

Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Rainer Falk, „Sehende Lektüre. Zur Sichtbarkeit des Textes am Beispiel von Goethes *Römischem Carneval*“, in: Sonderforschungsbereich 626 (Hrsg.): *Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*, Berlin 2006.

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaeetze/falk.pdf

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/

Auf einzelne Textstellen verweisen Sie am besten mittels der laufenden Absatznumerierungen.

Sehende Lektüre. Zur Sichtbarkeit des Textes am Beispiel von Goethes *Römischem Carneval*

Rainer Falk
rainer.falk@web.de

I.

[1] Ganz gleich, welche Erwartungen man an sie stellt – ob man Information oder Unterhaltung sucht, ob es einem um religiöse Erbauung, intellektuelle Auseinandersetzung oder gar ästhetische Erfahrung geht –, Texte werden gelesen. Doch bevor man ein einziges Wort eines Textes gelesen hat, weiß man oftmals schon, um welche Textsorte¹ es sich handelt. Wer ein Buch aufschlägt – und sei's eines in einer Sprache oder Schrift, derer er nicht mächtig ist –, vermag auf den ersten Blick zu sagen, ob er beispielsweise einen Gedichtband oder eine Dramensammlung in Händen hält. Augenscheinlich vermitteln Texte auch Informationen, die nicht sprachlich kodiert sind und allein visuell wahrgenommen werden; als Informationsträger erweisen sich dabei typographische Merkmale wie Satzschema oder Schrifttype. Durch seine druckgraphische Gestaltung gibt jeder Text ein Bild ab, das ebenso Bedeutung trägt wie der Wortlaut. Texte werden gesehen.

¹ Vgl. Wolfgang Raible, „Was sind Gattungen? Eine Antwort aus semiotischer und textlinguistischer Sicht“, *Poetica* 12 (1980), 321-349.

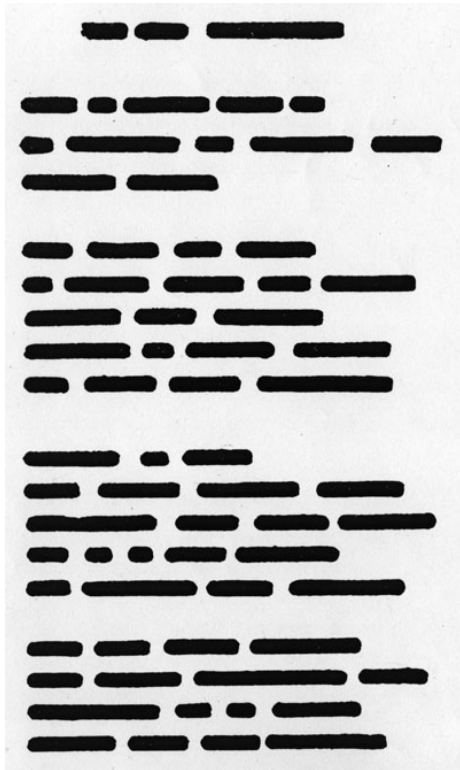


Abb. 1: Man Ray (*ohne Titel*), 1924. (Aus Wehde, *Typographische Kultur*, 120.)

[2] Diese Einsicht wird nirgends sinnfälliger als in einem Bild Man Rays (Abb. 1), das achtzehn schwarze intermittierende Balken zeigt, die in Abständen waagrecht untereinander angeordnet sind. Der oberste Balken ist mittig ausgerichtet, alle anderen haben den gleichen Abstand vom linken Bildrand, durch ihre unterschiedliche Länge aber unterschiedlichen Abstand vom rechten Bildrand. Durch die Vergrößerung der Abstände zwischen den Balken an mehreren Stellen sind diese zu Gruppen geordnet. Obwohl das Bild nicht aus Worten besteht, läßt es sich auf Anhieb als ‚Gedicht‘ deuten: der oberste Balken als mittelaxial ausgerichtete Überschrift, die anderen als linksbündig gesetzte Zeilen im ‚Flattersatz‘, die Balkengruppen als Strophen, die durch Leerzeilen voneinander abgesetzt sind. Damit simuliert das Bild eine textsortenspezifische Typographie, ohne überhaupt ein Text zu sein. Daß eine solche Simulation der typographischen Eigenheiten einer Textsorte unter Abstraktion von deren sprachlich-inhaltlicher und klanglicher Beschaffenheit möglich ist, zeigt, daß man bei der Wahrnehmung von Texten ganz bestimmten Sehgewohnheiten folgt.²

[3] Was nun den Sonderfall der ästhetischen Erfahrung von Texten betrifft, so scheint abermals selbstverständlich, daß man sie macht, indem man Texte liest. Das Ästhetische schließe – so Joachim Küppers Vorschlag, was das Konzept ‚ästhetische Erfahrung‘ für die Literatur sinnvollerweise meinen könnte – anders als im Falle der Malerei oder der Musik nicht unmittelbar an einen sinnhaften Zugang an – an das Sehen eines Bildes, das Hören eines Musikstücks –, sondern die ästhetische Dimension eröffne sich erst vermittelt über die – durch das Lesen des Textes geschaffene – Bedeutungsdimension.³ Die ästhetische Erfahrung eines Textes wäre demnach eine Beschäftigung mit dessen Inhalt, die es dem

² Vgl. Susanne Wehde, *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen 2000, 119-133.

³ Vgl. Joachim Küpper, „Einige Überlegungen zur Ästhetik des Wortkunstwerks“, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 46/2 (2001), 217 f.

Leser erlaubt, dem Text eine andere als die explizit kodierte Bedeutung zuzuweisen – also das, was man im weitesten Sinne als Allegorese bezeichnen kann.⁴ Die Auffassung von einer auf das Bedeutungshafte reduzierten Ästhetizität der Literatur findet ihre oberste Gewährsinstanz in Hegel, in dessen Ästhetik zum „eigentliche[n] Element poetischer Darstellung die poetische *Vorstellung* und geistige Veranschaulichung selber“ erklärt wird: „Der Ton kann demnach ebensogut auch bloßer Buchstabe sein, denn das Hörbare ist wie das Sichtbare zur bloßen Andeutung des Geistes herabgesunken.“⁵

[4] Freilich können auch Texte nicht anders als sinnlich, nämlich durch das Gehör oder durch den Sehsinn aufgenommen werden. Gerade darauf beruht die differentielle Qualität des Mediums Sprache, daß Laute oder Buchstaben nicht nur als Zeichen gelesen, sondern auch als etwas Klangliches gehört bzw. als etwas Bildhaftes gesehen werden; das Umsetzen von Laut- oder Buchstabenfolgen in Signifikate bedarf immer einer materiellen Grundlage. Mit der sinnlichen Wahrnehmung von Sprache ist aber eine weitere Möglichkeit gegeben, Texte ästhetisch zu erfahren. Entsprechend sieht Küppers Vorschlag neben dem bereits genannten ‚aktiv-schöpferischen‘ einen zweiten, ‚passiv-rezeptiven‘ Part der ästhetischen Erfahrung von Texten vor, worunter die „Wahrnehmung der formalen Organisiertheit des jeweiligen Text[e]s“ zu verstehen sei – von dessen „Struktur als ganzer, der Geformtheit der Sätze bis hin [...] zu der besonderen Organisation der lautlichen Ebene“⁶. Die visuelle Gestaltung des Textes als Teil seiner formalen Organisiertheit findet dabei leider nur beiläufig Erwähnung; die „Phänomene einer ästhetischen Wahrnehmung der materiellen Dimension schriftlicher Texte“⁷ wären im Rahmen von Küppers Vorschlag dem passiv-rezeptiven Part der ästhetischen Erfahrung zuzuordnen.

[5] Zu klären bliebe, wie sich die beiden Teile der ästhetischen Erfahrung im Falle der Literatur zueinander verhalten. Denkbar sind sicherlich beide Extremfälle – eine ästhetische Erfahrung, die ausschließlich an der sinnlichen, ebenso wie eine, die ausschließlich an der Bedeutungsdimension des Textes ansetzt, wobei Küpper zu Recht auf der Unvermeidlichkeit der Bedeutungsdimension auch für den ersten Fall insistiert; ein Wortkunstwerk, das „sich ganz von den usuellen sprachlichen Zeichen entfernt“, sei „hinübergewandert in die Domäne der Musik“⁸ (bzw. der Malerei, wäre im Sinne der hier vorgetragenen These zu ergänzen). Den Idealfall jedoch dürfte ein Zusammenspiel von ‚aktiv-schöpferischem‘ und ‚passiv-rezeptivem‘ Part darstellen, wie es in der Literaturwissenschaft traditionell als Konvergenz von Form und Inhalt erörtert und insbesondere jenen Texten zugesprochen wird, von denen man sich üblicherweise eine ästhetische Erfahrung verspricht, nämlich literarischen. Damit wäre das Verhältnis der beiden Teile der ästhetischen Erfahrung von Texten insofern hierarchisch, als die formale

⁴ Vgl. Küpper, „Einige Überlegungen“, 222.

⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I. Werke*, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe, Frankfurt/M. 1997, XIII, 123. (Kursivierung im Original, R.F.). – Für weitere solcherart „reduzierte“ philosophische Ästhetiken und Poetiken vgl. Richard Shusterman, „Aesthetic Blindness to Textual Visuality“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41 (1982), 87-96.

⁶ Küpper, „Einige Überlegungen“, 223f.

⁷ Küpper, „Einige Überlegungen“, 224, Anm. 34.

⁸ Küpper, „Einige Überlegungen“, 218, Anm. 20. Vgl. auch 217 und 224.

Organisiertheit stets in ihrem Bezug auf die inhaltliche Bedeutung analysiert⁹ wird.

[6] Die visuelle Dimension des Textes wird von der Literaturwissenschaft dabei gemeinhin übersehen. Die Analyse phonetischer Parameter wie Metrik und Reim gehört in den Augen der Zunft zu den Grundfertigkeiten eines jeden Philologen, nicht aber die Unterscheidung einer Renaissance-Antiqua von einer Grotteskschrift. Ins Visier nimmt die Forschung allenfalls jene Phänomene, die unter dem Oberbegriff der ‚visuellen Poesie‘ subsumiert werden – von der seit der Antike nachweisbaren Gattung des Figurengedichts bis hin zu den textgraphischen Experimenten der sogenannten Konkreten Poesie. Das Augenmerk auf diese Spezialfälle hat aber nicht zu der grundsätzlichen Einsicht geführt, daß alle gedruckten Texte zunächst einmal graphische Produkte darstellen, und ebenso wenig zur Konsequenz gehabt, daß Befunde aus der buchgeschichtlichen Forschung für die Interpretation von Texten fruchtbar gemacht werden. So ist beispielsweise Susanne Wehdes großangelegte *zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung* in der Literaturwissenschaft bislang kaum zur Kenntnis genommen worden. Wo *Text und Typographie* doch einmal unter einem weiteren Blickwinkel betrachtet werden, beschränkt man sich schlechterdings darauf, ein Forschungsdesiderat zu konstatieren.

[7] Die Skepsis gegenüber der typographischen Analyse beruht auf der Meinung, man bewege sich „hier auf einem sehr unsicheren, emotionalen Boden, der [...] dem Bereich der Konnotation zuzuordnen wäre“. Warum die Beschäftigung mit druckgraphischen Phänomenen weniger objektiv sein sollte als etwa die Beschreibung und Interpretation formal-sprachlicher Elemente, läßt sich allerdings nicht recht begründen. Wenn gegen die typographische Interpretation geltend gemacht wird, daß die „charakterisierenden Adjektive, die häufig für ganze Druckschriften gefunden werden, [...] nur mit äußerster Vorsicht akzeptiert werden können“¹⁰ („Die Schwabacher wirkt volkstümlich und witzig-derb“¹¹), so ist dem entgegenzuhalten, daß dies unter Maßgabe intersubjektiver Nachvollziehbarkeit ebenso für entsprechende Zuschreibungen gilt, mit denen rhetorische Stilmittel und literarische Formen belegt werden („Der Nominalstil suggeriert Verbindlichkeit“, „Die Ode ist erhaben-feierlich, aber gedämpfter als die Hymne“).

[8] Wie die Mittel sprachlich-formaler Gestaltung erhalten selbstverständlich auch die Mittel typographischer Gestaltung erst im Kontext Bedeutung, d.h. im Sinnzusammenhang eines Textgefüges, der im Spannungsfeld von Autorintention und Leserrezption steht. Ebenso selbstverständlich ist es, daß Texte nur vor ihrem historischen Horizont verstanden werden können und daß die Konventionen der Stilistik und der Typographie Teil dieses historischen Horizontes sind. Nicht nur wandeln sich typographische Formen; auch die Bedeutung, die man ihnen zu-

⁹ Vgl. den Text von Dirck Linck in dieser Publikation. Dem Einwand in Dirck Lincks Beitrag wäre mit der Frage zu begegnen, ob die Erinnerung an einen (Prosa-)Text nicht ebensowenig mit der Erinnerung an dessen sprachliche wie an dessen typographische Gestaltung verbunden ist, sondern vornehmlich – wenn auch nicht ausschließlich – mit der an dessen Inhalt. Und das gerade ist ein Ziel literaturwissenschaftlicher Analyse: aufzuweisen, wie sprachliche und typographische Gestaltung das Verständnis des Textinhalts mitbestimmen und in diesem ‚aufgehoben‘ sind.

¹⁰ Joachim Schultz, „Text und Typographie: Zur typographischen Gestaltung literarischer und nichtliterarischer Texte“, *Komparatistische Hefte* 5/6 (1982), 61.

¹¹ Albert Kapr, Walter Schiller, *Gestalt und Funktion der Typographie*, Leipzig 1980, 100.

schreibt, wandelt sich oder geht verloren. Um einmal mehr ein Beispiel für textsortenspezifische Typographie anzuführen: In Johann Christoph Gottscheds *Deutscher Schaubühne* war die regelpoetische Unterscheidung von Tragödie und Komödie auch typographisch gekennzeichnet, nämlich durch mittelachbiale bzw. linksbündige Anordnung der Sprechernamen¹² – eine Konvention, die im deutschen Sprachraum bis weit ins 19. Jahrhundert beibehalten wurde. Mit der allmählichen Lockerung dieser Konvention beim Abdruck neuer Dramen ging auch nach und nach die entsprechende Sehgewohnheit im Lesepublikum verloren; folglich würde die typographische Gestaltung von Dramentexten im Sinne Gottscheds heutigentags vielleicht noch wahrgenommen, aber nicht mehr verstanden.

[9] Die visuelle Dimension des Textes adressiert folglich nicht nur den Sehsinn, sondern auch den Intellekt. Indem den Mitteln typographischer Gestaltung semantische Signifikanz zugeschrieben wird, werden diese nämlich nicht mehr einfach „nur“ gesehen; ihre Sichtbarkeit wird vielmehr in Lesbarkeit transformiert. Damit interferiert die Dichotomie von Sehen und Lesen im Medium Text in doppeltem Sinne: Einerseits beschränkt sich die Wahrnehmung des Textes nicht auf das Lesen, andererseits ist das Sehen des Textes nicht ausschließlich auf Seiten der sinnlichen Wahrnehmung zu verorten. Die ästhetische Erfahrung des Textes wäre demnach bestimmt von einer Transformation von Lesbarkeit in Sichtbarkeit und von Sichtbarkeit in Lesbarkeit.¹³

II.

[10] Gerühmt als „das schönste typographische Werk, das uns von deutschen Büchern auf deutschem Grund und Boden je zu Gesicht kam“¹⁴, fand der Erstdruck von Goethes *Römischem Carneval* bei seinem Erscheinen zur Frühjahrsbuchmesse 1789 nicht zuletzt im Hinblick auf seine buchgestalterische Aufmachung Beachtung. Besonderes Augenmerk galt dabei der Titelvignette von Johann Heinrich Lips und den zwanzig illuminierten Kupfertafeln von Georg Melchior Kraus nach Zeichnungen von Georg Schütz, welche letztere den Anlaß zu dem Aufsatz gegeben hatten.¹⁵ Als Beitrag für das *Journal des Luxus und der Moden* geplant, wurde *Das Römische Carneval* dann doch als eigenständiges Buch im Quartformat veröffentlicht – verlegt von Friedrich Justin Bertuch, aber gedruckt von Johann Friedrich Unger, der seinerzeit als einziger deutscher Drucker das Privileg auf eine von dem Franzosen François-Ambroise Didot entworfene Antiquaschrift besaß, in der das Werk gesetzt wurde. Daß der Verleger sein Produkt nicht nur in der Ausstattung, sondern auch im Preis den „Kunstwerken, die uns England, Frankreich und Italien liefert“¹⁶, angeglichen hatte, verhinderte nicht, daß die kleine Auflage von vermutlich 296 Verkaufsexemp-

¹² Vgl. Johann Christoph Gottsched, *Die Deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten, [...] nebst einer Vorrede, und des Erzbischofs v. Fenelons Gedanken von der Tragödie und Comödie*, 6 Bde., Leipzig 1741-45, passim.

¹³ In Analogie dazu steht das Changieren der Schrift – konkret: der Auslassungspunkte – zwischen Lesbarkeit und Sichtbarkeit in Brigitte Obermayrs Beitrag „Auslassungspunkte als Materialspur am Beispiel von A. S. Puškins *Evgenij Onegin* (im Vergleich mit dem Sentimentalismus)“ in dieser Publikation.

¹⁴ Anonymus, „Rezension“, *Oberdeutsche allgemeine Litteraturzeitung* 42 (1790), 664.

¹⁵ Zu Vignette und Bildtafeln vgl. zuletzt Katja Gerhardt, „Goethe und ‚Das Römische Carneval‘. Eine Betrachtung zu Text und Bild“, *Weimarer Beiträge* 42 (1996), 289-296.

¹⁶ Friedrich Justin Bertuch, Georg Melchior Kraus, „Anzeige“, *Intelligenzblatt des Journals des Luxus und der Moden* 1 (1789), V.

laren¹⁷ binnen kurzem vergriffen war. Die Seltenheit des Erstdrucks aber hatte zur Folge, daß die Forschung *Das Römische Carneval* lange Zeit nur als den in die *Italiänische Reise* „eingeschalteten Aufsatz“¹⁸ wahrgenommen hat, als der es – vier Jahrzehnte nach seiner Erstveröffentlichung – in der typographisch unauffälligen *Vollständigen Ausgabe letzter Hand* erschien.

[11] Darauf, daß Goethe an der typographischen Gestaltung des Erstdrucks beteiligt war, gibt es keinerlei Hinweise. Belegt ist lediglich, daß er den ersten Korrekturbogen, den Unger ihm schickte, „sehr schön gedruckt“, wenn auch „die Lettern zu groß“¹⁹ fand. Dagegen fehlt es nicht an Indizien dafür, daß Goethe an der fehlerfreien Wiedergabe des Wortlauts mitzuwirken versuchte. Wohl auf sein Betreiben hin wurden noch „[e]inige Blätter [...] umgedruckt“²⁰ und schließlich neun Fehler in einem Errata-Verzeichnis angezeigt. Trotz alledem zeigte sich Goethe „höchst mißvergnügt“ über „die abscheulichsten Druckfehler“²¹ im fertigen Buch, das ihm dadurch geradezu „verunstaltet“²² schien. Auf sein Geheiß ließ Bertuch den Redakteur der in seinem Verlag erscheinenden *Allgemeinen Literatur-Zeitung* in der Rezension des *Römischen Carneval* auf drei weitere – nicht im Verzeichnis aufgeführte – Druckfehler hinweisen, „um Unger'n darüber einen Hieb zu geben“²³.

[12] Heutige Leser, die mit Antiquaschriften alphabetisiert worden sind, werden, wenn sie den seltenen Erstdruck oder ein Faksimile davon²⁴ zu Gesicht bekommen, darin nichts Ungewöhnliches sehen. Für zeitgenössische Leser jedoch, die gewohnt waren, daß deutschsprachige Werke – mit Ausnahme von theologischer und wissenschaftlicher Literatur – in Fraktur gesetzt wurden²⁵, muß der Satz aus einer sogenannten Lateinschrift buchstäblich aufsehenerregend gewesen sein. Irritationen über den Bruch mit der Konvention, die beiden Schriftgattungen für bestimmte Textsorten und Nationalsprachen zu gebrauchen, sind im Falle des Erstdrucks des *Römischen Carneval* nur indirekt zu belegen. So äußerte sich Goethes Mutter angesichts der einige Jahre später erscheinenden Bände der ersten Werkausgabe ihres Sohnes²⁶ zufrieden darüber, daß diese „nicht mit den [ihr] so fatalen lateinischen Lettern das Licht der Welt erblickt“ hätten: „[B]eim römischen Karneval, da mags noch hingehen – aber sonst im übrigen bitte ich Dich, bleibe deutsch, auch in den Buchstaben.“²⁷ Freilich wurde

¹⁷ Vgl. Michael Schütterle, „Bemerkungen zur Editions-geschichte einer bibliophilen Kostbarkeit“, in: ders. (Hrsg.), *„Untadeliche Schönheit“. Kommentarband zum Rudolstädter Faksimile von Goethe: „Das Römische Carneval“*, Rudolstadt 1993, 25f.

¹⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Stuttgart, Tübingen 1827-1842, IXXX, 284.

¹⁹ Brief Goethes an Herzog Carl August von Weimar vom 6.4.1789, *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919, IV/9, 103.

²⁰ Brief Goethes an Herzog Carl August von Weimar vom 12.5.1789, *Goethes Werke*, IV/IX, 117.

²¹ Brief Goethes an Johann Friedrich Reichardt vom 29.6.1789, *Goethes Werke*, IV/9, 136.

²² Brief Goethes an Georg Joachim Göschen vom 8.6.1789, *Goethes Werke*, IV/18, 38.

²³ Brief Bertuchs an Christian Gottfried Schütz vom 28.6.1789, zitiert nach *Quellen und Zeugnisse zur Druckgeschichte von Goethes Werken*, hrsg. Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR, Berlin ²1982-1986, IV, 627, Anm. 1. Vgl. Anonymus, „Rezension“, *Allgemeine Literatur-Zeitung* 1 (1790), 1-4.

²⁴ Faksimile-Editionen erschienen im Leipziger Insel-Verlag Anton Kippenberg 1966 und im Rudolstädter Hain Verlag 1993. Eine kommentierte „Bibliographie“ sämtlicher Ausgaben liefert Frank Joachim Stewing in: Schütterle, *„Untadeliche Schönheit“*, 39-54.

²⁵ Einen guten Überblick über die Geschichte der deutschen Zweischriftigkeit gibt Wehde, *Typographische Kultur*, 216-220.

²⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Neue Schriften*, 7 Bde., Berlin 1792-1800.

²⁷ Brief Katharina Elisabeth Goethes an ihren Sohn vom 16.6.1794, zitiert nach Albert Kapr, *Fraktur. Form und Geschichte der gebrochenen Schrift*, Mainz 1993, 64.

die Haltung in dieser Frage nicht zuletzt von sozialer Stellung und Bildungsgrad bestimmt.²⁸ Daß aber aufgrund der herrschenden Lesegewohnheiten mit solcherlei Irritationen selbst unter Gebildeten zu rechnen war, bezeugt eindrücklich Georg Christoph Lichtenberg, der in „deutschen Büchern mit lateinischen Lettern [...] immer eine Art Uebersetzung“²⁹ sah. Tatsächlich belegt werden kann für den Erstdruck des *Römischen Carneval* – und zwar durch dessen sämtliche Rezensionen –, daß das Werk mit Druckerzeugnissen des Auslands insofern assoziiert wurde, als zeitgenössische Leser seine typographische Aufmachung als luxuriös empfanden; es wurde „wegen seiner in Teutschland noch nicht gewöhnlichen typographischen Schönheit“³⁰ gepriesen. Die Absicht des Verlegers, mit dem Gebrauch der Antiqua Anschluß an die Buchkultur des Auslands zu finden, gegenüber der man sich im Rückstand glaubte, war also verstanden worden.

[13] Bezüglich der schriftgestalterischen Entwicklungen um 1800 hat man sich in der buchgeschichtlichen Forschung auf die Frage konzentriert, wie – ausgehend von den ab 1794 bei Georg Joachim Göschen erscheinenden *Sämmtlichen Werken* Wielands – versucht wurde, eine „Typographie der Klassik“³¹ zu etablieren. Demnach wäre die zeitweilige Ablösung der Fraktur durch die Antiqua für die Werke der als klassisch betrachteten Autoren im Zusammenhang mit den Veränderungen der Literarästhetik zu sehen. Den Autoren sei dabei allerdings eine untergeordnete Rolle zugekommen; „die Entwicklung und kurzzeitige Durchsetzung der Antiqua-Buchtypographie nach europäischem Vorbild in Deutschland dürfte [...] vielmehr den Buchhändler-Verleger-Druckern wie Bertuch oder Göschen zu verdanken sein“³². Schon aus chronologischen Gründen ließe sich der Erstdruck des *Römischen Carneval* allenfalls als ein Vorläufer dieser Entwicklung ansehen. Bertuch vertrat die Ansicht, man müsse mit „einer Pracht-Ausgabe irgend eines teutschen Schriftstellers, mit lateinischen Lettern, so lange warten, bis das Publikum durch mehrere kleine Versuche nach und nach dran gewöhnt, und seinem Auge schon Baskervillsche, Didotsche oder Bodonische Schrift [...] zum Bedürfnisse worden“³³ sei; möglicherweise betrachtete er *Das Römische Carneval* als einen solchen „kleinen Versuch“. Fragwürdig scheint hingegen der Vorschlag, den Erstdruck der im 18. Jahrhundert populären Taschenbuch- und Almanachliteratur zuzuordnen.³⁴ Mit dieser teilt das *Römische Carneval* zwar den eleganten Druck und die Illustrationen; es weist aber gerade das kleine Format nicht auf, das ein wesentliches Kennzeichen dieser Literatur darstellt.

[14] Was die Deutung der typographischen Gestaltung des Erstdrucks des *Römischen Carneval* betrifft, so hat die Forschung sich auf die lapidare Behauptung beschränkt, daß „[e]ine lateinische Schrift für einen in lateinischer Kulturtradition verwurzelten literarischen Stoff“³⁵ gewählt worden sei. Das ist insofern fragwürdig, als nur an einer einzigen Stelle auf den antiken Kult angespielt wird,

²⁸ Vgl. Brief Katharina Elisabeth Goethes an ihren Sohn vom 13.3.1798, Kapr, *Fraktur*, 64f.

²⁹ Brief Lichtenbergs an Heinrich Christian Boie vom 30.11.1775, Georg Christoph Lichtenberg, *Briefwechsel*, hrsg. Ulrich Joost, Albrecht Schöne, München 1983-2004, I, 583.

³⁰ Anonymus, „Rezension“, *Tübingsche gelehrte Anzeigen* 62 (1789), 490.

³¹ Vgl. Paul Raabe, „Schiller und die Typographie der Klassik“, *Imprimatur* N.F. 2 (1958-1960), 152-171.

³² Wehde, *Typographische Kultur*, 229.

³³ Friedrich Justin Bertuch, „Ueber den Typographischen Luxus mit Hinsicht auf die Ausgabe von Wielands sämmtlichen Werkern“, *Journal des Luxus und der Moden* 8 (1793), 604.

³⁴ Vgl. Ludwig Uhlig, „Goethes ‚Römisches Carneval‘ im Wandel seines Kontexts“, *Euphorion* 72 (1978), 85f.

³⁵ Schütterle, „Bemerkungen“, 15.

wenn der römische Karneval als „das Fest der Saturnalien“ (5)³⁶ bezeichnet wird. Die Ankündigung, daß „dieß Volksfest [...] sogar Form und Geschmack der Antiken mit zu Hülfe nimmt, um seine Lustbarkeiten desto piquanter zu machen“, bewahrheitet sich nicht im Text.³⁷ Für die Beziehung zwischen Textinhalt und typographischer Gestaltung scheint vielmehr ausschlaggebend, daß Bertuch den Karneval, wie er in Rom gefeiert wurde, in derselben Ankündigung als einen „berühmten Zweig des neuern Luxus“³⁸ bezeichnete. Da er die Verwendung der Antiqua, wie oben ausgeführt, gleichermaßen als „typographischen Luxus“³⁹ begriff, stellt sich eine Analogie zwischen dem Inhalt von Goethes Aufsatz und der luxuriösen Form seiner Veröffentlichung ein – nicht durch die Beziehung von antikisierender Schrift zu antiker Tradition, sondern durch die von Prachtausgabe zu festlicher Pracht.

(8)

für die Wagen an den meisten Orten nur der Raum von zwölf bis vierzehn Schritten, und man sieht also leicht, daß höchstens drey Fuhrwerke sich in dieser Breite neben einander bewegen können.

Der Obelisk auf der Piazza del Popolo ist im Carneval die unterste Gränze dieser Strafe; der venetianische Pallast die obere.

Spazierfahrt im Corfo.

Schon alle Sonn- und Festtage eines Jahres ist der römische Corso belebt. Die vornehmern und reichern Römer fahren hier eine oder anderthalb Stunden vor Nacht in einer sehr zahlreichen Reihe spatzieren: die Wagen kommen vom venetianischen Pallast herunter, halten sich an der linken Seite, fahren, wenn es schön Wetter ist, an dem Obelisk vorbeý, zum Thore hinaus und auf den Flaminischen Weg, manchmal bis Ponte molle.

Die früher oder später Umkehrenden, halten sich an die andere Seite; so ziehen die beyden Wagen-Reihen in der besten Ordnung an einander hin.

Abb. 2a: Separater Erstdruck, 1789.

³⁶ Die Seitenangaben folgen dem Erstdruck, der dem Verfasser in Form der bereits erwähnten Faksimile-Edition aus dem Leipziger Insel-Verlag Anton Kippenberg von 1966 vorgelegen hat.

³⁷ Bertuch, Kraus, „Anzeige“, III. Wohl aber zeigen die sieben letzten Kupfertafeln antike Kostüme, doch wird auf sie im Text nicht Bezug genommen.

³⁸ Bertuch, Kraus, „Anzeige“, IV.

³⁹ Vgl. dazu Bertuch, „Ueber den Typographischen Luxus“, 599-608.

Auch schmickeln wir uns, solchen Personen zu dienen, welche dem römischen Carnival selbst einmal benachwohnt, und sich nun mit einer lebhaftesten Erinnerung jener Zeiten vergnügen mögen; nicht weniger solchen, welchen jene Weise noch broorflucht und denen diese vorzige Blätter Ueberricht und Genuß einer überdrängten und vorbepraasenden Freude verschaffen können.

Der Corso.

Das römische Carnival versamlet sich in dem Corso. Diese Straße beschränkt und bestimmet die öffentliche Feuerslichtheit dieser Tage. An jedem andern Pflage würde es ein ander Zeit seyn; und wir haben daher vor allen Dingen den Corso selbst zu beschreiben.

Er führt den Namen, wie mehrere lange Straßen Italienischer Städte, von dem Wettrennen der Pferde, womit zu Rom sich jeder Carnevals - Abend schließt und womit an andern Orten andere Feuerslichtheiten, als das Fest eines Schutzpatrons, ein Kirchweihfest u. s. w. geendigt werden.

Die Straße geht von der Piazza del Popolo schnur gerade bis an den Venetianischen Pallast. Sie ist ohngefähr vierthalbtausend Schritte lang und von hohen meistens prächtigen Gebäuden eingefaßt. Ihre Breite ist gegen ihre Länge und gegen die Höhe der Gebäude nicht verhältnißmäßig. An beyden Seiten nehmen Pflaster-Erhöhungen für die Fußgänger ohngefähr sechs bis acht Fuß weg. In der Mitte bleibe für die Wagen an den meisten Orten nur der Raum von zwölf bis vierzehn Schritten, und man sieht also leicht,

leicht, daß höchstens drey Fuhrwerke sich in dieser Breite neben einander bewegen können.

Der Obelisk auf der Piazza del Popolo ist im Carnival die unterste Gränze dieser Straße; der Venetianische Pallast die obere.

Spazierfahrt im Corso.

Schon alle Sonn- und Festtage im Jahre ist der römische Corso belebt. Die vornehmern und reichern Admet fahren hier eine oder anderthalb Stunden vor Nacht in einer sehr zahlreichen Reihe spazieren. Die Wagen kommen vom Venetianischen Pallaste herunter, halten sich an der linken Seite, fahren, wenn es schön Wetter ist, an dem Obelisk vorbei, zum Thore hinaus und auf den Flaminischen Weg, manymal bis Ponte molle.

Die früher oder später Umkehrenden, halten sich an die andere Seite; so ziehen die beyden Wagen - Reihen in der besten Ordnung an einander hin.

Die Gesandten haben das Recht, zwischen beyden Reihen auf und nieder zu fahren; dem Präsidenten der sich unter dem Namen eines Herzogs von Albanien in Rom aufstellt, war dieß gleichfalls zugesunden.

Sobald die Nacht eingekläret, wird diese Ordnung unterbrochen, jeder wendet wo es ihm beliebt und sucht seinen nächsten Weg oft zur Unbequemlichkeit vieler andern Equipagen, welche in dem engen Raume dadurch gehindert und aufgehalten werden.

Diese Abendspazierfahrt, welche in allen großen italienischen Städten brillant ist, und in jeder kleinen Stadt, wäre leicht,

Abb. 2b: Wiederabdruck im *Journal des Luxus und der Moden*, Januar 1790.

[15] Wie außergewöhnlich der Anblick gewesen sein muß, den der Erstdruck des *Römischen Carneval* dem zeitgenössischen Leser bot, vermag der heutige Leser vielleicht annähernd nachzuvollziehen, wenn er ihn mit dem Wiederabdruck vergleicht (Abb. 2a und b), den Bertuch im *Journal des Luxus und der Moden* vom Januar 1790 veröffentlichte – statt einer zweiten Auflage, die vermutlich unrentabel gewesen wäre.⁴⁰ Die Zeitschriftenfassung ist nämlich in Fraktur gesetzt und stellt somit den typographischen Normalfall der Zeit dar. Erscheint ein Satz aus einer gebrochenen Schrift an sich schon ungleichmäßig, so wird die Grauwirkung des Druckbilds der Zeitschriftenfassung überdies dadurch „fleckig“, daß die Auszeichnung einzelner Wörter oder ganzer Textstellen durch eine zweite Schrift derselben Gattung, nämlich die dafür gebräuchliche fette Schwabacher, erfolgt; zudem sind fremdsprachliche Begriffe durch Antiqua abgesetzt. Demgegenüber wird im Erstdruck für Hervorhebungen ausschließlich die Kursive verwendet, die

⁴⁰ Bertuch und Kraus erklärten, der Wiederabdruck geschehe auf „Verlangen mehrerer Liebhaber, welche keine Exemplare von der voriges Jahr von uns veranstalteten schönen Ausgabe des Römischen Carnevals erhalten können“. *Journal des Luxus und der Moden* 1 (1790), 3, Anm. der Herausgeber. (Sperrung im Original, R.F.) – Goethe klagte über den „Kleinmuth der Entrepreneurs, Bertuch und Krause“, der „ihnen zu einer kleinen Auflage gerathen“ habe, „die nun ganz vergriffen ist, ohne daß man doch wagen kann eine zweyte zu machen“. Brief Goethes an Herzogin Anna Amalia von Weimar vom 14.12.1789, *Goethes Werke*, IV/IX, 168.

es als Auszeichnungsschrift zu jedem Antiquaschnitt gibt; sie „paßt sich dem Grauwert der Grundschrift in harmonischer Weise an“⁴¹. Fremdsprachliches ist nicht eigens hervorgehoben. Höchstes Gleichmaß ist im Satz des Erstdrucks auch beim Ausschluß – bei den Letternzwischenräumen innerhalb jedes Wortes ebenso wie zwischen den Wörtern – sowie beim Zeilendurchschuß erreicht, wohingegen es in der Zeitschriftenfassung zur Ungleichmäßigkeit des Satzbildes erheblich beiträgt, daß Absätze nicht nur durch Einzug, sondern auch durch größere Zeilenabstände markiert sind. Da diese Abstände ihrerseits verschieden groß sind und an Umfang nicht selten einer Leerzeile gleichkommen, schwankt in der Zeitschriftenfassung die Anzahl der Zeilen pro Seite, und zwar zwischen 28 und 31, während sie im Erstdruck durchgängig 21 beträgt. Nicht zuletzt ist die unterschiedliche ‚mis en page‘ aber auch den unterschiedlichen Formaten der beiden Fassungen geschuldet. Erlaubte das Quartformat des Erstdrucks einen großzügigen Satzspiegel mit breiten Rändern, so erzwang das Oktavformat der Zeitschrift neben der Wahl einer deutlich kleineren Schriftgröße eine Minimierung der unbedruckten Fläche, zumal eine geringere Seitenanzahl – 45 gegenüber 67 Seiten – zur Verfügung stand. Nicht zu Unrecht hatte Bertuch also den Aufsatz zunächst als „für den engen Raum unsers Journals viel zu groß“⁴² erklärt und als eigenständiges Buch erscheinen lassen.

[16] Die literaturwissenschaftliche Forschung hat die Spannung zwischen dem beschriebenen Ereignis, „dem die spontane Aufhebung formaler Zwänge eigen sei“, und seiner „repressive[n] Überformung“⁴³ durch die literarische Darstellung herausgearbeitet und sich dabei auf die Äußerung des Autors berufen, er habe „durch diesen kleinen Aufsatz, etwas ungenießbares genießbar zu machen“⁴⁴ versucht. Schon daß der Aufsatz in achtundzwanzig Abschnitte verschiedener Länge untergliedert ist, von denen sich jeder einer Teilerscheinung des Karnevals widmet, die in einer Überschrift benannt wird, diene dazu, das unüberschaubare Chaos in distinkte Einzelmomente zu segmentieren, die einer Beschreibung zugänglich sind. Erst diese könnten zu einem Gesamtbild geordnet werden, das sich betrachten läßt. Diese Spannung manifestiert sich im Text selbst als Problematisierung der visuellen Wahrnehmung. Bereits in der Einleitung, als die der erste Abschnitt ohne Überschrift bezeichnet werden kann, sieht sich der erzählende Beobachter damit konfrontiert, „daß das römische Carneval einem fremden Zuschauer, der es zum erstenmal sieht und nur *sehen* will und kann, weder einen ganzen, noch einen erfreulichen Eindruck gebe, weder das Auge sonderlich ergötze, noch das Gemüth befriedige“ (3; Kursivierung im Original, R.F.). Die Straße, in der „sich unzählige Menschen hin und her wälzen“, sei „nicht zu übersehen“, und der „Bezirk des Getümmels, den das Auge fassen kann“ (4), lasse kaum Unterscheidungen zu. Entsprechend versucht der Erzähler Distanz zum Geschehen zu wahren, Überblick zu gewinnen und wählt nicht die Perspektive eines Teilnehmers, sondern den erhöhten Standpunkt eines unbeteiligten Zuschauers, was darin zum Ausdruck kommt, daß er im ‚pluralis auctoris‘ formuliert. Letztlich erweist sich die geordnete sprachliche Darstellung sogar als der subjektiven Wahrnehmung überlegen; „es bleibt dem Teilnehmer vielleicht weniger davon in der Seele zurück, als unseren Lesern, vor deren Einbildungskraft und Verstand wir das Ganze in seinem Zusammenhange gebracht haben“.

⁴¹ Kapr, Schiller, *Gestalt und Funktion*, 186.

⁴² Bertuch, Kraus, „Anzeige“, IV.

⁴³ Eckart Oehlenschläger, „Goethes Schrift ‚Das Römische Carneval‘: ein Versuch über die Formalisierbarkeit des Tumults“, in: Willi Hirdt, Birgit Tappert (Hrsg.), *Goethe und Italien*, Bonn 2001, 227.

⁴⁴ Brief Goethes an Herzogin Anna Amalia von Weimar vom 17.4.1789, *Goethes Werke*, IV/9, 105.

(67) Antithetisch zur beschriebenen Wirklichkeit verhält sich aber nun nicht nur die sprachliche, sondern auch die typographische Form. Der Ordnungswille, der sich in der literarischen Darstellung niederschlägt, findet seine visuelle Entsprechung im oben beschriebenen Gleichmaß des Schriftbildes des Erstdrucks.

[17] Die Unabsehbarkeit des Karnevalverlaufs wird im letzten Abschnitt des Textes, der die Überschrift „Aschermittwoch“ trägt, vom Erzähler selbst allegorisch als die des Lebens schlechthin gedeutet. Durch manche Begebenheiten werde man „mitten unter dem Unsinne auf die wichtigsten Szenen unsers Lebens aufmerksam gemacht“ (68), und es erinnere „die schmale, lange, gedrängtvolle Straße an die Wege des Weltlebens“ (ebd.). Dieser Lesart hat sich die Forschung verschiedentlich angeschlossen und sie angesichts des Erscheinungsjahres des *Römischen Carneval* um eine historisch-politische Dimension erweitert: Im Urteil des Erzählers, „daß Freiheit und Gleichheit nur in dem Taumel des Wahnsinns genossen werden können“ (69), klängen deutlich die Maximen der Französischen Revolution an. Die Analogie zwischen Römischen Karneval und Französischer Revolution manifestiere sich in der Bezeichnung des Karnevals als eines „Fest[s], [...] *das sich das Volk selbst giebt*“ (4; Kursivierung im Original, R.F.), ebenso wie in der Feststellung, daß hier der „Unterschied zwischen Hohen und Niedern [...] einen Augenblick aufgehoben“ (5) scheint. Mit dieser Deutung des Textes läßt sich neuerlich eine Deutung der Typographie in Einklang bringen. Einen allgemeinen Bezug zu Frankreich stellte nämlich bereits der Gebrauch der Antiqua her, galt diese doch allgemein als Schriftform ‚à la française‘⁴⁵. Häufiger denn als „lateinische“ wurden Antiqua-Formen als „Didotsche Lettern“ bezeichnet. Daß sie nicht mit den Entwürfen John Baskervilles oder Giambattista Bodonis in Verbindung gebracht wurden, läßt sich wohl nur dadurch erklären, daß französische Bücher in Deutschland ungleich weiter verbreitet waren als englische oder italienische. Im Falle des *Römischen Carneval* ist diese Bezeichnung aber auch sachlich korrekt, weil dieses ja tatsächlich mit den Drucktypen Didots gesetzt wurde, die Unger aus Frankreich importiert hatte. Aus der Didot wurden aber auch sämtliche Publikationen des revolutionären Frankreichs gesetzt, so daß man sie schließlich als Schriftform der Französischen Revolution ansah. Im Auge des zeitgenössischen Lesers mußte die Verwendung der „Didotschen Lettern“ also die historisch-politische Lesart, die im Karneval eine Vorausschau auf die Ereignisse der Revolution sah, beglaubigen.

III.

[18] Als eine Disziplin, die ihrem Selbstverständnis nach „einen substantiellen Beitrag zur philologischen Grundlagenforschung leistet“⁴⁶, sollte die Editions-wissenschaft erwartungsgemäß die sprach- und literaturwissenschaftliche Forschung stimulieren. Was die visuelle Dimension des Textes angeht, so entspricht sie jedoch vielmehr dem in der Literaturwissenschaft herrschenden

⁴⁵ An dieser Stelle ist die Analogie zum Beitrag Carolin Meisters in dieser Publikation besonders deutlich: Wie die Trikolore ist die Antiquaschrift „national codiert“; entsprechend können die Farben in *Notre Avenir est dans l’Air* und das Schriftbild‘ des *Römischen Carneval* ‚gelesen‘ werden. – Daß der „Nachweis eindeutig nationaler Druckschriften“ zu erbringen sei, bestreitet Gustav Stresow, „Nationales Schriftdesign. Widersprüchliche Gedanken eines lebenslangen Beobachters“, in: Peter Rück (Hrsg.), *Methoden der Schriftbeschreibung*, Stuttgart 1999, 289, indem er historisch belegt, daß alle Schriftkünstler „ihre Vorbilder jenseits der Landesgrenzen fanden“ (283). Natürlich widerspricht Stresows produktionsästhetischer Befund keineswegs dem hier vertretenen rezeptionsästhetischen.

⁴⁶ Bodo Plachta, *Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*, Stuttgart 1997, 9.

Forschungsdesinteresse und trägt damit zugleich zu dessen Fortbestehen bei. Damit zeichnet sich ein Teufelskreis ab, wie sich anhand eines der eingangs bereits angeführten Beispiele für textsortenspezifische Typographie leicht veranschaulichen läßt: Die typographische Kennzeichnung von Tragödie und Komödie wird von wissenschaftlichen Editoren wohl in der Meinung nicht mehr wiedergegeben, daß die Benutzer mit dieser Konvention nicht mehr vertraut seien. Die Benutzer sind aber mit dieser Konvention nicht zuletzt deswegen nicht mehr vertraut, weil sie selbst in historisch-kritischen Drameneditionen nicht mehr wiedergegeben wird. Aufgrund dieser Beobachtungen scheint es tunlich, ein Bewußtsein für die visuelle Dimension von Texten – nicht zuletzt in der Editions-wissenschaft – zu entwickeln.

[19] In der einschlägigen editionswissenschaftlichen Literatur wird die Frage, „inwiefern typographische Auszeichnungen [...] textlich relevant sind und also Varianten bilden“⁴⁷, einzig in Hans Zellers kanonisch gewordenem Aufsatz *Befund und Deutung* gestellt – in einer Fußnote. Neuerdings hat Rüdiger Nutt-Kofoth das Problem diskutiert, „ob die typographische Form eines vom Autor selbst zum Druck beförderten und im Druckvorgang kontrollierten Textes ein authentisches Element dieses Textes“⁴⁸ bildet. Zwar konzidiert Nutt-Kofoth, die typographische Gestaltung eines literarischen Textes besitze „semantische Implikationen“⁴⁹, und zeigt dies an der Typographie der deutschen Klassik und der Stefan-George-Type, also an Beispielen dafür, daß Typographie einer veränderten ästhetischen Grundhaltung Ausdruck verleiht. Wenn Nutt-Kofoth meint, daß mit der „Wiedergabe des Originaldrucks als Faksimile [...] dem Interesse des ‚Lesers‘ (im Gegensatz zum ‚Benutzer‘) am weitesten“ gedient wäre, unterschlägt er jedoch die historische Bedingtheit, der auch die typographische Form des Textes unterliegt, wie aus den bisherigen Ausführungen erhellt.

[20] Am Beispiel des *Römischen Carneval* konnte nachgewiesen werden, daß sich die semantische Funktion typographischer Gestaltung aus deren Zusammenspiel mit dem jeweiligen Textinhalt ergibt. Diese Beziehung erwies sich aber als nicht eindeutig, sondern abhängig davon, wie man den Text liest und sieht – ob man im *Römischen Carneval* den „berühmten Zweig des neuern Luxus“ und die luxuriöse Ausstattung oder ob man darin den Ordnungswillen des Erzählers und die Ordnung des Drucksatzes erkennt. Zudem zeigte sich, daß dieses Zusammenspiel abhängig von historischen Voraussetzungen und die Deutung der Typographie somit einem Wandel unterworfen ist; so konnte sich der Blick auf die Typographie des *Römischen Carneval* beim Eintritt der Französischen Revolution verändern. Eine bloße Wiedergabe des Erstdrucks des *Römischen Carneval* als Faksimile aber würde die historische Distanz des Lesers zur Typographie des Textes nicht nur nicht überbrücken; diese Distanz würde – anders als etwa die zur historischen Orthographie oder Interpunktion – vom Leser nicht einmal wahrgenommen, weil nach seiner Sehgewohnheit der Satz in Antiqua ja den typographischen Normalfall darstellt.

⁴⁷ Hans Zeller, „Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition“, in: Gunter Martens, Hans Zeller (Hrsg.), *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, München 1971, 58f., Anm. 30.

⁴⁸ Rüdiger Nutt-Kofoth, „Text lesen – Text sehen: Edition und Typographie“, *Deutsche Vierteljahrsschrift* 78 (2004), 4.

⁴⁹ Nutt-Kofoth, „Text lesen“, 15.

[21] Damit wirft der Sonderfall des *Römischen Carneval* ein interessantes Licht auf die in der germanistischen Editionswissenschaft herrschende Übereinkunft, den edierten Text von ursprünglich in Fraktur gesetzten Werken in Antiqua zu bieten. Während die Modernisierung von Orthographie und Interpunktion in Studien- und Leseausgaben einen Gegenstand editionswissenschaftlicher Diskussion bildet, ist das Verfahren der ‚Transgraphierung‘ selbst im Hinblick auf historisch-kritische Editionen weitgehend unhinterfragt geblieben.⁵⁰ Zur Begründung dieser Gepflogenheit werden allenfalls merkantile Argumente angeführt; Texte in Frakturschrift, so wird behauptet, fänden keine Käufer mehr. Da die Sehgewohnheiten historischer und heutiger Leser einander gleichsam spiegelbildlich entsprechen, ließe sich aber auch argumentieren, daß mit der ‚Transgraphierung‘ für den heutigen Leser sichtbar gemacht wird, wie der historische Leser den Text gesehen haben muß: ohne semantische Implikationen. Fälle von bedeutungstragender Typographie bedürfen hingegen einer Kommentierung, die im Falle des *Römischen Carneval* aber sämtliche wissenschaftlichen Ausgaben vermissen lassen.

⁵⁰ Vgl. Ulrich Joost, „Als müßte ich es mir übersetzen“. Prolegomena zu einer editionskritischen Untersuchung der deutschen Zweischriftigkeit“, in: Rüdiger Nutt-Kofoth, Bodo Plachta, H.T.M. van Vliet, Hermann Zwerschina (Hrsg.), *Text und Edition. Positionen und Perspektiven*, Berlin 2000, 353-368. Von Joost wird hier auch der Begriff der ‚Transgraphierung‘ geprägt.