kofoth: „Zur Terminologie des textgenetischen Felds" (wie Anm. 241), S.47.

[248] Vgl. ebd., S.47.

Summe seiner Fassungen noch eine bestimmte Fassung für die Öffentlichkeit ist, sondern „als abstrakte Entität entsteht der Text als Werk erst und nur im Kopf des Lesers, im Projekt des Editors oder im Diskurs der Wissenschaft.“[249] Insbesondere im Fall von Hörspielarbeiten, die nicht selten einen Prozess mehrfacher medialer Transformation durchlaufen, bietet dieser Blickwinkel einen möglichen Lösungsansatz für die Frage, ob das „Hörspiel [die radiophone Umsetzung] noch Teil desselben Werks oder ein eigenes anderes Werk“ ist.[250] Bedingung hierfür ist die Annahme – wie sie Katharina Stäblein und Melanie Stralla für die Entwicklung ihres entgrenzten Werkmodells vorschlagen – dass an der Gestaltung und Entwicklung eines Werks wesentlich mehr Akteur*innen beteiligt sind als nur die ursprünglichen Autor*innen und dass eine Abgeschlossenheit für das Werk nicht zu erreichen ist.[251]

Wenn das Werk als ein theoretisches und letztlich auch ideelles Konzept die Edition selbst begrenzt und damit die Gegenstände selbiger bestimmt, bedeutet dies im Falle von Hörspielen, dass hier unabhängig von der medialen Realisierungsform nach Möglichkeit alle Umsetzungen, unabhängig von der Beteiligung Dritter, in die Edition einbezogen werden müssen – insbesondere im Falle einer historisch-kritischen Edition, die einem „Vollständigkeitsgebot verpflichtet“ ist.[252]

> Da die Edition eines derart offen definierten Werkes aufgrund seiner potentiellen Unabgeschlossenheit praktisch nicht möglich ist, muss auf edierbare Unterkategorien zurückgegriffen werden.[253]

Jene Untereinheiten repräsentieren summiert dann ein einzelnes Werk zum Zeitpunkt der Bearbeitung und Veröffentlichung durch die Editor*innen. Bisherige Praktiken editorischer Bearbeitung von Hörspielen, wie die in 2.2 erwähnten Gesamtausgaben, geben jedoch ganz im Kontrast zur funktionalen Annahme ihres Ausga-

---

[249] Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 2: Befunde, Theorien und Methodik (wie Anm. 14), S. 18.

[250] Nutt-Kofoth: „Plurimedialität, Intermedialität, Transmedialität. Theoretische, methodische und praktische Implikationen einer Text-Ton-Film-Edition von Alfred Döblins *Berlin-Alexanderplatz*-Werkkomplex (1929–1931)“ (wie Anm. 20), S. 184.

[251] Stäblein / Stralla: „Entgrenzt! Das dynamische Werk und seine Fassungen“ (wie Anm. 247), 149.

[252] Lukas / Frank: „Seeing sound als Grenze. Auf Paul Wührs Tonspuren der 70er Jahre – mit einer medieneditionstheoretischen Fußnote“ (wie Anm. 46), S. 212.

[253] Stäblein / Stralla: „Entgrenzt! Das dynamische Werk und seine Fassungen“ (wie Anm. 247), S. 151.

benformats lediglich einen Ausschnitt eines Œuvre wieder.[254] Im Zusammenhang mit der editorischen Bearbeitung mehrmedialer Kunstwerke scheint es gewinnbringend zu sein, von einem Werkkomplex zu sprechen, um sich von einem nicht selten umgangssprachlich konnotierten Werkbegriff abzugrenzen.[255] Für die hier zu konzipierende und zu präsentierende Edition von *So eine Freiheit* hat dies zur Folge, dass nun der Werkkomplex die Grenzen der Edition bestimmt. Zu diesem Werkkomplex gehören sowohl alle Vorarbeiten unabhängig vom medialen Format als auch die beiden veröffentlichten Fassungen. Darüber hinaus lässt sich dieser Werkkomplex thematisch und programmatisch der Reihe von O-Ton-Arbeiten Wührs zuordnen, die zusammen mit *So eine Freiheit* in gedruckter Form erschienen sind und sich in Anlehnung an Efimova als Makro-Opus bestimmen lassen, das den übergeordneten Kontext des Werkkomplexes und der Edition selbst (ab)bildet.[256]

4.2.2 Fassung und Textschicht

Auf der Meso- und Mikroebene werden hier die Begriffe der Fassung sowie der Textschicht verwendet. Eine Fassung ist zunächst eine Art ‚Zwischenform', die sich zwischen der abstrakten Größe des Werks und der konkreten textuellen Ausprägung in einzelnen Dokumenten bewegt. Letztlich ist eine Fassung also selbst eine abstrakte Einheit und damit aus dieser Perspektive ebenso immateriell.[257] Die Verwendung des Begriffs hingegen scheint, wie Nutt-Kofoth festhält, „editorisch fast aus der Mode gekommen".[258] Gabriele Wix geht sogar noch einen Schritt weiter und spricht

[254] Vgl. Danneberg, Lutz u. a.: „Zur Gegenwart des Werks". In: Lutz Danneberg u. a. (Hg.): *Das werk: zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*. Bearb. v. Fotis Jannidis u. a. (Revisionen 5). Berlin/Boston 2019. S. 3–26, hier S. 16.

[255] Der Begriff des Werkkomplexes wird hier verwendet, wie von Nutt-Kofoth in Anlehnung an Segeberg vorgeschlagen. Vgl. hierzu Rüdiger Nutt-Kofoth: „Autorschaft, Werk, Medialität Editionstheoretische Annäherungen an pluriautorschaftliche und plurimediale Werkkomplexe – mit einem germanistischen Blick auf das Phänomen Oper/Libretto". In: Thomas Betzwieser u. a. (Hg.): *Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte*. Berlin, Boston 2017, hier S. 26 sowie ders.: „Plurimedialität, Intermedialität, Transmedialität. Theoretische, methodische und praktische Implikationen einer Text-Ton-Film-Edition von Alfred Döblins *Berlin-Alexanderplatz*-Werkkomplex (1929–1931)" (wie Anm. 20), S. 184f.

[256] Vgl. Svetlana Efimova: „Das Werk als Entgrenzung. : Werkkomplex und Dynamik des Gesamtwerks". In: *Zeitschrift für Germanistik* 31 (2021), H. 1. S. 139–154, hier S. 145.

[257] Vgl. Kondrup: „Text, Werk und Peritext" (wie Anm. 232), S. 8.

[258] Nutt-Kofoth: „Zur Terminologie des textgenetischen Felds" (wie Anm. 241), S. 48.

gar davon, dass die Ver- bzw. Anwendung „auf den ersten Blick inakzeptabel“ sei.[259] Dies dürfte zum einen am stets wiederholten Teleologievorwurf liegen. So heißt es u.a. bei Martens dazu:

> Der Begriff ‚Fassung‘ legt bereits in der Wortwahl eine teleologisch ausgerichtete Vorstellung nahe: ‚gefasst‘ wird etwas Vorgedachtes, etwas Vorbestimmtes, auf dem Weg zu einer vollendeten Gestalt eines Werkes.[260]

Zum anderen liegt die Schwierigkeit des Begriffs der Fassung, ähnlich wie beim Werkbegriff, auf seiner definitorischen Unschärfe. Nicht selten werden Werk und Fassung, wie zuvor bei Scheibe aus Autor*innenperspektive, gleichgesetzt. Zwar finden sich auch weiterhin aktuelle Anwendungsfälle dieses Konzeptes – als Beispiele seien *Arthur Schnitzler digital* und die *Faustedition* genannt – jedoch ist eine Erläuterung und genaue Klärung für die Verwendung im Kontext der hier projektierten Edition erforderlich.

> Im entgrenzten Werkmodell sind Fassungen [hingegen] durch ihren Produktionskontext charakterisiert und voneinander unterscheidbar. Dabei kann eine Fassung in zwei Formen vorliegen, als abstrakte oder konkrete Fassung.[261]

Das entgrenzte Werkmodell von Stäblein und Stralla identifiziert Fassungen nicht wie üblich zwingend durch Varianz und Identität, sondern durch den Kontext ihrer Entstehung.[262] Die Untersuchung des Produktionskontextes ermöglicht die Analyse der relativen Chronologie, also des Geflechts mehrerer absoluter Chronologien[263] – gemeint sind hier Änderungen von Einzelstellen im zeitlichen Verlauf

[259] Gabriele Wix: „„Am Abend, wenn“: Georg Trakl. Vom Nutzen konkurrierender Editionen: Salzburger und Innsbrucker Trakl-Ausgabe“. In: Thomas Bein (Hg.): *Vom Nutzen der Editionen* (Beihefte zu editio 39). Berlin/Boston 2015. S. 397–412, hier S. 408.

[260] Gunter Martens: „Das Problem der Begriffsfelder und ihre Behandlung in einem Fachwörterbuch. Am Beispiel des Begriffsfeldes ‚Textgenese‘ (1997/2012)“. In: Ders. (Hg.): *Editorische Begrifflichkeit* (Beihefte zu editio 36). Berlin/Boston 2013. S. 125–134, hier S. 129.

[261] Stäblein / Stralla: „Entgrenzt! Das dynamische Werk und seine Fassungen“ (wie Anm. 247), S. 152.

[262] Dies steht im Gegensatz zur üblichen Differenzierung, die sich u.a. bei Kondrup widerspiegelt, der davon spricht, dass „die Unterschiede so groß sein [müssen], dass sie nicht zufällig entstanden sein können (wie es bei Varianten der Fall sein kann).“ Kondrup: „Text, Werk und Peritext“ (wie Anm. 232), S. 8.

[263] Das Begriffspaar aus absoluter und relativer Chronologie geht auf Reinhold Backmann zurück, der damit auf die Bedeutung des jeweiligen Betrachtungsausschnittes hingewiesen hat.

ohne Rücksicht auf umgebende Änderungen –, zu entschlüsseln und im Zusammenhang des Herstellungszusammenhangs zu beschreiben.[264] Daraus ergibt sich auch die Unterscheidung zwischen abstrakter und konkreter Fassung.[265] Während eine konkrete Fassung materiell greifbar ist, liegt eine abstrakte Fassung nicht als materialisiertes Dokument vor, sondern konstituiert sich aus mehreren „Varianten und invarianten Überlieferungsformen, die realiter greifbar sind".[266] Damit ist zugleich ein Perspektivwechsel verbunden: Fassungen sind in diesem Modell stets das Ergebnis editorischer Konstruktionsleistung, sie sind nicht (zwingend) an die Autor*innen gebunden und präsentieren den Text nicht in einem vor-, sondern in einem abgefassten Stadium. Zugleich fungiert das Konzept jedoch auch als zentrales editorisches Instrument, sofern der Akt des Edierens nicht als präparierender, sondern als vermittelnder begriffen wird:

> So scholarly editors, like all editors, are agents in the ongoing life of the work, not its embalmers. Editions are one form of argument about the work. They are subject to the same basic textual and documentary condition of all printings carried out in the name of the work.[267]

Während mit einer absoluten Chronologie, wie oben beschrieben, also die Genese eines spezifischen Textstücks bezeichnet wird, beschreibt „die relative Chronologie das Verhältnis einer solchen rekonstruierten Teilstückgenese zu einer anderen Teilstückgenese." Nutt-Kofoth: „Textgenese analog und digital" (wie Anm. 239), S. 11; vgl. Reinhold Backmann: „Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter. (Mit besonderer Berücksichtigung der großen Grillparzer-Ausgabe der Stadt Wien) (1924). Wiederabdr". In: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.): *Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition* (Bausteine zur Geschichte der Edition 1). Tübingen 2005. S. 115–137, hier S. 125.

[264] Zur Terminologie absolute vs. relative Chronologie vgl. u.a. Wolfgang Lukas: „Archiv – Text – Zeit. Überlegungen zur Modellierung und Visualisierung von Textgenese im analogen und digitalen Medium". In: Anke Bosse / Walter Fanta (Hg.): *Textgenese in der digitalen Edition* (Beihefte zu editio 45). Berlin/Boston 2019. S. 23–50, hier S. 33.

[265] Die Unterteilung in Werk, abstrakte und konkrete Fassung sowie einzelne Dokumente, die diesen konkreten Fassungen zugeordnet werden können, entspricht in gewisser Hinsicht der Taxonomie der *Functional Requirements for Bibliographical Records*, die sich insbesondere in den Digital Humanities großer Beliebtheit erfreut. Ähnlich wie bei Kondrup wird allerdings auch hier die Verwendung editionswissenschaftlich etablierter Termini bevorzugt. Vgl. Kondrup: „Text, Werk und Peritext" (wie Anm. 232), S. 8 sowie IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records: *Functional Requirements for Bibliographic Records. Final Report.* 2009, S. 13ff.

[266] Stäblein / Stralla: „Entgrenzt! Das dynamische Werk und seine Fassungen" (wie Anm. 247), S. 152.

[267] Paul Eggert: „Brought to Book: Bibliography, Book History and the Study of Literature". In: *The Library* 13 (2021), H. 1. S. 3–32, hier S. 32.

Die in diesem durch die Editor*innen verantworteten Vermittlungsakt konstituierten Fassungstexte stellen „den Entstehungsprozess eines literarischen Textes“ zwar durchaus „still“, präsentieren damit jedoch nur eine von vielen möglichen Perspektiven des Text_F. In einer digitalen Edition muss dies jedoch nicht die einzige Perspektive sein, so besteht vor allem im digitalen Medium die Möglichkeit, den Nutzenden einen Raum zu eröffnen[268], der auch hiervon abweichende Textperspektiven zulässt.[269] Für die Fassungen, wie sie hier verstanden werden, gilt dementsprechend jenes, was Zwerschina für die Einheit ‚Textstufe' im Rahmen der Innsbrucker-Trakl-Ausgabe festgestellt hat:

> Die [Fassungen] gliedern also den Zeitraum der Entstehung [des Hörspieltextes] in derselben Weise, wie der [Autor] durch Festhalten von (Zwischen-)Ergebnissen Zäsuren setzte.[270]

Die Anwendung dieses terminologischen Modells innerhalb der Edition wird nachfolgend am Beispiel der 19. Figuration erläutert:[271] Die Arbeit an den einzelnen Figurationen, die während der zweiten endogenetischen Arbeitsphase beginnt, hat ihren Ausgangspunkt zunächst in einer handschriftlichen Schreibszene. Mit blauem Kugelschreiber entwirft der Autor auf dem Dokument mit der Identifikationsnummer 19F1-UMa-108 zunächst den Anfang der 19. Figuration. Daran schließt sich eine Bearbeitung mit rotem Stift an, die eine neue Textschicht zum Textträger hinzufügt. Hier werden mit Zeller verschiedene Teile hand- oder maschinenschriftlicher Niederschrift als Textschichten verstanden, die sich durch graphische Eigenschaften von anderen Teilen (Schichten) desselben Dokuments unterscheiden:

> durch eine andere Hand [...], bei derselben Hand durch andern Schreibstoff (z.B. Tinte über Bleistift, verschieden gefärbte Tinten) oder durch ein anderes Schreibgerät (z.B. dickere Feder über dünnerer Feder) oder

---

[268] Bodo Plachta hat 2018 in einem Aufsatz mehr „Respekt vor dem Text“ unter Verweis darauf, dass der vom Editor durch Textkritik gewonnene Text auch weiterhin wesentlicher Bestandteil einer Edition, unabhängig vom Präsentationsformat, sein müsse, eingefordert. In diesem Kontext lässt sich die Präsentation von Fassungen als Beitrag zur Erfüllung dieser Forderung verstehen, die den Nutzenden einen Blick durch die ‚Brille des Edierenden' bietet. Bodo Plachta: „Der ›edierte‹ Text: Grundpfeiler der Edition oder ›Zugeständnis‹ an den Leser?“ In: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* 2 (2018). `http://www.zfdg.de/sb002_002` (besucht am 11.2.2022).

[269] Wix: „„Am Abend, wenn““ (wie Anm. 259), S. 408.

[270] Mit Anpassungen übernommen aus Hermann Zwerschina: „Die editorische Einheit ‚Textstufe'“. In: Hans Zeller / Gunter Martens (Hg.): *Textgenetische Edition*. Berlin, Boston 31. Jan. 1998, hier S. 182.

[271] Zur Arbeitsweise und Entstehung der einzelnen Figurationen vgl. 3.2, insbesondere 3.2.2.

> durch anderen Duktus [...] oder durch mehrere dieser Unterscheide zugleich. Verschiedene Schichten bedeuten in der Regel verschiedene Arbeitsstadien.[272]

Im Falle von 19F1-UMa-108 lassen sich die Schichten eindeutig durch die Differenzierung der verschiedenen Schreibgeräte sowie die Markierungen in roter Farbe, die sich auf die Niederschrift in blauer Farbe beziehen, in eine Grundschicht und eine Bearbeitungsschicht unterteilen. Das textuelle Resultat der beiden Schichten bildet gemeinsam die erste konkrete Fassung der 19. Figuration.[273] Diese handschriftlich verfasste Niederschrift nutzt Wühr als Grundlage für die Einrichtung einer neuen Schreibszene. So sichert der Autor zunächst diesen Text in maschinenschriftlicher Form auf 19F2-M491-124. Dieses Typoskript ist der Ausgangspunkt für eine Reihe von weiteren Fassungen: Die maschinenschriftliche Grundschicht jenes Dokuments entspricht der 2. Fassung der 19. Figuration, während der Durchschlag dieses Typoskripts (19F3-SeF-046) als dritte Fassung hiervon abzugrenzen ist. Über die Kenntnis des Produktionskontextes (siehe 3.2) lässt sich zudem schließen, dass die handschriftlichen Überarbeitungen auf 19F2-M491-124 nicht der 2. Fassung zuzuordnen sind, sondern das Resultat eines wesentlich später ansetzenden Überarbeitungsprozesses darstellen. Die maschinenschriftliche Grundschicht samt der handschriftlichen Bearbeitungsschichten sind der 4. Fassung der 19. Figuration zuzuordnen.

Die Be- und Überarbeitungsprozesse einzelner Figurationen weichen zum Teil stark voneinander ab, wodurch zwangsläufig eine Unterscheidung von absoluter und relativer Chronologie auf höherer Ebene notwendig wird. Eine eindeutige Differenzierung konkreter Fassungen ist aber nur im Rahmen einzelner Figurationen möglich, wohingegen die Fassungen, die der Übersicht halber in Abbildung 3.1 im zeitlichen Verlauf aufgetragen werden, als abstrakte Fassungen zu verstehen sind.

4.3 Zum Präsentationsmedium

Die beiden vorangehenden Abschnitte bilden das theoretisch-methodische Fundament, um einen mehrschichtigen Hörspieltext wie *So eine Freiheit* unter Einbeziehung verschiedener Gesichtspunkte edieren zu können. Bisher unbeachtet blieben

[272] Hans Zeller: „Die Gestaltung des Apparates“. In: Hans Zeller / Alfred Zäch (Hg.): *Conrad Ferdinand Meyer: Sämtliche Werke*. 15 Bde. Bd. 2. Bern 1958–1996 (=MSW); 1964, S. 99.

[273] Zwischen Fassung und Textschichten besteht immer eine 1:n-Beziehung. Ebenso gilt eine 1:n-Beziehung zwischen Dokument und Textschichten sowie zwischen Dokument und Fassungen.

Fragen zur (darstellungsbezogenen) Gestaltung der Edition und damit zugleich zur Auswahl des Präsentationsmediums. Die in Abschnitt 2.2 betrachteten traditionellen Hörspieleditionen sind nicht nur durch ihre jeweiligen konzeptionell-methodischen Bedingtheiten begrenzt, sondern ebenso durch die jeweilige Wahl des Mediums der Edition – in erster Linie das gedruckte Buch. Daraus ergibt sich notwendigerweise eine stete Trennung zwischen Buch und zusätzlichen Trägermedien wie CDs.[274] Die hieraus entstehende „verteilte Textorganisation“ beschreibt Bernhart als ein Spezifikum „einer auditiven Edition“ – dies führt unweigerlich zu einer hierarchischen Anordnung der einzelnen Bestandteile der Edition.[275] Für die Edition einer multimedialen Hörspielarbeit bietet sich hingegen ein Wechsel des Ausgabemediums (der Edition) an. Unter Berücksichtigung der in Abschnitt 2.3 erarbeiteten Anforderungen ist zu erörtern, welche Möglichkeiten das digitale Medium bietet und welche Auswirkungen die Wahl des Mediums auf die konzeptionelle und praktische Gestaltung der Edition hat.

4.3.1 Digitale Editionen in der Theorie

Digitale Editionen folgen, gemäß dem hier angenommenen Verständnis von Sahle, einem digitalen Paradigma, das allgemeine Kriterien und Anforderungen an eine wissenschaftliche Edition berücksichtigt.[276] Für eine digitale Edition ist jedoch nicht allein die Wahl des Digitalen als Präsentationsmedium entscheidend, sondern vielmehr der damit verbundene Wandel von einem abgeschlossenen Editionsprozess zu einem offenen, der tendenziell unabgeschlossen bleibt und zugleich von der strikten Orientierung an den Möglichkeiten des Editionsmediums losgelöst ist.[277] Ermöglicht wird dies in erster Linie durch die strikte Trennung zwischen den digital codierten (Grund-)Daten, den technischen Mitteln zur Verarbeitung dieser Daten sowie den

[274] Patrick Sahle: *Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 1: Das typografische Erbe* (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik Band 7). Norderstedt 2013, S. 125.

[275] Bernhart: „Bücher, die man hören kann, oder: Über das Fehlen editionswissenschaftlich informierter Audioeditionen“ (wie Anm. 23), S. 65. Vgl. zudem Epping-Jäger: „Rolf Dieter Brinkmann. ‚Die Wörter Sind Böse‘ / ‚Wörter Sex Schnitt‘“ (wie Anm. 51), S. 50.

[276] Vgl. Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 1: Das typografische Erbe (wie Anm. 274), S. 148.

[277] Vgl. ebd., S. 148.

daraus resultierenden Ausgaben.[278] Sahle hat den wesentlichen daraus resultierenden Vorteil digitaler Editionen wie folgt beschrieben:

> If asked what is really the gist of the matter in our still ongoing change from analogue to digital media—what 'the real revolution' is—my answer, at least, would be transmedialisation. The shift from media orientation to data orientation with its focus on abstraction, modelling and multipurpose representations can be shown particularly clearly for the field of scholarly editions.[279]

Digitale Editionen eröffnen die Möglichkeit, verschiedene Perspektiven auf Dokumente und Texte einzunehmen. Grundlage hierfür ist die Erfassung der jeweiligen Informationen in einem bestimmten Datenmodell.[280] Hierfür werden beispielsweise Markupsprachen wie das einleitend erwähnte TEI-XML verwendet. Die Präsentation der (verarbeiteten) Daten — üblicherweise als Webseite — rückt im Gegensatz zur konventionellen Edition in den Hintergrund; Daten sind das Herzstück der digitalen Edition. Ein Fakt, der Dot Porter zur polemischen Betitelung *Data over Interface* ihres Vortrags im Rahmen der internationalen Tagung *Digital Scholarly Editions as Interfaces* verleitet hat.[281] Dies bedeutet aber nicht, dass Daten die digitale Edition selbst sind. Über die Bestandteile digitaler Editionen ist wiederholt aus gänzlich unterschiedlichen Richtungen argumentiert worden. Die unterschiedlichen und (scheinbar) gegensätzlichen Positionen bewegen sich auf einer Skala von weitgehender bis hin zu vollständiger Ablehnung graphischer Benutzeroberflächen (Porter/Robinson) und der quasi nicht aufzulösenden Zusammengehörigkeit von

[278] Im deutschen Sprachraum wird hier üblicherweise eine Trennung zwischen Repräsentation (Daten) und Präsentation (Ausgabe) eingeführt. Ein alternatives Modell hat Elena Pierazzo als sog. paradigmatische Edition – letztlich eine Edition ohne festes Ausgabeformat – in ihrem The Source-and-the-Output Model formuliert. Vgl. Pierazzo: Digital Scholarly Editing (wie Anm. 13), S. 25ff.

[279] Patrick Sahle: „What Is a Scholarly Digital Edition?“ In: Matthew James Driscoll / Elena Pierazzo (Hg.): *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices* (Digital Humanities vol. 4). Cambridge 2016. S. 19–39, hier S. 32.

[280] Vgl. ders.: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 1: Das typografische Erbe (wie Anm. 274), S. 161f.

[281] Polemisches Motto der Keynote von Dot Porter im Rahmen der internationalen Tagung *Digital Scholarly Editions as Interfaces*. Vgl. u.a. Dot Porter: *What Is an Edition Anyway?* Sep. 2016. `http://www.dotporterdigital.org/what-is-an-edition-anyway-my-keynote-for-the-digital-scholarly-editions-as-interfaces-conference-university-of-graz/` (besucht am 4.4.2022).

Daten und Interface (Andrews/Zundert).[282] Die Differenz zwischen diesen Standpunkten resultiert erstens aus der bewussten oder auch unbewussten Adressierung unterschiedlicher Benutzer*innengruppen, zweitens aus einem unterschiedlichen Verständnis über die Rolle von Editionen (und den jeweils zugrundeliegenden Daten) sowie drittens aus den fälschlicherweise unterschätzten argumentativen Möglichkeiten graphischer Repräsentation. Wissenschaftliche digitale Editionen richten sich in erster Linie an ein wissenschaftliches Publikum. Diese Zielgruppe ist aber keineswegs homogen. Wout Dillen unterscheidet hier zwischen zwei Arten von Expert*innengruppen: versierten Benutzer*innen – vorrangig Philolog*innen mit wenig oder kaum technischem Wissen – sowie Nutzer*innen, die weniger am ‚Inhalt', sondern mehr an der Technik und den Daten selbst interessiert sind.[283] Gerade für erstere Gruppe sind verschiedene Zugangswege zur Edition und damit letztlich auch zum edierten Material entscheidend. Unterschiedliche Präsentationen und Visualisierungen des Textes ermöglichen es Nutzenden mit individuellen Vorerfahrungen und spezifischen Interessensschwerpunkten, die Edition als Forschungsplattform zu verwenden.[284]

Begreift man, wie Paul Eggert[285] es tut, die Herstellung einer Edition als Vermittlungsakt, wird klar, dass die Herstellung des Interfaces – egal ob graphisch oder nicht – Teil dieses Vermittlungsaktes und zugleich dessen vorläufiger Endpunkt (Abb. 4.2) ist.[286] So beginnt der digitale Editionsprozess, wie auch ein analoger, zunächst mit der Erfassung und Systematisierung der überlieferten Quelldokumente (I) und deren anschließender Transkription und Annotation. Aus der Menge der hier gewonnenen Daten (II) werden wiederum dynamisch oder auch statisch verschiedenste Informationsmengen extrahiert und beispielsweise in einer Datenbank vorgehalten (III), bevor im nächsten Schritt für die digitale Ausgabe – meist im Webformat – ein

[282] Vgl. Tara L Andrews / Joris J van Zundert: „What Are You Trying to Say? The Interface as an Integral Element of Argument". In: (). S. 33, S. 3–4.

[283] Vgl. Wout Dillen: „The Editor in the Interface. Guiding the User Through Texts and Images". In: Roman Bleier u. a. (Hg.): *Digital Scholarly Editions as Interfaces* (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik Band 12). 2018. S. 35–59, S. 40–42.

[284] Vgl. Anne Baillot / Anna Busch: „Editing for Man and Machine. Digital Scholarly Editions and Their Users". In: *Variants* (2021), H. 15–16. S. 175–187. `http://journals.openedition.org/variants/1220` (besucht am 8.11.2021), S. 180.

[285] Siehe hierzu das später folgende Zitat von Paul Eggert in Abschnitt 4.2.2.

[286] Frederike Neuber beschreibt den Aufbau digitaler Editionen nicht in einem Prozess, sondern in einem Schichtenmodell. Vgl. Frederike Neuber: „Der digitale Editionstext. Technologische Schichten, ‚editorischer Kerntext' und datenzentrierte Rezeption". In: Niklas Fröhlich u. a. (Hg.): *Der Text und seine (Re)Produktion* (Beihefte zu editio 55). Berlin/Boston 2023. S. 69–84, S. 70–71. Die Darstellung als solche ist angelehnt an Mathieu Jacomy: „Situating Visual Network Analysis". Aalborg: Allborg University, 2021, S. 59.

Layout mittels HTML und CSS (IV) erzeugt wird. Ergebnis dieses Prozesses ist das Interface, welches nun von den Nutzenden im Browser (V) rezipiert werden kann. Die Art und Weise, wie das Interface einer Edition gestaltet ist – unabhängig vom edierten Gegenstand – assoziiert jedoch immer eine bestimmte Art der Rezeption.[287] Visualisierungen im weitesten Sinne (u.a. Faksimiles) bieten verschiedene Sichtweisen auf den Text der Edition, vermittelt durch die Brille der Editor*innen, und sind zugleich mit einem Wechsel vom „Modus des ‚Sagens' [zu] dem des ‚Zeigens'" verbunden, wodurch bereits die synoptische Anordnung von Faksimile und Transkript eine bestimmte Wahrnehmung vorgibt.[288]

[287] Dies gilt natürlich ebenso für gedruckte Editionen.

[288] Lukas: „Archiv – Text – Zeit. Überlegungen zur Modellierung und Visualisierung von Textgenese im analogen und digitalen Medium" (wie Anm. 264), S. 48. Vgl. Baillot / Busch: „Editing for Man and Machine. Digital Scholarly Editions and Their Users" (wie Anm. 284), S. 175.

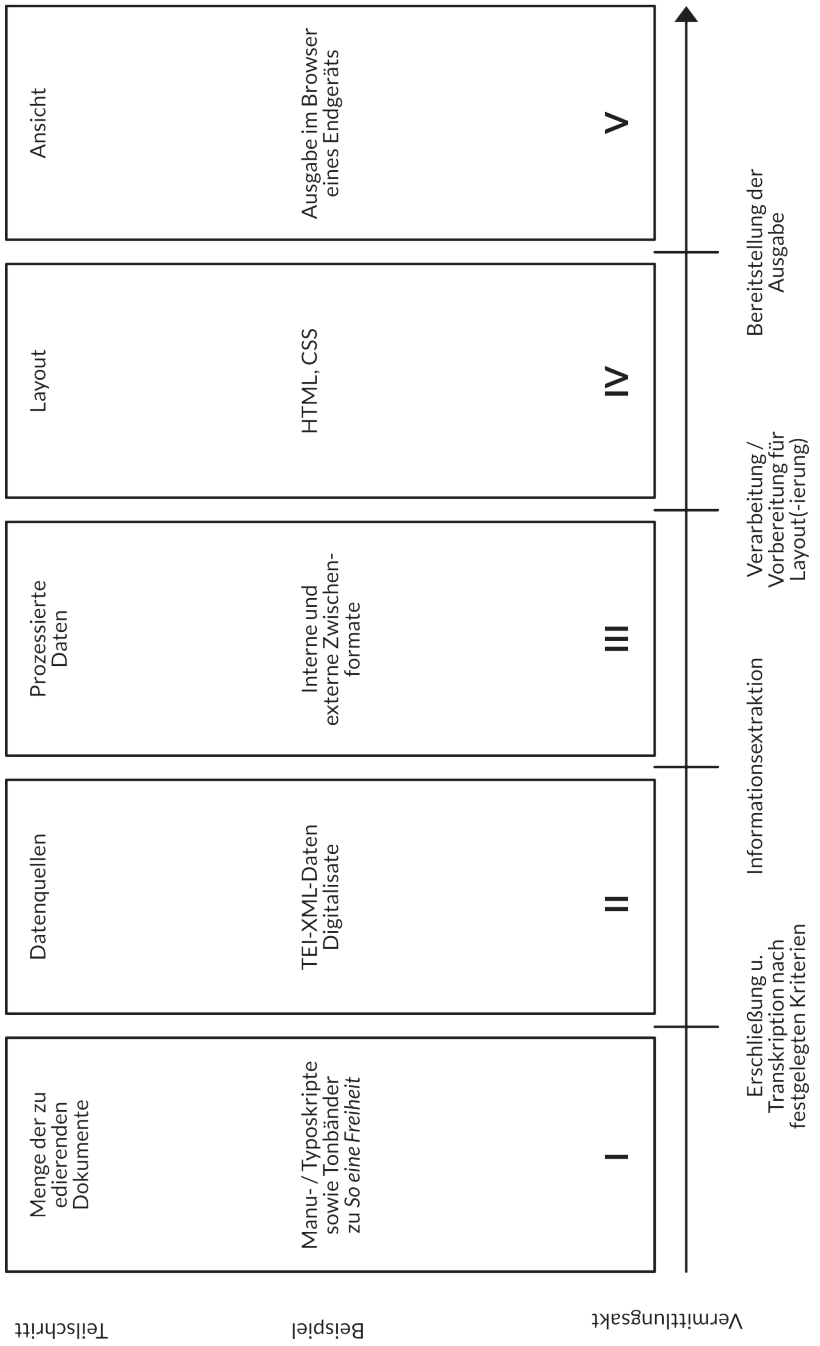


Abbildung 4.2: Prozessmodell einer digitalen Edition (Edieren als Vermittlungsakt)

4.3.2 Digitale Editionen in der Praxis

Digitale Editionen unterscheiden sich von traditionellen Editionen nicht nur durch ihre grundlegende Offenheit, sondern auch durch ihren konzeptionellen Gesamtaufbau. Sie

> folgen meisten einem Konzept, das sich in Hinblick auf den Inhalt und die Breite der Funktionsmöglichkeiten von dem Modell traditioneller Bucheditionen unterscheidet. [...] Dies hat Konsequenzen für die Inhalte und die Funktion von Editionen, die zunehmend den Charakter von Archiven oder Datenbanken annehmen.[289]

Die Möglichkeiten des digitalen (Re)Präsentationsraums haben — so wie es Plachta im vorangehenden Zitat andeutet — den Funktionsumfang und damit den Aufbau von Editionen grundlegend erweitert. Besonders für textgenetische Editionen sind die Potenziale digitaler Editionen wiederholt hervorgehoben worden: „Bisweilen begegnet man der Behauptung, erst das digitale Medium ermögliche [...] textgenetische Editionen; das Buch sei hierfür prinzipiell inadäquat.“[290] Kernbestandteile solcher textgenetischen Editionen sind im Digitalen vor allem archivalisch anmutende Sammlungen überlieferter Textzeugen — zumeist in Einzelansichten in einem Verbund aus Transkription und digitalem Faksimile präsentiert. Derartige Darstellungen haben nicht nur den Charakter von Datenbanken, sondern erinnern auch an ein editorisches Modell, das Klaus Kanzog ursprünglich Anfang der 1970er Jahre im Kontext der Kleist-Ausgabe konzipierte und als sog. *Archivausgabe* betitelte. Diese ist

> als eine Ausgabe zu definieren, die sich um die exakte Erfassung aller Textphänomene bemüht und diese vollständig verzeichnet. Sie erfaßt Drucke, die zu Lebzeiten des Dichters erschienen sind und die seine Autorisation erkennen lassen, bzw. wahrscheinlich machen (oder wenigstens nicht ganz ausschließen), sowie posthume Drucke, die unmittelbar auf autorisierten Vorlagen beruhen. Sie hat gleichzeitig das gesamte handschriftliche Material auszuwerten und zusammen mit den Druckvarian-

[289] Plachta: Editionswissenschaft. Handbuch zu Geschichte, Methode und Praxis der neugermanistischen Edition (wie Anm. 47), S. 221.

[290] Lukas: „Archiv – Text – Zeit. Überlegungen zur Modellierung und Visualisierung von Textgenese im analogen und digitalen Medium“ (wie Anm. 264), S. 40.

> ten in einem sinnvollen System von Entstehungs- und Überlieferungsvarianten darzubieten.[291]

Digitale Editionsprojekte, die dieses Konzept auf ihre jeweils eigene Weise umsetzen, sind zahlreich. Beispielhaft seien hier die *Faustedition*, *Arthur Schnitzler digital*, die Edition des Spätwerks Koeppens *Jugend* sowie der *Lokalbericht* Hermann Burgers genannt.[292] Als Vorbild für all diese und viele weitere kann das im Bereich digitaler textgenetischer Editionen avantgardistische Projekt *HyperNietzsche* gelten. Pionierarbeit wurde hier sowohl im Bereich der Datenmodellierung als auch in der Aufbereitung der codierten Erkenntnisse der Nietzsche-Forscher*innen in der Weboberfläche geleistet. In der in dieser Form nicht mehr zur Verfügung stehenden digitalen Edition waren alle Informationen durch ein differenziertes Signatursystem eindeutig adressierbar und konnten somit an verschiedenen Stellen dynamisch eingebunden werden:

> This way it was possible to perform all the kind of queries needed for what we called The Dynamic Contextualisation. [...] When a user selects a manuscript page, the system will immediately present all the transcriptions, editions and translations available for that page, as well as all critical essays commenting the selected page. [...] Dynamic Contextualisation attempts to provide a complementary model, in which you do not need to search words to find that fundamental piece of information that allows the production of new interpretations [...][293]

Über die ursprünglichen Vorstellungen einer Archivausgabe geht dies weit hinaus – während ‚traditionelle' Editionen meist entlang unterschiedlicher Dokumenttypen

---

[291] Klaus Kanzog: „Prolegomena zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. Theorie und Praxis einer modernen Klassiker-Edition (1970)". In: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.): *Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition* (Bausteine zur Geschichte der Edition 1). Berlin/Boston 2005. S. 334–344, hier S. 339.

[292] Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Historisch-kritische Edition. Archiv.* Faust. Historisch-kritische Edition. 30. Juni 2022. `http://v1-2.faustedition.net/archive` (besucht am 30.6.2022); Arthur Schnitzler: *Arthur Schnitzler Digital.* 21. Mai 2025. `https://www.schnitzler-edition.net/genetisch`; Wolfgang Koeppen: *Jugend. Textgenese.* 30. Juni 2022. `http://koeppen-jugend.de/textgenese` (besucht am 30.6.2022); Hermann Burger: *Lokalbericht.* 30. Juni 2022. `http://www.lokalbericht.ch/`; für eine ausführliche Beschreibung der Koeppen-Edition siehe zudem Bastian Politycki: „Wolfgang Koeppen Jugend. Rezension der textgenetischen Edition". In: (2020), H. 13. `https://ride.i-d-e.de/issues/issue-13/koeppen-jugend/`.

[293] Paolo D'Iorio: „Digital Scholarly Edition. Interface Issues". In: Paolo Italia / Claudia Bonsi (Hg.): *Edizioni Critiche Digitali Digital Critical Editions.* Rom 2016. S. 37–52, hier S. 38f.

wie Briefen, Werkniederschriften oder Fragmenten organisiert sind, wird im Digitalen das einzelne, zumeist werk- oder themenbezogene Schreibprojekt zum bestimmenden Kriterium der Präsentation.[294] Dokumente, die unmittelbar die Genese des Textes wie auch jene Dokumente, die die eigentliche Entstehung, aber auch die Rezeption bezeugen, finden sich als Teil eines pluralistischen dossier génétique sämtlich in der digitalen Präsentation wieder.

Was die Darstellung dieser Einzeldokumente als grundlegender Baustein der gesamten editorischen Aufarbeitung betrifft, ist allen zuvor erwähnten Editionen eine starke Ähnlichkeit zuzuschreiben. Im Zentrum der Präsentation steht zumeist eine Synopse aus digitalem Faksimile und Transkript. Dabei orientiert sich der als HTML ausgegebene transkribierte Text in aller Regel an der Räumlichkeit des Dokuments. Trotz einiger Gemeinsamkeiten offenbaren sich bei detaillierter Betrachtung Differenzen in der Darstellung, die nicht nur auf das spezifische editorische Konzept zurückzuführen sind, sondern auch auf den jeweiligen Umgang mit textgenetischen Phänomenen auf mikrogenetischer Ebene.

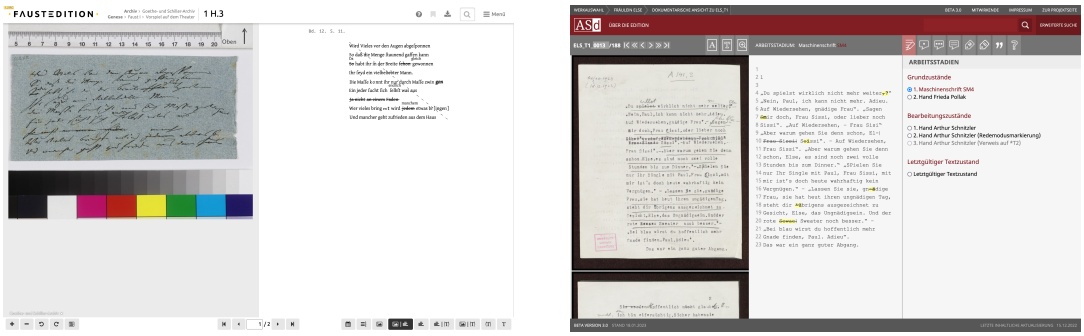


Abbildung 4.3: Vergleich Einzelansicht *Faustedition* und *Arthur Schnitzler digital*[295]

Dies macht beispielsweise ein Vergleich zwischen der *Faustedition* und *Arthur Schnitzler digital* deutlich. Die *Faustedition* beschränkt die textgenetische Deutung im Wesentlichen auf eine mimetische Nachbildung des textuellen Befunds und verzichtet hier auf eine chronologische Ordnung. In der Einzelansicht der Schnitzler-Edition wird der textuelle Befund nur semidiplomatisch, sprich zeilen-, aber nicht positi-

[294] Vgl. D'Iorio: „Digital Scholarly Edition. Interface Issues" (wie Anm. 293), S. 44.

[295] Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Historisch-kritische Edition. Ausgabe.* Faust. Historisch-kritische Edition. 30. Juni 2022. `http://v1-2.faustedition.net/intro` (besucht am 30.6.2022); Arthur Schnitzler: *Arthur Schnitzler Digital. ELS_T1.* 21. Mai 2025. `https://www.schnitzler-edition.net/einzelblattansicht?docIds=8378&werkId=9257&fromBegin=true&context=textklasse&blockShowMap=abs`

onsgetreu, abgebildet. Per Auswahlmenü lassen sich zudem verschiedene von den Editor*innen identifizierte Textzustände anzeigen.[296]

Auffällig ist an dieser Stelle zudem ein weiterer Unterschied (siehe Abbildung 4.3): In der *Faustedition* wird die Synopse aus digitalem Faksimile und Transkript im Bereich des Archivs als geschlossene Einheit, in diesem Falle bestehend aus Vorder- und Rückseite, aufbereitet. Hier entspricht der Text dem Text des Dokuments. Ganz anders bei *Arthur Schnitzler digital*: Die Faksimiles werden fortlaufend untereinander angezeigt, wobei die jeweils nächste Seite, wie auf dem vorangehenden Screenshot zu erkennen ist, in Abhängigkeit von der Bildschirmgröße bereits sichtbar ist. Diese zunächst banal erscheinende Differenz führt in der Rezeption zu einer spezifischen Kontextualisierung.[297] So steht in der Einzelansicht der *Faustedition* vornehmlich der archivalische Kontext im Vordergrund der Darstellung. In der digitalen Schnitzler-Edition wird stattdessen der von den Editor*innen rekonstruierte Fassungstext in den Fokus gerückt, und die spezifische Aufbereitung wird selbst zum Argument.

Für die zu erarbeitende Edition von *So eine Freiheit* lassen sich diese Darstellungsmodi zweifelsfrei, zumindest im Bereich der schriftsprachlichen avant-texte, übernehmen. Hierbei kommt dann der Vorteil des Digitalen im besonderen Maße zum Tragen: eine digitale Edition muss sich nicht zwischen am Dokument und am Text orientierter Darstellung entscheiden, „it can be a *continuum* between the two.“[298] Während sich die Präsentationen auf mikrogenetischer bzw. auf der Ebene des einzelnen Dokuments / der einzelnen Handschrift weitestgehend ähneln, scheint es auf makrogenetischer bzw. auf Ebene der zwischenhandschriftlichen Varianz eine größere Differenz zu geben:

- Die *Faustedition* präsentiert zwischenhandschriftliche Varianz einzelner Stellen mithilfe eines Einzelstellenapparates entlang des Lesetextes — die einzelnen Zeilen des Textes, die hier als ordnende Einheit verwendet werden, sind farblich unterlegt und zeigen so die Varianz an. Diese Informationen werden mit überblicksartigen Darstellungen im Bereich ‚Genese‘ kombiniert und beruhen auf den Untersuchungen im sog. ‚makrogenetischen Lab‘, in dem versucht wird,

[296] Eine Detailanalyse der Potenziale, aber auch der Mängel, mikrogenetischer Darstellung in digitalen Editionen findet sich bei Nutt-Kofoth: „Textgenese analog und digital“ (wie Anm. 239).

[297] Vgl. Patrick Sahle: „((Kontext (Text)) Edition) Rekontext“. In: Simon Meier u. a. (Hg.): *Rekontextualisierung als Forschungsparadigma des Digitalen* (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik Band 14). Norderstedt 2020. S. 21–32, hier S. 28f.

[298] Van Hulle: „Modelling a Digital Scholarly Edition for Genetic Criticism. A Rapprochement“ (wie Anm. 167), S. 49. Hervorhebung aus dem Original übernommen.

verschiedene Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des Faust in einem Graphen übereinander zu bringen.[299]

- In der digitalen Edition des *Lokalberichts* von Hermann Burger wird die Idee, die Entstehungsgeschichte und Genese des Textes als visuellen Graph abzubilden, noch einen Schritt weiter getrieben — jede Ansicht wird durch die sog. ‚visuelle Navigation' ergänzt. Hierbei handelt es sich um eine Darstellung der Textgenese anhand aller Einzeldokumente. Einem einzelnen Dokument wird hier, repräsentiert durch einen Punkt, eine eindeutige Position mittels X- und Y-Koordinate zugeordnet. Die X-Koordinate repräsentiert die Position des Dokuments im Textverlauf und die Y-Koordinate den Zeitpunkt der Entstehung. Die textgenetische Visualisierung ist das grundlegende Funktionsprinzip der Burger-Edition. Auf textgenetische Vergleiche und Relationen auf textueller Ebene (statt nur auf Relationen zwischen den Dokumenten) wird allerdings verzichtet.

- Während die beiden zuvor genannten Beispiele Textrepräsentation (inkl. zwischenhandschriftlicher Textvergleiche) und Visualisierung textgenetischer Phänomene strikt voneinander trennen, werden in der digitalen Schnitzler-Edition diese integral miteinander kombiniert. Die Entstehungsgeschichte eines einzelnen Werks wird einerseits als Zeitstrahl in einer visuellen Übersicht, bezogen auf die Einzeldokumente, dargestellt und andererseits auch verbal-diskursiv erläutert. Der Vergleich verschiedener Fassungen eines Werks findet hingegen in einer eigenen Ansicht statt, in der die transkribierten Texte der Einzelfassungen in einer synoptischen Ansicht gegenübergestellt werden. Aufgrund der Flexibilität der Darstellungsmöglichkeiten des digitalen Mediums wird hier auf komplexe Apparatstrukturen verzichtet. Stattdessen werden die Einzelfassungen direkt gegenübergestellt. Diese wechselseitige Relationierung beruht auf einer automatisierten Kollationierung, und den Nutzenden steht es frei, diese über bestimmte Parameter (strikt, mittel, weit) anzupassen. Wenn eine Relation zwischen zwei ‚Sätzen' gefunden wird, sind diese mit den ursprünglichen Dokumenten verknüpft.[300]

---

[299] Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Historisch-kritische Edition. 1 H.3*. Faust. Historisch-kritische Edition. `https://www.faustedition.net/document?sigil=1_H.3&page=1&view=facsimile_document` (besucht am 13.3.2023).

[300] Vgl. hierzu bspw. der mikrogenetische Ansicht von *Fräulein Else* in Arthur Schnitzler: *Arthur Schnitzler Digital. Fräulein Else. Mikrogenese.* `https://web.archive.org/web/20250614205412/https://www.schnitzler-edition.net/mikrogenese/9257` (besucht am 21.5.2025).

Was folgt daraus? Diese nur überblicksartige Darstellung einiger weniger Beispiele zeigt, dass sich für die digitale textgenetische Edition noch keine eindeutigen Modi zur Erfassung, Aufbereitung und Darstellung der Genese eines literarischen Werks entwickelt haben, ganz im Gegensatz zu ihren gedruckten Vorbildern. Christen und Spadini arbeiten gar heraus, dass dies nicht nur für Darstellung (Präsentation), sondern ebenso für das unterliegende formale (Daten-)Modell (Repräsentation) gilt:

> Since there is no established formal model for dealing with the relationships between the genetic witnesses, loose conceptual models can be inferred from the visualisations provided in genetic editions: indeed the diagrams available in these editions themselves carry a scholarly argument, in terms of form and content.[301]

Die vorab exemplarisch besprochenen digitalen Editionen sind individuell auf das jeweilige literarische Werk oder die Autor*in angepasst und lassen sich nur bedingt auf eine Edition von *So eine Freiheit* übertragen. In Ergänzung zu den in Abschnitt 2.3 formulierten Anforderungen lassen sich jedoch zwei wesentliche Ansprüche ableiten:

1. Digitale Editionen sollten eine übersichtliche Darstellung des zugrundeliegenden Dokumentkorpus und, soweit möglich, vollständigen Zugriff auf selbigen bieten.

2. Sofern mehrere Textfassungen eines Werkes vorhanden sind, sollten diese auf unterschiedlichen Ebenen miteinander verglichen werden. Der Vergleich sollte sich jedoch nicht zwangsläufig auf reine Relationen zwischen Einzeldokumenten begrenzen, sondern die ‚Schöpfungshöhe' gedruckter textgenetischer Editionen erreichen.

Die konkrete Umsetzung der Präsentationsschicht der Wühr-Edition, wie sie in Kapitel 7 beschrieben ist, kann als direkte Konsequenz aus diesen Anforderungen sowie dem Vorgehen der wenigen hier besprochenen Best-Practice-Beispiele betrachtet werden. Das Paradigma der Multiperspektivität ist dabei leitend — sowohl hinsichtlich der verschiedenen Textbegriffe als auch der unterschiedlichen Ausschnitte der Betrachtung textgenetischer Prozesse. Das Webinterface der digitalen Edition ermöglicht den Zugriff auf den multimedialen Werkkomplex über drei unterschiedlich kontextualisierte Zugänge:

[301] Alessio Christen / Elena Spadini: „Modeling Genetic Networks. Gustave Roud's Œuvre, from Diary to Poetry Collections". In: *Umanistica Digitale* 7 (2019). S. 77–104, hier S. 84.

1. einen Lese- und Hörtext (siehe Abschnitt 7.1)
2. ein Dokumentarchiv (siehe Abschnitt 7.2)
3. ein textgenetisches Labor (siehe Abschnitt 7.3).

5 Editorischer Bericht I – Texttypen und Siglensystem

Der in diesem Kapitel vorliegende erste Teil des editorischen Berichts erläutert die editionsphilologischen Grundsatzentscheidungen zur Umsetzung der digitalen Edition. Dabei steht im Gegensatz zum vorangehenden Kapitel nicht das editorische Konzept im Fokus, sondern die Anwendung desselben. Hierzu zählt insbesondere die Unterteilung der Vielfalt der Dokumente des Nachlasskorpus in verschiedene Texttypen, die die Voraussetzung für eine anschließende textgenetische Modellierung und Gliederung bilden. Die Umsetzung dieser Grundlagen in ein (logisches) Datenmodell wird in Kapitel 6 vorgestellt.

5.1 Texttypen

Paul Wührs 20-jähriger Arbeitsprozess an *So eine Freiheit* hat ein heterogenes Materialkorpus produziert, das aus verschiedenen Dokumenttypen zusammengesetzt ist. Die Einzeldokumente unterscheiden sich allerdings nicht nur durch ihre Media- und Materialität, sondern ebenso durch inhaltlich-semantische Aspekte. Hieraus lassen sich Gruppen verschiedener Texttypen ableiten, die wiederum den einzelnen Arbeitsphasen des Autors zuzuordnen sind. Um diesen Umstand für die editorische Erschließung sowie die anschließende textgenetische Untersuchung und Präsentation nutzbar zu machen, bedarf es einer Typologie, die eine möglichst eindeutige und spezifische Kartierung erlaubt.

Die Editionswissenschaft hat, unabhängig von der jeweiligen Schule, allgemeine Beschreibungsmodelle zur Unterscheidung vorgeschlagen, die in ihrer Allgemeinheit allerdings nur punktuell anwendbar sind. Mit Grésillon wäre beispielsweise zunächst einmal zwischen planend-konzeptuellen und linear-textuellen Dokumenten

bzw. Texten zu differenzieren.[302] In Anwendung auf das konkrete Fallbeispiel ist allerdings fraglich, wie sich in dieses Schema die zunächst vorgenommenen Selektionen einordnen lassen, die im Verhältnis zum späteren Werk weder planend-konzeptuell noch linear-textuell sind. Für die textgenetische Modellierung bedarf es hingegen einer fallspezifischen Typologie. Aufbauend auf der Sichtung und Untersuchung des Materials sowie zuvor erwähnten Studien zur Arbeitsweise Wührs kann heuristisch zwischen folgenden Texttypen unterschieden werden: Interviews bzw. Tonbändern, Transkripten, Selektionen, Notizen, Skizzen, Schleifen, Figurationen, Paralipomena sowie Epitexten. Zu ergänzen ist diese Einteilung noch um die veröffentlichten Textformen Druck und Hörspiel. Die nachfolgenden Abschnitte beschreiben die Heuristik anhand des nicht veröffentlichten Materials.

5.1.1 Tonbänder

Die auf 21 Tonbändern aufgenommenen Interviews bilden die Grundlage des anschließenden Arbeitsprozesses. Zum Schutz der Persönlichkeitsrechte fließt das Material der Tonbänder nicht in die Edition ein und wird auch nicht in eine schriftsprachliche Transkription übertragen. Eine beispielhafte Beschreibung des Materials findet sich in der Überlieferungsbeschreibung (siehe 3.3.3.3).

5.1.2 Interviewtranskript

Über das nicht erhaltene Transkript der Interviewaufnahmen lassen sich keine gesicherten Aussagen anstellen. Es ist anzunehmen, dass die einzelnen Tonbänder die Grundeinheit für die Transkription darstellten. Die aus einem anderen Typoskript ausgeschnittenen Einzelstellen des Klebetyposkripts weisen darauf hin, dass dieses Transkript maschinenschriftlich erstellt und bereits in dieser frühen Form die Versform als charakteristisches Merkmal der schriftlichen Transponierung verwendet wird.

[302] Vgl. Grésillon: Literarische Handschriften (wie Anm. 205), S. 146.

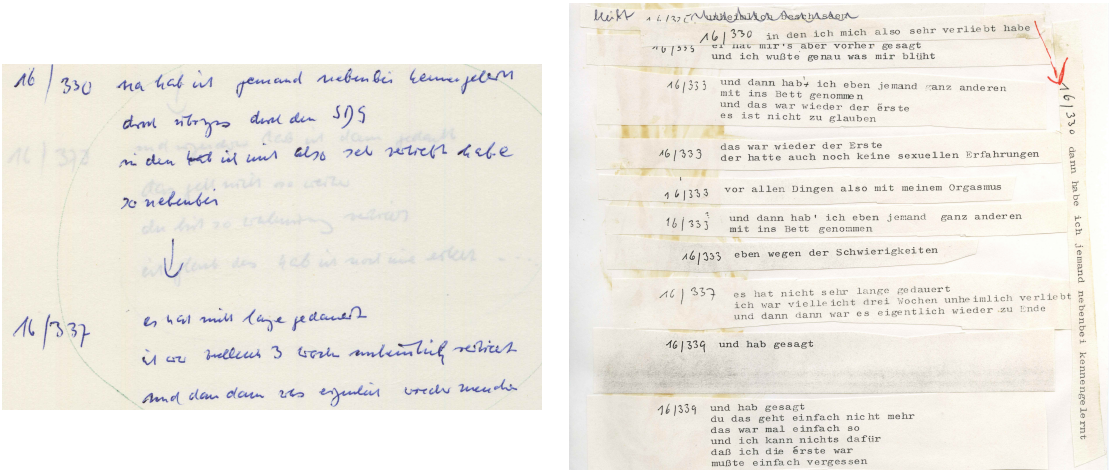


Abbildung 5.1: li: handschriftliche Selektion; re: maschinenschriftliche Selektion

5.1.3 Selektion

Die Selektionen belegen als frühestes noch erhaltenes schriftliches Material den Beginn der Textproduktion. Im unmittelbaren Anschluss an die angenommene vollständige Transkription beginnt Wühr hier mit der Bearbeitung des Textes, die sich in der Auswahl und der Variation im Vergleich zum Interviewtext widerspiegelt. Der Autor erarbeitet die Selektion des gesammelten Materials sowohl maschinen- als auch handschriftlich (Abbildung 5.1). Grundeinheit der Selektionen sind die einzelnen Interviews sowie die korrespondierenden Tonbandaufnahmen. Einzelne Ausschnitte werden hier bereits – unabhängig von ihrer medial-materiellen Ausführung – bewusst in Versform arrangiert und sind in aller Regel linear fortlaufend sortiert, erkennbar an der jeweils in einer linken Marginalspalte notierten Abspielposition des Tonbandgeräts.

Die Interviews werden inhaltlich hier nur noch in ihren Grundzügen wiedergegeben. Zwischen Interview und Selektion entsteht im Falle der maschinenschriftlichen Auswahl insbesondere durch das zum Teil veränderte Arrangement der Einzelstellen eine erkennbare Varianz. Darüber hinaus ist anzunehmen, dass die maschinenschriftliche Selektion als so genanntes Klebetyposkript nach der handschriftlichen Auswahl angefertigt wurde.[303] Bei der maschinenschriftlichen Übertragung variiert der Autor noch einmal einzelne Stellen und abstrahiert den ursprünglichen Text im Vergleich

[303] Jedoch sind nicht für alle Interviewaufnahmen handschriftliche Selektionen vorhanden. Es ist möglich, dass der Teilnachlass hier unvollständig ist, entsprechende Dokumente nie angefertigt wurden oder nicht mehr überliefert werden. Aus arbeitspraktischen Gründen wird hier angenommen, dass jene Ausschnitte nicht überliefert sind. Eine detaillierte Sichtung des Wuppertaler

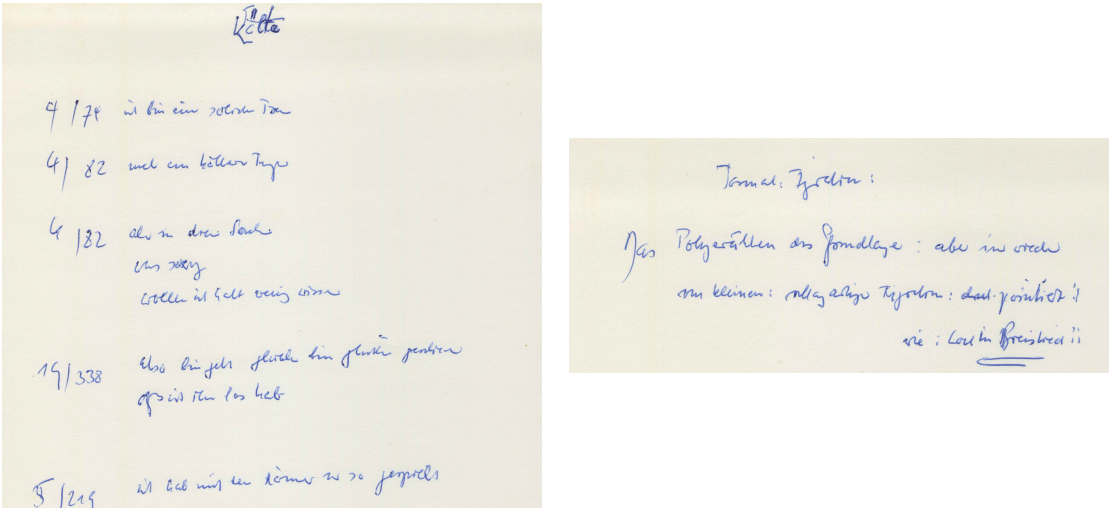


Abbildung 5.2: li: Notiz am Beispiel einer Sammlung zum Thema Kälte; re: metatextuelle Notiz mit Verweis auf das *Preislied*

zur handschriftlichen Niederschrift erneut, wodurch der selektierte Text in einem anderen Maße als zuvor auf Distanz gestellt und depersonalisiert wird; so auch im in Abbildung 5.1 gezeigten Beispiel. Wühr vermerkt hier für die Stelle 16/330 handschriftlich zunächst einen wesentlich umfangreicheren Ausschnitt im Vergleich zur maschinenschriftlichen Selektion. Dort wird dieser noch einmal reduziert und in zwei einzelne Fragmente aufgespalten, wodurch der vormalige Kontext des Interviews – hier die Umstände des Kennenlernens – verloren geht.

5.1.4 Notizen und Skizzen

Notizen werden von Wühr entweder im Stil kurzer Notate verfasst, die direkt auf den Text bezogen sind oder einzelne Textstücke enthalten, oder als metatextuelle Anmerkungen, die den inneren Dialog des Autors widerspiegeln. Beide Formen sind ausschließlich handschriftlich verfasst. Der Stil der einzelnen Notizen weicht teilweise stark voneinander ab und ist stets fallspezifisch.

Charakteristisch für einen Großteil der nicht-metatextuellen Notizen ist ein verkürzender und bisweilen stichwortartiger Stil. So werden, wie in Abb. 5.2 gezeigt, einzelne Textstücke zu einem Thema gruppiert; der Autor vermerkt lediglich die

Teilnachlasses sowie die stichpunktartige Sichtung des Nachlasses im DLA förderte keine weiteren Dokumente zutage, die sich über die Auflistung in Abschnitt 3.3.1 hinaus zuordnen ließen.

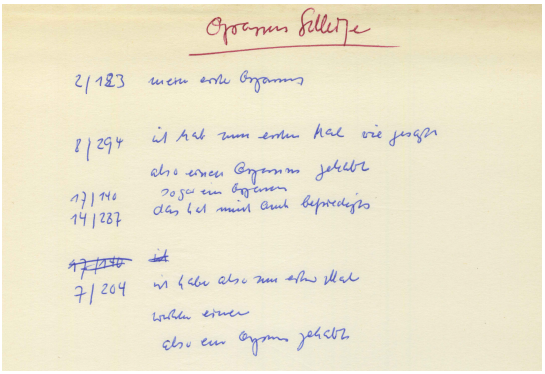
zentralen Aussagen der Einzelstellen. Die Grenzen zwischen diesen thematischen Notizen und den zuvor beschriebenen Selektionen sind fließend.

Im Kontext der metatextuellen Anmerkungen reflektiert Wühr sowohl den Aufbau als auch die Gestaltung von *So eine Freiheit* und zieht zugleich immer wieder Querverbindungen zu seinen weiteren O-Ton-Arbeiten. Kennzeichnend für diesen Texttyp ist ein verkürzender Sprachstil, der über einzelne Stichpunkte hinausgeht. Skizzen sind im Verhältnis dazu deutlich komplexer. Der Autor entwirft hier, auch im Vergleich zu den Selektionen, bereits konkrete Teile einzelner Werkbestandteile, in aller Regel beschränkt auf einzelne Figurationen. Im Gegensatz zu den Selektionen, die sich stets auf die Ebene des einzelnen Interviews beschränken, enthalten die Skizzen bereits thematische Komplexe verschiedener Interviewaufnahmen, die aber mehr als Präskription und nicht als konkrete Niederschrift einer Figuration zu verstehen sind.

5.1.5 Niederschrift / Figuration

Während der zweiten endogenetischen Arbeitsphase entstanden neben vorbereitenden und reflektierenden Notizen im Wesentlichen die Niederschriften der einzelnen Figurationen. Diese sind im Unterschied zu den zuvor angefertigten Selektionen dadurch gekennzeichnet, dass die Chronologie eines einzelnen Tonbandes aufgebrochen wird und durch die Kombination einzelner Segmente eine neue ‚Erzählung' entsteht. Als handschriftliche oder auch maschinenschriftliche Niederschrift sind die Figurationen Ausführungen des Werkes (Text_W) auf mesogenetischer Ebene – hier verstanden als (Ab-)Fassung einer Figuration – und konstituieren je Figuration so eindeutig aufeinander beziehbaren Text_F. Diese klar voneinander abzugrenzenden Fassungen werden durch die Siglierung jeder Figuration durchgezählt. Enthält ein Textträger eine Figuration in mehreren Fassungen, werden für diesen Textträger entsprechend mehrere Siglen vergeben.

Die Fassungstexte der Figurationen bilden die Gesamtmenge für die Kollationierung und dienen damit als Textgrundlage für das textgenetische Labor und den dort präsentierten Apparat.



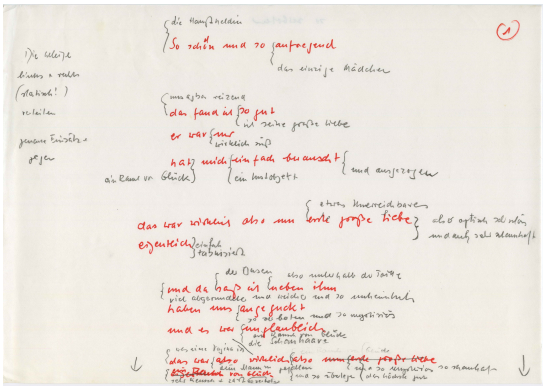


Abbildung 5.3: li: linear-organisierter Schleifentext; re: Schleifentext in Relation zum Haupttext

5.1.6 Schleife

Die sogenannten Schleifen sind, wie auch die Figurationen, dadurch gekennzeichnet, dass hier selektierte Ausschnitte mehrerer Tonbänder neu ineinander verwoben werden. Im Unterschied zu den einzelnen Figurationen konstituieren die Schleifen jedoch nicht den Haupttext, sondern fungieren als begleitende Textsorte (siehe Abschnitt 3.2.2). Diese begleitenden, vom Autor wiederholt verwendeten Textstücke werden entweder als linear fortlaufender Text entworfen oder unmittelbar mit Blick auf die radiophone Realisation als räumliche Anordnung gestaltet. Wühr nutzt dann sowohl die räumliche Position eines Textausschnitts, aber auch die Farbe des Schreibgeräts, um das Verhältnis von Vorder- und Hintergrundstimme anzuzeigen. Der Schleifentext antizipiert die ursprünglich angedachte radiophone Gestaltung und wird hier als eigener Texttyp verstanden.

Für den Vergleich verschiedener Fassungen wird der Text der Schleifen als Teil der jeweiligen Figurationen in seiner dort integral abgefassten Form berücksichtigt.

5.1.7 Paralipomena

Als Paralipomena gelten vorderhand Ausarbeitungen von Figurationen und Figurationsteilen, die entweder nicht in eine spezifische Figuration eingehen oder in Gänze nicht im späteren Werktext verwendet werden.

5.1.8 Epitextuelles Material

Zum Bereich des epitextuellen Materials werden verschiedene Dokumente und Texttypen gerechnet. Dazu zählen:

- Briefe
- Lektürenotizen[304]
- Stellungnahmen
- Tagebucheinträge

Diese Materialien bezeugen den Entstehungsprozess über das textgenetische Material hinaus und stützen z.T. Hypothesen der editorischen Erschließung. Die vorliegende Edition fokussiert das unmittelbare textgenetische Material und berücksichtigt epitextuelle Materialien zunächst nicht.

5.1.9 Anmerkungen zur Materialauswahl

Der überlieferte Teilnachlass wird weitestgehend vollständig erschlossen, ediert und in der digitalen Edition präsentiert.[305] Nicht berücksichtigt werden Xerokopien ohne Varianz zur Vorlage, die Druckfahnen, die sich ebenfalls nicht vom Druck und der letzten Typoskriptfassung unterscheiden, Epitextuelles sowie die Taschenkalender. Die Tonbänder, die die ursprünglichen Interviews enthalten, werden lediglich als Metadatensätze in die Edition aufgenommen. Ferner werden nur Materialien des Wuppertaler Teilnachlasses bearbeitet, die sich eindeutig auf *So eine Freiheit* beziehen lassen. Die Dokumente in den Mappen 43.1 a–c, die keinen direkten Bezug zur Entstehung aufweisen, bleiben daher unberücksichtigt. Hierzu zählen u.a. allgemeine Lektürenotizen als auch Überlegungen zur O-Ton-Poetik.

[304] Zur Bearbeitung siehe nachfolgenden Abschnitt

[305] Teil der Abgabefassung ist keine vollständige Edition des Teilnachlasses. Die digitale Edition ist hier als prototypische Umsetzung zu verstehen, die wesentliche Bestandteile des Teilnachlasses ediert und so die Funktionalität der digitalen Präsentationsschicht demonstriert.

5.2 Identifikatoren und Siglen

5.2.1 Vergabe von Identifikatoren zur eindeutigen Referenzierung

Jedem Textträger wird eine eindeutige Identifikationsnummer zugewiesen, über der dieser innerhalb der Edition eindeutig referenziert werden kann. Hierfür wird ein dreiteiliges Schema verwendet, welches aus

1. dem Kürzel der typologischen Einordnung der Sigle, sowie sofern, vergeben der nachgestellten Fassungszählung,

2. dem Kürzel der Archivmappe,

3. der Position in der Archivmappe

besteht. Die Identifikationsnummer ist Teil des automatisch generierten Zitiervorschlags jeder Einzelansicht und ermöglicht die eindeutige Referenzierung einzelner Dokumente. Die Angabe des Identifikators erfolgt im TEI-Dokument über das Attribut `@xml:id` als Teil des Wurzelelements `TEI`.

Die Vergabe eindeutiger Identifikatoren ermöglicht nicht nur die externe Referenz, sondern zugleich auch die Verknüpfung verschiedener Inhalte innerhalb der Edition. Dieses Vorgehen ist angelehnt an das Pearl/Pearl-Driver-Model der *HyperNietzsche*-Edition –

> Each element in the hypertext – e.g., a manuscript page, or a whole notebook, or an interpretive essay – is a unique pearl with an individual name. [...] One part of the pearl/pearl-diver system acts as the diver that searches for and retrieves the pearls. Pearls can be joined to one another in chains – strings of pearls – that can be constantly reordered and reconfigured. Because each pearl – in other words, every element of the hypertext – has a unique name, it is easy to generate individual chains according to a predetermined sequence or according to a new sequence established by the user. [306]

[306] Thomas Bartscherer: „Ecce HyperNietzsche. It's Not Just the Philology of the Future Anymore". In: *Journal of New Media and Culture* (2002), H. 2. `http://www.ibiblio.org/nmediac/fall2003/ecce.htm`, unpaginiert.

Die feingranulare Identifizierung bildet wie in der ursprünglichen *HyperNietzsche*-Edition die Basis für unterschiedliche Darstellungen. In der hier präsentierten digitalen Edition bauen sowohl textgenetisches Labor wie auch das damit verknüpfte Dokumentarchiv hierauf auf.

5.2.2 Zuordnung von Siglen

Neben der einmaligen Identifikationsnummer wird jedem in die Edition aufgenommenen Dokument eine (textgenetische) Sigle zugeordnet. Eine einzelne Sigle setzt sich aus verschiedenen Bestandteilen zusammen, die erstens das Dokument (textgenetisch) einer bestimmten Ebene des Werks (Teil- versus Gesamtzyklus) zuordnen. Als ordnungsgebendes Kriterium für die Zuordnung zu einer Figuration wird dabei die zunächst veröffentlichte Druckfassung genutzt. Zweitens spiegelt sich hier die Einordnung des einzelnen Dokuments in die zuvor beschriebene Typologie der Textträger wider und drittens wird die Materialität des jeweiligen Dokuments repräsentiert und auf den ersten Blick unterscheidbar gemacht. Hierfür gilt das in der modernen Editionsphilologie grundlegende Prinzip, das Bodo Plachta wie folgt beschreibt: „Eigenhändige Handschriften erhalten inzwischen üblicherweise die Sigle *H*, eigenhändige Typoskripte die Sigle *T*, Drucke die Sigle *D* [...]“ und vom Autor autorisierte Audioaufnahmen und -produktionen die Sigle *A*.[307] Diese Trias wird ergänzt durch eine nachgestellte Textstufen- bzw. Fassungssigle, die die tatsächlich realisierten Fassungen, also konkrete Fassungen, innerhalb eines Texttyps in der jeweiligen Werkebene chronologisch durchzählt.[308] Kann ein Textträger zwei voneinander verschiedenen Fassungen zugeordnet werden, zumeist bedingt durch den zeitlichen Abstand von ursprünglicher Bearbeitung sowie der Vorbereitung der radiophonen Realisierungen, so werden zwei Siglen vergeben, die in der Edition als Doppelsigle wiedergegeben werden.

Das komplexe Siglensystem hat in der digitalen Edition vor allem eine navigatorische Funktion, durch die die einzelnen Textträger zueinander in Bezug gesetzt werden und die textgenetische Interpretation (v.a. der Vor- und Nachzeitigkeits-Relationen) wiedergegeben wird. Die Sigle ist in den Metadaten eines jeden Dokuments hinterlegt und kann bei Einzelansicht eines Textträgers im Bereich der Metadaten eingesehen werden.

---

[307] Plachta: Editionswissenschaft. Handbuch zu Geschichte, Methode und Praxis der neugermanistischen Edition (wie Anm. 47), S. 90.

[308] Zum Begriff der konkreten wie auch der abstrakten Fassung vgl. Stäblein / Stralla: „Entgrenzt! Das dynamische Werk und seine Fassungen“ (wie Anm. 247), S. 152.

Es gelten folgende Konventionen für die Vergabe von Siglen:

1. Zuordnung zu einer Ebene des Werks (entfällt bei Mt, I und Se)

G	Gesamtzyklus
1-19	Teilzyklus (Figuration)

2. Typologische Einordnung (Pflichtangabe)

Mt	Tonband
I	Transkript der Interviewaufnahmen
Se	Selektion
N	Notiz
Sk	Skizze
Sch	Schleife
F	Hand- oder maschinenschriftliche Niederschrift einer Figuration
P	Paralipomena
E	Epitextuelles
D	Druck
A	Hörspiel

3. Angabe des Materials als hochgestellter Index (abgesehen von D, Mt und A)

D	Druck mit handschriftlichen Anmerkungen
H	Handschrift
T	Maschinenschrift

4. Nachgestellte Fassungszählung (sofern ermittelbar)

1-n	Zählung der konkreten Fassung innerhalb eines Texttyps bezogen auf die jeweilige Werkebene

5. Sonstige verwendete Zeichen

*****	Unsichere Zu- bzw. Einordnung
R	Bearbeitung für radiophone Umsetzung

Beispielhaft könnten sich so folgende Kombinationen ergeben:

$Se^{H}1$	Handschriftliche Selektion, 1. Fassung

Se^{T}2	Maschinenschriftliche Selektion, 2. Fassung
GN^{H}1	handschriftliche Notiz zum Gesamtzyklus, 1. Fassung
1F^{H}1*	handschriftliche Niederschrift der 1. Figuration, 1. Fassung (Fassungschronologie unsicher)
1F^{T}2, 1F^{T}4	maschinenschriftliche Niederschrift der 1. Figuration, 2. und 4. Fassung

6 Editorischer Bericht II – Datenmodell

6.1 Projektspezifisches Schema

Die Richtlinien der TEI bieten aufgeteilt auf 23 Module ein reichhaltiges Vokabular zur Kodierung verschiedener textueller Phänomene. Dies geht mit einer Offenheit in der Verwendung der zur Verfügung stehenden Auszeichnungsmöglichkeiten einher, welcher „durch projektspezifische Restriktionen in Form von Schemaanpassungen – einer sogenannten TEI-Customization – entgegenzuwirken, deren Einrichtung von der TEI dringend empfohlen wird“.[309] Diese Auswahl und Anpassung der TEI-Richtlinien geschieht in der TEI-eigenen Dokumentationssprache ODD. Diese Dokumentation legt Regeln fest, die bestimmen, welche Module und damit welche XML-Tags innerhalb des Projekts verwendet werden, welche Attribute für die jeweiligen Elemente erlaubt sind und ob es kontextspezifische Einschränkungen zur Nutzung gibt. Das Auszeichnungsmodell der digitalen Wühr-Edition wird im ODD-Format bereitgestellt, auf dessen Basis weitere Schemadateien erzeugt werden. Die Dokumentation in der ODD-Datei folgt dabei folgendem Muster:

```
<elementSpec ident="hi" mode="change">
    <gloss versionDate="2020-09-17" xml:lang="de">Graphische Hervorhebung</gloss
        >
    <desc versionDate="2020-09-17" xml:lang="de">Graphische Hervorhebung eines
       Graphen, eines Wortes, einer Zeile oder ganzer Absätze, die sich vom
       umgebenden Text abhebt.</desc>
    <attList>
        <attDef ident="corresp" mode="delete"/>
        <!-- ... -->
        <attDef ident="rend" mode="change" usage="req">
            <desc>Ausführung der grafischen Hervorhebung</desc>
            <valList type="closed" mode="replace">
                <valItem ident="border:single">
```

[309] Scholger: „Assoziationsprozessen auf der Spur“ (wie Anm. 24), S. 111.

```
                <desc>Grafische Hervorhebung durch eine Umrandung an allen
                    Seiten</desc>
            </valItem>
            <valItem ident="border-bottom:single">
                <desc>Einfache Unterstreichung</desc>
            </valItem>
            <!-- ... -->
        </valList>
    </attDef>
</attList>
</elementSpec>
```

Code 6.1: Beispiel einer Elementspezifikation

Werden, wie im vorangestellten Beispiel, keine Festlegungen für ein Element über das Dokumentationselement `elementSpec` deklariert, dann werden die Festlegungen aus den TEI-Richtlinien implizit übernommen. Das Gleiche gilt für Attribute und deren mögliche Werte.

Die nachfolgenden Abschnitte erläutern das projektspezifische Datenmodell der digitalen Wühr-Edition. Dabei ist zwischen der grundsätzlichen Auszeichnung der schriftsprachlichen und phonographischen Dokumente sowie der Erfassung textgenetischer Phänomene, die den gesamten Arbeitsprozess betreffen, zu differenzieren. Die Beschreibung und Codierung einzelner Phänomene – bspw. die Auszeichnung von Verschleifungen – erfolgt im Abschnitt des jeweiligen Medientyps.

6.2 Schriftsprachliche Dokumente

6.2.1 Grundsätze der Textwiedergabe und TEI-Codierung

Für die TEI-XML-Codierung der schriftsprachlichen Dokumente gelten die folgenden Grundsätze:

1. Manu- und Typoskripte werden weitestgehend semidiplomatisch transkribiert und wiedergegeben, das heißt, dass alle Zeichen und Zeilen erfasst werden, jedoch linearisiert wiedergegeben werden. Die Topographie der einzelnen Textträger wird per Mouseover des Transkripts auf dem Faksimile zeilenbasiert überblendet. Graphische Markierungen, die Wühr in verschiedener Form ver-

wendet, werden nur dann annotiert und dargestellt, wenn eine eindeutige Funktion identifiziert werden konnte. Absätze werden nicht mimetisch nachgebildet, sondern funktional dargestellt. Die einzelnen Schreibmedien werden in der Edition nicht durch unterschiedliche Schriftarten differenziert, können jedoch unmittelbar durch die Verknüpfung mit dem Faksimile sowie durch die in den Metadaten beigegebenen Informationen erschlossen werden.

2. Die Transkription erfolgt mit Hilfe des frei verfügbaren Transkriptionswerkzeuges *Transkribus*; die so gewonnenen Daten werden anschließend durch manuelle Annotation im XML-Quellcode ergänzt.[310].

3. Ein besonderer Stellenwert hat die einzelne Zeile bzw. vielmehr der einzelne Vers. Der einzelne Vers bildet einerseits die Brücke zwischen den verschiedenen medialen Realisierungen eines Textes, zugleich ist die gesamte Edition um die einzelnen Verse herum aufgebaut. So ist es möglich, an verschiedenen Punkten der Edition stetig weitere Informationen zu einzelnen Versen, wie bspw. deren Vorkommen an anderen Stellen, abzurufen und so durch das Netz der Dokumente, zu navigieren. Die Anzeige weiterer Informationen erfolgt entsprechend dem grundlegenden Bedienungs- und Funktionsprinzips der Edition durch Mouseover.

4. Für die Auszeichnung der Transkripte von Manu- und Typoskripten, aber auch der Drucke, wird der Ansatz der sogenannten *parallel transcription* verwendet – topographische Informationen des Textträgers werden im Bereich des Elements `<facsimile>` erfasst, strukturell-textuelle Informationen andererseits im `text`-Element.[311] Dieses Vorgehen ermöglicht die (flexible) Kombination einer dokumentnahen Transkription (siehe Punkt 1) bei zeitgleicher Auszeichnung bedeutungstragender Struktureinheiten wie Überschriften, Strophen oder auch Versen sowie deren unmittelbare Deutung.[312]

5. Die 1973 veröffentlichte Druckfassung wird entsprechend der Vorlage transkribiert und wiedergegeben. Die räumliche Anordnung des Textes wird weitest-

[310] Vgl. READ project: *Transkribus*. Transkribus: Transcribe. Collaborate. Share. `https://transkribus.eu/Transkribus/` (besucht am 1.4.2020)

[311] Vgl. TEI Consortium: *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. 11.2 Combining Transcription with Facsimile*. `https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/PH.html#PH-transcr` (besucht am 5.7.2021).

[312] Vgl. Pedro Sepúlveda / Ulrike Henny-Krahmer: „Titel- und Werkgenese in Pessoas Projekten und Publikationen“. In: Anke Bosse / Walter Fanta (Hg.): *Textgenese in der digitalen Edition*. Berlin/Boston 2019. S. 213–228, hier S. 217.

gehend, wenn auch nicht mimetisch, nachgebildet. Texteingriffe werden nur im Falle offensichtlicher Setzerfehler, jedoch nicht bei bewusster Abweichung von der Standardorthographie, stillschweigend vorgenommen.

6.2.2 Bestandteile und räumliche Anordnung

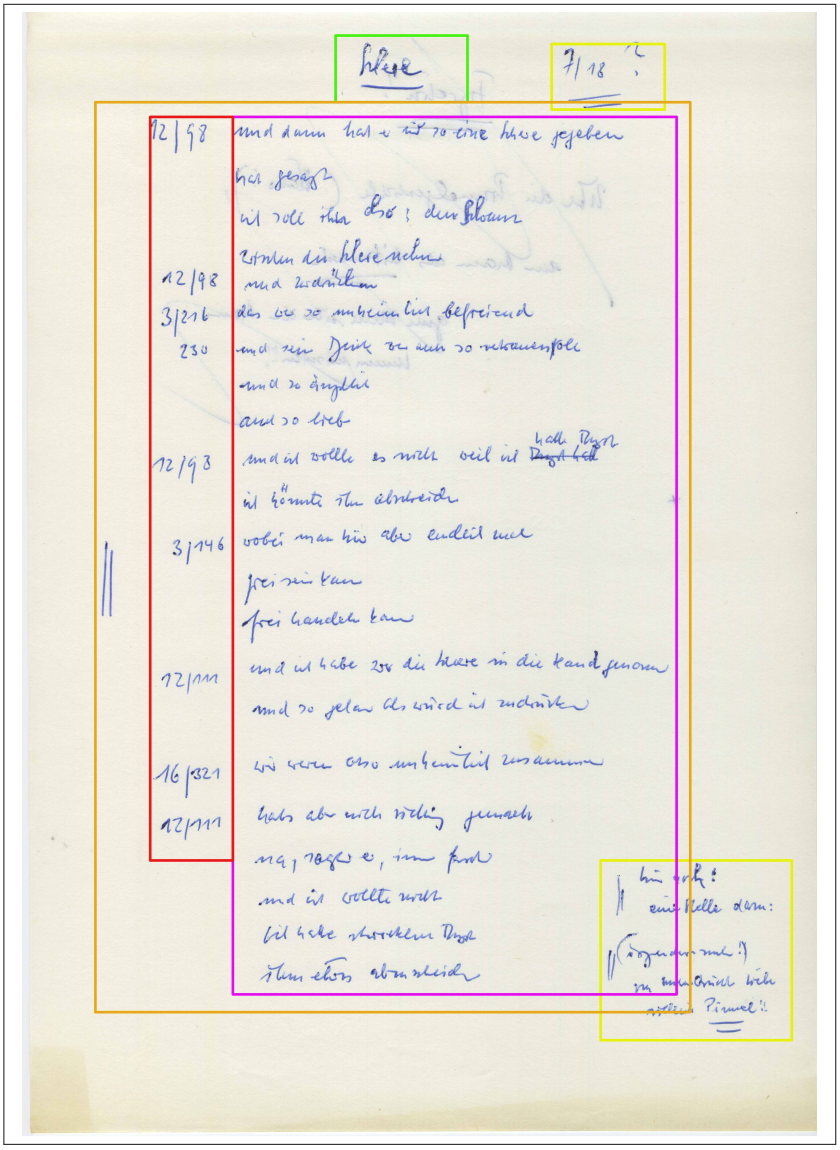


Abbildung 6.1: Beispiel für eine typische Entwurfsseite einer Figuration mit verschiedenen Bestandteilen

Die von Wühr angefertigten Manu- und Typoskripte, insbesondere die konkreten Realisierungen einzelner Ausschnitte, lassen sich in der Regel in verschiedene räumlich voneinander getrennte Bereiche unterteilen. Typischerweise besteht ein Manu- oder Typoskript aus einem oder mehreren der folgenden Elemente:

1. Einem Kopfbereich (grün), in dem der Titel des Ausschnitts oder der Figuration notiert ist oder in seltenen Fällen eine Zählung, die die Figuration im Gesamtzyklus nummeriert.

2. Einem Hauptbereich, der unterteilt ist in den Text im engen Sinne (lila) sowie die Verweise auf die korrespondierenden Stellen der einzelnen Tonbänder (rot).

3. Metatextuellen Anmerkungen (gelb), die entweder Anmerkungen zum Text selbst enthalten, auf andere Textträger verweisen oder Notizen für die weitere Bearbeitung enthalten.

4. Einer Paginierung bzw. Nummerierung der einzelnen Seiten (hier nicht abgebildet).

Im Transkript werden diese Bereiche einerseits dokumentnah und andererseits textnah erfasst. Die dokumentnahe Transkription erfasst die Position der einzelnen Bereiche und deren Bestandteile auf dem digitalen Faksimile durch ein entsprechendes Koordinatensystem. Die textuelle Transkription erfasst die tatsächlichen Textbestandteile und bringt diese, im Unterschied zur Ordnung in der dokumentnahen Transkription, in eine linearisierte Ordnung. Textuelles und dokumentnahes Transkript sind über Fragmentbezeichner miteinander verknüpft.[313] Zur Auszeichnung werden entsprechend der TEI-Guidelines folgende Tags verwendet:

Die codierten Daten der beiden Transkripte werden durch XSLT-Skripte für die Ausgabe in HTML übersetzt. Die räumliche Anordnung wird hier im Regelfall nicht nachgebildet. Hiervon ausgenommen ist der Text, der von Wühr in der Marginalspalte platziert wird, da der räumlichen Anordnung eine eigene Bedeutung zugewiesen wird, um die topographische Anordnung in der Darstellung des Transkripts wiederzugeben. Es gelten die folgenden Grundsätze:

1. Interlineartext (über oder unter der Zeile) wird im Transkript, sofern eindeutig zuordenbar, direkt in die Basiszeile integriert und linearisiert wiedergegeben.

[313] Vgl. Larry Masinter u. a.: *Uniform Resource Identifier (URI). Generic Syntax*. `https://tools.ietf.org/html/rfc3986#section-3.5` (besucht am 5.8.2020).

Kategorie	XML-Tag	Semantik
Topographische Auszeichnung	`facsimile`	Einzelseite
	`surface`	gesamter Schreibraum
	`zone`	einzelne Schreibräume differenziert über das Attribut
Textuelle Auszeichnung	`text`; `body`	obligatorische TEI-Tags zur Erfassung des Texts
	`pb`	Seitenbeginn
	`div`	Verbund zusammenhängender Textstücke
	`head`	Motto / Überschrift
	`lg`	einzelne Strophe
	`l`	Vers (Segment)
	`note`	Anmerkung des Autors

Tabelle 6.1: TEI-XML-Tags zur Codierung von dokumentnahen und textuellem Transkript

Nicht eindeutig zuordenbarer Text wird in einer eigenen Zeile transkribiert und so wiedergegeben.

2. Marginaltext wird, sofern der räumlichen Anordnung eine eigene Semantik zugewiesen werden kann (bspw. im Falle von Schleifen), abstrahierend und nicht mimetisch als solcher wiedergegeben.

3. Leerzeilen zwischen Strophen oder auch zwischen Strophen und Überschriften werden abstrahierend und nicht mimetisch wiedergegeben.

4. Ein- und Ausrückungen werden nicht wiedergegeben.

6.2.3 Verschleifungen und Abkürzungen

Paul Wührs Handschrift ist auf mehreren Ebenen gekennzeichnet durch starke Reduktion – typisch sind einzelne oder auch mehrere fehlende Silben bzw. Graphen. Buchstaben werden häufig stark variierend und in Teilen unvollständig ausgeführt. Insgesamt kann zwischen weitestgehend konventionalisierten Abkürzungen, Verschleifungen am Wortende (ein oder mehrere Graph(en) bzw. Silbe(n)) und Auslassungen (Kontraktionen) im Wortinnern unterschieden werden (siehe Abb. 6.2).

Abbildung 6.2: Verschleifungen und Kontraktionen am Beispiel von „Vorstellungen“ und „daß“

Die konkrete Ausprägung sowie die Häufigkeit von Verschleifungen und Abkürzungen hängen unmittelbar mit der jeweiligen Schreibszene des Autors zusammen.[314] Während Notizen, erste Entwürfe und Anmerkungen zum Text zumeist durch häufige Reduktion gekennzeichnet sind, sind Niederschriften im fortgeschrittenen Stadium durch eine Praxis der seltenen Verwendung von Suspensionen gekennzeichnet.[315] Verschleifungen am Wortende und konventionalisierte Abkürzungen werden stillschweigend aufgelöst und nicht annotiert. Eindeutige Auslassungen einzelner Graphen werden als solche gekennzeichnet und durch Schrägstellung hervorgehoben. Dieses Vorgehen trägt einerseits dem in Kapitel 4.1 skizzierten Textmodell der hier beschriebenen Edition Rechnung, indem sich das in TEI-XML codierte Transkript weitestgehend diplomatisch an der Vorlage (Text_D) orientiert. Andererseits wird immer dann – nicht zuletzt auch aus arbeitspraktischen Gründen – ein vereinfachter Text_S erstellt, wenn es sich um weitestgehend unstrittige Auslassungen konventionalisierter Form handelt, wie ein fehlendes „en“ am Wortende (siehe Abb. 6.2).

6.2.4 Unsichere Lesungen und nicht entzifferte Zeichen

1. Unsichere Lesungen werden in grauer Schriftfarbe wiedergegeben.

2. Nicht entzifferte Zeichenfolgen, unabhängig von der jeweiligen Extension, werden als XX wiedergegeben. Einzelne nicht entzifferte Zeichen als X.

[314] Wühr schafft sich für verschiedene Stadien der Werkgenese voneinander separierte Schreibszenen. Für ein ähnliches Beispiel vgl. Bosse: „Zur Inszenierung des Schreibens in Literatur, Film und Edition. Das Beispiel Josef Winkler“ (wie Anm. 174), S. 253.

[315] Vgl. hierzu bspw. die handschriftliche Niederschrift der 19. Figuration, 19F1-UMa-108.

6.3 Phonographische Dokumente

Die Protokollierung bzw. Renotation – nachfolgend als Transkription bezeichnet – des Hörspiels und ggf. vorheriger audiophoner Fassungen ist unumgänglich und ein notwendiger Bestandteil einer kritischen Hör- und Audioedition (vgl. 2.1). Sie dient einerseits der Analyse dieser audiophonen Realisierungen selbst und ermöglicht andererseits vergleichende textgenetische Ansichten, indem das Transkript stellvertretend in die Kollationierung einbezogen wird. Wesentlich für die Transkription des Audiotextes ist die Transponierung der verschiedenen Zeichensysteme in eine schriftsprachliche Codierung. Michael Bartels hat dieses Vorgehen als analytische Notation, in Abgrenzung bzw. Erweiterung zur produktionsästhetischen Notation, charakterisiert, die sich nicht am schriftlichen Manuskript, sondern an der tatsächlichen audiophonen Umsetzung orientiert und zugleich darauf hinweist, dass „je nach Forschungsinteresse [...] unterschiedliche Transkriptionssysteme zum Einsatz kommen“ und die Form der Notation nicht konventionalisiert ist.[316] Bisherige Ansätze zur Transkription auditiver Literatur bewegen sich letztlich immer im Spannungsfeld zwischen (freier) verbalsprachlicher Beschreibung und bestimmten konventionalisierten Notationen. So greift Anna Souksengphet-Dachlauer in ihrer Analyse von Texten Heiner Müllers auf ein System verbalsprachlicher Beschreibungen zurück, wohingegen Götz Schmedes sich in seiner Untersuchung der Hörspielarbeiten Behrens' auf ein komplexes System diakritischer Zeichen stützt.[317]

Die Transkription in der hier vorgelegten Edition beschreitet einen Mittelweg, der sich im Wesentlichen an den Vorschlägen von Ludwig Bauer orientiert. Die Systematik Bauers „zielt vor allem auf eine leichte Lesbarkeit und Übersichtlichkeit“ und verzichtet auf die exakte phonetische Abbildung.[318] Es gelten folgende Konventionen:

---

[316] Bartel: „Akustische Notationssysteme“ (wie Anm. 58), S. 127.

[317] Vgl. Anna Souksengphet-Dachlauer: *Text als Klangmaterial. Heiner Müllers Texte in Heiner Goebbels' Hörstücken* (Lettre). Bielefeld 2010, S. 77ff.; Schmedes: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens (wie Anm. 50), S. 283f.

[318] Ludwig Bauer: „Intonationszeichen. Notationssystem zur Transkription suprasegmentaler intonatischer Merkmale im filmischen Dialog“. In: Klaus Kanzog (Hg.): *Einführung in die Filmphilologie*. Bearb. v. Ludwig Bauer u. a. Bd. 4 (diskurs Film. Münchener Beiträge zur Filmphilologie). München 1991. S. 185–194, hier S. 189; die grundlegende Systematik von Bauer wird in Teilen mit einem von Miriam Spies entwickelten Notationsschema, welches sich an Prinzipien musikalischer Notation orientiert, kombiniert. Siehe zum Vergleich die Magisterarbeit von Miriam Spies, die über das Brinkmann-Archiv eingesehen werden kann: Miriam Spies: „Poetik und Sprachkritik in Rolf Dieter Brinkmanns ‚Autorenalltag‘“. Mainz: Universität Mainz, 2007.

- Geräusche werden verbalsprachlich umschrieben.
- Musik wird als solche in ihrem Notenwert notiert.
- Intonatorische Merkmale werden anhand der Geschwindigkeit und Lautstärke analog zu musikalischen Notationsformen vermerkt sowie durch Vermerk besonderer Artikulationsformen ergänzt.
- Sprechpausen werden gemessen und als solche notiert.
- Die von Wühr vielfach verwendeten Schnitte zur radiophone Gestaltung werden erfasst. Dabei wird zwischen eindeutig hörbaren und nicht hörbaren Schnitten unterschieden (siehe unten).

Die Rolle des Transkripts der audiophonen Fassung bleibt damit, aus der Perspektive des Editors oder der Editorin und im Vergleich zur Herstellung eines Transkripts skripturaler Dokumente, unverändert: Das Ziel ist eine möglichst objektivierbare Wiedergabe und Produktion eines identischen Textes bei zeitgleicher Dokumentation editorischer (Grundsatz-)Entscheidungen.[319] Die Anpassung und Erweiterung des konzeptuellen Modells zur Transkription der Hörfassung erfordert zugleich eine Änderung des logischen Datenmodells. Transkribiert werden keine schriftsprachlichen Zeichen, die sich im topographischen Raum solcher Dokumente lokalisieren lassen, sondern Gesprochenes bzw. Klangliches, die an ein zeitabhängiges Medium gebunden sind. Referenz ist nicht länger die topographische Position des einzelnen Zeichens auf einem Dokument, sondern die zeitliche Anordnung (während der Wiedergabe) auf dem jeweiligen Tonträger.

Zur Annotation des Hörspieltranskriptes und der verschiedenen Zeichensysteme des Hörspiels – worunter im Folgenden Stimme, Geräusche und Musik sowie Stille als audiophone und Schnitte oder Lautstärke als radiophone Zeichensysteme verstanden werden[320] – bieten sich die Regeln des Gesprächsanalytischen Transkriptionssystems (GAT) an sowie die Elemente des achten Moduls (Transcription of Speech) der TEI Guidelines.[321] Das GAT-System ist im weitesten Sinne eine Sammlung von Regeln, die versuchen, einen Standard zur Transkription von gesprochener Sprache

[319] Vgl. Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 1: Das typografische Erbe (wie Anm. 274), S. 251.

[320] Vgl. hierzu Abschnitt 4.1.

[321] Vgl. Margret Selting u. a.: *Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2)*. 2009. `http://orbilu.uni.lu/handle/10993/4358;%20http://pub.uni-bielefeld.de/publication/2472604` sowie TEI Consortium: *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Inter-*

festzulegen. Die Definition und Offenlegung solcher Konventionen zur Übertragung audiophoner Medien ist für eine kritische Hörspieledition, wie die hier präsentierte, unerlässlich. Da es jedoch nicht „das“ System zur Transkription auditiver Textformen gibt, gilt es, eine Auswahl zu treffen:[322] GAT bietet sich insbesondere wegen seines modularen Aufbaus sowie der direkten Abbildungsmöglichkeit in TEI-XML an.[323] Das konkrete Datenmodell wird in den nachfolgenden Abschnitten erläutert und zugleich im Schema der Edition definiert. Eine einzelne Figuration bildet die Grundeinheit der Transkription (des Hörspiels wie auch des Drucks), das Datenmodell bezieht sich dementsprechend auf die Modellierung eines solchen Transkripts und weicht damit schon im Ansatz vom Datenmodell zur Codierung der textgenetischen Dokumente ab.

6.3.1 Kontextuelle Informationen

Wie in Abschnitt 2.3 festgelegt, sind Metadaten ein zentraler Bestandteil einer jeden kritischen (Audio-)Edition. Diese werden sowohl für das Hörspiel als auch für schriftsprachliche Dokumente im sogenannten `<teiHeader>` erfasst. Diese Informationen ermöglichen es, das Audiodokument in seinen (archivalischen) Überlieferungs- und Herstellungskontext einzuordnen. Für ein O-Ton-Hörspiel wie *So eine Freiheit* werden in der hier vorliegenden Edition folgende Daten als relevant für den Herstellungskontext erachtet:

- Titel des Hörspiels bzw. der einzelnen Figuration
- Autor*in des Hörspiels
- Beteiligte an der Produktion des Hörspiels
- Datum der Erstsendung

change. Att.Pointing.Group. `https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ref-att.pointing.group.html` (besucht am 31.10.2023).

[322] Vgl. Klaus Kanzog: „Sprechakt und Zeichensetzung. Zur Transkription des gesprochenen Worts in audio-visuellen Medien“. In: *editio* 5 (1991). S. 82–95, hier S. 83; für eine Übersicht weiterer Systeme siehe Thomas Schmidt: „A TEI-based Approach to Standardising Spoken Language Transcription“. In: *Journal of the Text Encoding Initiative* (Issue 1 2011). `http://journals.openedition.org/jtei/142` (besucht am 28.8.2023).

[323] GAT wird hier in der Minimalvariante cGAT verwendet; vgl. Thomas Schmidt u. a.: *cGAT. Konventionen für das computergestützte Transkribieren in Anlehnung an das Gesprächsanalytische Transkriptionssystem 2 (GAT2).* Mannheim 2015, S. 10ff.

- Rundfunkanstalt, die das Hörspiel produziert und gesendet hat
- Dauer des Ausschnitts
- Angaben zur Sammlung der O-Ton-Aufnahmen (bspw. Aufnahmedatum oder -gerät)

Zudem werden weitere Informationen in der TEI-XML-Datei hinterlegt, die das eigentliche auditive Quelldokument beschreiben:

- Dateiname des Audiodokuments
- Dateiformat des Audiodokuments
- Dauer des Audiodokuments (siehe oben)
- sofern bekannt, Angaben zu weiteren technischen Parametern wie Stereofonie u.ä.

Codeausschnitt 6.2 zeigt beispielhaft den `<teiHeader>` der Transkription eines Audiodokuments. Dieser ist, wie für TEI-Dokumente üblich, in Angaben zum Titel und Veröffentlichungskontext (der Edition) sowie in die eigentlichen zur Beschreibung des Dokuments (`<sourceDesc>`) selbst unterteilt. Diese Beschreibung des Quelldokuments enthält im Element `recordingStmt` Angaben zur digitalen Audiodatei (`<media>`[324]), zum Aufnahmesetting (`<equipment>`), beteiligten Akteur*innen sowie Angaben zur Erstsendung (beides `<broadcast>`).

[324] Die Angabe der Dauer des Ausschnitts erfolgt mithilfe des Attributs `@dur` W3C-konform. Zum Aufbau des Formats vgl. Paul V. Biron / Ashok Malhotra: *XML Schema Part 2. Datatypes Second Edition*. XML Schema Part 2. 28. Okt. 2004. `http://www.w3.org/TR/2004/REC-xmlschema-2-20041028/` (besucht am 4.9.2023).

```
<teiHeader>
    <fileDesc>
        <titleStmt>
            <title corresp="A">Meine Forderungen wurden nicht erfüllt</title>
        </titleStmt>
        <publicationStmt>
            <!-- ... -->
        </publicationStmt>
        <sourceDesc>
            <recordingStmt>
                <recording type="audio">
                    <media mimeType="audio/mpeg" url="2.Figuration.mp3" dur="
                        PT2M23S"/>
                    <equipment>
                        <p>Produziert auf Band <!-- ... --></p>
                    </equipment>
                    <broadcast>
                        <bibl>
                            <author>Paul Wühr</author>
                            <title>So eine Freiheit</title>
                            <respStmt>
                                <resp>Regie</resp>
                                <name type="regie">Paul Wühr</name>
                            </respStmt>
                            <!-- ... -->
                        </bibl>
                    </broadcast>
                </recording>
            </recordingStmt>
        </sourceDesc>
    </fileDesc>
    <profileDesc>
        <particDesc>
            <person xml:id="H-F" n="H-F">
                <persName>
                    <forename>Katja</forename>
                    <surname>Teichmann</surname>
                    <abbr>H-F</abbr>
                </persName>
            </person>
            <!-- ... -->
        </particDesc>
    </profileDesc>
    <!-- ... -->
</teiHeader>
```

Code 6.2: `<teiHeader>` der Transkription eines Audiodokuments

6.3.2 Annotation des Audiotranskripts

Im Abschnitt zu den editorischen Grundlagenentscheidungen (siehe hierzu 6.2.1) der hier vorgelegten Edition wurde festgelegt, dass die einzelne Zeile bzw. der damit korrespondierende Vers die Grundeinheit für die Transkription und Edition bildet. Die Übertragung dieser Einheit auf die Hörspielfassung ist jedoch nicht ohne Weiteres möglich – denn ein Transkript eines Hörspiels gibt als schriftliche Übertragung zwar die verschiedenen Zeichensysteme des Text_S wieder. Dieser ist jedoch stets an sein zeitabhängiges Medium gebunden und besteht nicht aus ‚natürlichen' Einheiten. Diese Einheiten müssen zunächst für den Zweck der Edition festgelegt werden, denn im Kontext der Anfertigung eines Audiotranskripts bedeutet

> Transkribieren [...] Abschnitten einer Mediendatei (Audio- oder Videoaufnahme eines Gesprächs) Segmente eines Transkriptionstextes zuzuweisen; damit sind Segmente über ihren Anfangs- und Endzeitpunkt zeitlich der Mediendatei zugeordnet.[325]

Das GAT-Regelsystem schlägt vor diese Abschnitte entlang sog. Intonationsphrasen zu bilden, was wie folgt begründet wird:

> Die Intonationsphrase wird durch einen als kohäsiv wahrgenommenen Tonhöhenverlauf als eine zusammenhängende Einheit gestaltet. Dabei kommt dem intonationsphrasenfinalen Tonhöhenverlauf, d.h. der letzten Tonhöhenbewegung vor dem Ende der Intonationsphrase, eine besondere Bedeutung sowohl für die Wahrnehmung der Intonationsphrasengrenze als auch für die interaktive Funktion der jeweiligen Intonationsphrase zu. Eine Intonationsphrase enthält obligatorisch mindestens eine akzentuierte Silbe, d.h. eine Silbe, die durch eine Intonationsbewegung und/oder Lautstärke und/oder Länge phonetisch hervorgehoben wird und die semantische Bedeutung der Äußerung maßgeblich bestimmt.[326]

Diese aus linguistischem Forschungsinteresse motivierte Unterteilung erscheint im Kontext einer (genetischen) Hörspieledition, die sich weniger für die sprachliche Detailanalyse, sondern vielmehr für den Hörspieltext als solchen interessiert, nur in Grenzen gewinnbringend. Stattdessen bedarf es einer Möglichkeit der Unterteilung des transkribierten Hörspieltextes, die einen Vergleich der verschiedenen medialen

[325] Schmidt u. a.: cGAT. Konventionen für das computergestützte Transkribieren in Anlehnung an das Gesprächsanalytische Transkriptionssystem 2 (GAT2) (wie Anm. 323), S. 6.

[326] Selting u. a.: Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2) (wie Anm. 321), S. 370.

Fassungen erlaubt. Abweichend von dem in cGAT vorgeschlagenen Vorgehen werden die Segmente für die Transkription des Hörspiels analog zu den von Wühr in Einzelzeilen organisierten Einheiten gewählt, wobei diese Struktur in Einzelfällen dem in cGAT vorgeschlagenen Verfahren entsprechen kann. Die Vorlage für die Wahl der Segmente bildet in der Regel $F4^T$. Sofern der Text des Hörspiels über diese Fassung hinausgeht, werden die Segmente anhand von möglichst markanten Stellen im Oszillogramm, wie eindeutig identifizierbaren Pausen, bestimmt und entsprechen damit dem von Schmidt et al. in den cGAT-Regeln geäußerten Vorschlag.

Diese Segmente werden im TEI-codierten Transkript als Zeitpunkte (`<when/>`) auf einer Zeitleiste im Element `<timeline>` repräsentiert. Dieses Container-Element enthält eine geordnete Liste von Zeitpunkten, die zur Verknüpfung und Synchronisation des transkribierten Textes mit dem auditiven Quelldokument verwendet werden.[327] Die einzelnen `<when/>`-Elemente werden fortlaufend mit einer sogenannten `@xml:id` versehen, die eine eindeutige Identifikation innerhalb des einzelnen Dokuments erlaubt. Der erste Eintrag auf der Zeitleiste gibt stets die Zeit seit Beginn des gesamten Hörspiels an, die anschließenden Einträge die verstrichene Zeit seit Beginn der einzelnen Figuration. Die Zählung für die einzelne Figuration beginnt stets bei null. Die Angabe der Zeit erfolgt in Sekunden im Attribut `@interval`. So ergibt sich beispielsweise für den Anfang der 19. Figuration folgende Auszeichnung:

```
<timeline unit="s">
    <when xml:id="TLI_absolute" since="2647.8"/>
    <when xml:id="T_START" interval="0.0" since="T_START"/>
    <when xml:id="TLI_0" interval="0.00199998514083722" since="T_START"/>
    <when xml:id="TLI_1" interval="1.710000053042704" since="T_START"/>
    <when xml:id="TLI_2" interval="1.7148818235759493" since="T_START"/>
    <!-- ... -->
</timeline>
```

Code 6.3: Einteilung der 19. Figuration der Hörfassung in einzelne Zeitabschnitte in TEI-XML

Das `<timeline>`-Element wird im `<text>` der eigentlichen Transkription vorangestellt, die analog zur Transkription der schriftsprachlichen Dokumente in den `<body>` eingebettet wird. Dieser enthält die eigentlichen (Teil-)Segmente, für deren Auszeichnung als direkte Kindelemente die Tags `<annotationBlock>`, `<incident>` und `<pause>` verwendet werden. Mit `<annotationBlock>` werden einzelne sprachliche

[327] Vgl. hierzu auch TEI Consortium: *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. 16.1 Links.* `https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/SA.html#SAPT` (besucht am 31.10.2023).

Einheiten gekennzeichnet, die in der Regel einem ‚Vers' in der gedruckten Fassung entsprechen. Hierzu zählen als Bestandteile der allgemeinen Zeichensysteme die Wortlaute sowie Pausen als auch Beschreibungen der Stimme.[328] Ein solcher Annotationsblock wird mit den Attributen `@start`, `@end`, `@xml:id` sowie `@synch` und `@who` weiter spezifiziert. Diese erlauben ein Aufbrechen der ansonsten strikt hierarchischen XML-Baumstruktur, wodurch eine Annotation verschiedener Zeichensysteme, die im Hörspiel zeitlich simultan stattfinden, möglich wird. So wird einerseits eine Verknüpfung mit den Zeitmarkern im `<timeline>`-Element hergestellt als auch eine Synchronisation zwischen einzelnen `<annotationBlock>`-Elementen.[329] Die Transkription der Wörter nimmt dabei keine Korrekturen oder Ergänzungen des Gesprochenen vor. Die Grundeinheit des Transkripts bildet das gesprochene Wort. Die Transkription der einzelnen Worte folgt der standardorthografischen Form, es wird jedoch abweichend hiervon durchgängig Kleinschreibung verwendet. Bei deutlich hörbaren Abweichungen von der Standardaussprache erfolgt die Notation mit Hilfe der sogenannten literarischen Umschrift, einer phonetisch orientierten Wiedergabe des Gesprochenen. Ferner gelten folgende Grundsätze:

- Häufig vorkommende wortinterne Assimilationen ohne Tilgung werden als nicht signifikante Abweichung gewertet.
- Verschleifungen zwischen zwei Wörtern werden durch Unterstrich kenntlich gemacht.
- Unvollständige oder abgebrochene Wörter werden gemäß dem Prinzip der literarischen Umschrift transkribiert und nicht zusätzlich gekennzeichnet.
- Sprachliche Verzögerungssignale werden als solche transkribiert.
- Unsichere Lautung wird durch einfache Klammerung gekennzeichnet, gänzlich Unverständliches durch *((unverständlich))*.

Mit dem Element `<incident>` werden hingegen vorrangig Phänomene wie Geräusche oder Musik, aber auch radiophone Bearbeitungen wie Schnitte erfasst. Eine Kategorisierung erfolgt über das Attribut `@type`. Dem Schnitt kommt in *So eine Freiheit* eine besondere Rolle zu. Das Hörspiel zeichnet sich einerseits durch den spärlichen Einsatz radiophoner Stilmittel aus, andererseits werden diese als unmittelbare Manipulation des Autors und als zentrales dramaturgisches Gestaltungsmit-

[328] Vgl. Souksengphet-Dachlauer: Text als Klangmaterial (wie Anm. 317), S. 85.

[329] Worte und Stimme werden getrennt voneinander annotiert, was für die weitere Verarbeitung eine Synchronisation erfordert.

tel eingesetzt. Auf die Erfassung der Schnitte wird daher in der Transkription ein besonderer Wert gelegt. Es wird zwischen nicht hörbaren und hörbaren Schnitten unterschieden.[330] Nicht hörbare Schnitte sind solche, die innerhalb von Segmenten oder direkt aufeinanderfolgenden Segmenten vorgenommen werden. Hörbare Schnitte sind solche, bei denen ein Wechsel der Sprecherinnen stattfindet, also das O-Ton-Material zweier Frauen zusammengefügt wird. So ergibt sich auszugsweise folgende XML-Struktur:

```
1  <body>
2      <!-- ... -->
3      <annotationBlock start="TLI_20" end="TLI_20" synch="#pw72ae9ae3-b412-4cf7-
           ae9a-e3b4126cf7dd">
4          <shift feature="tempo" new="lento"/>
5      </annotationBlock>
6      <incident type="outerCut" start="TLI_19" end="TLI_20" synch="#pw12e0570e-
           eae5-413e-a057-0eeae5a13ee5">
7          <desc>///</desc>
8      </incident>
9      <annotationBlock who="Frauen" start="TLI_20" end="TLI_22" xml:id="pw72ae9ae3
           -b412-4cf7-ae9a-e3b4126cf7dd">
10         <u xml:id="u_Frauene210">
11             <seg type="contribution" xml:id="seg_Frauene210">
12                 <w xml:id="w32">weißt</w>
13                 <w xml:id="w33">du</w>
14                 <w xml:id="w34">äh</w>
15                 <w xml:id="w35">also</w>
16                 <w xml:id="w36">ich</w>
17             </seg>
18         </u>
19     </annotationBlock>
20     <!-- ... -->
21 </body>
```

Code 6.4: Auszeichnung eines Segments im Transkript des Hörspiels

Diese ist wie folgt zu lesen:

- Zeile 3 bis 5: Annotation eines Wechsels in der Sprechgeschwindigkeit. Diese Auszeichnung ist stets relativ zum vorangehenden Segment zu verstehen.

- Zeile 6 bis 8: Annotation eines hörbaren Schnitts, der den Wechsel zwischen zwei Sprecherinnen – zwei Frauen – markiert.

[330] Vgl. Frank Maier: *Das Hörspiel. Eine technische Kunstform?* Würzburg 2015, S. 237ff.

- Zeile 9 bis 19: Transkription und Auszeichnung der einzelnen Wörter. Die Attribute `@start` und `@end` geben die Zeitpunkte an, die sich auf die Zeitleiste beziehen.

6.4 Textgenetische Verzeichnung

6.4.1 Änderungs- und Überarbeitungsprozesse innerhalb eines Dokuments

Änderungen jeglicher Art werden dem textgenetischen Modell dieser Edition entsprechend in ihrer Relation zum vorherigen Textzustand bzw. zur vorherigen Textschicht, sofern differenzierbar, ausgezeichnet und wiedergegeben. Dies gilt sowohl für den Text im engeren Sinne als auch für metatextuelle Anmerkungen und alle weiteren erfassten und dargestellten Zeichen.

Die TEI-Guidelines erlauben seit 2011, nachdem die Vorschläge der *Genetic Edition Working Group* in die Richtlinien integriert wurden, die Auszeichnung solcher zusammenhängender Änderungsprozesse.[331] Einzelne oder auch mehrere Änderungen, die sich eindeutig einer Textschicht zuordnen lassen, werden den Richtlinien folgend im Element `<changeList>` erfasst. Als Teil des `<creation>`-Statements, welches Informationen zur Entwicklung eines Textes gruppiert, werden hier in einzelnen `<change>` im Metadatenbereich eines TEI-Dokuments die rekonstruierten Textschichten strukturiert ausgezeichnet.[332] Der Quellcodeauszug 6.5 zeigt die beispielhafte Auszeichnung eines Dokuments mit drei Textschichten. Die Grundschicht wird hier über das Attribut `@type` mit dem Wert `level` von den anschließenden Überarbeitungen abgegrenzt.

```
1 <creation xml:id="creationInfo">
2     <persName xml:id="wuehrpaul">
3         <surname>Wühr</surname>
4         <forename>Paul</forename>
5         <idno>http://d-nb.info/gnd/118824465</idno>
6     </persName>
```

[331] Der vollständige Vorschlag der Arbeitsgruppe findet sich hier: Genetic Edition Working Group: *An Encoding Model for Genetic Editions*. `https://tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html` (besucht am 8.8.2022).

[332] Vgl. TEI Consortium: *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*. `https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/index.html` (besucht am 5.7.2021).

```
    <listChange ordered="true">
        <change n="1" xml:id="unique-id-1" type="level">
            <desc>Maschinenschriftliche Niederschrift</desc>
            <label>Grundzustand</label>
        </change>
        <change n="2" xml:id="unique-id-2" type="layer">
            <desc>Bandverweise notiert</desc>
            <label>Bearbeitungszustand I</label>
        </change>
        <change n="3" xml:id="unique-id-3" type="layer">
            <desc>Handschriftliche Überarbeitung und Anmerkung</desc>
            <label>Bearbeitungszustand II</label>
        </change>
    </listChange>
</creation>
```

Code 6.5: Exemplarische Auszeichnung von Textschichten innerhalb eines Dokuments

Einzelne Überarbeitungen wie Streichungen, Hinzufügungen oder Ersetzungen werden über das Attribut `@change` den genannten Textschichten zugeordnet – während unmittelbare Änderungen wie Sofortkorrekturen implizit durch Auslassung des Attributs der jeweils ersten Textschicht zugeordnet werden. Sollte anhand des handschriftlichen Befunds keine eindeutige Differenzierung möglich sein, die beispielsweise mithilfe des Schreibgerätes oder auch des Schriftduktus eindeutig voneinander zu scheiden ist, werden alle Änderungen sowie der Textbestand der eigentlichen Grundschicht zu einer Schicht zusammengefasst. Auch hier wird auf die explizite Vergabe des Attributs `@change` verzichtet.

6.4.2 Tilgungen

Als Tilgungen gelten

1. Durchstreichungen einzelner oder mehrerer Zeichen, Wörter oder Zeilen.

2. Überschreibungen einzelner oder mehrerer Zeichen oder Wörter.

3. intendierte Streichung durch vorgenommene Ergänzungen zur jeweiligen Stelle.

4. Durchstreichungen in Kombination mit Ersetzungen einzelner Zeichen, Wörter oder Zeilen.

Die Erfassung in den TEI-Daten erfolgt traditionell durch das Element `<del>`. Die beiden Attribute `@type` und `@hand` spezifizieren einerseits die Art der ausgeführten Streichung, entsprechend der zuvor angeführten Auflistung, und verweisen andererseits auf die materielle Ausführung. Streichungen ganzer Zeilen oder auch Strophen werden abweichend hiervon durch den kombinierten Einsatz von `<delSpan/>` und `<anchor/>` (leeres Element) ausgezeichnet.

Die Darstellung von Streichungen erfolgt durch die Anzeige eines horizontalen Strichs. Die genaue grafische Ausführung kann dem beigegebenen Faksimile entnommen werden. Jede Tilgung ist über das `@change`-Attribut einem Textzustand zugeordnet. Ist in der Einzelansicht eines Dokuments dieser Textzustand ausgewählt, werden hier zugeordnete Streichungen durch rote Hintergrundfarbe hervorgehoben. In nachfolgenden Textzuständen werden sie ohne Hervorhebung als gestrichen dargestellt.

Getilgter und wiederhergestellter Text, z. B. durch entsprechende Anmerkungen, wird durch eine gelbe Hintergrundfarbe hervorgehoben.

6.4.3 Hinzufügungen

Ergänzte Graphen oder auch Wörter werden einzeln erfasst und in der Ausgabe im jeweiligen Textzustand durch grüne Hintergrundfarbe hervorgehoben. Ergänzungen innerhalb eines Segments werden mit dem Element `<add>` ausgezeichnet, Hinzufügungen eines oder mehrerer Segmente durch `<addSpan/>`. Die gleichen Attribute wie bei einer Streichung können verwendet werden, mit Ausnahme von `@type`; stattdessen wird hier über `@place` der Ort der Hinzufügung in Korrelation zur Basiszeile angegeben.

6.4.4 Umstellungen

Umstellungen innerhalb eines Textträgers werden vom Autor entweder durch das Verschieben einzelner Ausschnitte an eine andere Position oder durch den Tausch zweier Textausschnitte vorgenommen. Die Abbildung zeigt als Beispiel die Umstellung eines einzelnen Textausschnitts – angezeigt durch einen Pfeil sowie ein entsprechendes Einfügungszeichen. Umstellungen solcher Ausschnitte, einzelner Zei-

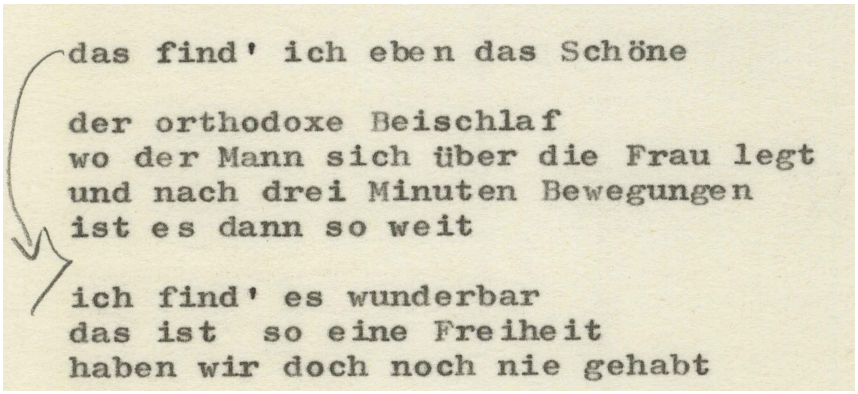


Abbildung 6.3: Umstellung innerhalb eines Dokuments, Auszug aus 6F3-SeF-018

chen oder Wörter werden unter Nutzung der Möglichkeiten annotiert, die in die TEI-Richtlinien in Version P5v2 zur Auszeichnung textgenetischer Phänomene eingeführt wurden. Zur Markierung der Einzelstellen wird das arbiträre Element `<seg>` verwendet, welches durch das Attribut `@function='transposition'` als Element, das eine Umstellung anzeigt, kenntlich gemacht wird. Ein eindeutiger Identifikator ermöglicht die Referenzierung dieser Einzelstellen und die Neuanordnung in einer Liste, die im Element `<transposition>` hinterlegt ist, welches „a single textual transposition as an ordered list of at least two pointers specifying the order in which the elements indicated should be re-combined“ enthält.[333] Der Quellcodeauszug 6.6 zeigt exemplarisch die XML-Annotation für den einfachen Fall der Umstellung zweier Zeichen innerhalb eines Worts:

```
<listTranspose>
    <transpose change="#Se2-009-stage-1">
        <ptr target="#f3cf1138-e744-4b17-ac72-6da4bfad5519"/>
        <ptr target="#e563fc19-54a1-4e56-8941-d766dc366ad2"/>
    </transpose>
</listTranspose>
daß man den als gesch<seg function="transposition" n="1" xml:id="e563fc19-54a1
    -4e56-8941-d766dc366ad2">e</seg>
<seg function="transposition" n="2" xml:id="f3cf1138-e744-4b17-ac72-6
    da4bfad5519">l</seg>
chtliches Wesen
```

Code 6.6: Beispielhafte Auszeichnung einer Umstellung

[333] TEI Consortium: *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. <transposition>*. `https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ref-transpose.html` (besucht am 8.8.2022).

Umstellungen einzelner Zeichen, Wörter oder auch ganzer Zeilen werden in der Dokumenteinzelansicht durch blaue Hintergrundfarbe im jeweiligen Textzustand hervorgehoben. Die korrespondierende Stelle wird bei Mouseover durch gelbe Hintergrundfarbe angezeigt.

6.4.5 Unterstreichungen und Einrahmungen

In den Vorarbeiten zu *So eine Freiheit* finden sich nicht nur die zuvor beschriebenen Ergänzungen, Streichungen oder Ersetzungen, sondern ebenso verschiedene Formen grafischer Markierungen wie Unterstreichungen oder Einrahmungen. Der Autor markiert hiermit sowohl einzelne Wörter als auch ganze Absätze. Wie die zuerst genannten (typischen) Änderungsformen bezeugen, stellen diese ein „Protokoll der Schwierigkeiten, die der Übergang von einem medialen Zustand zu einem anderen bereitet“, dar und dokumentieren den Prozess der Textentstehung. Sie verknüpfen zugleich verschiedene Bestandteile im Netzwerk des Dokumentkorpus miteinander.

Nicht selten kombiniert Wühr die Markierung einzelner Wörter oder Zeilen mit der Hervorhebung ganzer Abschnitte. Abbildung 6.4 illustriert einen solchen Fall. Sowohl der gesamte obere Textabschnitt als auch einzelne Zeilen sind mit grünem Farbstift hervorgehoben. Ein Vergleich mit späteren ‚Fassungen‘ dieses Selektionsausschnitts deutet darauf hin, dass Wühr durch Hervorhebung zunächst den als relevant erachteten Textausschnitt im Lektüreprozess markiert und anschließend als besonders wichtig erachtete Zeilen oder Wörter auswählt, die hier durch Unterstreichung in einem kräftigen Grün hervorgehoben werden.

Die Richtlinien der TEI schlagen zur Erfassung solcher Phänomene die Verwendung des Elements `hi` vor.[334] Die Spezifikation der Auszeichnung von Unterstreichungen und/oder Einrahmungen erfolgt über folgende Attribute:

- `@change` – Zuordnung zu einem Textzustand
- `@hand` – Referenz auf eine Hand und damit auf ein Schreibgerät

[334] Vgl. TEI Consortium: *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. 13 Critical Apparatus.* `https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html` (besucht am 22.4.2025).

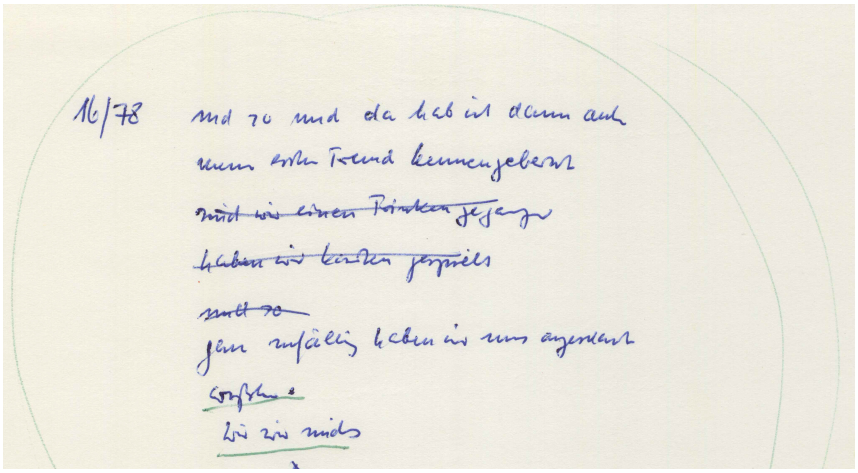


Abbildung 6.4: Iterative Textauswahl mittels grafischer Hervorhebung am Beispiel von Se1-UMb-031

- `@rend` – Details zur Ausführung mithilfe einer geschlossenen Liste von Attributwerten

Die Wiedergabe in der digitalen Edition orientiert sich an folgenden Prinzipien:

- Unterstreichungen werden unabhängig von ihrer konkreten Ausführung als einfache Unterstreichung wiedergegeben. Die Ausführung der Unterstreichung im Original ist als Annotation hinterlegt.

- Einrahmungen einzelner Wörter oder auch ganzer Textabschnitte werden nicht wiedergegeben und auch nicht in der Annotation erfasst.

6.4.6 Letztgültiger Textzustand

Der letztgültige Textzustand oder auch Endzustand bildet die Summe aller vorherigen Textzustände je Seite eines Manuskripts oder Typoskripts und stellt das Ergebnis aller Änderungsprozesse dar. Getilgte Textbestandteile sowie metatextuelle Anmerkungen werden nicht mehr angezeigt. Der Zeilenfall wird weiterhin so wiedergegeben, wie er im Dokument erscheint.

6.4.7 Dokument- und fassungsübergreifende Änderungen und Relationen

Die in den vorangehenden Abschnitten dargelegten Möglichkeiten des editionsspezifischen TEI-Schemas und das daraus abgeleitete Datenmodell erlauben eine präzise Auszeichnung verschiedener textgenetischer Phänomene – diese bleibt dabei jedoch stets beschränkt auf den einzelnen Textträger. Zur Untersuchung (und späteren Aufbereitung für die Nutzenden) der textgenetischen Verhältnisse zwischen den einzelnen Dokumenten und den hieraus zu konstituierenden Fassungen bedarf es weiterer Annotationen, die über die Grenzen der einzelnen Dokumente hinausgehen. Die TEI-Arbeitsgruppe für genetische Editionen hat dafür eine Differenzierung zwischen dem *document level* und dem *dossier level* vorgeschlagen.[335] Die Dokumentebene bezeichnet dabei all jene Auszeichnungen innerhalb eines einzelnen `<TEI>`-Dokuments. Wohingegen ein Dossier, in Anlehnung an die Begriffsbildung der *critique génétique*, ein „set of documents which a genetic editor considers as having contributed to the evolution of a particular text“ beschreibt, womit ein Wechsel auf die Ebene der Fassung und des Werks implizit mitgedacht wird.[336] Die Autor*innen schlagen zur Auszeichnung entweder die Erstellung sog. `<teiCorpus>`-Dokumente vor, die einzelne Dokumente integrieren, oder die darstellungsorientierte Auszeichnung mithilfe der Elemente `<graph>`, `<node>` und `<arc>`. Für den tatsächlichen Textvergleich sind diese Informationen dann mit einer einzelstellenbasierten Erstellung von Apparaten (`<app>` und `<rdg>`) zu kombinieren.[337]

Für die hier konzipierte Edition des Werkkomplexes *So eine Freiheit* wird dem Vorschlag der Arbeitsgruppe nicht gefolgt.[338] Stattdessen soll hier ein logisches Modell vorgeschlagen werden, welches im Gegensatz zur häufig anzutreffenden Praxis kein proprietäres XML-Datenformat einführt noch zusätzliche Technologien zur Erfassung dieser Informationen verwendet, sondern auf den bereits vorhandenen Möglichkeiten der TEI-Richtlinien aufbaut.[339] Die vorgeschlagene Lösung ist nicht nur

[335] Vgl. Genetic Edition Working Group: An Encoding Model for Genetic Editions (wie Anm. 331).

[336] Ebd.

[337] Die Möglichkeiten zur Erstellung eines kritischen Apparats werden hier nicht näher erläutert. Für Details siehe diese ausführlichen Erläuterungen in den TEI-Richtlinien: TEI Consortium: *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. <timeline>*. `https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/de/html/ref-TEI.html` (besucht am 8.8.2022).

[338] In der Praxis hat sich gezeigt, dass es bisher kein standardisiertes Datenmodell zur Erfassung textgenetischer Phänomene zwischen Dokumenten gibt. Siehe hierzu die Erläuterungen in Abschnitt 4.3.

[339] So definiert bspw. die Faustedition eigene XML-Elemente. Vgl. *faust-xml*. faust-xml. XML an other source data of the Faustedition. `https://github.com/faustedition/faust-xml`

auf die Edition des Werkkomplexes *So eine Freiheit* beschränkt, sondern kann auch auf andere Anwendungsfälle übertragen werden.

Neben den von der Textgenesearbeitsgruppe der TEI vorgeschlagenen Möglichkeiten bieten die TEI-Richtlinien selbst noch verschiedene Elemente an, die sich zur Verknüpfung – und damit zur Herstellung verschiedener Relationen – zwischen einzelnen TEI-Datensätzen eignen: Dafür werden in Kapitel 16 der ‚Richtlinien' u. a. die Elemente `<linkGrp>` und `<link>` eingeführt. Mit einem `<link>` besteht in TEI-XML die Möglichkeit, die Zusammengehörigkeit verschiedener Abschnitte oder Elemente auszudrücken. Ein solcher Verweis kann dabei entweder ähnlich wie ein Hyperlink im Web oder auch als semantische Verknüpfung verstanden werden. Die über das Attribut `@target` referenzierten Dokumentfragmente müssen dabei nicht zwingend geordnet sein und im Unterschied zu Hyperlinks kann ein solcher Link mehr als ein bzw. zwei Angaben enthalten.[340] Ergänzend zur Erfassung von Relationen zwischen einzelnen Abschnitten oder ganzen Dokumenten mithilfe von Links erlauben die `<linkGrp>`s, zusammengehörige Verweise zu bündeln und gleichzeitig weitere Informationen zur Art des Links (`@type`) sowie zur Anordnung der Werte im `@target`-Attribut anzugeben.[341]

Die Anwendung des Datenmodells wird nachfolgend am Beispiel der rekonstruierten textgenetischen Beziehungen der 19. Figuration illustriert. Die Menge der Dokumente ist hier wie in einem Netzwerkgraphen miteinander verbunden. Ein einzelnes Dokument entspricht dabei einem Knoten, der über Kanten, hier einem `<link>`, mit

---

(besucht am 23.10.2023). Alessio Christen und Elena Spadini schlagen für die genetische Edition von Gustav Roud hingegen einen Ansatz basierend auf Technologien des Semantic Web vor. Vgl. Christen / Spadini: „Modeling Genetic Networks. Gustave Roud's Œuvre, from Diary to Poetry Collections" (wie Anm. 301).

[340] Ein Hyperlink (`<a>`) in HTML geht zwingenderweise immer von einer Quelle aus und zeigt auf genau ein Ziel. Es besteht also stets eine 1:1-Beziehung. Ein `<link>` in TEI kann, muss aber nicht ebenso funktionieren, wobei Quelle und Ziel explizit im Attribut `@target` angegeben werden. Hierüber lassen sich 1:1-Beziehungen ebenso wie 1:n-Beziehungen gleichermaßen abbilden. Das TEI-Linkkonzept funktioniert auf der Ebene der Beschreibung ähnlich wie die sog. XLinks, ohne jedoch Details zur Auflösung dieser Angaben vorzugeben. Vgl. TEI Consortium: *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. 8 Transcription of Speech.* `https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TS.html` (besucht am 5.7.2021); W3C: *HTML. Living Standard. 4.6 Links.* 31. Okt. 2023. `https://html.spec.whatwg.org/multipage/links.html#links` sowie ders.: *XML Linking Language (XLink) Version 1.1.* 31. Okt. 2023. `https://www.w3.org/TR/xlink11/#concepts`.

[341] Vgl. TEI Consortium: *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. <hi>.* `https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/de/html/ref-hi.html` (besucht am 5.7.2021).

anderen verbunden ist. Dabei wird zwischen drei verschiedenen Typen von Verbindungen unterschieden:

1. Ein Dokument wird aus einem oder mehreren Dokumenten figuriert (`type = 'isFigurationOf'`).

2. Ein Dokument ist eine Überarbeitung eines oder mehrerer Dokumente (`type = 'isRevisionOf'`).

3. Ein Dokument ist die Veröffentlichung eines oder mehrerer Dokumente (`type = 'isPublicationOf'`).

Mithilfe der beiden Elemente `<link>` und `<linkGrp>` lassen sich so die textgenetischen Beziehungen zwischen einzelnen Dokumenten, die der Genese einer Figuration zugeordnet werden können, in XML modellieren. Die Referenz ist dabei stets das einzelne Dokument, auf das über die eindeutig vergebene `xml:id` verwiesen wird. Das textgenetische Netzwerk, welches die vorangehende Abbildung zeigt, lässt sich damit in TEI-XML wie folgt abbilden:

```
<linkGrp xml:id="macrogenetic-Path-19" type="geneticPath" targFunc="goal source
    (s)">
   <link target="19F1-UMa-108 Se2-M491-015 Se2-M491-022 Se2-M491-032" xml:id="
      macrogenetic-Path-19-1" type="isFigurationOf"/>
   <link target="19F1-UMa-109 Se2-M491-029 Se2-M491-032 Se2-M491-058" xml:id="
      macrogenetic-Path-19-2" type="isFigurationOf"/>
   <link target="19F1-UMa-108 19Sk1-UMa-102" xml:id="macrogenetic-Path-19-3"
      type="isRevisedOf"/>
   <link target="19F2-M491-124 19F1-UMa-108" xml:id="macrogenetic-Path-19-4"
      type="isRevisedOf"/>
   <link target="19F2-M491-125 19F1-UMa-109" xml:id="macrogenetic-Path-19-5"
      type="isRevisedOf"/>
   <link target="19F3-SeF-046 19F2-M491-124" xml:id="macrogenetic-Path-19-6"
      type="isRevisedOf"/>
   <link target="19F3-SeF-047 19F2-M491-125" xml:id="macrogenetic-Path-19-7"
      type="isRevisedOf"/>
   <link target="19D 19F3-SeF-046 19F3-SeF-047" xml:id="macrogenetic-Path-19-8"
       type="isPublicationOf"/>
   <link target="19F2-M491-124 19F2-M491-124" xml:id="macrogenetic-Path-19-9"
      type="isRevisedOf"/>
   <link target="19F2-M491-125 19F2-M491-125" xml:id="macrogenetic-Path-19-10"
      type="isRevisedOf"/>
   <link target="19F5-SFB-050 19F2-M491-124 19F2-M491-125 19D" xml:id="
      macrogenetic-Path-19-11" type="isRevisedOf"/>
   <link target="19F6-SFB-044 19F5-SFB-050" xml:id="macrogenetic-Path-19-12"
      type="isRevisedOf"/>
```

```
14    <link target="19A 19F6-SFB-044" xml:id="macrogenetic-Path-19-13" type="
          isPublicationOf"/>
15 </linkGrp>
```

Code 6.7: Modellierung mit der textgenetischen Entwicklung der 19. Figuration in TEI-XML

Diese Informationsmodellierung ermöglicht zunächst die Erfassung von Beziehungen auf der (textgenetischen) Ebene der Fassungen bzw. der Dokumente, aus denen sie konstituiert wird. Darüber hinausgehend bedarf es für den konkreten Vergleich der einzelnen Fassungstexte (siehe Anforderungen in Abschnitt 4.3) noch der Erstellung kritischer Apparate, die einzelne Textsegmente miteinander in Beziehung setzen. Die Modellierung und halbautomatische Erstellung dieser Apparate wird in Abschnitt 7.3.1 näher erläutert.[342]

[342] Das XML-Schema im Anhang dokumentiert das Datenmodell der hier vorgestellten ‚Linkbasen' und ‚Standoff-Apparate'.

7 Gestaltung und Umsetzung

7.0 Vorbemerkungen zum technischen Konzept

Die Erarbeitung einer digitalen Edition eröffnet neue Möglichkeiten für die editorische Erschließung und Präsentation der gewonnenen Befunde, erweitert zugleich aber auch den ‚Aufgabenbereich' eines Editionsprojekts. So sind nicht nur Fragen der Datenmodellierung als auch der digitalen Präsentation bzw. Visualisierung zu berücksichtigen, sondern ebenso grundlegende (software)technische Fragen. Denn mit dem „zunehmenden Einsatz von digitalen Tools und computergestützten Methoden" werden Editionsprojekte, ob gewollt oder nicht, unweigerlich zu Softwareprojekten.[343] Diese haben sich einerseits mit Fragen der grundlegenden Konzeption respektive Architektur zu befassen, andererseits aber auch mit den Herausforderungen digitaler Nachhaltigkeit – insbesondere im Hinblick auf die langfristige Verfügbarkeit der entstandenen digitalen Editionen. Im Gegensatz zu gedruckten Editionen, die nach Veröffentlichung typischerweise als abgeschlossen und damit stabil betrachtet werden können, müssen sich digitale Editionen zwangsläufig mit der Herausforderung einer (potenziellen) ewig währenden Unabgeschlossenheit befassen.[344]

Wie alle Softwareprojekte und -systeme sind auch digitale Editionen vom stetigen Verfall bedroht. Sobald eine digitale Edition nicht mehr bereitsteht oder nicht länger funktioniert wie erwartet, kann sie ihrer eigentlichen Aufgabe, der „Ausgabe

---

[343] Manuel Burghardt / Claudia Müller-Birn: „Software Engineering in den Digital Humanities". In: Gesellschaft für Informatik e.V. (Hg.): *50 Jahre Gesellschaft für Informatik – Informatik für Gesellschaft Workshopbeiträge der 49. Jahrestagung der Gesellschaft für Informatik: 23.-26.9.2019, Kassel, Deutschland*. Bonn 2019. S. 75–75.

[344] So legt bspw. Patrick Sahle in seinen theoretischen Ausführungen zu digitalen Editionen dar, dass digitale Editionen viel mehr als fortlaufender Prozess verstanden werden können, deren Inhalt stetig erweiterbar ist. Dieser Grundgedanke lässt sich zugleich auch auf die (technische) Bereitstellung einer digitalen Edition als solches übertragen, die selbst ein fortlaufender Prozess ist und neben entsprechender Infrastruktur auch Wartung erfordert. Vgl. Sahle: „What Is a Scholarly Digital Edition?" (wie Anm. 279), hier S. 29.

eines oder mehrerer [...] Texte“, nicht länger gerecht werden.[345] Ist dies der Fall, dann werden Editionen, insbesondere dann, wenn Dritte diese als Grundlage für ihre eigene Arbeit nutzen, zu „reference rot“.[346] Im Kontext digitaler Editionen erhält Zuverlässigkeit letztlich eine umso schwerwiegendere Bedeutung: Nicht nur die Zuverlässigkeit der editorischen Arbeit selbst ist von immensem Gewicht, sondern ebenso die zuverlässige und persistente Verfügbarkeit der Edition. Eine Tatsache, die auch die internationale Forschungsgemeinschaft (der Digital Humanities) längst erkannt hat und die sich bspw. im *Endings Project* niederschlägt, welches versucht, Best-Practice-Ansätze zur Entwicklung und Umsetzung digitaler Forschungsprojekte mit Blick auf die langfristige Verfüg- und Nutzbarkeit zu entwickeln.[347] Diese Problematik (und die damit verbundene Einsicht) ist nicht neu. Jeff Rothenberg ist hierauf bereits Mitte der 1990er Jahre aufmerksam geworden:

> Beyond having obvious pragmatic value, the digital documents we are currently creating are the first generation of a radically new form of record-keeping. As such, they are likely to be viewed by our descendants as valuable artifacts from the dawn of the information age. Yet we are in imminent danger of losing them even as we create them.[348]

Aktuell lassen sich im Wesentlichen zwei Ansätze zur Bewältigung dieser Herausforderung beobachten: institutionelle Zusammenschlüsse sowie die Generierung möglichst statischer Softwareprodukte; wobei beide nicht unbedingt deutlich voneinander abzugrenzen sind. So versuchen einerseits institutionelle Zusammenschlüsse, Standards (über die Datenmodelle hinausgehend) zu definieren und zugleich infrastrukturelle Grundlagen zu schaffen, die den möglichst einfachen und langfristigen Betrieb einer Vielzahl von verschiedenen Editionen ermöglichen sollen und diese zugleich miteinander vernetzen. Neben staatlich geförderten Initiativen wie dem *Text+*-Konsortium sind hier beispielhaft Zusammenschlüsse wie der schweizerische Verein *e-editiones* zu nennen, der zugleich maßgeblich die Entwicklung der Publika-

---

[345] Kocher: „Edition“ (wie Anm. 9), S. 177

[346] Zach Coble / Jojo Karlin: „Reference Rot in the Digital Humanities Literature: An Analysis of Citations Containing Website Links in DHQ“. In: *digital humanities quarterly* 17 (2023), H. 1. `https://digitalhumanities.org/dhq/vol/17/1/000671/000671.html#` (besucht am 25.11.2023).

[347] Vgl. The Endings Project Team: *The Endings Project*. Principles. `https://endings.uvic.ca/index.html` (besucht am 25.11.2023).

[348] Jeff Rothenberg: „Ensuring the Longevity of Digital Information“. In: *International Journal of Legal Information* 26 (1998), H. 1–3. S. 1–22. `https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S0731126500000469/type/journal_article` (besucht am 25.11.2023), hier S. 17. Die erste Fassung dieses Beitrags erschien bereits 1995, die oben genannte zeitliche Einordnung bezieht sich genau hierauf.

tionssoftware *TEI-Publisher* vorantreibt.[349] Auf der anderen Seite etablieren sich zunehmend Konzepte, die versuchen, durch den weitestgehend beschränkten Software- und Technologieeinsatz die langfristige Verfügbarkeit und Nutzbarkeit digitaler Editionen zu gewährleisten.[350] So hält bspw. das schon zuvor erwähnte Endings Project u. a. folgende Bedingungen für digitale Nachhaltigkeit für unabdingbar: „No dependence on server-side software: build a static website [...] No boutique or fashionable technologies [...] Inclusion of data".[351]

Diese Ansätze unterscheiden sich zumeist wesentlich in der Kopplung der einzelnen Schritte im Prozessmodell einer digitalen Edition. So wird die Layoutansicht in Softwarelösungen wie dem TEI-Publisher typischerweise dynamisch, das heißt zum Zeitpunkt des Aufrufs durch Nutzende, erzeugt. Dafür muss auf einem Server Infrastruktur betrieben werden, die diese Anfragen entgegennimmt, (Teil-)Programme zur Bearbeitung aufruft und den „für die Leserschaft zugängliche[n] edierte[n] Text ... ‚on the fly'" generiert.[352] Wird, wie vom Endings Project gefordert, eine statische Webausgabe erzeugt, dann meint dies hingegen nicht, dass es dort keine dynamischen Elemente gibt, sondern lediglich, dass Datenzugriffs- und verarbeitungslogik im Vorfeld ausgeführt werden. Die eigentliche Präsentation besteht dann lediglich aus statischen Dateien (i. d. R. HTML, CSS und JavaScript). Diese können dann auf einem beliebigen und einfachen Webserver bereitgestellt werden, der keinerlei spezifische Anforderungen erfüllen muss. Die Präsentation der Edition ist dann nicht mehr von der dahinterliegenden Infrastruktur abhängig. Gerade für kleinere Editionsprojekte kann dies ein Lösungsansatz für die langfristige Bereitstellung sein – aufwendige Einrichtung, Wartung und ggf. kostspieliger Unterhalt entfallen.

Vor diesem Hintergrund muss sich die hier vorgelegte digitale Edition nicht nur mit den projektspezifischen Herausforderungen und Anforderungen (siehe Abschnitt 2.3 und 4.3.2) auseinandersetzen, sondern muss sich zugleich auch zu dem zuvor knapp

---

[349] Vgl. Leibniz-Institut für Deutsche Sprache: *Editionen*. Text Plus. 11. Dez. 2023. `https://text-plus.org/ueber-uns/editionen/` u. e-editiones e.V.: *e-editiones*. 11. Dez. 2023. `https://www.e-editiones.org/`.

[350] Die Beschränkung auf die notwendigen technischen Komponenten firmiert insbesondere unter dem Schlagwort ‚Minimal Computing'. Die Erzeugung statischer digitaler Editionen – zum Zwecke der Einfachheit und zugleich Nachhaltigkeit – ist hier einzuordnen. Vgl. hierzu einführend Risam Roopika / Alex Gil: „Introduction. The Questions of Minimal Computing". In: *digital humanities quarterly* 16 (2022), H. 2. `https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/16/2/000646/000646.html` (besucht am 11.12.2023).

[351] The Endings Project Team: *Endings Principles for Digital Longevity. Version 2.2.1, 2023-03-03*. Principles. `https://endings.uvic.ca/principles.html` (besucht am 25.11.2023).

[352] Neuber: „Der digitale Editionstext. Technologische Schichten, ‚editorischer Kerntext' und datenzentrierte Rezeption" (wie Anm. 286), S. 73.

skizzierten Diskurs aus dem Bereich des Research Software Engineerings verhalten. Die konkreten Rahmenbedingungen des Projekts erfordern eine einfache Lösung, die mit den vorhandenen Ressourcen und unter Einbezug frei zugänglicher Softwarepakete umgesetzt werden kann. Die (einfache) Nachnutzung bestehender Publikationslösungen (siehe oben) ist aufgrund der spezifischen Anforderungen nicht möglich. Stattdessen wird auf eine Kombination verschiedener Softwarepakete zurückgegriffen. Der grundlegende Aufbau ist in Abbildung 7.1 dargestellt und setzt sich im Wesentlichen aus einer Arbeitsumgebung sowie der statisch generierten Präsentationsschicht zusammen. Dabei kommt neben dem sog. X-Stack (XML, XPath, XSLT und XQuery – gespeichert und ausgeführt in eXist-DB) insbesondere das JavaScript-Framework Svelte(Kit) zum Einsatz, welches die Generierung der statischen Präsentationsschicht übernimmt.[353]

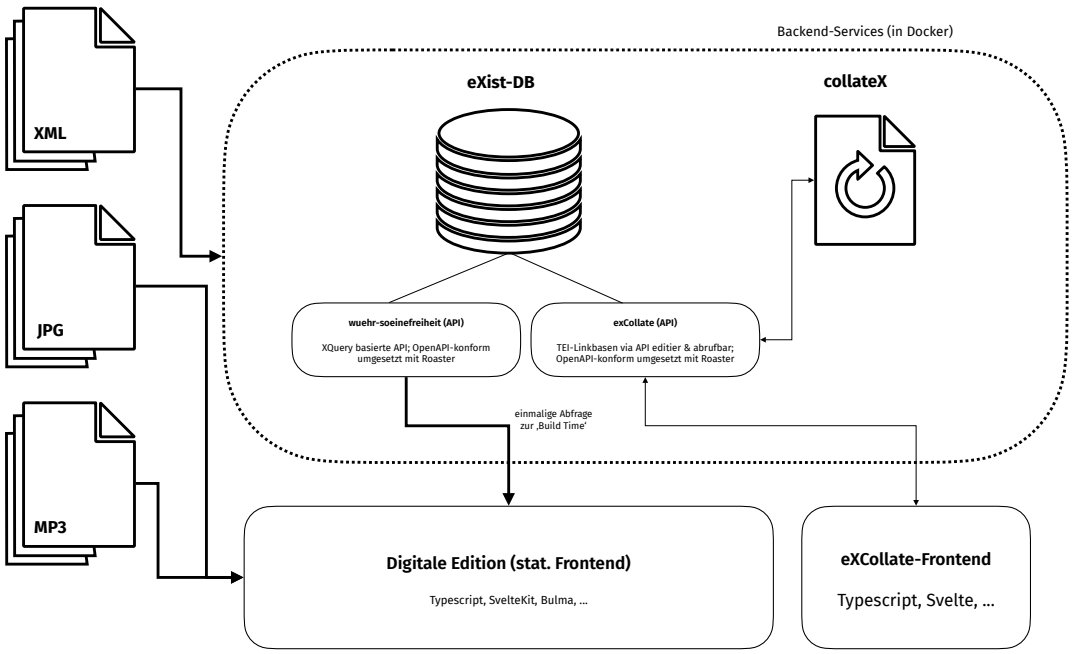


Abbildung 7.1: Skizze des Aufbaus der Editions- und Arbeitsumgebung

Die nachfolgenden Abschnitte erläutern die Funktionalität der digitalen Edition (hier synonym mit der Präsentationsschicht) als solche und beschreiben dabei zudem

[353] Vgl. eXist Solutions: *eXist-db*. eXist-db. 6. Jan. 2024. `https://exist-db.org/exist/apps/homepage/index.html` sowie Rich Harris: *Svelte. Cybernetically Enhanced Web Apps*. svelte. 6. Jan. 2024. `https://svelte.dev/` (besucht am 21.5.2025).

Herausforderungen und Lösungsansätze zur halbautomatischen Kollationierung der verschiedenen Fassungen, die zuvor in TEI-XML transkribiert wurden.[354]

7.1 Hör- und Lesetext

Diese drei Zugänge (siehe Abschnitt 4.3.2) integrieren als einzelne Komponenten einen unterschiedlichen Blick auf das Werk; in Kombination vermitteln sie wiederum auf makrogenetischer Ebene den Text als Werk. Der erste Zugang ermöglicht seinem Namen entsprechend den Zugriff auf die zunächst erschienene Druckfassung sowie die 1992 gesendete Hörspielfassung. Der Zugriff auf den Text der einzelnen Fassungen erfolgt aufgeteilt in die jeweils 19 Figurationen. Diese Systematik berücksichtigt einerseits die inhärente Textlogik von *So eine Freiheit* und ist andererseits das Ergebnis einer rechtlichen Vereinbarung mit dem RBB.

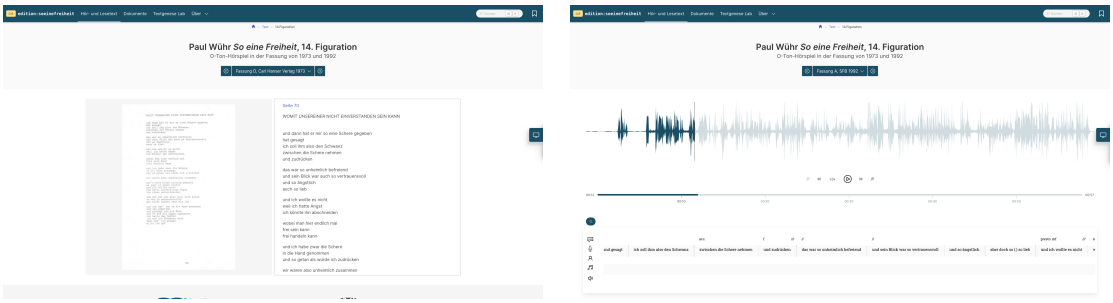


Abbildung 7.2: Einzelansicht der Druck- und Hörfassung am Beispiel der 14. Figuration

Die einzelnen Ansichten[355] der beiden Fassungen werden jeweils durch eine eigene Transkription ergänzt (siehe Abbildung 7.2). Die Renotation des Hörspieltextes hat allerdings nicht die sichernde Funktion sonstiger editorischer Transkription, sondern versucht vielmehr, durch die Verschriftlichung ein eigenes Angebot der hörenden wie lesenden Lektüre des Hörspiels zu machen. Laut Schmedes kann die Renotation auch als Hörspielprotokoll verstanden werden, welches die Komplexität des Hörspieltextes durch Verschriftlichung und damit zugleich durch Decodierung der einzelnen

[354] Die konzeptuellen Überlegungen hinter dem Gesamtaufbau finden sich in Abschnitt 4.3, woraus ebd. die Dreiteilung in Hör- und Lesetext, Dokumentarchiv sowie textgenetisches Labor abgeleitet wird. Anhang C enthält eine technische Dokumentation der einzelnen Komponenten, vom XML-Schema bis zur Webanwendung.

[355] Für Detailansichten siehe Abbildungen B.2.3 und B.2.4.

Zeichensysteme reduziert.[356] Die Wiedergabe des renotierten Hörspieltextes erfolgt im Stil einer Partitur – die einzelnen ‚Spuren' dieser Partitur sind jeweils einem bestimmten Zeichensystem zuzuordnen. Die Form der Visualisierung korrespondiert unmittelbar mit dem zugrundeliegenden editorischen Textbegriff. Während die horizontale Ausdehnung die zeitliche Ausdehnung bzw. den zeitlichen Verlauf symbolisiert, zeigt die vertikale Anordnung das Verhältnis der einzelnen Zeichensysteme und deren zeitliche Überlagerung an. Die partiturierte Wiedergabe der Hörspielrenotation wird damit zur (Re-)Montage, welche

> die Abschnitte nicht nur einem einzigen Merkmal folgend miteinander kombiniert [...], sondern der über die gleichzeitige Bewegung einer ganzen Kette von Linien über eine Reihe von Abschnitten hinweg charakterisiert wird. Von diesen Linien folgt jede ihrem eigenen kompositorischen Lauf und ist zugleich untrennbar mit dem allgemeinen kompositorischen Lauf des Ganzen verbunden.[357]

Hierzu wird ergänzend eine Visualisierung des Audiosignals bzw. der Messung des Signals als Pseudo-Oszillogramm dargeboten. Sowohl Renotation als auch Oszillogramm werden beim Abspielen des Hörspielausschnitts mit diesem synchronisiert, und die entsprechende Textstelle wird in der Renotation farblich hervorgehoben. So betrachtet liegt diesem Vorgehen gewissermaßen Jandls und Mayröckers Bild des Hörspiels als doppelter Imperativ zugrunde, denn so kann, ganz im Gegensatz zum sonst üblichen Vorgehen von Hörspieleditionen, beispielsweise als Teil von Gesamtausgaben, dieses durch Abspielen tatsächlich gehört werden.[358] Die Renotation wiederum macht den akustischen Text, ähnlich wie ein Transkript eines handschriftlichen Manuskripts, lesbar und erleichtert so die Betrachtung der spezifischen akustischen Ästhetik Wührs – denn

> wen also sowohl Textgenese als auch die Bearbeitungen, Verschiebungen, Schnitte, Montagen, kurz die Prinzipien einer spezifischen akustischen

[356] Vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens (wie Anm. 50), S. 119 sowie Abschnitt 2.1 dieser Arbeit.

[357] Sergej Eisenstein: „Vertikalmontage". In: Felix Lenz / Helmut H. Diedrichs (Hg.): *Jenseits der Einstellung* (Schriften zur Filmtheorie). Frankfurt am Main 2006. S. 238–300, hier S. 242 zit. nach Fernand Hörner: *Polyphonie und Audiovision. Theorie und Methode einer interdisziplinären Musikvideoanalyse*. 1. Auflage (Short Cuts - Cross Media Band 13). Baden-Baden 2020, S. 150.

[358] Vgl. Jandl / Mayröcker: „Rede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden 1969" (wie Anm. 137).

> Ästhetik [Wührs] interessieren, der muss den Audiotext transkribieren und mit einem genauen, nachvollziehbaren Zeitindex versehen.[359]

Grundlage der hier in Abbildung 7.2 gezeigten Darstellung ist eine vorangehende Transkription, aufbauend auf dem *Gesprächsanalytischem Transkriptionssystem* (GAT) und einer anschließend Codierung in TEI-XML. Die Prinzipien der Transkription, Codierung und anschließenden Verarbeitung sind in 6.3 erläutert. Diese Renotation und die partiturartige Darstellung erheben nicht den Anspruch, die Komplexität der Audiofassung des Hörspiels abzubilden, vielmehr geht es

> um das Kenntlichmachen von akustisch schwer zu differenzierenden Höreindrücken, also um das beschreibende Erschließen dessen, was sich akustisch in voller Komplexität vollzieht.[360]

Die soeben beschriebene Darstellung basiert auf der Codierung des Hörspieltextes in TEI-XML sowie der dort vorgenommenen Synchronisation mit der Audiodatei der jeweiligen Figuration. Diese Informationen werden während der Generierung der statischen Ausgabe über die REST-API des eXist-DB-Backends ausgelesen.[361] Dieser Endpunkt (`/api/text/{chapter}`) stellt der Webanwendung einerseits Metainformationen zur jeweiligen Figuration und andererseits eine HTML-Repräsentation der Hör- und Druckfassung zur Verfügung. Diese werden dann von den zugehörigen Komponenten der Svelte-Anwendung weiterverarbeitet und zur Anzeige gebracht.[362] Im Zusammenspiel mit der Komponente der Webanwendung, durch die ein automatischer Zitiervorschlag[363] für jede Einzelansicht generiert wird, sorgen diese Bestandteile zudem dafür, dass einzelne Zeitpunkte präzise referenziert werden können.[364] Die digitale Edition geht damit wesentlich über die Möglichkeiten hinaus, die bspw.

---

[359] Epping-Jäger: „Rolf Dieter Brinkmann. ‚Die Wörter Sind Böse' / ‚Wörter Sex Schnitt'" (wie Anm. 51), S. 52.

[360] Andreja Andrisević: „„mit den Augen hören" – polyphone Notationen im Hörspiel. Partituren von Paul Wühr, Ferdinand Kriwet und Helmut Kopetzky". In: Anke Bosse / Wolfgang Lukas (Hg.): *Kritische Audio-Edition* (Beihefte zu editio 56). Berlin/Boston 2024. S. 71–110, hier S. 105.

[361] Zum Aufbau der Schnittstelle des Backends vgl. C.1.3.

[362] Siehe die Erläuterungen der einzelnen Komponente C.2.3.1.

[363] Siehe hierzu C.2.3.2.

[364] Der Zeitpunkt wird im URL-Parameter `time` in Sekunden abgebildet (z.B. `time=130s`). Die Anzahl der Sekunden bezieht sich jeweils auf die Zeit seit Beginn des Hörspielausschnitts (der Figuration). Die Zählung beginnt bei jeder Figuration bei 0. Die Referenz von Zeitspannen ist nicht vorgesehen.

die *Kofler Forschungsplattform* bietet und greift das Modell ‚klassischer' Protokolle, wie u.a. bei Schmedes, auf, die mit fortlaufenden Zeitstempeln versehen sind.[365]

Die Informationen, die der zuvor erwähnte REST-Endpunkt ausliefert, werden auch für die Einzelansicht der Druckfassung genutzt, die die Umschrift der jeweiligen Figurationen präsentiert. Diese wird in einer synoptischen Ansicht mit einem Digitalisat der entsprechenden Buchseiten kombiniert. Die Grundeinheit für Transkription und Wiedergabe sind die einzelnen Seiten der 1973 bei Hanser erschienenen Ausgabe. Das digitale Faksimile der einzelnen Druckseiten wird in einer Synopse mit dem entsprechenden Transkript wiedergegeben.[366] Topographische Informationen, wie beispielsweise die Position des Marginaltextes, werden in der Wiedergabe lediglich semidiplomatisch und nicht positionsgetreu nachgebildet. Für Codierung und Wiedergabe gelten dieselben Regeln wie für die Auszeichnung von Typo- sowie Manuskripten, die in Abschnitt 6.2.1 beschrieben werden. Im Unterschied zur Präsentation des Hörspieltextes vermittelt diese Darstellungsform eine andere Perspektive auf den Text_F, der sich hier als Text_D nicht primär aus verschiedenen Zeichensystemen, die entlang einer Zeitachse organisiert sind, konstituiert, sondern linear – bedingt durch das Dispositiv des Druckmediums – aufgebaut ist.

7.2 Dokumentarchiv

Die zweite Möglichkeit, auf die digitale Edition zuzugreifen, ist das Dokumentarchiv. Während sich der erste Zugang (Hör- und Lesetext) auf die Präsentation der beiden veröffentlichten Fassungen beschränkt, bietet das Dokumentarchiv den Zugriff auf das mehrmediale dossier génétique in seiner Gesamtheit. Der Ausgangspunkt der Präsentation sind hier nicht textgenetische Bündelungen, wie etwa im Falle von *Arthur Schnitzler digital*, sondern die einzelnen Dokumente selbst. Das Archiv bildet so zunächst lediglich die Überlieferung der Bestandteile des dossier génétique ab. Eine tabellarische sowie eine ‚galerieartige' Anzeige erlauben ein spezifisch am Nutzer*inneninteresse ausgerichtetes Ergründen der Gesamtmenge der hier abgebildeten Einzeldokumente bzw. -texte. Die tabellarische Ansicht präsentiert ein Ver-

[365] Die *Kofler Forschungsplattform* ermöglicht zum Zeitpunkt der Abfassung keine spezifische Adressierung von Einzelstellen des Hörspiels. Vgl. Schmedes: Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens (wie Anm. 50), S. 285ff.

[366] Diese Art der Darstellung hat sich in digitalen Editionen als Standard etabliert, die hier den Fassungstext darstellt. Vgl. Anna Busch: „Visualisierung textgenetischer Phänomene in digitalen Editionen". In: Anke Bosse / Walter Fanta (Hg.): *Textgenese in der digitalen Edition* (Beihefte Zu editio 45). Berlin/Boston 2019. S. 51–64, hier S. 52.

zeichnis aller Dokumente in Form einer weitestgehend strukturlosen Liste, die in Kombination mit den zur Verfügung stehenden Filtern die gezielte Suche nach einer Teilmenge ermöglicht. Demgegenüber visualisiert die Galerieansicht das Korpus in einer Draufsicht und versucht, die Quantität der Überlieferung in den digitalen Raum zu transportieren. Diese Ansicht zeigt durch den Aufbau (Ordnung + Unterteilung) zugleich den textgenetischen Arbeits- und Entwicklungsprozess an. Galerie- wie auch tabellarische Ansicht werden aus den gleichen Datenquellen gespeist: den Metadaten, die in den Transkriptionen der einzelnen Dokumente codiert sind, sowie den zugehörigen ausgegliederten Annotationen. Beide übersetzen ein und dieselben Informationen im Interface in disjunkte Zustände.[367] Nach Andrews / Zundert ‚sprechen' beide also in einer eigenen Sprache über die Archivmaterialien und die Informationen, die im Rahmen der editorischen Erschließung aus ihnen gewonnen wurden:

> It is now clear that any interface is inevitably developed, and its arguments will be couched, in a particular semiotic environment that is extensively shaped by the cultural contexts of the author of a text, its editor, and its audience. The elements of user interface – visuals, colour, dynamic interaction – belong to this semiotic environment and, as such, constitute in themselves a kind of language.[368]

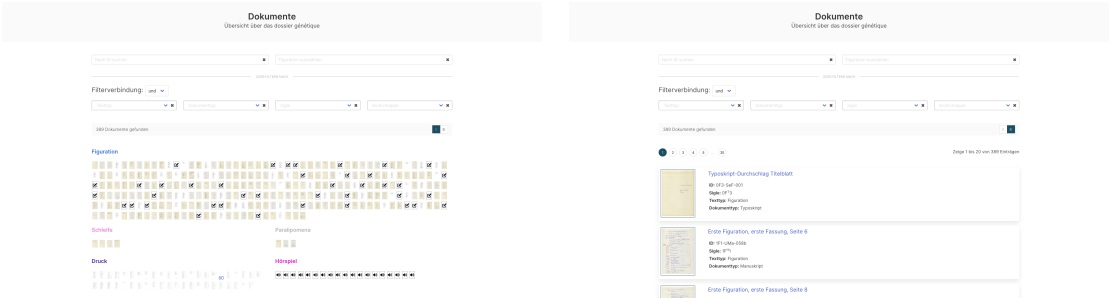


Abbildung 7.3: Gesamtansichten im Dokumentarchiv im Vergleich

Der Vergleich der beiden überblicksartigen Darstellungen in Abbildung 7.3 offenbart diesen Unterschied besonders deutlich.[369] Die tabellarische Ansicht orientiert sich in ihrer Struktur und Anordnung an der klassischen Form eines Registers und legt Wert auf Funktionalität und Übersichtlichkeit. Die Galerieansicht hingegen ist

[367] Vgl. Andrews / van Zundert: „What Are You Trying to Say? The Interface as an Integral Element of Argument" (wie Anm. 282), S. 5.

[368] Ebd., S. 11

[369] Für Detailansichten siehe Abbildungen B.2.5 und B.2.6.

in ihrer skeuomorphen Anordnung und Struktur an die tatsächliche Form eines Archivs angelehnt und präferiert die Präsentation und Visualisierung der Materialien. Die Filter im oberen Bereich des Dokumentarchivs wirken sich auf beide Ansichten gleichermaßen aus – jedoch auf unterschiedliche Weise. So werden in der Galerieansicht die nicht relevanten Dokumente lediglich abgedunkelt dargestellt, aber nicht ausgeblendet. Die tabellarische Ansicht hingegen zeigt nur noch die tatsächliche Menge der gefilterten Dokumente an. Beide Ansichten sind, auch in Kombination mit den verschiedenen Filtermöglichkeiten, stabil referenzierbar. Alle Werte werden als Parameter an die URL angehängt und beim Aufruf der Seite durch die zugehörige Komponente (siehe C.2.3.3) ausgelesen.[370]

Die überblicksartige Darstellung des Dokumentarchivs ermöglicht zugleich den Zugriff auf die einzelnen Dokumente selbst. Die Präsentation der Materialien des *avant-texte* orientiert sich dabei an der Wiedergabe der Druckfassung. Diese dokument- und seitenbasierte Einzelansicht stellt das Faksimile sowie die (semidiplomatische) Transkription in einer synoptischen Ansicht gegenüber. Wie in der Ansicht der Druckfassung ist ein ‚komplexer Image Viewer' die Grundlage für die Wiedergabe der Digitalisate, die durch integrierte Zoomfunktionalität im Detail betrachtet werden können. Ein wesentliches Merkmal der Darstellung der archivalischen Materialien ist die enge Verknüpfung zwischen Transkript und Digitalisat: Wird im Transkript eine Stelle mit der Maus ‚überfahren', dann wird die korrespondierende Stelle im Digitalisat hervorgehoben, was den Nutzer*innen wiederum die möglichst leichte Nachvollziehbarkeit und Überprüfung der editorischen Übertragung des Textes ermöglichen soll.

Darüber hinaus bietet die Einzelansicht (Abb. 7.4) im Wesentlichen vier weitere Hauptfunktionalitäten:

1. Ein Kontextmenü, welches Informationen zu textgenetischen Beziehungen zu anderen Einzeldokumenten – dem relationalen Modell dieser Edition (vgl. 6.4.7) entsprechend – anzeigt.

[370] Die Konstruktion von zitierfähigen URLs, die Query-Parameter enthalten, ist nicht unbedingt ideal. Wünschenswert wäre es, URLs im Sinne des REST-Paradigmas zu gestalten. Da die Edition selbst aber statisch generiert ist und keine serverseitige Logik enthält, ist dies schlicht aus technischen Gründen nicht möglich. Zur Adressierung im Sinne des REST-Gedanken vgl. Roy T. Fielding: „Architectural Styles and the Design of Network-based Software Architectures". Irvine: University of California, 2000, S. 90ff.

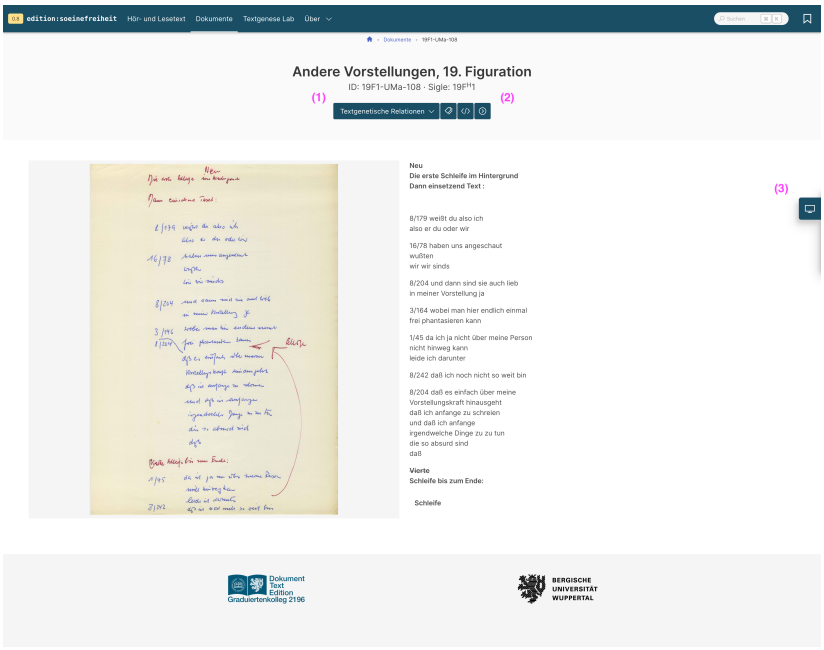


Abbildung 7.4: Einzelansicht eines Dokument des avant-texte am Beispiel von 19F1-UMa-108

2. Eine inhaltliche-textuelle Verknüpfung zur vorangehenden und nachfolgenden Dokumenten innerhalb der jeweiligen Fassung (Text_F). Dies ermöglicht ein einfaches Blättern innerhalb einer Fassung.

3. Ein Panel zur Auswahl verschiedener Textzustände des jeweiligen Dokuments, wodurch der Entstehungs- und Schreibprozess auf meso- sowie mikrogenetischer Ebene dargestellt wird. Die einzelnen Textzustände bilden eine oder mehrere Textschichten eines einzelnen Text_D ab.

4. Eine korpusübergreifende Suche, die die Wiederverwendung der einzelnen Verse bzw. Segmente in anderen Dokumenten anzeigt und per Mausklick auf einen Einzelvers aufgerufen werden kann. Diese Funktionalität adressiert explizit Wühr-Philolog*innen und erlaubt die kontextübergreifende Untersuchung von Rekurrenz und Variation im multimedialen Werkkomplex.

7.3 Textgenetisches Labor

7.3.1 Vorbemerkung zur halbautomatischen Kollationierung verschiedener Textfassungen

7.3.1.1 Desiderate

Für textgenetische Editionen mit einem kritischen Anspruch ist der Prozess der Kollation unerlässlich. Im Kontext der Philologien lässt sich hiermit die Praxis des Vergleichens der verschiedenen Textzeugen und daraus abgeleiteter Fassungen beschreiben.[371] Während die durch diese Vergleichsoperation ermittelten Textunterschiede im Rahmen der editorischen Praxis der Lachmann'schen Schule lediglich „im ‚Lesartenfriedhof' des Apparats marginalisiert"[372] wurden, sind sie von zentraler Bedeutung für textgenetische Ausgaben. Varianten sind nicht bloß Argument für einen durch die Editor*innen konstruierten Text, sondern der grundlegende Baustein für das Verständnis des Arbeits- und Schreibprozesses oder wie Grésillon es formuliert:

> Bei der Interpretation der Genese geht es darum, die Dynamik schriftlicher Prozesse ins Licht zu rücken. […] Nachdem das räumliche Durcheinander verwandelt wurde in ein zeitliches Nacheinander, geht es also jetzt darum, die Textänderungen nicht als Varianten aufzulisten (z.B. für einen kritischen Apparat), sondern sie in sinnstiftende Zusammenhänge einzuordnen. […] Die Textgenese interpretieren heißt, die Schrift, das Geschriebene, wieder in Bewegung zu bringen und das auf dem Papier Erstarrte sozusagen zurückzuversetzen in die ihm ursprünglich innewohnende Dynamik.[373]

Wird eine solche Edition als digitale erarbeitet, dann unterscheidet sich nicht nur die Relevanz der Ergebnisse, die durch die Kollation gewonnen wurden, sondern auch der

[371] Vgl. Elisa Nury: „Automated Collation and Digital Editions. From Theory to Practice". London: King's College London, 2018, S. 20.

[372] Cornelia Herberichs / Gabriel Viehhauser: „Varianz vermitteln: Zur editorischen Aufarbeitung abweichender Textfassungen in Redaktionen von *Der Heiligen Leben*". In: *editio* 36 (2023). S. 158–176, hier S. 159.

[373] Almuth Grésillon: „Schreiben ohne Ende? Fragen zur Textgenese". In: Katharina Krüger u. a. (Hg.): *Textgenese und digitales Edieren. Wolfgang Koeppens ‚Jugend' im Kontext der Editionsphilologie* (Beihefte zu editio 40). Berlin/Boston 2016. S. 9–17, hier S. 14.

Prozess der Erarbeitung selbst. So differenziert bspw. Tara Andrews ganz konkret zwischen „transcription and collation“[374], womit sie auf den Umstand aufmerksam macht, dass für eine digitale (genetische) Edition üblicherweise alle Textzeugen in Gänze erfasst und transkribiert werden, wohingegen analoge Editionsverfahren sich auf die vollständige Transkription eines Textzeugens beschränken und alle weiteren Zeugen lediglich in Übereinstimmung und/oder Abweichung hierzu erfassen.[375] Dieser grundlegende Unterschied im Arbeitsprozess spiegelt sich auch in der hier beschriebenen Edition wider, in der das Nachlasskorpus transkribiert und in TEI-XML codiert wurde. Diese Einzeltranskriptionen müssen nun einem nächsten Schritt einem Vergleich unterzogen werden, um die Genese der einzelnen Figurationen zu ergründen, die die Grundeinheit für das in Abschnitt 7.3.2 beschriebene textgenetische Labor bilden. Dieser Abgleich erfolgt dabei, im Unterschied zur analogen Edition, nicht nach dem Prinzip *1 zu n*, also dem Vergleich eines Textzeugens mit allen anderen, sondern *n zu n*: alle Textzeugen bzw. Fassungen werden mit allen anderen Fassungen verglichen. Die Durchführung dieses Vergleichs lässt sich nun entweder manuell durch eine editorische Instanz oder auch größtenteils automatisiert durchführen. Nicht zuletzt aufgrund der Größe des Korpus und der daraus resultierenden Menge von miteinander zu vergleichenden Texten (Text_F) muss hier zwangsläufig auf eine weitestgehend automatisierte Lösung zurückgegriffen werden.[376] Seit den ersten Versuchen des algorithmischen Textvergleichs in den 1960er Jahren wurde eine Vielzahl von Werkzeugen und damit verbundenen Methoden entwickelt; jüngste Ansätze folgen dem sog. *Gothenburg Model*, welches den Prozess der Kollation in

[374] Tara L Andrews: „Transcription and collation“. In: Philipp Roelli (Hg.): *Handbook of stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches* (De Gruyter Reference). Berlin/Boston 2020. S. 160–175, hier S. 160.

[375] Die dokumentorientierte Praxis digitaler Editionen, die sich hier besonders deutlich zeigt, findet ihren Ursprung nicht zuletzt in der grundlegenden Offenheit des Digitalen: „Aus der Überlieferung wird alles zusammengestellt und repräsentiert, was mit dem die Edition definierenden Thema in Zusammenhang steht. Was daraus durch besondere Erschließung und/oder Präsentation herausgehoben wird, kann nur den Charakter einer Leseempfehlung haben. Der editorische Gegenstand selbst wandelt sich von der linguistischen Einzelfassung zum umfassenden Informationsobjekt, das parallele Dokumente in mehrfachen Schichten abbildet.“ Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 1: Das typografische Erbe (wie Anm. 274), S. 168.

[376] Wie Nury herausarbeitet, führt eine automatisierte Verarbeitung mithilfe computerbasierter Methoden nicht zu einer immensen Zeitersparnis, sondern erlaubt Editor*innen zugleich neue Fragen an das Material zu stellen, fordert aber von diesem auch ein höheres Maß an Präzision und Systematik ein. Vgl. Nury: „Automated Collation and Digital Editions. From Theory to Practice“ (wie Anm. 371), S. 88.

fünf Schritte unterteilt.[377] Dieses Modell findet bspw. seine Anwendung in den weit verbreiteten Werkzeugen *Juxta* oder *CollateX*.[378]

Sowohl theoretische Arbeiten, die sich mit der Anwendung computerbasierter Kollation befassen, als auch praktische Anwendungsversuche haben zuletzt jedoch deutlich gezeigt, dass Softwarewerkzeuge wie *CollateX* sich für komplexere Anwendungsfälle, insbesondere jene, die sich in genetischen Editionen der Neugermanistik finden, nur schwerlich nutzen lassen. Dies ist vor allem auf zwei Gründe zurückzuführen: *CollateX* (aber auch andere Softwarepakete) leiden erstens am „Black Box Issue“[379] und produzieren so Ergebnisse, die für Editor*innen nicht nachvollziehbar sind und damit zugleich auch den editorischen Anforderungen nicht genügen. In Teilen sind Ergebnisse zudem nicht reproduzierbar und verlieren damit weitestgehend an Bedeutung.[380] Dies liegt insbesondere daran, dass die Detailimplementierung des hinter dem Softwarewerkzeug stehenden Algorithmus den Anwender*innen weitestgehend verborgen bleibt und damit auch jegliche Vorannahmen – also der Bias – der Entwickler*innen desselben.[381] Weitaus schwerwiegender ist jedoch, dass in der Anwendung diese Werkzeuge nicht selten hinter den an sie gestellten Erwartungen zurückbleiben. Sollen wie für das hier beschriebene Editionsvorhaben längere Textpassagen miteinander verglichen werden, dann geraten diese Werkzeuge zumeist an ihre Grenzen. Obwohl bspw. *CollateX* den souveränen Umgang mit Textumstellungen verspricht, zeigen Erfahrungen in der Anwendung, dass dies eher die Ausnahme als die Regel ist:

> The question of how to represent transposition (or translocation) adequately in a collation is a complex one. For the case where the transposition or translocation is not a simple inversion but is still relatively

[377] Vgl. Elisa Nury / Elena Spadini: „From Giant Despair to a New Heaven. The Early Years of Automatic Collation“. In: *it - Information Technology* 62 (26. Apr. 2020), H. 2. S. 61–73, hier S. 63f.

[378] Vgl. Ronald Haentjens Dekker u. a.: „Computer-Supported Collation of Modern Manuscripts. CollateX and the Beckett Digital Manuscript Project“. In: *Digital Scholarship in the Humanities* 30 (Sep. 2015), H. 3. S. 452–470, hier S. 456f.; die Entwicklung von Juxta ist mittlerweile eingestellt. CollateX hingegen steht quelloffen zur Verfügung und gilt als Referenzwerkzeug für den automatisierten Textvergleich. Der Quellcode der Anwendung findet sich im zugehörigen GitHub-Repository, vgl. Interedition: *CollateX. Software for Collating Textual Sources*. `https://github.com/interedition/collatex` (besucht am 10.5.2024).

[379] Nury: „Automated Collation and Digital Editions. From Theory to Practice“ (wie Anm. 371), S. 89.

[380] Vgl. ebd., S. 89.

[381] So steht zwar der Quellcode von CollateX frei zur Verfügung, dies bedeutet jedoch nicht, dass dieser auch ohne Weiteres für Dritte nachvollziehbar ist.

> isolated (i.e. it comprises only one or a few contiguous readings), it usually suffices to add a row to the collation table (assuming one is collating manually). The collation software CollateX can also attempt to detect and mark translocations in its output, which works reasonably well for small and isolated cases.[382]

Neben dem bereits erwähnten Bias, der sich hier in der Auswahl der Referenztexte, die zur Entwicklung der Software herangezogen wurden, niederschlägt, ist das Problem aber auch ein Grundsätzliches. Für die Zuordnung von Textpassagen (Alignierung) werden zumeist einfache statistische Distanzmetriken verwendet, die die Ähnlichkeit einzelner Passagen anhand der Zeichen errechnen, was ein gewisses Maß an Ähnlichkeit und zumeist auch räumlicher Nähe im Text voraussetzt.[383] Da der Schwerpunkt dieser Arbeit nicht auf der Auswertung der Leistungsfähigkeit von Werkzeugen zur automatischen Kollation liegt, wird hier auf eine sporadische Darstellung der Probleme zurückgegriffen und auf eine detaillierte Analyse verzichtet. Stichprobenartige Untersuchungen im Rahmen der hier projektierten Edition konnten die beschriebenen Probleme jedoch bestätigen. Ferner dürften Entwicklungen neuer Werkzeuge wie *Comparo* (Trier) die zuvor geäußerte Annahme untermauern, dass der Einsatz existierender Lösungen insbesondere in der Neugermanistik zu nicht zufriedenstellenden Ergebnissen führt.[384].

Werden die transkribierten Texte digitaler Editionen, wie zumeist üblich, in TEI-XML codiert, dann stehen Editor*innen, die auf zuvor genannte Software zurückgreifen, vor einem weiteren Problem. Die feingranulare Auszeichnung der Texte enthält das editorische Detailwissen und ist unerlässlich für den Vergleich verschiedener Textfassungen sowie für die daraus abgeleitete Präsentation; die Textdaten sind gewissermaßen die „Quelle der Wahrheit“ und enthalten nicht selten mehr Informationen, als in der Präsentationsschicht ersichtlich ist.[385] Die überwiegende Anzahl der Werkzeuge – wie *CollateX* – ist jedoch nicht in der Lage, diese Daten in ihrer eigentlichen Form adäquat zu verarbeiten. Zwar können diesen Werkzeugen XML-Daten oder auch andere Formate übergeben werden, die eigentliche Struktur der Daten wird jedoch nicht berücksichtigt; stattdessen wird der „reine Text“ – die Textknoten im Falle von XML-Datensätzen – extrahiert und weiterverarbeitet.

---

[382] Andrews: „Transcription and collation“ (wie Anm. 374), S. 172.

[383] Vgl. Herberichs / Viehhauser: „Varianz vermitteln“ (wie Anm. 372), S. 166f.

[384] Zum Einsatz von *Comparo* siehe auch Wolfgang Lukas / Michael Scheffel: *Editorischer Bericht*. Arthur Schnitzler Digital. 21. Mai 2025. `https://web.archive.org/web/20250614205626/https://www.schnitzler-edition.net/ueber` (besucht am 14.10.2019)

[385] Vgl. Neuber: „Der digitale Editionstext. Technologische Schichten, ‚editorischer Kerntext‘ und datenzentrierte Rezeption“ (wie Anm. 286), S. 75.

Damit geht zugleich auch der Kontext, also der Ursprung, der Textdaten verloren.[386] Der hauptsächliche Grund für diese Inkompatibilität dürfte in erster Linie die Differenz im konzeptuellen sowie im logischen Verständnis des hinter *CollateX* stehenden Modells im Vergleich zu XML-Formaten sein. So basiert der Vorschlag der TEI auf einem nahezu klassischen Einzelstellenapparat, der zugleich durch die gegebene Natur von XML beschränkt ist und dadurch weitestgehend in der Logik der Druckwelt gefangen ist. Komplexe Auszeichnungen von Umstellungen und anderen Phänomenen werden hier zu einer Herausforderung.[387] Die TEI-Richtlinien schlagen drei verschiedene Methoden der Auszeichnung – also verschiedene Kombinationen vorhandener Elemente und Attribute – vor:

1. The Location-referenced Method

2. The Double End-Point Attachment Method

3. The Parallel Segmentation Method

Die ersten beiden Methoden sind explizit für Vergleich einer oder mehrerer Fassungen mit einer Grundfassung konzipiert und orientieren sich an Apparaten in gedruckten Editionen: „The [...] method of encoding apparatus provides a convenient method for encoding printed apparatus".[388] Als Alternative wird in den Richtlinien die dritte Variante vorgeschlagen: „This method differs from the double end-point attachment method in that all variants at any point of the text are expressed as variants on one another."[389] All diese Ansätze gehen jedoch, im Gegensatz zur Praxis der hier konzipierten digitalen Edition, davon aus, dass der Apparat und die verschiedenen Fassungen zusammenhängend, also in einem Dokument, erfasst sind. Zwar wird in den Richtlinien auf die Verlinkung über die Grenzen des Dokuments hinaus hingewiesen, jedoch auch explizit mit der Warnung „this should be considered more fragile" versehen.[390] Das interne Datenmodell von Werkzeugen wie *CollateX* weicht hiervon grundlegend ab. Texte werden hier nicht länger als lineare Strukturen,

[386] In der Literatur finden sich verschiedenste Ansätze, um sich um dieses Problem herumzuarbeiten. Vgl. Nury: „Automated Collation and Digital Editions. From Theory to Practice" (wie Anm. 371), 132f.

[387] Vgl. TEI Consortium: TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. <timeline> (wie Anm. 337).

[388] Ebd.

[389] Ebd.

[390] Ebd.

sondern als graphische Strukturen verstanden. Diese bestehen aus einzelnen Tokens (bspw. Wörter oder kleinere Abschnitte) und deren Beziehungen zueinander.[391]

All diese Befunden sollen hier jedoch nicht der Anklage bisheriger Ansätze dienen, sondern vielmehr als Argument für eine projektspezifische Einzelfalllösung, die sich aber ggf. auch auf weitere Anwendungsfälle übertragen lässt. So besteht ganz ohne Zweifel der Bedarf eines zuverlässigen automatisierten Textvergleichs, der den editorischen Anforderungen genügt, es aber zugleich erlaubt, Einzelergebnisse nachzubessern und dabei die Referenz zu den Originaldaten zu wahren.[392] Die nachfolgenden Beschreibungen erläutern die Überlegungen für ein Datenmodell und eine darauf aufbauende Softwarelösung, welche den halbautomatischen Textvergleich mehrerer Fassungen, die in TEI-XML codiert sind, ermöglicht. Durch Integration und Erweiterungen der Ansätze, wie sie im Rahmen der TEI-Richtlinien vorgeschlagen werden, wird eine Lösung angestrebt, die einerseits die zuvor beschriebenen Anforderungen erfüllt und andererseits Redundanzen vermeidet durch stetigen Rückverweis vermeidet.

7.3.1.2 Entwurf eines Datenmodells

Sowohl das apparatbasierte Modell der TEI als auch das Graphformat erfordern eine redundante Datenhaltung. So werden sowohl die Stellen, an denen die unterschiedlichen Textfassungen voneinander abweichen, als auch die Stellen, an denen sie übereinstimmen, explizit erfasst. Dies ist nicht nur in der Anlage ein Hindernis, sondern verdoppelt zugleich die Quellen, an denen die Informationen, die im Zuge der Transkription (und der editorischen Arbeit an sich) erfasst werden, abgelegt werden müssen. Das in der hier beschriebenen Edition verwendete Pearl-Driver-Modell (siehe dazu Abschnitt 5.2.1) erlaubt es jedoch, da nicht nur einzelne Dokumente, sondern auch einzelne Textsegmente eindeutige Identifikatoren erhalten, diese Redundanz zu vermeiden und stattdessen, wie schon zuvor, mithilfe von ausgelagerten Annotationen auf diese zurückzuverweisen.

Ein solches Datenmodell muss im Wesentlichen drei Anforderungen entsprechen:

1. Erfassung der Textzeugen, die miteinander verglichen werden.

[391] Vgl. Haentjens Dekker u. a.: „Computer-Supported Collation of Modern Manuscripts“ (wie Anm. 378), S. 467.

[392] Die nachfolgend vorgestellten Überlegungen sind als Ergänzung zum in Abschnitt 6.4.7 vorgestellten Datenmodell zu verstehen.

2. Erfassung von Textsegmenten, die aus diesen Textzeugen extrahiert wurden und die Basis für einen Detailvergleich bilden.

3. Erfassung der Ergebnisse dieses Vergleichs in einer Apparatstruktur.

So wie auch für die Codierung der eigentlichen Transkripte TEI-XML verwendet wird, kann auch für dieses Ergebnisdokument TEI-XML verwendet werden. Im Metadatenbereich wird eine Liste der Textzeugen, die miteinander verglichen wurden, erfasst. Dies ermöglicht eine klare Zuordnung und Nachverfolgung der verschiedenen Quellen. Ein Beispiel für eine solche Liste sieht folgendermaßen aus:

```
<listWit>
    <witness xml:id="A14" source="#14A" sortKey="8"/>
    <witness xml:id="D14" sortKey="4" source="#14D"/>
    <witness xml:id="F14H1" sortKey="1" source="#14F1-UMa-039a #14F1-UMa-040"/>
    <witness xml:id="F14T2" ana="stage-2" sortKey="2" source="#14F2-M491-107"/>
    <witness xml:id="F14T3" sortKey="3" source="#14F3-SeF-051"/>
    <witness xml:id="F14T4" sortKey="5" source="#14F2-M491-107"/>
    <witness xml:id="F14T5" sortKey="6" source="#14F5-SFB-038"/>
    <witness xml:id="F14T6" sortKey="7" source="#14F6-SFB-033"/>
</listWit>
```

Code 7.1: Beispielhafte Auflistung der Textzeugen in einem Kollationsdokument

Die Werte im Attribut `@source` des Elements `<witness>` verweisen dabei auf die IDs der eigentlichen Quelldokumente. Dies stellt sicher, dass jede Fassung eindeutig identifiziert und im weiteren Verlauf der Kollation korrekt referenziert werden kann. Im Textbereich werden Apparate für Abweichungen in den einzelnen, miteinander alignierten Textsegmenten erzeugt. Diese Apparate enthalten nur die Differenzen zwischen den Textzeugen, nicht jedoch die Übereinstimmungen. Die Reihenfolge dieser Apparate muss nicht notwendigerweise mit der Textreihenfolge der Textzeugen übereinstimmen, sondern ist weitestgehend arbiträr. Nachfolgendes Beispiel zeigt die Apparate für ein einzelnes Textsegment:

```
<ab>
    <l
      corresp="#A14-pw7d4432e0-4d73-4dc8-8432-e04d735dc822 #D14-pw823a4e17
          -5660-48d2-ba4e-175660f8d220 #F14T4-pwc67c2152-af9b-4222-bc21-52
          af9b722221 #F14T5-pwbf25b14b-d0c8-4398-a5b1-4bd0c89398b6 #F14T6-
          pw397658bd-3d4c-4d3b-b658-bd3d4c7d3bab"
    >
       <app>
          <rdg wit="#A14 #F14T2 F14T4">Er</rdg>
          <rdg wit="#D14 #F14T5">WOMIT</rdg>
```

```
            <rdg wit="#F14T6">ER</rdg>
        </app>
        <app>
            <rdg wit="#A14 #F14T2 F14T4">hat</rdg>
            <rdg wit="#D14 #F14T5">UNSEREINER</rdg>
            <rdg wit="#F14T6">HAT</rdg>
        </app>
    </l>
</ab>
```

Code 7.2: Apparat verschiedener Segmente mit Rückverweis auf zugehörige `<link>`-Elemente

Das Attribut `@corresp` verweist auf die ursprünglichen Textsegmente oder auf ein oder mehrere `<link>`-Elemente im `<standOff>`-Bereich des Kollationsdokuments. Über das Attribut `@wit` werden die jeweiligen Lesungen einer oder mehrerer Fassungen den entsprechenden Textzeugen und -segmenten zugeordnet. Die versammelten Gruppen erfassen die Beziehung zwischen den Textsegmenten und stellen durch Rückverweise auf die Apparate die Abweichungen dar. Ein Beispiel für ein solches `<link/>`-Element sieht folgendermaßen aus:

```
<link
    xml:id="A14-pw7d4432e0-4d73-4dc8-8432-e04d735dc822"
    corresp="#pw7d4432e0-4d73-4dc8-8432-e04d735dc822"
    source="#14A"
    synch=" #F14T5-pwa219b28f-06ff-497b-99b2-8f06ffd97bb2 #F14T6-pw397658bd-3d4c
        -4d3b-b658-bd3d4c7d3bab #F14T5-pwbf25b14b-d0c8-4398-a5b1-4bd0c89398b6 #
        D14-pw823a4e17-5660-48d2-ba4e-175660f8d220 #F14T4-pwc67c2152-af9b-4222-
        bc21-52af9b722221"
/>
```

Code 7.3: `<link>` zur Auszeichnung der Alignierung verschiedener Segmente

Diese formale Modellierung ermöglicht nicht nur die Vermeidung redundanter Erfassung der Kollationsergebnisse, sondern bietet zugleich auch die Grundlage für die Auszeichnung komplexer Textphänomene, wie beispielsweise Textumstellungen zwischen verschiedenen Fassungen, die über die verknüpfende Annotation der `<link/>`-Elemente erfasst werden und nicht strikt an die ursprünglich lineare Codierung der TEI-Transkriptionen gebunden sind. Im Gegensatz zum *CollateX*-Graphmodell bleibt dabei der ursprüngliche Kontext als Rückverweis erhalten.

7.3.1.3 Technische Umsetzung

Die Kollationsumgebung basiert auf einer ähnlichen Architektur wie die digitale Edition und ist Teil der Arbeitsumgebung (siehe dazu Abbildung 7.1). Analog zum *Gothenburg Model* ist der Prozess des Textvergleichs in sechs Teilschritte aufgeteilt. So wird in einem ersten Schritt zunächst der Text der miteinander zu vergleichenden Dokumente zeilenweise ausgelesen (Code 7.4:2). Dieser wird dabei normalisiert bzw. reduziert, so wird in diesem Schritt u. a. der gestrichene Text einer Ersetzung entfernt; außerdem werden Sonderzeichen wie Doppelpunkte oder Kommata, die das Ergebnis eines automatischen Vergleichs ungewollt negativ beeinflussen, ebenfalls (temporär) getilgt. Dieser extrahierte Text wird dann in einem zweiten Verarbeitungsschritt als Grundlage für eine automatische Alignierung, also eine Zuordnung, der Zeilen verwendet. Der Algorithmus, der hierfür verwendet wird, generiert passende Paare von Zeilen mithilfe von Volltextindices der eXist-Datenbank (Code 7.4:6-11). Für jede Zeile wird eine Volltextsuche in den Quelldokumenten der anderen Fassungen durchgeführt. Dieses Suchergebnis generiert eine Liste von Kandidaten – derjenige mit der höchsten Übereinstimmung wird als korrespondierende Zeile ausgewählt und als `<link>` gespeichert.[393]

```
1   declare function colhelper:create-links($filename as xs:string, $cleanedXml
        as node()*, $context as map(), $docs as array(*)) {
2       for $line in $cleanedXml//tei:l
3       let $linkId := $context?witness || '-' || $line/@xml:id/data(.)
4       let $collation := doc($config:app-root || '/data/' || $filename)
5       let $expression := $line//text() => string-join('') => normalize-space()
            => replace('[:\+\-,\*]+', '')
6       let $possibleMatches :=
7           if ($collation//tei:link[contains(@synch, ('#' || $linkId))] =>
                exists())
8           then
9               let $matchingLink := $collation//tei:link[contains(@synch, ('#' ||
                    $linkId))][1]
10              return ($matchingLink/@synch => replace(('#' || $linkId), '#' ||
                    $matchingLink/@xml:id))
11          else
12              colhelper:find-matches($expression, colhelper:filter-array-by-key-
                    value($docs, 'witness', $context?witness))
13      let $linkTemplate :=
14          element link {
15              attribute {'xml:id'} {$linkId},
16              attribute {'corresp'} {concat('#', $line/@xml:id/data(.))},
```

[393] Die Bewertung der Übereinstimmung wird durch komplexe Mechanismen von *Apache Lucene* übernommen, welches als Grundlage für die Volltextsuche in eXist-DB dient.

```
17              attribute {'source'} {concat('#', $context?document)},
18              if ($possibleMatches => normalize-space() => string-length() gt 0)
19              then
20                  (attribute {'synch'} {$possibleMatches => functx:trim() =>
                        normalize-space()})
21              else ()
22          }
23      return
24          update insert $linkTemplate into $collation//tei:standOff//tei:
                linkGrp[@corresp = '#' || $context?witness ]
25  };
```

Code 7.4: Algorithmus zum Vergleich verschiedener in TEI-XML codierter Textfassungen

Das Ergebnis dieses Textvergleichs auf Segmentebene wird im nächsten Schritt der editorischen Instanz in einer grafischen Oberfläche präsentiert. Hier können Ergänzungen und Korrekturen vorgenommen werden. Die Daten werden stets in der verwendeten XML-Datenbank aktualisiert und gespeichert. Abschließend werden die einzelnen Zeilen unter Verwendung von *CollateX* automatisiert miteinander verglichen. Hierfür wird der Text der zuvor parallelisierten Segmente erneut aus den ursprünglichen Quelldokumenten extrahiert, anschließend normalisiert und in einzelne Tokens (hier Wörter) unterteilt.[394] Die so erzeugten Tokens werden dann von *CollateX* miteinander verglichen, und die Ergebnisse werden anschließend als Apparate (`<app>`) in das Kollationsdokument eingefügt. Dabei ist sichergestellt, dass die Referenz auf die ursprünglichen Textsegmente und -zeugen stets erhalten bleibt (siehe oben); zudem besteht hier, da die Implementierung einfachen Prinzipien folgt, ein hohes Maß an Nachvollziehbarkeit und Reproduzierbarkeit der Ergebnisse.

7.3.2 Präsentation von Fassungen im textgenetischen Labor

Das textgenetische Labor vervollständigt als dritte Einstiegsmöglichkeit in die digitale Edition die verschiedenen Zugriffsoptionen auf den digitalen Werkkomplex. Während die ersten beiden Ansichten der hier vorliegenden Edition in erster Linie den Text einzelner Fassungen in ihrer konkreten medialen Realisierung präsentieren, ermöglichen sie jedoch keine vergleichende Lektüre und damit den Nachvollzug der textgenetischen Entwicklung über mehrere Fassungsstufen hinweg, wie dies bspw.

[394] Die Tokenisierung geht hier davon aus, dass einzelne Wörter durch Weißraum voneinander getrennt werden.

synoptisch-schichtende Apparate in Print-Editionen erlauben. Dieser Zugang ist als Lösungsvorschlag für ebendiese Nutzungsanforderung zu verstehen. Dafür ist ein Wechsel des Betrachtungsausschnittes notwendig: Das Dokumentarchiv sowie der Hör- und Lesetext nehmen vorderhand lediglich das einzelne Dokument bzw. eine veröffentlichte Textfassung in den Blick. Sofern allerdings „der Anspruch, Textbildungsprozesse bei umfangreicher zwischenhandschriftlicher (textträgertranszendierender) Varianz zu rekonstruieren“ besteht, offenbart sich an dieser Stelle zunächst ein „Darstellungsproblem [...], das mit dem alleinigen Fokus auf die mediale Einheit der einzelnen Seite nicht lösbar ist“.[395] Obwohl auch die diversen Einzelansichten eine freie Kombination verschiedener Einzeldokumente und so den Vergleich mehrerer Fassungen durch individuelle Zusammenstellung der Benutzer*innen erlauben, ist anzunehmen, dass diese freie Wahlmöglichkeit im Konflikt mit der angenommenen Erwartungshaltung aller Nutzer*innengruppen steht, die Textentwicklung möglichst einfach nachvollziehen zu können. Es bedarf stattdessen einer Zugriffsmöglichkeit, die die Rezeption explizit steuert und einer Darstellungsform, die das editorische Fachwissen zugänglich macht. Der Editor muss hier im digitalen Vermittlungsraum zugleich auch als ‚Guide‘ fungieren, der durch das Geflecht des textgenetischen Entwicklungsprozesses führt.[396]

Digitale editorische Leuchtturmprojekte wie die zuvor bereits erwähnte *Faust-Edition* wählen zur Darstellung der Makro- und Mesogenese unterschiedliche Ansätze. Während in gedruckten Editionen eine überschaubare Anzahl von Apparatmodellen verwendet wird, sind die Lösungen im Digitalen stets individuell.[397] Mit Anna Busch ist zu argumentieren, dass all diese Ansätze nur zielführend sein können, wenn sie den „Zugang zur Textebene“ mit den überblicksartigen Darstellungen in Relation setzen.[398] Das textgenetische Labor ermöglicht den Nachvollzug der Genese anhand von drei Ansichtsmodi (Abb. 7.5 / B.2.7) – ist dabei allerdings auf die einzelnen Figurationen als gliedernde Einheit festgelegt. Diese Notwendigkeit ergibt sich gezwungenermaßen aus den nachgelassenen Materialien sowie der Arbeitsweise Wührs, die sich aus diesen ableitet. Von den späteren und z. T. endgültigen Niederschriften

[395] Lukas: „Archiv – Text – Zeit. Überlegungen zur Modellierung und Visualisierung von Textgenese im analogen und digitalen Medium“ (wie Anm. 264), S. 42.

[396] Vgl. Dillen: „The Editor in the Interface. Guiding the User Through Texts and Images“ (wie Anm. 283), S. 37.

[397] Auf eine eingehende Darstellung der verschiedenen Ansätze wird an dieser Stelle bewusst verzichtet. Diese findet sich u. a. in den nachfolgenden Beiträgen: Lukas: „Archiv – Text – Zeit. Überlegungen zur Modellierung und Visualisierung von Textgenese im analogen und digitalen Medium“ (wie Anm. 264); Bleeker: „Mapping Invention in Writing: Digital Infrastructure and the Role of the Genetic Editor“ (wie Anm. 164), S. 239ff.

[398] Busch: „Visualisierung textgenetischer Phänomene in digitalen Editionen“ (wie Anm. 366), S. 61.

als Typoskript abgesehen, hat Wühr auf Ordnungen im handschriftlichen Material (etwa Paginierungen) weitestgehend verzichtet. Die Rekonstruktion konkreter Fassungen ist also lediglich durch stetigen Vergleich und Relation mit den späteren gesicherten Fassungen der einzelnen Figurationen möglich.

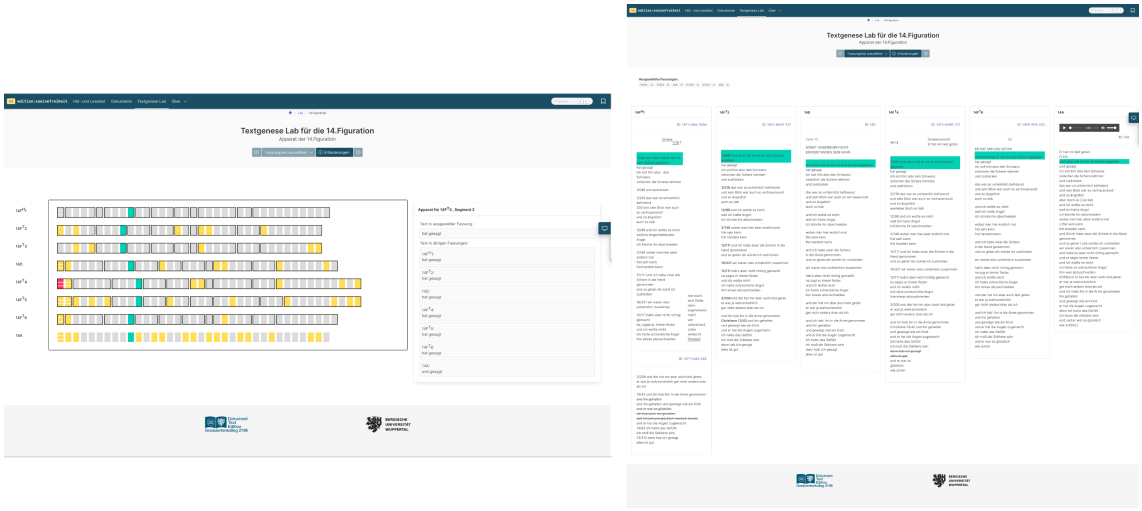


Abbildung 7.5: Beispielhafte Ansicht des textgenetisches Labors. Links: visuell-abstrakte Ansicht, rechts: textuell-konkrete Ansicht

Der erste Ansichtsmodus präsentiert in visuell-abstrakter Form zunächst eine grafische Darstellung der Fassungen einer Figuration, ihrer Überschneidungen sowie Differenzen und damit des Schreibprozesses selbst. In einer Matrix werden nach dem Vorbild des Darstellungsmodells, wie es u. a. in den von Zeller besorgten C.F. Meyer-Ausgaben zu finden ist[399], paradigmatisch-temporale und syntagmatische-texuelle Dimensionen korreliert. Die Gestaltung des Interfaces bzw. der Visualisierung ist angelehnt an die makrogenetischen Darstellungen der *Faust-Edition*. Die Funktionalität hingegen ist inspiriert durch ein visuelles Experiment von Jan-Erik Stange, in dem dieser Erich Kästners Roman *Fabian* mit der zugehörigen Originalfassung *Der Gang vor die Hunde* in einer Visualisierung in Beziehung zueinander setzt.[400]

[399] Vgl. Nutt-Kofoth: „Textgenese analog und digital“ (wie Anm. 239), S. 13f.;

[400] Vgl. Stange, Jan-Erik: „Visuelle Möglichkeiten der Textkollation anhand des Beispiels eines Vergleiches von Erich Kästners ‚Fabian’ und ‚Der Gang vor die Hunde‘“. In: *Book of Abstracts zur Konferenz Digital Humanities im deutschsprachigen Raum 2016*. DHd 2016 Modellierung – Vernetzung – Visualisierung. Die Digital Humanities als Fächerübergreifendes Forschungsparadigma Creators. Leipzig 2016. S. 464–466.

Auf der vertikalen Achse der visuellen Darstellung sind die eindeutig zu identifizierenden Fassungen (Text_F) einer Figuration abgetragen, beginnend beim ersten handschriftlichen Entwurf bis zur epigenetischen Überarbeitung und der schließenden Hörfassung. Horizontal werden hingegen die einzelnen textuellen Segmente, repräsentiert durch Rechtecke, dargestellt, wobei im Falle der schriftlichen Fassungen Rahmungen Gruppierungen einzelner Segmente bzw. Verse zu visuell identifizierbaren Einheiten (Strophen) anzeigen. Die Korrelation von chronologischer Entwicklung und textuellem Syntagma wird mit einer farblichen Codierung kombiniert, die die Varianz eines Segments im Verhältnis zum Segment in der vorangehenden Fassung anzeigt. In gelber Farbe werden Segmente mit Einzelstellenvarianz markiert, in rot hingegen Segmente, die sich vollständig unterscheiden – bspw. im Falle der Substitution eines ganzen Verses – und halbtransparentes Rot zeigt getilgte Verse an. Per ‚Mouseover' wird das jeweils aktuelle Segment in türkis sowie die Entsprechungen in den anderen realisierten Fassungen hervorgehoben. Ergänzend dazu wird in einer von der Visualisierung abgegrenzten Kolumne der Text des Segments der ausgewählten Fassung sowie die Entsprechungen der anderen Fassungen angezeigt. Visuelle und textuelle Ebene werden so auf Ebene der einzelnen Segmente unmittelbar zueinander in Bezug gesetzt. Darstellung und Funktionalität des Apparats folgen hier weitestgehend dem ‚Visual Information Seeking Mantra' von Ben Shneiderman: „Overview first, zoom and filter, then details-on-demand".[401]

Der visuell-abstrakte Ansichtsmodus des digitalen Apparates vermittelt auf den ersten Blick einen Gesamteindruck vom textgenetischen Entwicklungsprozess einer Figuration sowie den verschiedenen Arbeits- und Schreibphasen Wührs, insbesondere erkennbar an der farblichen Markierung sowie der unterschiedlichen textuellen Ausdehnung der einzelnen Fassungstexte. Bezugseinheit ist hier allerdings stets das einzelne Segment – davon ist die Präsentation im textuell-konkreten bzw. -synoptischen Ansichtsmodus (vgl. Abb. 7.5, rechts), welcher in einer individuell konfigurierbaren Synopse die fortlaufenden Texte der Fassungen gegenüberstellt, abzugrenzen.[402] Ähnlich wie im vorherigen ersten Ansichtsmodus ist auch hier eine Interaktion per Mouseover möglich, welche die farbliche Markierung entsprechender Segmente in anderen Fassungen initiiert. Ergänzend hierzu erlaubt dieser Ansichtsmodus jedoch auch das Abspielen des Hörtextes selbst, bei gleichzeitiger Synchronisation mit den textuellen Fassungen, ebenfalls markiert durch farbliche Hervorhebung in türkis. Horizontale und vertikale Achse sind in diesem Modus, im Vergleich zur Visualisierung des ersten Ansichtsmodus, vertauscht. Der Prozess der Textbildung ist in dieser An-

[401] Ben Shneiderman: „The Eyes Have It. A Task by Data Type Taxonomy for Information Visualizations". In: *Proceedings 1996 IEEE Symposium on Visual Languages*. 1996 IEEE Symposium on Visual Languages. Boulder 1996. S. 336–343, hier S. 337.

[402] Der Text der Hörfassung wird hier als Transkript reduziert auf den Wortlaut wiedergegeben.

sicht nicht nur in seiner Gesamtheit und strikt chronologisch wiedergegeben, sondern wird auch in den tatsächlich abgefassten und editorisch rekonstruierten Fassungen sowie anhand der inner- und zwischenhandschriftlichen Varianz ablesbar.[403] Der Betrachtungsausschnitt wechselt so von der makro- und mesogenetischen Ebene zur meso- und mikrogenetischen. Die Kolumnen der Synopse sind mit den Quelldokumenten und deren Ansicht im Dokumentarchiv verknüpft, was den unmittelbaren Nachvollzug textgenetischer Hypothesen durch die editorische Vermittlungsinstanz erlaubt.

Die Präsentation der Textgenese im textgenetischen Labor wird durch einen kombinierten Ansichtsmodus ergänzt, welcher versucht, die Vorteile der beiden anderen Modi zu kombinieren. Die grafische Repräsentation des Apparats wird hier kombiniert mit dem vollständigen Text einer Fassung. Dies erlaubt einerseits die Lektüre eines realisierten Text_F, zeigt aber zugleich Änderungsoperationen in anderen Fassungen im Verhältnis hierzu an.[404]

[403] Vgl. Lukas: „Archiv – Text – Zeit. Überlegungen zur Modellierung und Visualisierung von Textgenese im analogen und digitalen Medium“ (wie Anm. 264), S. 46.

[404] Mit Rüdiger Nutt-Kofoth lässt sich argumentieren, dass diese Ansicht der eigentlichen Aufgabe textgenetischer Darstellung – der „Verdeutlichung der traditionellen Änderungsoperationen Hinzufügung, Wegnahme, Umstellung und Auswechslung von Textstadien“ – noch einmal stärker verpflichtet ist. Nutt-Kofoth: „Textgenese analog und digital“ (wie Anm. 239), S. 18.

Anhang

A Quellenverzeichnis

A.1 Primärquellen

Die folgende Auflistung enthält summarisch die Quellen, die für den editorischen Bericht und die Beschreibung der Entstehungsgeschichte herangezogen wurden. Nicht alle Quellen sind über archivalische Signaturen zu referenzieren; sofern die Dokumente jedoch Teil der digitalen Edition sind, wird die zugewiesene ID stattdessen aufgeführt.

Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA)

A: Wühr, Paul. Karton 75: Taschenkalender des Autors für die Jahre 1991 und 1992.

A: Wühr, Paul. Karton 81. Mappe 1: Tagebucheinträge zu *So eine Freiheit*.

TTS:BXN Wühr, Paul 7: Tonbandaufnahme der Interviewaufnahme mit Heidrun (Editions-ID: Mt-DLA-007).

Bergische Universität Wuppertal

Kopie eines Briefes von Paul Wühr an Johann M. Kamps, datiert auf den 29. August 1972.

Kopie eines Briefes von Johann M. Kamps an Paul Wühr vom 06. Oktober 1972.

Notiz / Liste ausgewählter Einzelstellen (Editions-ID: GN-M491_Selektionen-003a).

Notiz / Liste mit Figurationstiteln/-motti (Editions-ID: GN-UMb-042aa).

Selektion des 9. Tonbandes (Editions-ID Se2-M491-037).

Skizze der 19. Figuration (Editions-ID: 19Sk1-UMa-102).

Verworfener Entwurf der 19. Figuration (Editions-ID: 19P1-UMb-155a).

2. Fassung der 2. Figuration (Editions-ID: 2F2-M491-046).

3. Fassung der 6. Figuration (Editions-ID: 6F3-SeF-018).

1. Fassung der 19. Figuration (Editions-ID: 19F1-UMa-108).

2. Fassung der 19. Figuration (Editions-ID: 19F2-M491-124).

RBB, ehemals SFB

Brief von Jürgen Geers an Manfred Mixner, datiert auf den 23.03.1992.

Kopie eines Briefes von Jürgen Geers an Inge und Paul Wühr, undatiert.

Passignano

Briefwechsel zwischen Wühr und verschiedenen Rundfunkanstalten, gesichtet im Herbst 2022 im ehemaligen Wohnhaus der Wührs (zukünftig im DLA Marbach einzusehen).

Ablehnungsschreiben des Hessischen Rundfunks (zukünftig im DLA Marbach einzusehen).

A.2 Sekundärliteratur

A.2.1 Literatur

Andrews, Tara L: „Transcription and collation“. In: Philipp Roelli (Hg.): *Handbook of stemmatology. History, Methodology, Digital Approaches* (De Gruyter Reference). Berlin/Boston 2020. S. 160–175.

Andrews, Tara L / van Zundert, Joris J: „What Are You Trying to Say? The Interface as an Integral Element of Argument“. In: (). S. 33.

Andrisević, Andreja: „„mit den Augen hören“ – polyphone Notationen im Hörspiel. Partituren von Paul Wühr, Ferdinand Kriwet und Helmut Kopetzky“. In: Anke Bosse / Wolfgang Lukas (Hg.): *Kritische Audio-Edition* (Beihefte zu editio 56). Berlin/Boston 2024. S. 71–110.

Andrisević, Andreja u. a.: „Zwischen Materialität und ‘Second Space’“. In: *editio* 29 (2015). S. 157–177.

Bachmann-Medick, Doris (Hg.): *Cultural Turns. New Orientations in the Study of Culture*. Berlin/Boston 2016.

Backmann, Reinhold: „Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter. (Mit besonderer Berücksichtigung der großen Grillparzer-Ausgabe der Stadt Wien) (1924). Wiederabdr“. In: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.): *Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition* (Bausteine zur Geschichte der Edition 1). Tübingen 2005. S. 115–137.

Baillot, Anne / Busch, Anna: „Editing for Man and Machine. Digital Scholarly Editions and Their Users“. In: *Variants* (2021), H. 15–16. S. 175–187. `http://journals.openedition.org/variants/1220` (besucht am 8.11.2021).

Bartel, Michael: „Akustische Notationssysteme“. In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Bd. 10 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Berlin/Boston 2020. S. 107–132.

Bartscherer, Thomas: „Ecce HyperNietzsche. It’s Not Just the Philology of the Future Anymore“. In: *Journal of New Media and Culture* (2002), H. 2. `http://www.ibiblio.org/nmediac/fall2003/ecce.htm`.

Bauer, Ludwig: „Intonationszeichen. Notationssystem zur Transkription suprasegmentaler intonatischer Merkmale im filmischen Dialog“. In: Klaus Kanzog (Hg.): *Einführung in die Filmphilologie*. Bearb. v. Ludwig Bauer u. a. Bd. 4 (diskurs Film. Münchener Beiträge zur Filmphilologie). München 1991. S. 185–194.

Bernhart, Toni: „Audioeditionen“. In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Bd. 10 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Berlin/Boston 2020. S. 554–567.

– „Bücher, die man hören kann, oder: Über das Fehlen editionswissenschaftlich informierter Audioeditionen“. In: Stephanie Bung / Jenny Schrödl (Hg.): *Phänomen Hörbuch. Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel*. Bd. 95 (Edition Kulturwissenschaft). Bielefeld 2017. S. 59–68.

Binczek, Natalie: „Audioliteratur. Hörspiel – Hörbuch“. In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Bd. 10 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Berlin/Boston 2020. S. 142–154.

– „Einleitung. Literatur und Audiokultur“. In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Bd. 10 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Berlin/Boston 2020. S. 1–24.

– „Material ordnen. Rolf Dieter Brinkmanns akustische Nachlassedition Wörter Sex Schnitt“. In: Thomas Wegmann / Norbert Christian Wolf (Hg.): *High und Low. Zur Interferenz von Hoch- und Popkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin/Boston 2012. S. 57–82.

Binczek, Natalie / Mütherig, Vera: „Hörspiel/Hörbuch“. In: Natalie Binczek u. a. (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin/Boston 2013. S. 467–478.

Bleeker, Elli: „Mapping Invention in Writing: Digital Infrastructure and the Role of the Genetic Editor“. Antwerpen: Universität Antwerpen, 2017.

Bohn, Anna: *Denkmal Film. Band 2: Kulturlexikon Filmerbe*. Wien 2013.

Böll, Heinrich: *Werke: Kölner Ausgabe*. Hg. v. Viktor Böll. Bearb. v. Árpád Bernáth u. a. Bd. 10. Köln 2005.

Bosse, Anke: „„Die Wortmaschine … wird jetzt in Betrieb genommen“. Schreibszene, Überlappungszone und Schreib-Szene bei Josef Winkler“. In: Anke Bosse / Walter Fanta (Hg.): *Textgenese in der digitalen Edition* (Beihefte zu editio 45). Berlin/Boston 2019. S. 295–308.

– „TEXT und Text/e – zwischen Abstraktem und Konkretem. Herausforderungen für die Edition“. In: Niklas Fröhlich u. a. (Hg.): *Der Text und seine (Re)Produktion* (Beihefte zu editio 55). Berlin/Boston 2023. S. 9–32.

– „Zur Inszenierung des Schreibens in Literatur, Film und Edition. Das Beispiel Josef Winkler“. In: Thomas Betzwieser / Markus Schneider (Hg.): *Aufführung und Edition* (Beihefte zu editio 46). Berlin/Boston 2020. S. 251–262.

Brinkmann, Rolf Dieter: *Wörter Sex Schnitt*. Hg. v. Herbert Kapfer / Katarina Agathos. München 2005.

Buckland, Michael K.: „What Is a „Document“?“ In: *Journal of the American Society for Information Science* (1997), H. 84. S. 804–809.

Burghardt, Manuel / Müller-Birn, Claudia: „Software Engineering in den Digital Humanities“. In: Gesellschaft für Informatik e.V. (Hg.): *50 Jahre Gesellschaft für Informatik – Informatik für Gesellschaft Workshopbeiträge der 49. Jahrestagung der Gesellschaft für Informatik: 23.-26.9.2019, Kassel, Deutschland*. Bonn 2019. S. 75–75.

Burnard, Lou: „How modeling standards evolve. The case of the TEI“. In: Julia Flanders / Fotis Jannidis (Hg.): *The shape of data in the digital humanities. Modeling texts and text-based resources* (Digital research in the arts and humanities). London/New York 2019. S. 99–116.

Busch, Anna: „Visualisierung textgenetischer Phänomene in digitalen Editionen“. In: Anke Bosse / Walter Fanta (Hg.): *Textgenese in der digitalen Edition* (Beihefte Zu editio 45). Berlin/Boston 2019. S. 51–64.

Buzzoni, Marina: „A Protocol for Scholarly Digital Editions? The Italian Point of View“. In: Matthew James Driscoll / Elena Pierazzo (Hg.): *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices*. Cambridge 2016. S. 59–82.

Christen, Alessio / Spadini, Elena: „Modeling Genetic Networks. Gustave Roud's Œuvre, from Diary to Poetry Collections“. In: *Umanistica Digitale* 7 (2019). S. 77–104.

Coble, Zach / Karlin, Jojo: „Reference Rot in the Digital Humanities Literature: An Analysis of Citations Containing Website Links in DHQ“. In: *digital humanities quarterly* 17 (2023), H. 1. `https://digitalhumanities.org/dhq/vol/17/1/000671/000671.html#` (besucht am 25.11.2023).

D'Iorio, Paolo: „Digital Scholarly Edition. Interface Issues“. In: Paolo Italia / Claudia Bonsi (Hg.): *Edizioni Critiche Digitali Digital Critical Editions*. Rom 2016. S. 37–52.

Danneberg, Lutz u. a.: „Zur Gegenwart des Werks“. In: Lutz Danneberg u. a. (Hg.): *Das werk: zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*. Bearb. v. Fotis Jannidis u. a. (Revisionen 5). Berlin/Boston 2019. S. 3–26.

De Biasi, Pierre-Marc: „What Is a Literary Draft? Toward a Functional Typology of Genetic Documentation“. In: *Yale French Studies* 89 (1996). S. 26–58.

Dillen, Wout: „The Editor in the Interface. Guiding the User Through Texts and Images“. In: Roman Bleier u. a. (Hg.): *Digital Scholarly Editions as Interfaces*

(Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik Band 12). 2018. S. 35–59.

Djordjević, Mira: „‚Audiophilologie' als Methode der Hörspielforschung betrachtet am Beispiel der Hörspielkunst Ingeborg Bachmanns". In: Knut Hickethier / Siegfried Zielinski (Hg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation.* Berlin 1991. S. 207–215.

Döhl, Reinhard: „Hörspielphilologie?" In: Jahrbuch Deutsche Schillergesellschaft (Jg. 26 1982). S. 489–511.

Döring, Jörg: „Hörbuch-Philologie oder Praxeologie kollaborativer Autorschaft? Zum Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Peter Kurzecks ›Staufenberg-Komplex‹". In: David-Christopher Assmann / Nicola Menzel (Hg.): *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur* (Szenen/Schnittstellen, 6). Paderborn 2018. S. 335–359.

Dreckmann, Kathrin: „Das akustische Gedächtnis und die medialen Ordnungen des Speicherns und Übertragens". In: Christofer Jost / Gerd Sebald (Hg.): *Musik – Kultur – Gedächtnis.* Wiesbaden 2020. S. 141–163.

Dürrenmatt, Friedrich: *Die Physiker. Multimediale Dokumentation zum Text, zur Entstehung und zur Wirkungsgeschichte.* Hg. v. Rudolf Probst. Bern 2001.

Efimova, Svetlana: „Das Werk als Entgrenzung. : Werkkomplex und Dynamik des Gesamtwerks". In: *Zeitschrift für Germanistik* 31 (2021), H. 1. S. 139–154.

Eggert, Paul: „Brought to Book: Bibliography, Book History and the Study of Literature". In: *The Library* 13 (2021), H. 1. S. 3–32.

Eich, Günter: *Günter Eich. Gesammelte Werke.* Hg. v. Ilse Aichinger. Frankfurt am Main 1973.

– *Günter Eich. Gesammelte Werke in vier Bänden. Die Hörspiele 1.* Hg. v. Ilse Aichinger / Axel J.A. Vieregg. Frankfurt am Main 1991.

– *Günter Eich. Gesammelte Werke in vier Bänden. Die Hörspiele 2.* Hg. v. Ilse Aichinger / Axel J.A. Vieregg. Frankfurt am Main 1991.

– *Günter Eich. Gesammelte Werke, 2. Die Hörspiele.* Hg. v. Ilse Aichinger / Heinz Schwitzke. Frankfurt am Main 1973.

Eich, Günter: *Günter Eich. Gesammelte Werke, 3. Die Hörspiele*. Hg. v. Ilse Aichinger / Heinz Schwitzke. Frankfurt am Main 1973.

Eisenstein, Sergej: „Vertikalmontage“. In: Felix Lenz / Helmut H. Diedrichs (Hg.): *Jenseits der Einstellung* (Schriften zur Filmtheorie). Frankfurt am Main 2006. S. 238–300.

Epping-Jäger, Cornelia: „Rolf Dieter Brinkmann. ‚Die Wörter Sind Böse‘ / ‚Wörter Sex Schnitt‘“. In: *Text + Kritik. Literatur und Hörbuch* 2012 (2012), H. 196. S. 48–59.

– „Wörter, Sex, Schnitt. Brinkmann Tonbandarbeiten“. In: Markus Fauser u. a. (Hg.): *Brinkmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Berlin 2020. S. 330–335.

Fielding, Roy T.: „Architectural Styles and the Design of Network-based Software Architectures“. Irvine: University of California, 2000.

Francke, Helena: „What’s in a Name? Contextualizing the Document Concept“. In: *Literary and Linguistic Computing* 20 (2005), H. 1. S. 61–69.

Gaderer, Rupert: „Was ist eine medienphilologische Frage?“ In: Friedrich Balke / Rupert Gaderer (Hg.): *Medienphilologie: Konturen eines Paradigmas*. Göttingen 2017. S. 25–43.

Grésillon, Almuth: „Bemerkungen zur französischen ‚édition génétique‘“. In: Hans Zeller / Gunter Martens (Hg.): *Textgenetische Edition*. Berlin, Boston 1998.

– *Literarische Handschriften: Einführung in die critique génétique”* (Arbeiten zur Editionswissenschaft Bd. 4). Bern 1999.

– „Schreiben ohne Ende? Fragen zur Textgenese“. In: Katharina Krüger u. a. (Hg.): *Textgenese und digitales Edieren. Wolfgang Koeppens ‚Jugend‘ im Kontext der Editionsphilologie* (Beihefte zu editio 40). Berlin/Boston 2016. S. 9–17.

Grote, Michael: *Exerzitien. Experimente: Zur Akustischen Literatur von Carlfriedrich Claus*. Bielefeld 2009.

– „Horoskop des Hörspiels 2012 – Zur Geschichte und Gegenwart der akustischen Kunst“. In: Britta Herrmann (Hg.): *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne*. Bd. 1 (Audiotexte. Klang – Kunst – Kultur). 2015. S. 347–368.

Haentjens Dekker, Ronald u. a.: „Computer-Supported Collation of Modern Manuscripts. CollateX and the Beckett Digital Manuscript Project“. In: *Digital Scholarship in the Humanities* 30 (Sep. 2015), H. 3. S. 452–470.

Hallstein, Patricia / Kohli, Maria: „Paul Wühr. Die Rezeption in der Literaturkritik“. In: Lutz Hagestedt (Hg.): *Paul Wühr. Materialien zu seinem Werk*. München 1987. S. 9–30.

Hay, Louis: „Text oder Genese. Der Streit an der Grenze“. In: *editio* 19 (2005). S. 67–76.

Herberichs, Cornelia / Viehhauser, Gabriel: „Varianz vermitteln: Zur editorischen Aufarbeitung abweichender Textfassungen in Redaktionen von *Der Heiligen Leben*“. In: *editio* 36 (2023). S. 158–176.

Herrmann, Britta: „Auralität und Tonalität in der Moderne. Aspekte einer Ohrenphilologie“. In: Ders. (Hg.): *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne*. Bd. 1 (Audiotexte. Klang – Kunst – Kultur). Berlin 2015. S. 9–32.

Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*. 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Stuttgart Weimar 2010.

Hörner, Fernand: *Polyphonie und Audiovision. Theorie und Methode einer interdisziplinären Musikvideoanalyse*. 1. Auflage (Short Cuts - Cross Media Band 13). Baden-Baden 2020.

Hörnschemeyer, Jörg: „Textgenetische Prozesse in Digitalen Editionen“. Universität zu Köln, 2017.

Huwiler, Elke: „80 Jahre Hörspiel. Die Entwicklung des Genres zu einer eigenständigen Kunstform“. In: *Neophilologus* 89 (2005), H. 1. S. 89–114.

IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records: *Functional Requirements for Bibliographic Records. Final Report*. 2009.

Jacomy, Mathieu: „Situating Visual Network Analysis“. Aalborg: Allborg University, 2021.

Jäger, Ludwig: „Audioliteralität: zur akroamatischen Dimension des Literalen“. In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Bd. 10 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Berlin/Boston 2020. S. 61–84.

Jandl, Ernst / Mayröcker, Friederike: „Rede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden 1969“. In: Schöning (Hg.): *Schriftsteller und Hörspiel. Reden zum Hörspielpreis der Kriegsblinden*. Königstein 1981. S. 75–79.

Jannidis, Fotis: „Grundlagen der Datenmodellierung“. In: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Digital Humanities*. Stuttgart 2017. S. 99–108.

Kallweit, Petra: „‚weißt du also ich also er du oder wir‘ – ‚differance‘ und ‚poetische Funktion‘ in ‚So eine Freiheit‘“. In: Sabine Kyora (Hg.): *falsches lesen. Zu Poesie und Poetik Paul Wührs Festschrift zum 70. Geburtstag*. Bielefeld 1997. S. 131–142.

Kammer, Stephan: „Audiophilologie“. In: Natalie Binczek / Uwe Wirth (Hg.): *Handbuch Literatur & Audiokultur*. Bd. 10 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie). Berlin/Boston 2020. S. 177–191.

Kanzog, Klaus: *Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur* (Grundlagen der Germanistik 31). Berlin 1991.

– *Einführung in die Filmphilologie* (Diskurs Film Bd. 4). München 1991.

– „Fixierter Text – Realisierter Text. Über eine vernachlässigte Aufgabe der Editionsphilologie“. In: Gunter Martens / Winfried Woesler (Hg.): *Edition als Wissenschaft. Festschrift für Hans Zeller* (Beihefte zu editio 2). Tübingen 1991. S. 5–16.

– „Prolegomena zu einer historisch-kritischen Ausgabe der Werke Heinrich von Kleists. Theorie und Praxis einer modernen Klassiker-Edition (1970)“. In: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.): *Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition* (Bausteine zur Geschichte der Edition 1). Berlin/Boston 2005. S. 334–344.

– „Sprechakt und Zeichensetzung. Zur Transkription des gesprochenen Worts in audio-visuellen Medien“. In: *editio* 5 (1991). S. 82–95.

Kapfer, Herbert: „Aufnahmen aus dem Originalton-Raum. Wörter Sex Schnitt. Eine Nachlass-Edition“. In: Herbert Kapfer / Katarina Agathos (Hg.): *Wörter Sex Schnitt*. München 2005.

Keitz, Ursula von: „Historisch-kritische Filmedition – ein interdisziplinäres Szenario“. In: *editio* 27 (2013). S. 15–37.

Klotz, Peter: *Hörspiel und Hörbuch: Literatur als Performance*. Berlin 2022.

Knilli, Friedrich: *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart 1961.

Kocher, Ursula: „Edition". In: Dieter Burdorf u. a. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Stuttgart 2007. S. 177–178.

Kondrup, Johnny: *Editionsfilologi*. Kopenhagen 2001.

– „Materialtext und Textur". In: Mira Berghöfer u. a. (Hg.): *(un)documented. Was bleibt vom Dokument in der Edition?* (Beihefte zu editio 48). Berlin/Boston 2020. S. 1–19.

– „Text und Werk – zwei Begriffe auf dem Prüfstand". In: *editio* 27 (2014). S. 1–14.

– „Text, Werk und Peritext: Überlegungen zur Terminologie und Ontologie". In: *editio* 34 (2020). S. 1–10.

Korn, Uwe Maximilian: *Von der Textkritik zur Textologie: Geschichte der neugermanistischen Editionsphilologie bis 1970* (Beihefte zum Euphorion Heft 114). Heidelberg 2021.

Krug, Hans-Jürgen: *Kleine Geschichte des Hörspiels*. Konstanz 2003.

– *Kleine Geschichte des Hörspiels*. 3. Aufl. Köln 2020.

Ladler, Karl: *Hörspielforschung*. Wiesbaden 2001.

Lukas, Wolfgang: „Archiv – Text – Zeit. Überlegungen zur Modellierung und Visualisierung von Textgenese im analogen und digitalen Medium". In: Anke Bosse / Walter Fanta (Hg.): *Textgenese in der digitalen Edition* (Beihefte zu editio 45). Berlin/Boston 2019. S. 23–50.

– „Medienwechsel und produktionsästhetische Logik. Zu Paul Wührs O-Ton-Hörspiel So eine Freiheit". In: Anne Bohnenkamp-Renken (Hg.): *Medienwandel / Medienwechsel in der Editionswissenschaft* (Beihefte zu editio 35). Berlin/Boston 2012. S. 99–120.

Lukas, Wolfgang / Frank, Gustav: „Seeing sound als Grenze. Auf Paul Wührs Tonspuren der 70er Jahre – mit einer medieneditionstheoretischen Fußnote". In: Sabine Kyora (Hg.): *Im Fleisch der Poesie. Festschrift zum 80. Geburtstag von Paul Wühr*. Bielefeld 2007. S. 195–223.

Maier, Frank: *Das Hörspiel. Eine technische Kunstform?* Würzburg 2015.

Martens, Gunter: „Das Problem der Begriffsfelder und ihre Behandlung in einem Fachwörterbuch. Am Beispiel des Begriffsfeldes ‚Textgenese' (1997/2012)". In: Ders. (Hg.): *Editorische Begrifflichkeit* (Beihefte zu editio 36). Berlin/Boston 2013. S. 125–134.

– „Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie". In: Stephan Kammer / Roger Lüdeke (Hg.): *Texte zur Theorie des Textes*. Stuttgart 2005. S. 94–115.

Maurach, Martin: *Das experimentelle Hörspiel*. Wiesbaden 1995.

Meyer, Petra Maria: *Acoustic turn*. München u.a. 2008.

Münzmay, Andreas / Siegert, Christine: „Phonographischer Text, Interpretation und Aufführungsmaterial als kritisch edierbarer Sachzusammenhang". In: *editio* 33 (2019), H. 1. S. 10–30.

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften. Remix*. Hg. v. Katarina Agathos / Herbert Kapfer. 2. Aufl. München 2005.

Mütherig, Vera: *Audiomediale Paratextualität. Rahmungsstrategien akustischer Literatur im Hörbuch*. Berlin 2020.

– „Dokumente hören. Editions- und literaturwissenschaftliche Herausforderungen akustischer Texte". In: Mira Berghöfer u. a. (Hg.): *(un)documented. Was bleibt vom Dokument in der Edition?* (Beihefte zu editio 48). Berlin/Boston 2020. S. 181–196.

Nelles, Jürgen: *Denk-Spiele der Poesie: der Hörspielmacher und Schriftsteller Paul Wühr* (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, Teil 47). Bonn 1991.

Neuber, Frederike: „Das Konzept einer typografiezentrierten digitalen Edition der Werke Stefan Georges samt einem Modell zur Beschreibung von Mikrotypografie". Köln: Universität zu Köln, 2020.

– „Der digitale Editionstext. Technologische Schichten, ‚editorischer Kerntext' und datenzentrierte Rezeption". In: Niklas Fröhlich u. a. (Hg.): *Der Text und seine (Re)Produktion* (Beihefte zu editio 55). Berlin/Boston 2023. S. 69–84.

Nury, Elisa: „Automated Collation and Digital Editions. From Theory to Practice". London: King's College London, 2018.

Nury, Elisa / Spadini, Elena: „From Giant Despair to a New Heaven. The Early Years of Automatic Collation“. In: *it - Information Technology* 62 (26. Apr. 2020), H. 2. S. 61–73.

Nutt-Kofoth, Rüdiger: „Autorschaft, Werk, Medialität Editionstheoretische Annäherungen an pluriautorschaftliche und plurimediale Werkkomplexe – mit einem germanistischen Blick auf das Phänomen Oper/Libretto“. In: Thomas Betzwieser u. a. (Hg.): *Perspektiven der Edition musikdramatischer Texte*. Berlin, Boston 2017.

– „Editionsphilologie als Mediengeschichte“. In: *editio* 20 (2006). S. 1–23.

– „Plurimedialität, Intermedialität, Transmedialität. Theoretische, methodische und praktische Implikationen einer Text-Ton-Film-Edition von Alfred Döblins *Berlin-Alexanderplatz*-Werkkomplex (1929–1931)“. In: Thomas Betzwieser / Markus Schneider (Hg.): *Aufführung und Edition*. Bd. 46. Berlin/Boston 2020. S. 183–194.

– „Textgenese analog und digital. Ziele, Standards, Probleme“. In: Anke Bosse / Walter Fanta (Hg.): *Textgenese in der digitalen Edition*. Berlin/Boston 2019. S. 1–22.

– „Zur Terminologie des textgenetischen Felds“. In: *editio* 30 (2016). S. 34–52.

Pethes, Nicolas: „Intermedialitätsphilologie. Lichtenbergs Textmodell und der implizite Mediendiskurs der Literatur“. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002), H. 1. S. 86–104.

Pierazzo, Elena: *Digital Scholarly Editing. Theories, Models and Methods*. London/-New York 2016.

Pinto, Vito: *Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film* (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld 2012.

Plachta, Bodo: „Der ›edierte‹ Text: Grundpfeiler der Edition oder ›Zugeständnis‹ an den Leser?“ In: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* 2 (2018). `http://www.zfdg.de/sb002_002` (besucht am 11.2.2022).

– *Editionswissenschaft: eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*. 3., erg. und aktualisierte Aufl (Reclams Universal-Bibliothek 17603). Stuttgart 2013.

– *Editionswissenschaft. Handbuch zu Geschichte, Methode und Praxis der neugermanistischen Edition*. Stuttgart 2020.

Politycki, Bastian: „Skizzen einer kritischen Hörspieledition am Beispiel der O-Ton-Arbeiten Paul Wührs“. In: Anke Bosse / Wolfgang Lukas (Hg.): *Kritische Audio-Edition* (Beihefte zu editio 56). Berlin/Boston 2024. S. 117–136.

– „Wolfgang Koeppen Jugend. Rezension der textgenetischen Edition“. In: (2020), H. 13. `https://ride.i-d-e.de/issues/issue-13/koeppen-jugend/`.

Rack, Jochen: „Fürs Hörspielmuseum“. In: *FUNK-Korrespondenz* (25. Juni 1992), H. 26. S. 25.

Ries, Thorsten: *Verwandlung als anthropologisches Motiv in der Lyrik Gottfried Benns. Textgenetische Edition ausgewählter Gedichte aus den Jahren 1935 bis 1953*. 2 Bde. Bd. 1 (Exempla critica 4). Berlin/Boston 2014.

Roopika, Risam / Gil, Alex: „Introduction. The Questions of Minimal Computing“. In: *digital humanities quarterly* 16 (2022), H. 2. `https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/16/2/000646/000646.html` (besucht am 11.12.2023).

Rothenberg, Jeff: „Ensuring the Longevity of Digital Information“. In: *International Journal of Legal Information* 26 (1998), H. 1–3. S. 1–22. `https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S0731126500000469/type/journal_article` (besucht am 25.11.2023).

Sahle, Patrick: „((Kontext (Text)) Edition) Rekontext“. In: Simon Meier u. a. (Hg.): *Rekontextualisierung als Forschungsparadigma des Digitalen* (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik Band 14). Norderstedt 2020. S. 21–32.

– *Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 1: Das typografische Erbe* (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik Band 7). Norderstedt 2013.

– *Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 2: Befunde, Theorien und Methodik* (Schriften des Instituts für Dokumentologie und Editorik Band 8). Norderstedt 2013.

– „What Is a Scholarly Digital Edition?“ In: Matthew James Driscoll / Elena Pierazzo (Hg.): *Digital Scholarly Editing. Theories and Practices* (Digital Humanities vol. 4). Cambridge 2016. S. 19–39.

Schätzlein, Frank: „Sound und Sounddesign in Medien und Forschung“. In: Harro Segeberg / Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Aesthetik des Aku-*

stischen in den Medien. (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft 12). Marburg 2005. S. 24–40.

Scheibe, Siegfried: „Editorische Grundmodelle“. In: Siegfried Scheibe / Christel Laufer (Hg.): *Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie*. Berlin 1991. S. 23–47.

– „Zum editorischen Problem des Textes“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 101 (1982). S. 12–29 (Sonderheft: *Probleme neugermanistischer Edition*).

Schmedes, Götz: *Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens* (Internationale Hochschulschriften, Teil 371). Münster 2002.

Schmidt, Thomas: „A TEI-based Approach to Standardising Spoken Language Transcription“. In: *Journal of the Text Encoding Initiative* (Issue 1 2011). `http://journals.openedition.org/jtei/142` (besucht am 28.8.2023).

Schmidt, Thomas u. a.: *cGAT. Konventionen für das computergestützte Transkribieren in Anlehnung an das Gesprächsanalytische Transkriptionssystem 2 (GAT2).* Mannheim 2015.

Scholger, Martina: „Assoziationsprozessen auf der Spur. Digitale Edition der Notizbücher von Hartmut Skerbisch“. Graz, 2018.

Schöning, Klaus: „Der Konsument als Produzent?“ In: Ders. (Hg.): *Der Konsument als Produzent. Versuche. Arbeitsberichte*. Frankfurt am Main 1974. S. 7–39.

– „Hörspiele hören. Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft“. In: Ders. (Hg.): *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main 1982. S. 287–305.

– „Vorbemerkung“. In: Ders. (Hg.): *Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche.* Frankfurt am Main 1970.

Schwindt, Jürgen Paul (Hg.): *Was ist eine philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*. Frankfurt am Main 2009.

Schwitzke, Heinz: *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*. Berlin 1963.

Segeberg, Harro: „Der Sound und die Medien. Oder: Warum sich die Medienwissenschaft für den Ton interessieren sollte“. In: Harro Segeberg / Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Aesthetik des Akustischen in den Medien.*

(Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft 12). Marburg 2005. S. 9–23.

Selting, Margret u. a.: *Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2)*. 2009. `http://orbilu.uni.lu/handle/10993/4358;%20http://pub.uni-bielefeld.de/publication/2472604`.

Sepúlveda, Pedro / Henny-Krahmer, Ulrike: „Titel- und Werkgenese in Pessoas Projekten und Publikationen". In: Anke Bosse / Walter Fanta (Hg.): *Textgenese in der digitalen Edition*. Berlin/Boston 2019. S. 213–228.

Shneiderman, Ben: „The Eyes Have It. A Task by Data Type Taxonomy for Information Visualizations". In: *Proceedings 1996 IEEE Symposium on Visual Languages*. 1996 IEEE Symposium on Visual Languages. Boulder 1996. S. 336–343.

Sottong, Hermann: „Die Re-Konstruktion der Wirklichkeit aus dem Geiste der Poesie. Authentizität, Kollektivbewußtstein und ‚Realität' in Paul Wührs O-Ton-Hörspielen". In: Sabine Kyora (Hg.): *falsches lesen. Zu Poesie und Poetik Paul Wührs Festschrift zum 70. Geburtstag*. Bielefeld 1997. S. 143–158.

Souksengphet-Dachlauer, Anna: *Text als Klangmaterial. Heiner Müllers Texte in Heiner Goebbels' Hörstücken* (Lettre). Bielefeld 2010.

Spies, Miriam: „Poetik und Sprachkritik in Rolf Dieter Brinkmanns ‚Autorenalltag'". Mainz: Universität Mainz, 2007.

Stäblein, Katharina / Stralla, Melanie: „Entgrenzt! Das dynamische Werk und seine Fassungen". In: Graduiertenkolleg Literarische Form (Hg.): *Dynamik der Form. Literarische Modellierungen zwischen Formgebung und Formverlust*. Heidelberg 2019. S. 143–160.

Stange, Jan-Erik: „Visuelle Möglichkeiten der Textkollation anhand des Beispiels eines Vergleiches von Erich Kästners ‚Fabian' und ‚Der Gang vor die Hunde'". In: *Book of Abstracts zur Konferenz Digital Humanities im deutschsprachigen Raum 2016*. DHd 2016 Modellierung – Vernetzung – Visualisierung. Die Digital Humanities als Fächerübergreifendes Forschungsparadigma Creators. Leipzig 2016. S. 464–466.

Stingelin, Martin: „‚Schreiben'. Einleitung". In: Ders. (Hg.): *‚Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum'. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte* (Zur Genealogie des Schreibens 1). München 2004. S. 7–21.

Stingelin, Martin: „Dokumentation statt Edition? Text, Entstehung und Wirkungsgeschichte von Friedrich Dürrenmatts »Die Physiker« – multimedial aufbereitet“. In: *Text. Kritische Beiträge* 8 (2003). S. 145–151.

Van Hulle, Dirk: „Modelling a Digital Scholarly Edition for Genetic Criticism. A Rapprochement“. In: *Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship* (2016), H. 12–13. S. 34–56.

Violett, Catherine: „Mechanisches Schreiben, Tippräume. Einige Vorbedingungen für eine Semiologie des Typoskripts.“ In: Davide Giuriato u. a. (Hg.): *„Schreibkugel ist ein Ding gleich mir: von Eisen“. Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte* (Zur Genealogie des Schreibens 2). München 2004. S. 21–48.

Volkert, Dominica / Iglhaut, Stefan: „Zur Personen-, Welt- und Poetikkonzeption in Paul Wührs Hörspielen 1963-1968“. In: Lutz Hagestedt (Hg.): *Paul Wühr. Materialien zu seinem Werk*. München 1987. S. 51–70.

Vowinckel, Antje: *Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst* (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft Bd. 146). Würzburg 1995.

Wagner, Paul Werner: „Friedrich Wolf. Ein Rundfunkpionier.“ In: Deutsches Rundfunkarchiv / Paul Werner Wagner (Hg.): *Friedrich Wolf - ein Rundfunkpionier. „S.O.S. rao rao Foyn - Krassin rettet Italia“ und andere ausgewählte Tondokumente. Mit Erläuterungen und einführendem Material*. Frankfurt am Main 2013.

Wegmann, Thomas: „Klassiker werden? Kanonisierung als Teil von Werk- und Autorschaftspolitik in der literarischen Moderne: Benjamin, George, Hofmannsthal“. In: Philip Ajouri (Hg.): *Die Präsentation kanonischer Werke um 1900* (Beihefte zu editio 42). Berlin/Boston 2017.

Wirth, Uwe: „Performative Philologie“. In: Petra-Maria Dallinger u. a. (Hg.): *Archive für Literatur*. Berlin/Boston 2018. S. 139–150.

Wix, Gabriele: „„Am Abend, wenn“: Georg Trakl. Vom Nutzen konkurrierender Editionen: Salzburger und Innsbrucker Trakl-Ausgabe“. In: Thomas Bein (Hg.): *Vom Nutzen der Editionen* (Beihefte zu editio 39). Berlin/Boston 2015. S. 397–412.

Wodianka, Bettina: *Radio als Hör-Spiel-Raum. Medienreflexion – Störung – Künstlerische Intervention*. Bielefeld 2018.

Wühr, Paul: „Entstehung des Preislied“. In: *Preislied. Hörspiel aus gesammelten Stimmen*. Stuttgart 1974.

– *Preislied. Hörspiel aus gesammelten Stimmen*. Stuttgart 1974.

Wühr, Paul / Cejpek, Lucas: *Wenn man mich so reden hört. Ein Selbstgespräch*. Erstausg. (Essay, Teil 20). Graz u.a. 1993.

Wünsch, Marianne / Titzmann, Michael: „Prinzipien der Poiesis in Paul Wührs Werk seit 1970 – am Beispiel illustriert“. In: Lutz Hagestedt (Hg.): *Paul Wühr. Materialien zu seinem Werk*. München 1987. S. 31–50.

Würffel, Bodo: *Das deutsche Hörspiel* (Sammlung Metzler ; Bd. 172 : Abteilung E, Poetik). Stuttgart 1978.

– „Hörspiel“. In: Georg Braungart u. a. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 3. Aufl. 3 Bde. Bd. 2. Berlin 1997–2010. S. 77.

Zeller, Hans: „Die Gestaltung des Apparates“. In: Hans Zeller / Alfred Zäch (Hg.): *Conrad Ferdinand Meyer: Sämtliche Werke*. 15 Bde. Bd. 2. Bern 1958–1996 (=MSW); 1964.

Zwerschina, Hermann: „Die editorische Einheit ‚Textstufe‘“. In: Hans Zeller / Gunter Martens (Hg.): *Textgenetische Edition*. Berlin, Boston 31. Jan. 1998.

A.2.2 Webressourcen

Biron, Paul V. / Malhotra, Ashok: *XML Schema Part 2. Datatypes Second Edition*. XML Schema Part 2. 28. Okt. 2004. `http://www.w3.org/TR/2004/REC-xmlschema-2-20041028/` (besucht am 4.9.2023).

Burger, Hermann: *Lokalbericht*. 30. Juni 2022. `http://www.lokalbericht.ch/`.

Deutsches Rundfunkarchiv: *ARD Hörspieldatenbank: SOS rao rao Foyn*. `https://hoerspiele.dra.de/vollinfo.php?dukey=4983985&vi=23&SID` (besucht am 17.6.2021).

– *ARD Hörspieldatenbank: Träume*.

Dürr, Claudia / Straub, Wolfgang: *About*. Werner Kofler. Forschungsplattform. 2022. `https://web.archive.org/web/20250521112850/https://gams.uni-graz.`

at/archive/objects/context:kofler/methods/sdef:Context/get?mode=about (besucht am 21.5.2025).

E-editiones e.V.: *e-editiones*. 11. Dez. 2023. https://www.e-editiones.org/.

eXist Solutions: *eXist-db*. eXist-db. 6. Jan. 2024. https://exist-db.org/exist/apps/homepage/index.html.

faust-xml. faust-xml. XML an other source data of the Faustedition. https://github.com/faustedition/faust-xml (besucht am 23.10.2023).

Gaderer, Rupert: *Was waren medienphilologische Fragen?* 4. Feb. 2014. https://web.archive.org/web/20250521105016/https://www.ruhr-uni-bochum.de/medienphilologie/einzelseiten_ringvorlesung/ringvorlesung_vortrag13_gaderer.html (besucht am 21.5.2025).

Genetic Edition Working Group: *An Encoding Model for Genetic Editions*. https://tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html (besucht am 8.8.2022).

Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Historisch-kritische Edition. 1 H.3*. Faust. Historisch-kritische Edition. https://www.faustedition.net/document?sigil=1_H.3&page=1&view=facsimile_document (besucht am 13.3.2023).

– *Faust. Historisch-kritische Edition. Archiv*. Faust. Historisch-kritische Edition. 30. Juni 2022. http://v1-2.faustedition.net/archive (besucht am 30.6.2022).

– *Faust. Historisch-kritische Edition. Ausgabe*. Faust. Historisch-kritische Edition. 30. Juni 2022. http://v1-2.faustedition.net/intro (besucht am 30.6.2022).

Harris, Rich: *Svelte. Cybernetically Enhanced Web Apps*. svelte. 6. Jan. 2024. https://svelte.dev/ (besucht am 21.5.2025).

Hörbuch-Boom hält an. Börsenblatt. https://www.boersenblatt.net/2018-05-11-artikel-hoerbuch-boom_haelt_an-jahresbilanz_2017_der_us-verlage.1466216.html (besucht am 23.1.2020).

Interedition: *CollateX. Software for Collating Textual Sources*. https://github.com/interedition/collatex (besucht am 10.5.2024).

Koeppen, Wolfgang: *Jugend. Textgenese*. 30. Juni 2022. http://koeppen-jugend.de/textgenese (besucht am 30.6.2022).

Leibniz-Institut für Deutsche Sprache: *Editionen*. Text Plus. 11. Dez. 2023. https://text-plus.org/ueber-uns/editionen/.

Lukas, Wolfgang / Scheffel, Michael: *Editorischer Bericht*. Arthur Schnitzler Digital. 21. Mai 2025. https://web.archive.org/web/20250614205626/https://www.schnitzler-edition.net/ueber (besucht am 14.10.2019).

Masinter, Larry u. a.: *Uniform Resource Identifier (URI). Generic Syntax*. https://tools.ietf.org/html/rfc3986#section-3.5 (besucht am 5.8.2020).

Porter, Dot: *What Is an Edition Anyway?* Sep. 2016. http://www.dotporterdigital.org/what-is-an-edition-anyway-my-keynote-for-the-digital-scholarly-editions-as-interfaces-conference-university-of-graz/ (besucht am 4.4.2022).

Rauning, Elisabeth / Klug, Helmut W.: *Editionsrichtlinien. Hörspieledition*. Werner Kofler. Forschungsplattform. 2022. https://web.archive.org/web/20250521112603/https://gams.uni-graz.at/archive/objects/context:kofler/methods/sdef:Context/get?mode=note (besucht am 21.5.2025).

READ project: *Transkribus*. Transkribus: Transcribe. Collaborate. Share. https://transkribus.eu/Transkribus/ (besucht am 1.4.2020).

Roger T. Pédauquec: *Document: Form, Sign and Medium, As Reformulated for Electronic Documents*. https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000594/document. Vorveröffentlichung.

Schnitzler, Arthur: *Arthur Schnitzler Digital*. 21. Mai 2025. https://www.schnitzler-edition.net/genetisch.

– *Arthur Schnitzler Digital. ELS_T1*. 21. Mai 2025. https://www.schnitzler-edition.net/einzelblattansicht?docIds=8378&werkId=9257&fromBegin=true&context=textklasse&blockShowMap=abs.

– *Arthur Schnitzler Digital. Fräulein Else. Mikrogenese*. https://web.archive.org/web/20250614205412/https://www.schnitzler-edition.net/mikrogenese/9257 (besucht am 21.5.2025).

Sinus-Verlag: *Das Gesamtwerk C.F. Meyers im Sinus-Verlag*. 17. Juni 2021. https://sinus-verlag.ch/de/hoerbuch/deutsche-literatur-conrad-ferdinand-meyer/conrad-ferdinand-meyer-das-gesamtwerk/ (besucht am 21.5.2025).

TEI Consortium: *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange.* https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/index.html (besucht am 5.7.2021).

– *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. <creation>.* https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/de/html/ref-TEI.html (besucht am 8.8.2022).

– *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. <hi>.* https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/de/html/ref-hi.html (besucht am 5.7.2021).

– *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. <timeline>.* https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/de/html/ref-TEI.html (besucht am 8.8.2022).

– *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. <transposition>.* https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ref-transpose.html (besucht am 8.8.2022).

– *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. 11.2 Combining Transcription with Facsimile.* https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/PH.html#PH-transcr (besucht am 5.7.2021).

– *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. 13 Critical Apparatus.* https://www.tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TC.html (besucht am 22.4.2025).

– *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. 16.1 Links.* https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/SA.html#SAPT (besucht am 31.10.2023).

– *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. 8 Transcription of Speech.* https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/TS.html (besucht am 5.7.2021).

– *TEI P5. Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange. Att.Pointing.Group.* https://tei-c.org/release/doc/tei-p5-doc/en/html/ref-att.pointing.group.html (besucht am 31.10.2023).

The Endings Project Team: *Endings Principles for Digital Longevity. Version 2.2.1, 2023-03-03*. Principles. `https://endings.uvic.ca/principles.html` (besucht am 25.11.2023).

– *The Endings Project*. Principles. `https://endings.uvic.ca/index.html` (besucht am 25.11.2023).

W3C: *Cascading Style Sheets Level 2 Revision 1 (CSS 2.1) Specification. 7.3.1 Media Groups*. 7. Juli 2011. `https://web.archive.org/web/20250521120211/https://www.w3.org/TR/CSS2/media.html` (besucht am 21.5.2025).

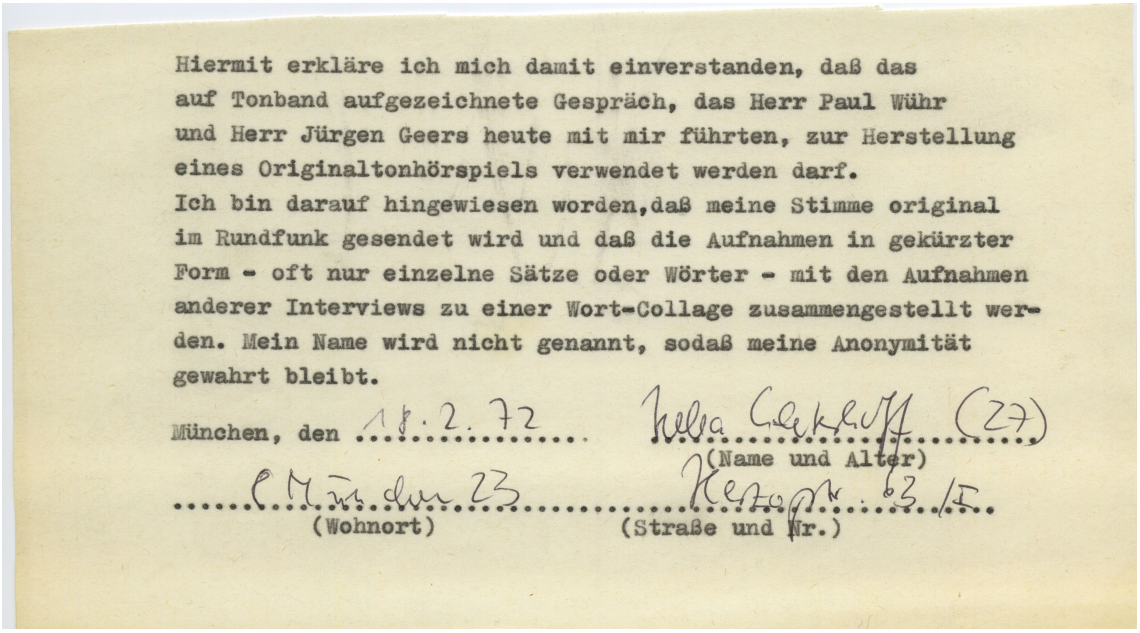
– *HTML. Living Standard. 4.6 Links*. 31. Okt. 2023. `https://html.spec.whatwg.org/multipage/links.html#links`.

– *XML Linking Language (XLink) Version 1.1*. 31. Okt. 2023. `https://www.w3.org/TR/xlink11/#concepts`.

Wühr, Paul; deutscher Hörspielautor und Lyriker - Munzinger Online. `http://www.munzinger.de/document/00000020140` (besucht am 24.1.2020).

B Abbildungen

B.1 Weitere Abbildungen / Detailansichten

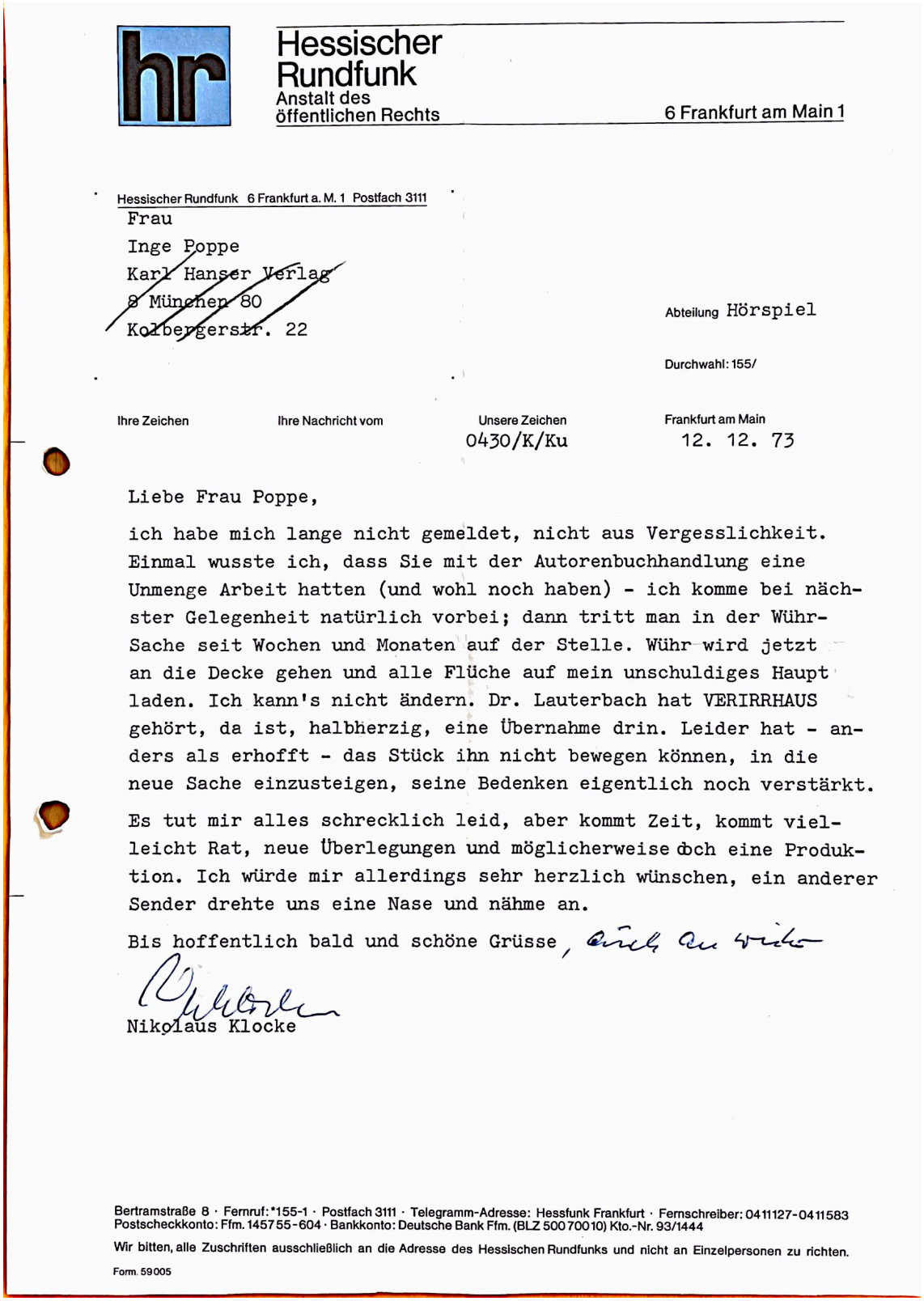


Hiermit erkläre ich mich damit einverstanden, daß das auf Tonband aufgezeichnete Gespräch, das Herr Paul Wühr und Herr Jürgen Geers heute mit mir führten, zur Herstellung eines Originaltonhörspiels verwendet werden darf.
Ich bin darauf hingewiesen worden, daß meine Stimme original im Rundfunk gesendet wird und daß die Aufnahmen in gekürzter Form - oft nur einzelne Sätze oder Wörter - mit den Aufnahmen anderer Interviews zu einer Wort-Collage zusammengestellt werden. Mein Name wird nicht genannt, sodaß meine Anonymität gewahrt bleibt.

München, den 18.2.72 Hella Gekeler (27)
(Name und Alter)

München 23 Kerschensteinerstr. 63/I
(Wohnort) (Straße und Nr.)

Abbildung B.2.1: Beispielhafte Einverständniserklärung der interviewten Frauen



Hessischer Rundfunk
Anstalt des öffentlichen Rechts
6 Frankfurt am Main 1

Hessischer Rundfunk 6 Frankfurt a. M. 1 Postfach 3111

Frau
Inge Poppe
Karl Hanser Verlag
8 München 80
Kolbergerstr. 22

Abteilung Hörspiel

Durchwahl: 155/

Ihre Zeichen	Ihre Nachricht vom	Unsere Zeichen	Frankfurt am Main
		0430/K/Ku	12. 12. 73

Liebe Frau Poppe,

ich habe mich lange nicht gemeldet, nicht aus Vergesslichkeit. Einmal wusste ich, dass Sie mit der Autorenbuchhandlung eine Unmenge Arbeit hatten (und wohl noch haben) - ich komme bei nächster Gelegenheit natürlich vorbei; dann tritt man in der Wühr-Sache seit Wochen und Monaten auf der Stelle. Wühr wird jetzt an die Decke gehen und alle Flüche auf mein unschuldiges Haupt laden. Ich kann's nicht ändern. Dr. Lauterbach hat VERIRRHAUS gehört, da ist, halbherzig, eine Übernahme drin. Leider hat - anders als erhofft - das Stück ihn nicht bewegen können, in die neue Sache einzusteigen, seine Bedenken eigentlich noch verstärkt.

Es tut mir alles schrecklich leid, aber kommt Zeit, kommt vielleicht Rat, neue Überlegungen und möglicherweise doch eine Produktion. Ich würde mir allerdings sehr herzlich wünschen, ein anderer Sender drehte uns eine Nase und nähme an.

Bis hoffentlich bald und schöne Grüsse, auch an Wicke

Nikolaus Klocke

Bertramstraße 8 · Fernruf: *155-1 · Postfach 3111 · Telegramm-Adresse: Hessfunk Frankfurt · Fernschreiber: 0411127-0411583
Postscheckkonto: Ffm. 145755-604 · Bankkonto: Deutsche Bank Ffm. (BLZ 50070010) Kto.-Nr. 93/1444

Wir bitten, alle Zuschriften ausschließlich an die Adresse des Hessischen Rundfunks und nicht an Einzelpersonen zu richten.

Form. 59005

Abbildung B.2.2: Ablehnungsschreiben des Hessischen Rundfunks; zukünftig im DLA Marbach einzusehen

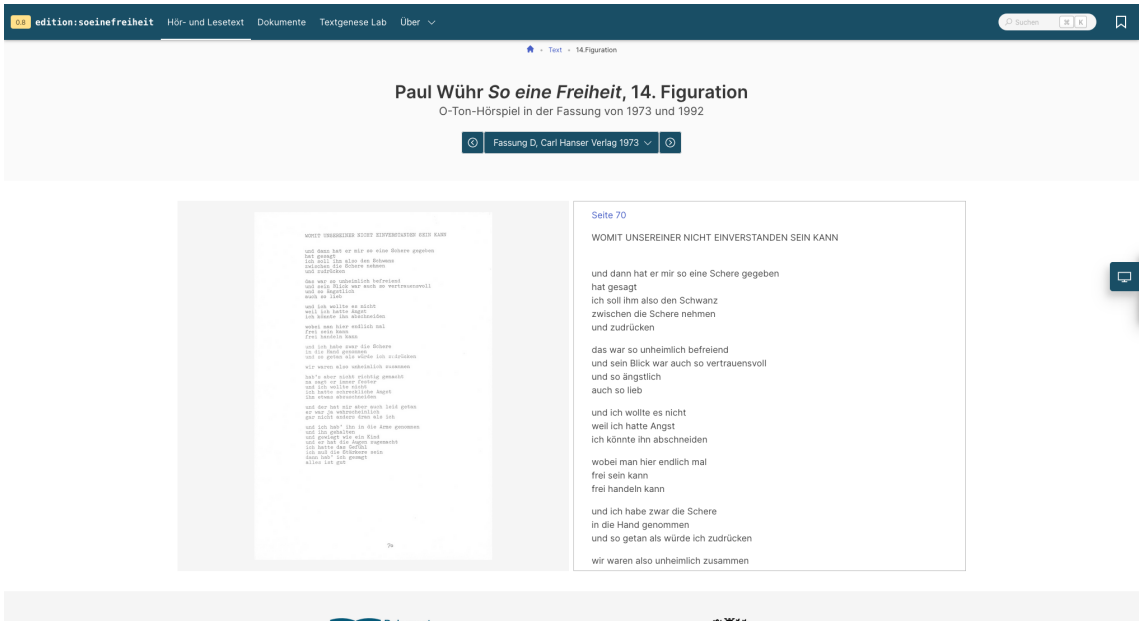


Abbildung B.2.3: Ansicht der Druckfassung in der digitalen Edition am Beispiel der 14. Figuration

Abbildung B.2.4: Ansicht der Hörfassung in der digitalen Edition am Beispiel der 14. Figuration

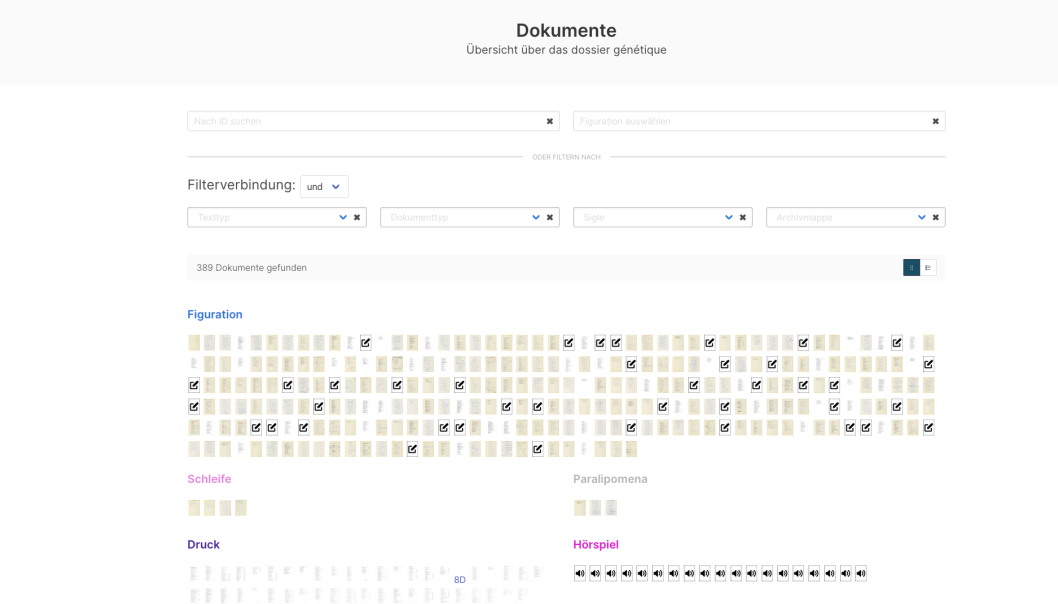


Abbildung B.2.5: Galerieansicht des Dokumentarchivs

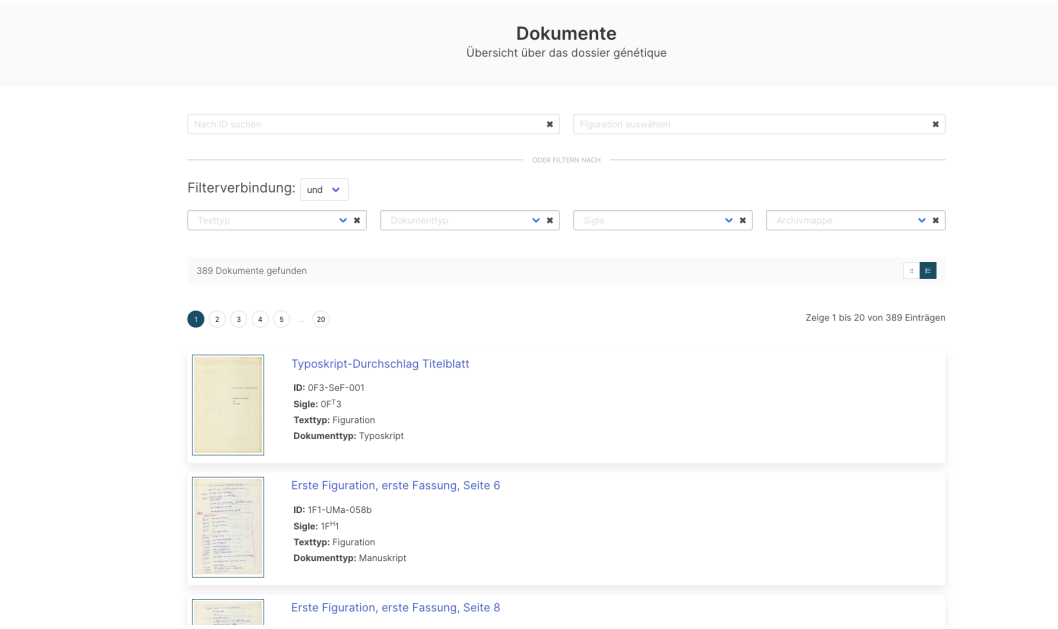


Abbildung B.2.6: Listenansicht des Dokumentarchivs

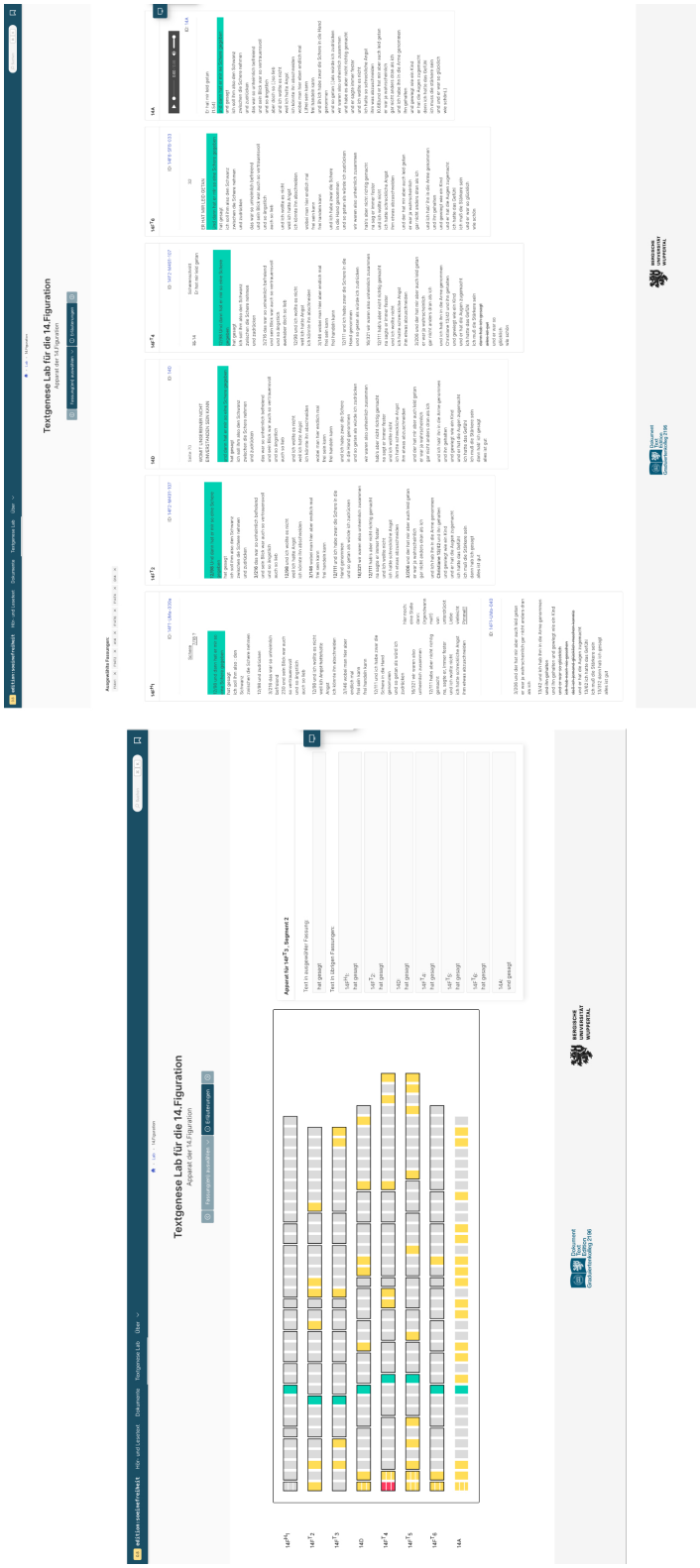


Abbildung B.2.7: Beispielhafte Ansicht des textgenetischen Labors. Links: visuell-abstrakte Ansicht, rechts: textuell-konkrete Ansicht

B.2 Abbildungsverzeichnis

2.1 Ansicht Edition *Der dramatisierte Schundroman* 19

3.1 Gesamtübersicht der Textgenese von *So eine Freiheit*. Zur Vergabe der vollständigen Siglen, die hier verkürzt dargestellt sind, siehe 5.2.2. 45

3.2 Überarbeitung des Schluss' der 2. Figuration in $F5^{D}$. 52

3.3 Ausschnitt aus Se2-M491-037. 58

3.4 Fotoaufnahme eines der 21 Tonbänder aus dem DLA; Foto DLA. . . 59

4.1 Anwendung des pluralistischen Textmodells als Textrad auf *So eine Freiheit* 68

4.2 Prozessmodell einer digitalen Edition (Edieren als Vermittlungsakt) 82

4.3 Vergleich Einzelansicht *Faustedition* und *Arthur Schnitzler digital* . 85

5.1 li: handschriftliche Selektion; re: maschinenschriftliche Selektion . . 92

5.2 li: Notiz am Beispiel einer Sammlung zum Thema Kälte; re: metatextuelle Notiz mit Verweis auf das *Preislied* 93

5.3 li: linear-organisierter Schleifentext; re: Schleifentext in Relation zum Haupttext 95

6.1 Entwurfsseite einer Figuration 104

6.2 Verschleifungen und Kontraktionen am Beispiel von „Vorstellungen“ und „daß“ 107

6.3 Umstellung innerhalb eines Dokuments, Auszug aus 6F3-SeF-018 120

6.4 Iterative Textauswahl mittels grafischer Hervorhebung am Beispiel von Se1-UMb-031 122

7.1 Skizze des Aufbaus der Editions- und Arbeitsumgebung 130

7.2 Einzelansicht der Druck- und Hörfassung am Beispiel der 14. Figuration 131

7.3 Gesamtansichten im Dokumentarchiv im Vergleich 135

7.4 Einzelansicht eines Dokument des avant-texte am Beispiel von 19F1-UMa-108 137

7.5 Beispielhafte Ansicht des textgenetisches Labors. Links: visuell-abstrakte Ansicht, rechts: textuell-konkrete Ansicht 149

B.2.1 Beispielhafte Einverständniserklärung der interviewten Frauen . . . 174

B.2.2 Ablehnungsschreiben des Hessischen Rundfunks; zukünftig im DLA Marbach einzusehen 175

B.2.3 Ansicht der Druckfassung in der digitalen Edition am Beispiel der 14. Figuration 176

B.2.4 Ansicht der Hörfassung in der digitalen Edition am Beispiel der 14. Figuration 176

B.2.5 Galerieansicht des Dokumentarchivs 177

B.2.6 Listenansicht des Dokumentarchivs 177

B.2.7 Beispielhafte Ansicht des textgenetischen Labors. Links: visuell-abstrakte Ansicht, rechts: textuell-konkrete Ansicht 178

C Technische Dokumentation

Die Grundlage für die hier vorgelegte digitale Edition sind die auf dem beigefügten Datenträger TEI-XML- und Quellcodedateien. Nachfolgende Tabelle zeigt in einer Übersicht die Struktur dieser Daten. Die anschließenden Abschnitte enthalten jeweils Übersichten der jeweiligen Bestandteile (Unterordner) sowie stichpunktartige Erläuterungen einzelner Komponenten, sofern diese in vorherigen Abschnitten erwähnt werden.

Bezeichnung	**Pfad**	**Beschreibung**
	`wuehr-soeinefreiheit-app`	
Anwendungs-Repository	`.`	Git-Repository, welches alle Bestandteile der digitalen Edition(sumgebung) einbindet.
Aufgabenverwaltung	`./Taskfile`	Shell-Skript, welches verschiedene Kommandos zur wiederholten Ausführung, bspw. Erzeugen der digitalen Edition, bereithält. Ausführbar auf Unix-Systemen.
Docker-Konfiguration	`./docker-compose.yml`, `./services`	Konfigurationsdateien für die Container-Umgebung.
	`wuehr-soeinefreiheit/subrepos/app`	
Backendanwendung digitale Edition	`./backend`	Quellcode der Backendanwendung der digitalen Edition. Applikation für eXist-DB. Enthält Konfigurationsdateien, die für das Erzeugen der Anwendung benötigt werden.

Bezeichnung	Pfad	Beschreibung
Frontendanwendung digitale Edition	`./frontend`	Quellcode der Frontendanwendung der digitalen Edition. Wird unmittelbar auf dem Host ausgeführt und setzt Node.js voraus.
	`wuehr-soeinefreiheit/subrepos/data`	
Datensammlung	`.`	TEI-XML-Quelldaten und Faksimiles. Enthält zudem das Schema zur Validierung der XML-Datensätze. Wird als separate Anwendung in eXist-DB installiert. Voraussetzung für das Backend der digitalen Edition.
	`wuehr-soeinefreiheit/subrepos/excollate`	
Backendanwendung eXcollate	`./backend`	Quellcode der Backendanwendung des Kollationierungswerkzeugs. Applikation für eXist-DB.
Frontendanwendung eXcollate	`./frontend`	Quellcode der Frontendanwendung eXcollate. Wird unmittelbar auf dem Host ausgeführt und setzt Node.js voraus.

C.1 Backend der digitalen Edition

Kontext: `wuehr-soeinefreiheit/subrepos/app/backend`

C.1.1 Verwendete Technologien und Bibliotheken

Name	Version	Lizenz	Beschreibung
eXist-DB	`6.2`	`LGPL-2.1`	
Node.js	`23.11.0`	`MIT`	
Roaster	`1.9.1`	`GPL-3.0`	Open API Router für eXist-DB
functx	`1.0.1`	`LGPL-2.1`	XQuery Hilfsfunktionen

C.1.2 Dateistruktur

Bezeichnung	Pfad	Beschreibung
API-Definition	`./api.yml`	Schema der REST-API gemäß OpenAPI Spezifikation.
Konfigurations- und Installationsskripte	`./*.[xconf|xml|xql]`	Skripte, die für die Installation der eXist-DB-Anwendung benötigt werden.
Quellcode REST-API	`./modules`	XQuery-Module, die die Logik für die REST-API der eXist-Anwendung enthalten sowie die jeweiligen XSLT-Skripte aufrufen.

Bezeichnung	Pfad	Beschreibung
Testdefinitionen	`./tests`	Definition automatisierter Tests, die das Ergebnis der REST-API sowie XSLT-Transformationen prüfen.
Transformationsroutinen	`./resources/xslt`	Sammlung von XSLT-Skripten für die Konvertierung von TEI-XML zu HTML.

C.1.3 Aufbau und Funktionalität der REST-API

Die REST-API, die vom Backend der digitalen Editionsumgebung bereitgestellt wird, nicht zu verwechseln mit der statisch generierten HTML-Ausgabe der digitalen Edition, ist in vier Bereiche unterteilt:

1. `/api/text` – Auflistung der veröffentlichten Figurationen sowie HTML-Ausgabe pro Figuration.

2. `/api/documents` – Auflistung aller Dokumente mit ihren Metadaten sowie HTML-Ausgabe pro Dokument.

3. `/api/apparatus` – Auflistung der verfügbaren ‚Apparate' sowie HTML-Ausgabe pro Figuration.

4. `/api/search/index` – Liste von extrahierten Textstellen aus allen `<l>` und `<annotationBlock>` Elementen. Wird vom Frontend für die Suche verwendet.

Die zugrundeliegende Logik ist in den gleichnamigen XQuery-Modulen unter `./modules/api` implementiert.

C.2 Frontend der digitalen Edition

Kontext: `wuehr-soeinefreiheit/subrepos/app/frontend`

C.2.1 Verwendete Technologien und Bibliotheken

Name	Version	Lizenz	Beschreibung
Node.js	`23.11.0`	`MIT`	
Bulma	`0.9.4`	`MIT`	CSS-Bibliothek
Fuse.js	`6.6.2`	`Apache-2.0`	‚Fuzzy'-Suchbibliothek
Svelte-Kit	`1.0.1`	`MIT`	Auf JavaScript basierendes Webframework
Tippy.js	`6.3.7`	`MIT`	Bibliothek für interaktive Tooltips
Typescript	`4.9.4`	`Apache-2.0`	
Wavesurfer.js	`5.2.0`	`BSD-3`	Bibliothek zur Ausgabe / Verarbeitung von Audiodateien im Webbrowser

Eine vollständige Auflistung findet sich in der Datei `./package.json`.

C.2.2 Dateistruktur

Bezeichnung	Pfad	Beschreibung
Konfigurations- und Installationsskripte	`./*.[js|json|ts|yml]`	Hilfsskripte und Konfigurationsdateien. Die Verwaltung und Installation der Abhängigkeiten erfolgt mit dem Paketmanager `pnpm`.
	`./src`	
CSS- und HTML-Hauptdatei	`./*.[html|scss]`	HTML-Haupttemplate sowie CSS-Styles.
Hilfsfunktionen und Komponenten	`./lib`	Hilfsfunktionen und Komponenten (bspw. Komponente zur Ausgabe eines Zitiervorschlags), die in der gesamten Anwendung verwendet werden.
Endpunkte	`./routes`	Svelte-Kit-Routen, die die einzelnen Seiten der digitalen Edition darstellen.
Styles	`./styles`	CSS-Styles, die in der gesamten Anwendung verwendet werden.
Mediendateien	`./static`	Statische Dateien wie Bilder oder Audiodateien, die in die digitale Edition eingebunden werden.
Testdefinitionen	`./tests`	Definition automatisierter Tests, die die Logik einzelner Frontendfunktionalitäten prüfen.

C.2.3 Dokumentation einzelner Komponenten

C.2.3.1 `<Audiodisplay>`

- Quelldatei: `src/lib/components/Audiodisplay.svelte`
- Beschreibung: Hauptkomponente zur Darstellung der Ansicht des Hörtextes. Bindet die Komponenten `<Partiture>` und `<Peaks>` ein.
- Sonstiges: Wird im UI die Druckfassung ausgewählt, dann wird die Komponente automatisch ausgeblendet. Dafür stellt diese die Property `show` zur Verfügung, die von einer Elternkomponente gesteuert werden kann.

C.2.3.2 `<CiteSuggestion>`

- Quelldatei: `src/lib/components/CiteSuggestion.svelte`
- Beschreibung: Hauptkomponente zur Erzeugung eines automatisierten Zitiervorschlags. Erzeugt basierend auf der URL sowie dem aktuellen Datum einen Zitiervorschlag, der die URL der digitalen Edition sowie einen menschenlesbaren Titel enthält. Berücksichtigt alle URL-Parameter, sodass ein spezifischer Zustand bei erneutem Aufruf der Seite reproduziert werden kann.

C.2.3.3 Dokumentarchiv

- Quelldatei: `src/routes/dokumente/+page.svelte`
- Beschreibung: Komponente, die die HTML-Seite des Dokumentarchivs darstellt. Bindet funktionale Komponenten ein, die die Anzeige der Dokumente und die Filterung der Dokumente übernehmen.
- Sonstiges: Basiert auf den Informationen der Backend-API.

C.3 Daten / XML-Schema

Kontext: `wuehr-soeinefreiheit/subrepos/data`

C.3.1 Verwendete Technologien und Bibliotheken

Name	Version	Lizenz	Beschreibung
eXist-DB	`6.2`	`LGPL-2.1`	

C.3.2 Dateistruktur

Bezeichnung	Pfad	Beschreibung
Konfigurations- und Installationsskripte	`./*.[xconf|xml|xql]`	Skripte, die für die Installation der eXist-DB-Anwendung benötigt werden.
Editionsdaten	`./editions`	TEI-XML-Quellcodedateien der digitalen Edition.
Hilfsskripte	`./modules`	Definition verschiedener Hilfsfunktionen, die während der Installation der eXist-Anwendung ausgeführt werden.

C.3.3 Tagübersicht

Das zugrundeliegende Schema, beschrieben in 6.2.1, enthält eine Vielzahl von Elementen. Diese sind nachfolgend gemeinsam mit den verwendeten Attributen aufgelistet. Das Schema selbst ist in der Datei `./data/schema/wuehredition.odd` definiert. Eine RNG-Version des Schemas kann mithilfe der von der TEI bereitgestellten Tools generiert werden.

Tagname	Attribute (ggf. Werte)
ab	
abbr	
abstract	
add	change, hand, instant, place, rendition, xml:id
addSpan	change, hand, place, spanTo, xml:id
analytic	
anchor	n, type (transposition), xml:id
annotationBlock	end, start, synch, who, xml:id
app	
author	
bibl	
biblScope	unit (total, chapter)
biblStruct	
body	
broadcast	
change	cert (high), corresp, n, notAfter, notBefore, synch, type (level, layer), when, who, xml:id
choice	cert (high)
corr	cert (high)
country	
creation	xml:id
date	when
del	change, hand, instant, rend (striketrough, overwrite), type (striketrough, overwrite, substitution, erased), xml:id
delSpan	change, corresp, hand, rend (striketrough), spanTo, type (striketrough, stikretrough, strikertrough, striktrough, stiketrough, erased), xml:id
desc	rend
dimensions	
div	facs, rendition, type (main, rightMargin, leftMargin, head, bottom,), xml:id
editor	

Tagname	Attribute (ggf. Werte)
editorialDecl	
encodingDesc	
equipment	
ex	
expan	cert (high)
extent	
facsimile	xml:id
fileDesc	
foliation	
forename	
graphic	height, url, width
handDesc	
handNote	medium (inkType-black, inkType-red, pencil, inkType-blue, inkType-green, inkType-black), rend (pencil), scope, scribeRef, scriptRef, xml:id
handShift	medium (inkType-red, inkType-black, pencil, typewriter, inkType-blue)
head	facs, rend (inkType-red , nolinebreak)
height	unit (mm)
hi	change, hand, rend (sub, sup, overwrite:inkType-red, border-bottom:single, italic, border:single, border-bottom:double, vertical-line, vertical-line:double)
idno	source, type (shelfmark, sigil)
imprint	
incident	end, start, synch, type (music, outerCut, innerCut, backgroundnoise, voiceModification, paraverbal, articulation), xml:id
item	facs

Tagname	Attribute (ggf. Werte)
l	change, corresp, facs, rend (inkType-red), xml:id
label	
layout	columns, ruledLines
layoutDesc	
lb	facs, n
lg	change, corresp, prev, xml:id
line	lrx, lry, rendition, type (comment), ulx, uly, xml:id
link	corresp, exclude, source, synch, xml:id
linkGrp	corresp, xml:id
list	rend (none)
listChange	ordered
listTranspose	
listWit	
media	dur, mimeType, url
metamark	change, facs, function, place, rend (arrow, curlybracket, line, dot, cross, asterix, bracket, arrowDown, horizontalRule), rendition, spanTo, target, xml:id
monogr	
msDesc	copyOf, rend (collage, typescript, manuscript, print, audio), synch, type (selection, figuration, sketch, tape, note, paralipomena, loop)
msIdentifier	
name	type (regie, assistenz, tontechnik)
note	anchored, change, facs, rend (inkType-red), rendition, target, type (pagenumbering, chapcount, comment, editorial), xml:id
notesStmt	
objectDesc	
orgName	role
p	
particDesc	

Tagname	Attribute (ggf. Werte)
pause	dur, end, rend, start, type (micro), xml:id
pb	facs, n
pc	
persName	ref, xml:id
person	n, xml:id
physDesc	
profileDesc	
projectDesc	
ptr	target
publicationStmt	
publisher	
pubPlace	
rdg	wit
recording	type (audio)
recordingStmt	
ref	target
repository	
resp	
respStmt	
restore	change, hand, type (marginalNote), xml:id
revisionDesc	status
seg	change, facs, function, hand, n, rend, type (interviewlink, interviwelink, Interviewlink, intervielwink, interviewlinK, comment, interviewlinl, contribution), xml:id
settlement	
shift	feature (loudness, tempo, microphoneposition), new, rend (a tempo, ((atempo))), synch
sic	
sourceDesc	
standOff	type (matches)
subst	instant, xml:space
substJoin	change, target
supplied	reason

Tagname	Attribute (ggf. Werte)
support	
supportDesc	material
surface	lrx, lry, ulx, uly
surname	
TEI	corresp, subtype, type (collated, print, radioplay), xml:id
teiCorpus	n, version, xml:id
teiHeader	
text	xml:lang
timeline	unit (s)
title	corresp, level, n, type (main, sub)
titleStmt	
transcriptionDesc	ident, version
transpose	cert (low), change
typeDesc	
typeNote	rend (typewriter), scope, scriptRef, xml:id
u	xml:id
unclear	cert (low, medium), extent, quantity, reason, resp
vocal	end, start
w	norm, type (assimilated, uncertain), xml:id
when	interval, since, xml:id
width	unit (mm)
witness	ana, sortKey, source, xml:id
zone	lrx, lry, rend (Line), rendition, type (horizontalLayout, textRegion, verticalLayout), ulx, uly, xml:id

C.4 Backend eXcollate

Kontext: `wuehr-soeinefreiheit/subrepos/excollate/backend`

C.4.1 Verwendete Technologien und Bibliotheken

Name	Version	Lizenz	Beschreibung
eXist-DB	`6.2`	`LGPL-2.1`	
Node.js	`23.11.0`	`MIT`	
Roaster	`1.9.1`	`GPL-3.0`	Open API Router für eXist-DB
functx	`1.0.1`	`LGPL-2.1`	XQuery Hilfsfunktionen

C.4.2 Dateistruktur

Bezeichnung	Pfad	Beschreibung
API-Definition	`./api.yml`	Schema der REST-API gemäß OpenAPI Spezifikation.
Konfigurations- und Installationsskripte	`./*.[xconf|xml|xql]`	Skripte, die für die Installation der eXist-DB-Anwendung benötigt werden.
Quellcode REST-API	`./modules`	XQuery-Module, die die Logik für die REST-API der eXist-Anwendung enthalten sowie die jeweiligen XSLT-Skripte aufrufen.
Transformationsroutinen	`./resources/xslt`	Sammlung von XSLT-Skripten für die Konvertierung von TEI-XML zu HTML.

C.4.3 Aufbau und Funktionalität der REST-API

Die REST-API, die vom Backend von eXcollate bereitgestellt wird, stellt im Wesentlichen drei Funktionalitäten bereit:

1. `/api/sets/{name}/align` – Startet die halbautomatische Kollationierung für eine Figuration.

2. `/api/sets/{name}/relations{id}` – Zeigt Informationen für einen Link (eine Verknüpfung) an und erlaubt dessen Aktualisierung.

3. `/api/sets/{name}/collation` – Startet den Detailvergleich der einzelnen Textsegmente durch Aufruf von collateX.

Die zugrundeliegende Logik ist im XQuery-Modul unter `./modules/collation.xqm` implementiert.

C.5 Frontend eXcollate

Kontext: `wuehr-soeinefreiheit/subrepos/excollate/backend`

C.5.1 Verwendete Technologien und Bibliotheken

Name	Version	Lizenz	Beschreibung
Node.js	`23.11.0`	`MIT`	
Svelte	`3.0.0`	`MIT`	Auf JavaScript basierendes Webframework
Typescript	`4.0.0`	`Apache-2.0`	

Eine vollständige Auflistung findet sich in der Datei `./package.json`.

C.5.2 Dateistruktur

Bezeichnung	Pfad	Beschreibung
Konfigurations- und Installationsskripte	`./*.[js|json|ts|yml]`	Hilfsskripte und Konfigurationsdateien. Die Verwaltung und Installation der Abhängigkeiten erfolgt mit dem Paketmanager `pnpm`.
	`./src`	
Hauptdatei(en) der Applikation	`./*.[svelte|ts]`	Haupttemplate / Hauptkomponente der Svelte-Anwendung.
Typdefinitionen	`./types`	Typdefinitionen (TypeScript) für die einzelnen Komponenten der Anwendung.
Hilfsfunktionen	`./utils`	Hilfsfunktionen, die in der gesamten Anwendung verwendet werden.