

Die Pluralisierung des Paratextes.

Formen, Funktionen und Theorie eines Phänomens frühneuzeitlicher Kommunikation

Tagung, organisiert von Projekt B3 im SFB 573

„Pluralisierung und Autorität in der Frühen Neuzeit“ (Herfried Vögel, Frieder von Ammon)

München, 5. bis 8. April 2006

Die Frühe Neuzeit ist eine Epoche des Paratextes: Gérard Genettes Konzept nimmt für die Phänomene und Prozesse dieser Zeit, die der Münchener SFB 573 mit seinen Leitbegriffen ‚Pluralisierung‘ und ‚Autorität‘ zu fassen versucht, eine Schlüsselstellung ein, weil sich diese epochale Spannung im Paratext besonders konzentriert. Entscheidend ist dafür nicht nur eine überwältigende Vervielfältigung, sondern vor allem auch die formale und funktionale Ausdifferenzierung des Paratextes in der Frühen Neuzeit, also die komplexen strukturelle Veränderungen, die aus seinem quantitativen Zuwachs hervorgehen. Denn obwohl paratextuelle Elemente bereits in der älteren Schriftkultur begegnen, gewinnt der Paratext seine besondere Bedeutung doch erst mit dem Medienwechsel von der Handschrift zum Druck, der die Rahmenbedingungen literarischer Kommunikation völlig verändert und deshalb einer Instanz bedarf, die diese Kommunikation neu regelt. Die hier anzuzeigende Tagung, veranstaltet von Herfried Vögel und Frieder von Ammon, rückte deshalb die Frühe Neuzeit in den Blickpunkt der Paratextforschung, die sich bisher überwiegend mit der Zeit seit dem 18. Jahrhundert befaßt hat, und untersuchte erstmals in großem Zusammenhang Formen, Funktionen und Theorie des Paratextes in der Schriftkultur des 15. bis 17. Jahrhunderts.

Zur intensiven Begegnung und Auseinandersetzung mit diesem Thema trug die intime Atmosphäre des Tagungsortes entscheidend bei, denn in den Räumen des Münchener Lyrik-Kabinetts konnten die Teilnehmer der Tagung, umgeben von Büchern, Bildern und Schriftartefakten, die unmittelbare Nähe des Paratextes stets am eigenen Leibe erfahren und beobachten. Mindestens so abwechslungsreich wie das Münchner Aprilwetter, das vom Schneegestöber bis zu strahlender Frühlingssonne alle Register zog, präsentierten sich auch die Vorträge und Diskussionen, denen die umsichtigen Veranstalter beinahe ebensoviel Zeit eingeräumt hatten wie den Referaten selbst. Das lebhaft wissenschaftliche Gespräch bewegte sich auf durchgehend hohem und höchstem Niveau, wobei der weite fachliche Horizont der Anwesenden es ermöglichte, theoretischen Anspruch mit einer Fülle von Fallbeispielen und Materialien zu unterlegen. Es schien dabei selbstverständlich, ausdifferenzierte Fachgrenzen zu überschreiten und zu verwischen, so daß Fachvertreter der Germanistik, Anglistik und Romanistik, der Buchgeschichte und der Geschichtswissenschaft, der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte, Theologie und Wissenschaftsgeschichte als Vortragende und Diskutierende engagiert miteinander ins Gespräch gerieten.

Aus der Vielfalt der in Vorträgen und Diskussionen angeschnittenen Problemfelder schälten sich bestimmte Leitthemen und zentrale Fragen heraus, anhand derer sich der aktuelle Standort der Paratextforschung und einige ihrer zentrale Forschungsaufgaben bestimmen ließen. Wiederholt wurde der besondere Quellenwert der Paratexte betont, die sich als privilegierter Ort bestimmter Diskurse und Phänomene bewährt haben. Darüber, daß Genettes Konzept des Paratextes prinzipiell wegbereitend und heuristisch anregend wirke, herrschte deshalb ebenso allgemeine Einigkeit wie darüber, daß sein Modell andererseits auch bestimmte Probleme verdecke, weshalb sein konkrete Tragfähigkeit und sein Fokus kritischer Prüfung bedürfen. Die Frage nach Reichweite, Bezugsebenen und Dimensionen des Paratextbegriffs, nach seinen Stärken,

Schwächen und möglichen Modifikationen dürfte die Forschung deshalb auch weiterhin intensiv beschäftigen. Zu dieser Begriffsarbeit zählen Probleme des metaphorischen Gehaltes, die sich an grundsätzliche Schwierigkeiten wissenschaftlicher Begriffsbildung anschließen lassen: Wie suggestiv wirkt die durch den Paratextbegriff aufgerufene Raummetaphorik? Worin bestehen deren Vorzüge und Nachteile verglichen mit einer abstrakten Begrifflichkeit?

Eng mit dieser Problematik verwandt ist die Frage nach den Grenzen von Text und Paratext, deren Durchlässigwerden und Schwinden, nach möglichen Tauschbeziehungen zwischen beiden Arealen und nach der Invertierbarkeit ihrer Funktionsbereiche, die sich besonders in Zusammenhang mit der Wissensliteratur und Enzyklopädistik stellt. Metaebenen von Paratextualität wären hier auf ihre Parallelen zu entsprechenden Metaelementen innerhalb eines Textes zu prüfen. Beim Versuch, konkrete Beispiele in das Paratextkonzept einzubinden und die phänotypische Vielfalt paratexteller Funktionen zu ordnen, begegnet außerdem häufig das Problem der Medialität: Hat ein Paratext ein verbaler Text zu sein oder läßt er sich semiotisch erweitern, ohne sich dadurch völlig zu entgrenzen? Sein äußerst weitgespannter Anspruch begründet die Vitalität, aber auch die Gefahren des Paratextkonzeptes, dessen Kraft als sensibilisierender Impulsgeber bei Anwendung einer zu statischen und engen Begriffsdefinition zu erstarren droht. Hier gilt es, Eingrenzung und Öffnung des Paratextes so aufeinander abzustimmen, daß die Stärken dieses fruchtbaren Konzeptes sich auch weiterhin entfalten können, ohne es durch überzogene Ansprüche auszuleiern.

Herfried Vögel (München) griff viele dieser Fragen bereits in seiner Einleitung auf. Er führte in das Tagungsthema ein, indem er die Forschungsinteressen der Organisatoren innerhalb des SFB 573 skizzierte und angestrebte Ziele des Kolloquiums formulierte. Der Begriff der Pluralisierung charakterisierte im Sinne des SFB nicht nur eine Aufspaltung, sondern auch eine Vervielfältigung und Verfung von Phänomenen, die zu den zentralen Aufgaben und Herausforderungen der Paratextforschung zähle. Paratexte bewahren als Kommunikations- und Organisationsinstanzen Spuren solcher Pluralisierung, wehren sie ab oder konsolidieren sie. Wie Paratexte und komplexe paratextuelle Verbände Pluralisierung je spezifisch ermöglichen und kontrollieren, indem sie Inhalte affirmativ oder subversiv, mitunter sogar destruktiv präsentieren, untersucht das Paratextprojekt des SFB. Auch die Tagung wolle keine Gattungs- oder Formgeschichte des Paratextes schreiben, sondern die historische Analyse paratextueller Elemente in allgemein kommunikationsgeschichtliche Zusammenhänge einbinden und so deren kommunikatives Potential erkunden. Über eine solche funktionsgeschichtliche, dynamische Modellbildung, die frühneuzeitliche Konzepte von Textualität und Autorschaft berücksichtigt, ließe sich Genettes Position entscheidend relativieren und historisch nuancieren.

Erich Kleinschmidt (Köln) brachte, ausgehend von der raummetaphorischen Leistung des Genetteschen Paratextbegriffs als ‚Schwelle‘ zum Text, die Denkfigur der Intensität in die Diskussion ein, um gewisse Funktionen von Paratexten und deren Interaktion mit dem ‚Kerntext‘ als dynamische Vorgänge zu beschreiben. Intensität kann ein Wahrgenommenes über beliebige Grade erfassen und so Schwellen der Absenz und Präsenz eingrenzen. Paratexte umfassen in diesem Sinne verhandelbare Urteile oder Zustände; sie stehen für dynamische Prozesse der Annäherung oder Distanzierung und spielen im Modus kognitiver Anexaktheit mit genau dieser Unschärfe ihrer Funktionalität. Deshalb begleitet der Paratext einen Text nicht nur materiell, sondern erzeugt durch informative Verdichtung formaler und ästhetischer Parameter Affinitäten und Distanzen. Intensität läßt sich in diesem Zusammenhang als modulativer Gestaltungsprozeß der Interaktionen zwischen Paratextkern und Paratexten begreifen.

Das differenzierende Potential dieses Ansatzes demonstrierte Kleinschmidt an Titelblatt und Vorrede zu Johann Fischarts „Geschichtklitterung“ (1590), die er als gradualisiert angelegtes, auktoriales Spiel mit Reizschwellen und Wahrnehmungsimpulsen unterschiedlicher Latenz- und Evidenzgrade analysierte. Gerade die Elemente, bei denen eine hochintensive Präsentation zu erwarten wäre, nämlich Autorname und Haupttitel, treten im Druckbild zunächst auffällig unauffällig zurück, so daß durch diese subliminale Attraktivität das

Schwellenmoment invers zur Leseraktivierung eingesetzt wird. Auch semantisch umspielen der neologistische Haupttitel und der altsprachliche verfremdete Verfassersname bestimmte Reizschwellen und gradualisierte Modellierungen. Dieses Spiel mit dem Autorstatus und mit Latenz und Evidenz der Autorenangabe setzt sich in der Vorrede fort, wo Fischart Rabelais im Klartext nennt, während sein eigener verfremdeter Name in der abschließenden Unterschrift segmentierend aufgelöst wird und so in einer Designierung verschwindet. Um die Schwelle der Lesbarkeit herum begegnen also symbolische Setzungen von Autorschaft und deren Aufhebung. Im eingeblendeten Gattungsdiskurs der Vorrede erscheint das Verfassen von Literatur zudem mental gradualisiert: Eine höhere Lesart scheinbar leichtgewichtiger Werke erfordert eine gesteigerte Intensität der Wahrnehmung in der Lektüre und verlagert deshalb die Intensivierung auf den Rezipienten. Die Wahrnehmungsverdichtungen und deren Eliminierung dienen dazu, die Lektüre des Kontextes ironisch zu problematisieren und so den auktorialen Status paratextueller Weisungen infragezustellen. In dieser selbst-reflexiven Inszenierung des Erscheinens und Verschwindens von Autorschaft fungieren Paratexte als reizmodulierende Bühne: Die Texte fordern auf darüber nachzudenken, wie sie zu verhandeln sind.

Erika Greber (München) analysierte die paratextuellen Strategien, mit denen Samuel Gerlach in der von ihm 1650 betreuten postumen Werkausgabe die spezifisch weibliche Autorschaft der Sibylle Schwarz präsentiert und profiliert. Schwarz' Texte bilden dabei laut Greber einen Sonderfall petrarkistischen Dichtens: Gedeckt durch eine Poetik der Homographie, die durch Geschlechtercamouflage eine homo- und heteroerotische Doppelcodierung des Liebesdiskurses ermögliche, werde ihre Lyrik als lesbische Liebesdichtung lesbar, in der topische Nachahmung und authentischer Selbstausdruck zusammenfielen. Die Relation von Texten und Paratexten erscheine dabei über die Idee des Paares strukturiert: Dieses Grundmuster organisiere das Verhältnis der am Werk beteiligten Instanzen, insbesondere das Zusammenwirken von Autorin und Herausgeber, als Paartext, indem es den Text subtil mit lesbischen und homoerotischen Paarbildungen unterlege und umgebe. So paart bereits die Vorrede das Wunderkind Sibylle Schwarz mit seinem Förderer Gerlach, wobei letzterer sich als hierarchisch unterlegen darstellt, sich dadurch aber zugleich einen Anteil an Sibylles Nachruhm sichert.

Die Paarung der Autorin mit Königin Christina von Schweden in einem seiner Dedikationsgedichte stiftet dagegen eine Beziehung zwischen beiden Frauen, die angesichts von Christinas Heiratsverweigerung als homosexuelle Relation lesbar wird, analog zur männlichen Paarung, die Gerlachs Sonett an seinen Freund Peter Vanselau modelliert. Greber würdigte Gerlachs Leistung, indem sie mögliche Kritik an seiner literarischen Strategie durch Verweis auf zeitgenössische Darstellungskonventionen entkräftete. Gerlach wolle Schwarz nicht vereinnahmen, sondern zeige durch den konzeptionellen Verzicht auf editorische Eingriffe seine konsequente Hochachtung vor ihrer Autorschaft.

In der anschließenden Diskussion hatte Greber sich vor allem mit Einwänden gegen ihre Kernthese einer homoerotischen Poesie auseinanderzusetzen: Die entsprechenden Topoi in Schwarz' wie Gerlachs Dichtung seien konventionell und konnten gerade deshalb zur Charakterisierung gleichgeschlechtlicher Bindungen und Freundschaften verwendet werden, weil sie in diesem Kontext keine erotischen Konnotationen transportierten. Greber verteidigte ihre These mit Hinweis auf die Sprecherposition in Schwarz' Sonettenszyklus, für die ein ‚gendering‘ bewußt vermieden werde. Auch wenn die Texte vielleicht nicht so gemeint gewesen seien, sei ihre Doppelcodierung, die bestimmte Vereindeutigungen gezielt meide, evident.

Ulrike Landfester (St. Gallen) schlug vor, Genette mit Goethe zu lesen, der die Ambiguität von Grenzen und Grenzüberschreitungen zu einem Spiel mit dem Textstatus von Text und Paratext nutzt. Die Grenze erscheint dabei als Ort einer poetischen Kippfigur, die den poetischen Status des vermeintlich ‚eigentlichen‘ Textes permanent infragestellt und damit keine endgültige Statusentscheidung, sondern beständige Reflexionen über den Textstatus nahelegt. Dadurch gerät der Paratext zum Metatext und läßt sich als modulare Mischung kommunikationslogischer und poetologischer Funktion fassen. Landfester betrachtete zunächst die Titelformulierungen von Goethes Dramen, deren Verknappung auf die Eigennamen der Titelhelden sich als

Fokussierung auf das Individuum deuten ließe, konzentrierte sich dann aber vorwiegend auf das Autobiographie-Projekt. Die mangelnde Erfüllung von Kohärenzerwartungen durch dessen Haupttitel „Aus meinem Leben“ führte zu einer zerlegenden Rezeption des Werkes entlang seines Untertitels „Dichtung und Wahrheit“, der den Haupttitel zunehmend verdrängte. Das eingeschobene Knabenmärchen „Der neue Paris“ wiederholt zwar lediglich in poetisch verdichteter Form bereits erzähltes Kindheitserleben und führt nichts substantiell Neues ein, erzeugt aber einen paratextuellen Effekt, indem es das dialektische Gefüge der Autobiographie als Erinnerung und Erinnerungsperformanz offenlegt.

Die Wiederbelebung der im Spiel zerstörten Figürchen entspricht der Entstehung der autobiographischen Kunstform aus Lebensfragmenten, spiegelt aber zugleich den paratextuellen Status des Autobiographieprojektes für Goethes Gesamtwerk. „Dichtung und Wahrheit“ realisiert damit nicht nur den kommunikationslogischen Status eines eigentlichen Textes, sondern fungiert gleichzeitig als Lektüeranweisung auf Leben und Werk Goethes, die im Sinne des „Paris“ zu einer integrativen, verlebendigen Lektüre der Werkbruchstücke anregen will – zu denen „Dichtung und Wahrheit“ zugleich selbst gehört. Hochkomplexe paratextuelle Gefüge beobachtete Landfester schließlich auch an der Ästhetik sinnstiftender Zwischenräumlichkeit im „Divan“ oder in der „Zwischenrede“ der „Farbenlehre“, wo Bruchlinien zugleich Grenzen und Übergänge markieren, Vereinzelung und einen übergreifenden Kommunikationszusammenhang signalisieren. Goethes Werk verweigere sich somit kategorisch einer Geschlossenheitssimulation, erzeuge aber keine beliebige Offenheit, da alle Bruchstücke *einem* Artefakt entstammten. Den Einwand drohender Unschärfe – definierte man die Paratextfunktion in dieser Weise als Schwellenfunktion, ließe sich letztlich alles als Paratext bestimmen, das Beiwerk ebenso wie Perspektiv- oder Ebenenwechsel innerhalb eines Werkes – wies Landfester in eleganter Eloquenz zurück: Sie plädierte dafür, die Genettesche Schwelle als kommunikationslogische Funktion zu verstehen, die bei Goethe textologisch aufgelöst begegne, und die entsprechenden Schwelleneigenschaft auf Metafunktionen einzugrenzen.

Stefanie Stockhorst (Augsburg) stellte das Werk Johann Rists als Extremfall poetologischer Paratextproduktion vor und behandelte Rists umfangreiche Vorreden weitgehend gelöst von den an sie anschließenden Texten als eigene Gattung, die den durch rhetorische Konventionen abgesteckten Rahmen von Ausdrucksmöglichkeiten ausnutzt und erweitert. Im Vergleich mit kodifizierten Poetiken arbeitete sie drei Leistungsbereiche dieser Paratexte besonders heraus: Erstens verwendet Rist seine Vorreden, um sich rhetorisch in der Gelehrtenrepublik zu plazieren und durch Appelle an Mäzene oder die Auseinandersetzung mit Kritikern Anschluß an bestimmte Netzwerke herzustellen. Die autobiographische Fundierung geht in seinem Fall allerdings über einschlägige Topoi hinaus. Zweitens setzt Rist sich mit der Reformpoetik auseinander, rechtfertigt aber auch Regelverstöße und propagiert die Dichtungsfähigkeit der deutschen Sprache. Paratexte erweisen sich hier als Diskussionsforum der poetischen Avantgarde, auf dem sich innovative Ansätze und Probleme, aber auch Deviationsmöglichkeiten anschneiden lassen, die in kodifizierten Poetiken keinen Platz finden. Drittens nutzt Rist Vorreden zur autobiographischen Stilisierung und auktorialen Selbstverewigung, indem er in seine Bescheidenheitstopik ein paratextuelles Ehrengedächtnis für seine Ehefrau und sich selbst einschließt und so ein literarisches Testament entwirft.

Die Diskussion regte an, die Funktion der Vorreden für die jeweils nachfolgenden Texte bei den Überlegungen stärker zu berücksichtigen und sie nicht so stark von ihrem Werkbezug zu isolieren; so ließe sich etwa das Phänomen berücksichtigen, daß stark autobiographische Vorreden den Leser weniger zum Haupttext, sondern vor allem zum Autor selbst führen. Allerdings ließe sich dadurch möglicherweise die Kommunikation der Paratexte untereinander und mit den kodifizierten Poetiken weniger scharf fassen als bei Stockhorsts Vorgehen.

Jörg Krämer (München) befaßte sich mit paratextuellen Charakteristika der Gattung Libretto und dem Verbund von Texten und Paratexten verschiedenster Art, der sich an das semiotisch komplexe Phänomen einer musikdramatischen Aufführung anlagert. Da der Librettodruck den verbalen Anteil einer Auffassung

zum Mitlesen darbot, um primär deren Verständlichkeit zu sichern, entwickelte er andere Funktionen als Gattungen, die einer szenischen Realisierung nachgeordnet sind. Anhand von Vergleichen des Librettos mit dem Partiturdruk und dem Schauspieltext, der ein bereits Realisiertes aufgreift, skizzierte Krämer die gewichtigen Folgen dieser funktionalen Einbindung für den Aufbau und die Paratextualität dieser Drucktypen, bei denen verschiedene Elemente innerhalb des Druckverbundes signifikant voneinander abweichen. So erwähnt das Libretto im Gegensatz zum Schauspieltext Aufführungsort und -tag, nennt aber in der Regel nicht die künstlerisch Verantwortlichen, wodurch ihm offenbar ein geringerer Werkstatus zukommt. Daß bei nicht deutschsprachigen Aufführungen in der Regel das Libretto einschließlich sämtlicher Paratexte komplett mehrsprachig dargeboten wird, bestätigt deren Gewicht für diesen Drucktypus: Die Inhaltsangabe (Argomento) sichert das Funktionieren der Aufführung und betont durch den Verweis auf Quellen und eventuelle Eingriffe entgegen einer Stofftradition überdies die Artifizialität des Textes, während das Personenverzeichnis und das Verzeichnis der Szenen bzw. Bühnenbilder weitere Hinweise auf Grundkonstellationen und Verlauf der Handlung liefern.

Das Publikum wollte und sollte also wissen, was es zu erwarten hatte. Wenn ein Libretto seinen medialen Ort ändert, indem es in eine Werkausgabe eingeht, ändert sich zugleich seine Paratextualität: Aufführungsbezogene Paratexte werden getilgt, während ein literarischer Anspruch deutlicher zum Tragen kommt. Reaktionen entsprechender Paratexte auf- und ihre Wechselwirkungen untereinander sind in diesem Prozess ein bislang kaum konturierter Bereich, der weitere Aufmerksamkeit verdient. Zwischen verschiedenen Texttypen, wie Theaterzettel und Librettodruk, lassen sich wegen ihrer je unterschiedlichen strategischen Bedeutung kaum unveränderte Paratextübernahmen beobachten. Wie aber generieren sich im textuellen Verbund einer Theateraufführung neue Texte, und wie wirken Paratexte dabei steuernd? Hier ließe sich ansetzen, um ein Bewußtsein für die Differenz von Werk und Aufführung zu skizzieren, wie es sich im neuen Typ der Librettovorreden von Metastasio-Bearbeitungen manifestiert: Durch die weite Verbreitung der Werke Metastasios kommt es zu einer Vereinheitlichung, die örtlich abweichenden Traditionen entgegenwirkt, so daß lokale Bearbeitungen sich eigens legitimieren müssen.

Der Librettotext erweist sich in seiner Rezeption also als enorm beweglich und wandelbar; statt eines einzigen verbindlichen Textes ist ein Variantenbündel zu berücksichtigen. Mit der Verfestigung des Werkbegriffs nimmt diese Flexibilität jedoch ab, da die librettistischen Paratexte weniger die Wahrnehmung des Werkes als vielmehr die einer Aufführung privilegieren. Die Wandelbarkeit und Adaptierbarkeit von Paratexten in der Librettistik mag dazu beitragen, Grenzen von Genettes Ansatz zu bestimmen: Hier gilt kein statischer, unwandelbarer Werkbegriff, der Autorbegriff ist anders zu fassen und schließlich ist der Bezug auf den semiotisch erweiterten Text der Aufführung zu berücksichtigen.

Werner Wolf (Graz) präparierte in der strukturell-systematischen Analyse englischer Dramenprologe Schwächen des Paratextbegriffs heraus und regte an, als Alternative auf das Konzept der literarischen Rahmung zurückzugreifen. Bei aller Vagheit fasse Genette den Paratextbegriff zu eng, um die Regelungssignale für das Verhältnis von Produzent und Rezipient hinreichend zu beschreiben. So vernachlässige er mündlich-performative und nicht-verbale Elemente, die in der multimedialen Aufführungssituation eines Dramas begegnen. Dadurch ergeben sich für Genettes Klassifikation des Dramenprologs erhebliche Probleme. Genette behandelt den Prolog als Variante des Vorworts, also als Paratext. Ein Dramenprolog jedoch erscheint lediglich in seiner gedruckten Form auf der gleichen Ebene wie Titelblatt, Widmung, Vorrede oder Personenverzeichnis. Im Gegensatz zu diesen druckgebundenen Elementen realisiert er sich aber außerdem auch in der Performanz der Aufführung, steht somit dem gesprochenen Spieltext näher und ist deshalb dramentheoretisch nicht als Nebentext, sondern als realisierter Haupttext zu behandeln. Auch diese Klassifikation erweist sich jedoch als defizitär, da sie die funktionale Ähnlichkeit des Prologes mit Nebentexten verdeckt. So ergibt sich ein klassifikatorisches Dilemma, das die Entscheidung über die Zuordnung des Dramenprologs zum Haupt- oder Beiwerk als arbiträr und perspektivgebunden offenbart.

Ein umfassenderes und zugleich präziseres Konzept der kommunikativen Rahmung bietet der Bereich der „frame-theory“: Abstrakte Metakonzepte, die „cognitive frames“, die Wahrnehmen und Verstehen leiten, werden durch Kodierung in konkreter literarischer Kommunikation wirksam und manifestieren sich in realisierten Rahmungen. Rahmungen, die einer höheren logischen und kommunikativen Ebene zuzurechnen sind (meta-communicative framing messages), können ebenso als über das Werk verstreute Metakommentare wie verdichtet an bestimmten Orten begegnen. Sie grenzen das Werk von seiner Umgebung ab, vermitteln Interpretationshilfen, lenken die Rezeption oder signalisieren Fiktionalität. Hierin gleichen sie zwar den Paratexten, sind ihnen aber nicht gleichzusetzen: Während alle Paratexte rahmungsfähig sind, sind nicht alle Rahmungen auch Paratexte. Paratexte stellen insofern einen Sonderfall literarischer Rahmung dar und sind von anderen, insbesondere nicht-verbale Rahmungstypen wie etwa Illustrationen zu unterscheiden. Das Rahmungskonzept erfaßt also dank seiner Integrativität und transmedialen Flexibilität alle Zeichenkonzepte in unmittelbar rezeptionssteuerndem Zusammenhang zum Hauptwerk; auch nicht-verbale Rahmungen bis hin zum Theatergebäude lassen sich als Kodierung des Generalrahmens ‚Spiel‘ erfassen. Die anschließende Diskussion hinterfragte allerdings das Erklärungspotential der Rahmungstheorie, da durch die Erweiterung des Paratextes zur Rahmung neue Grenzenlosigkeiten entstünden.

Christian Sinn (Konstanz) nutzte vor allem die Untertitel von Jakob Bidermanns „Cenodoxus“ und Pierre Corneilles „Le Cid“ sowie die Vorrede zu Lohensteins „Sophonisbe“ als Quellen, um den Gattungsdiskurs der ‚Comico-Tragoedia‘ als Inversion der Tragikomödie zu rekonstruieren. Die entsprechenden Untertitel konstruierten hierbei einen idealen impliziten Leser, der bei Bidermann zusätzlich durch intertextuelle Referenzen auf die Tragödientheorie im Spiel selbst Kontur gewinnt. Der „Cenodoxus“ lasse sich deshalb als Metadrama über die Möglichkeiten des Dramas selbst lesen, das die Grenzen zwischen Kunst und Leben unterlaufe, da es die Einsicht in die Theatralität jeglicher menschlicher Erfahrung vermittele. Nicht Illusionsbildung, sondern Aufklärung über die Illusionsgenese sei somit Anliegen des Textes, der bereits im Prolog die fiktionale Formung der Geschichte in ihren Quellen zur Sprache bringt. Bei Bidermann indiziere der Paratext somit zugleich die Gattungsmischung und ein Stil- oder Schreibverfahren, das heterogene Traditionen vereinbart. Lohensteins Widmungsvorrede zur „Sophonisbe“ dagegen thematisiere Paratexte selbst und erscheint in ihrer extremen Selbstreferentialität der rekursiv auf sich selbst angewandten Form als Ort radikaler poetologischer Diskussion. Das erwartbare Spiel müsse in dieser Vorrede erst neu erfunden werden, so daß es zur doppelten Expositio komme, die sich selbst zum Gegenstand hat. Über eine Verlustgeschichte des Spieles näherte sich die Widmungsvorrede ihrer eigenen Unmöglichkeit, destruiere und negiere das Spiel, um es anschließend neu aufzubauen.

Nikola von Merveldt (Montréal) lenkte die Aufmerksamkeit auf konzeptionelle Probleme der Grauzone zwischen Text und Paratext, indem sie anregte, Schrifttypen als Paratexte aufzufassen. Neben der technischen Innovation des Gutenbergdruckes und der Berufung auf die alleinige Autorität der Heiligen Schrift brachte sie die Ausdifferenzierung der Schriftfamilien Antiqua und Fraktur als drittes, graphisches Schriftphänomen der Reformationszeit ins Gespräch. Am Beispiel Georg Rörers, der seit 1538 die Revision der lutherischen Gesamtbibel betreute, zeigte sie Möglichkeiten der Semantisierung und paratextuellen Funktionalisierung von Schrift. Röser entwickelte für die Lutherbibel ein typographisches System, das auf der Opposition von Versalien und Kleinbuchstaben, gebrochener und runder Schrift beruht und innerhalb des Bibeltextes Sprüche von tröstlich-verheißendem Gehalt einerseits, Klagen, Mahnungen und Drohungen andererseits kennzeichnet. Der Mangel dieses Verfahrens an Eindeutigkeit und systematischer Konsequenz untergräbt jedoch seine theologische Autorität; zudem mußte Rörers semantische Typographie mit anderen Schriftentwicklungen, wie der Kennzeichnung der Nomina durch Großschreibung, konkurrieren. Dennoch steht seine Paratextualisierung der Heiligen Schrift symptomatisch für das protestantische Paradox der neuen reformatorischen Kommunikationssituation: Die ursprünglich von Luther verkündete Utopie eines paratextlosen Textes, der, befreit von angelagerten Kommentaren, für sich selbst sprechen sollte, ließ sich angesichts

heterodoxer Bibellektüren nicht halten; das geschriebene Wort bedurfte der Lenkung durch mündliche Exegese oder paratextuelle Sinnfestlegung, um seine Autorität zu sichern.

Von Merveldts Anregung, ein typographisches Verfahren als paratextuelles zu deuten, stieß in der Diskussion überwiegend auf Kritik: Nicht alle Strategien der Leserlenkung und Textvermittlung seien automatisch als Paratexte aufzufassen; der Schrifttype fehle hierzu vor allem die entscheidende Textform. Dennoch belegte die Kritik der Diskutanten auch eine gewisse Faszination, da von Merveldts Thesen eine bislang nicht bedachte Möglichkeit eröffneten, fundamentale Eigenschaften von Paratextualität neu zu reflektieren.

Bettina Wagner (München) befragte drei Paratexttypen der Inkunabelzeit – Kolophon, Vorrede und Titelblatt – auf Kontinuitäten zur handschriftlichen Textüberlieferung und auf ihre innovative Leistung für die Kommunikation zwischen Druckern, Herausgebern und Lesern. Sie konnte dabei eindringlich zeigen, daß die Frühe Neuzeit die Paratexte nicht nur explosionsartig vermehrt, sondern auch bereits vorhandene Elemente ordnet und ihnen neue Funktionen zuweist. Bestimmend für die Ausformung der Paratexte im einzelnen Fall scheint in der frühen Inkunabelzeit jedoch weniger der Inhalt des einzelnen Druckes als vielmehr die lokale Tradition der jeweiligen Offizin zu sein. Die frühesten Gutenbergdrucke erschienen noch ohne Titelblatt, Vorrede und Kolophon. Während Kolophon und Vorrede aus der handschriftlichen Tradition übernommen und entsprechend den neuen Anforderungen modifiziert werden, ist lediglich das Titelblatt eine echte Innovation der Inkunabelzeit und durchläuft dementsprechend eine längere Experimentalphase. Der Kolophon gewinnt seine Bedeutung für den Buchdruck durch das Auftreten von Konkurrenz, kann Autorisierungsoptionen jedoch ganz unterschiedlich nutzen. So können Kolophone völlig fehlen, die Urheberschaft eines Druckers reklamieren und besondere technische Innovationen betonen oder auch die Namen der Verantwortlichen völlig ausblenden und auf die höhere Autorität Gottes verweisen.

Das Titelblatt bestand ursprünglich aus einer leeren Seite, die dem eigentlichen Text vorangestellt war; diese scheinbar unökonomische Praxis diente dazu, den Text zu schützen und überdies durch eine zunächst knappe Titelangabe Transport, Lagerung und Verkauf zu vereinfachen. Die ursprünglich leere Seite wird allerdings zunehmend als Werbefläche entdeckt und entsprechend aufgefüllt: Informationen wandern aus dem Text, insbesondere vom Ende des Buches, an seinen Anfang, so daß sich das Titelblatt als vom Textanfang gelöstes Incipit etabliert und sich funktional vom Kolophon zu differenzieren beginnt. Die Vorrede schließlich kann dank ihres Umfangs relativ ausführliche und differenzierte Reflexionen transportieren, die sich nicht nur unmittelbar an den Widmungsempfänger, sondern zugleich an ein breiteres Publikum wenden. Resümierend mahnte Wagner an, die Forschungsperspektive bei der Analyse frühneuzeitlicher Paratexte auf die mittelalterliche Handschriftentradition zu erweitern und vor allem Wechselwirkungen zwischen verschiedenen paratextuellen Formen noch stärker als bisher zu berücksichtigen.

Burkhard Moennighoff (Hildesheim) untersuchte Widmungsregeln barocker Texte, indem er das Projekt einer umfassenden Anthologie von Widmungstexten entwarf, die der Germanistik bislang fehlt, und fragte, welche Texte für eine derartige Sammlung geeignet, welche Phänomene zu berücksichtigen seien, um Repräsentatives zu erfassen. Er charakterisierte die Widmung als Text, durch den eine Schenkung vollzogen wird. Der Widmungsvorgang läßt sich deshalb als vierstellige Relation von Spender, Gegenstand, Form, und Adressat der Widmung darstellen, ohne daß jede Position explizit besetzt sein müsse. Die tatsächliche Schenkung durch eine handschriftliche Widmung ist dabei von der symbolischen durch eine gedruckte zu unterscheiden, da das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit je unterschiedlich in Anschlag zu bringen wäre. Entscheidend sei zweierlei: Der Urheber müsse sein Werk überhaupt widmen und außerdem bei der Zueignung die Asymmetrie seiner Beziehung zum Widmungsempfänger beachten.

Über die Widmung geraten so die Rolle des Autors im sozialen Gefüge und die Spezifika des Buchmarktes in den Blick. Nicht alle Texte werden gewidmet; bei kleineren Drucken fehlt die Widmung teils aus Platzmangel oder wegen ihrer Geringfügigkeit; zudem galten bestimmte Gattungen im Literatursystem grundsätzlich als

nicht zueignungsfähig, arbeiteten aber gerade deshalb teils mit fiktiven Widmungen. Das wohlkalkulierte Sprachkunstwerk einer Widmung folgt bestimmten Mustern und Rastern, die in zeitgenössischen Titularbüchern und Briefstellern anklingen und sich besonders auf die Form des Widmungsbriefes auswirken. Daneben sind auch Widmungsgedichte oder mittelachsig gesetzte, epigrammartige Widmungstafeln üblich, die entsprechend dem Prinzip der Proskynese das Differenzverhältnis von Adressat und Autor unterstreichen und die Würde des Adressaten betonen.

Frank Büttner (München) fragte nach der Genese der heute geläufigsten Paratexte in der bildenden Kunst, nämlich Künstlernahe und Werktitel. Die Geschichte der Werkbeschriftung in Form eines Titels läßt sich über Sammlungskataloge und Bilderlisten zu einzelnen Ausstellungen bis in frühneuzeitliche Inventare zurückverfolgen. Auch für die mittelalterliche Kunst sind bereits Werktitel in Gestalt relativ ausführlicher „argumenta“ nachweisbar, allerdings noch ohne Künstlernennung. In der Frühen Neuzeit gewinnt die Druckgraphik, insbesondere der vom Künstler unmittelbar verantwortete Kupferstich, für die Entwicklung der Paratexte in der bildenden Kunst entscheidende Bedeutung. So begegnet seit Ende des 15. Jahrhunderts in der italienischen Graphik die Künstlersignatur in Kupferstiche integriert. Marcantonio Raimondi unterscheidet in seinen Stichen nach Vorlagen Raffaels überdies zwischen Raffael als dem Inventor und sich selbst als Ausführendem und betont so die Bilderfindung als eigenständiges Stadium im Schaffensprozeß. Durch diese Aufspaltung der künstlerischen Instanzen wirken entsprechende Texte als Leseanleitung für Prozesse, die hinter der Umsetzung im Kupferstich stehen und durch ihn vermittelt werden.

Während in der Malerei und Bildhauerei des 16. Jahrhunderts das Signieren noch nicht allgemein üblich ist, ist es in der Druck- und Reproduktionsgraphik bereits ab der Jahrhundertmitte selbstverständliche Praxis. Der Bildtitel entwickelt sich im Laufe des 16. Jahrhunderts aus zunächst indizierenden Aufschriften, die die Wahrnehmung des Inhalts in bestimmter Weise lenken sollen; solche deiktischen Formulierungen sind etwa auf architektonischen Elementen ins Bild integriert. Als erweiterte inhaltsbezogene Beschriftungen finden sich Zitate oder Bildepigramme, zunehmend aber auch präzisere verbale Bezeichnungen. In der autonomen Graphik begegnen nach Dürer, beeinflusst durch die Emblemantik, immer mehr Blätter mit Beschriftungen unterhalb des Bildfeldes, die schließlich als Rezeptionsanleitungen auch die mediale Qualität der zugehörigen Graphik betonen. Graphiken, die ohne konkreten Auftrag entstehen, eröffnen Kombinationsmöglichkeiten, um thematisch neue Bereiche zu etablieren.

In der Diskussion verdeutlichte Büttner seine Auffassung, lediglich verbale Anteile an einem Werk bildender Kunst als Paratexte zu verstehen, von denen Phänomene der Rahmung zu unterscheiden seien. Dementsprechend forderte er umgekehrt, Bildbeigaben zu Texten nicht als Paratexte, sondern als Rahmungen zu behandeln. Diskutiert wurden außerdem die systematisierende und ordnende Funktion von Bildertiteln im digitalen Zeitalter und verschiedene Typen der Textintegration eines Bildtitels sowie Fälle ungefähiger Gleichgewichtigkeit von Bild und Text, bei denen sich eine Hierarchisierung in Haupt- und Beiwerk verbietet.

Nicole Schwindt (Trossingen) erläuterte grundsätzliche Probleme von Paratextualität im Musikaliendruck und zeigte an der Ausstattung der frühesten Inkunabeln mit weltlichen deutschsprachigen Liedern, wie sich der unterschiedliche Umgang mit weitgehend identischen Inhalten in entsprechenden Paratexten niederschlug. Für die Musik ist die Verschriftung im visuellen Code gegenüber der Performativität der Aufführung sekundär, so daß bei musikalischen Quellen meist eine Kluft zwischen Text und Paratext überwiegt, die besondere Probleme aufwirft: Ein Teil des Notats zählt zur musikalischen Substanz, der andere nicht; vertonte Sprachtexte fallen in eine Grauzone.

Beim Übergang von der Handschrift zum Druck jedoch lassen sich eindeutig paratextuelle Phänomene beobachten. In der Zeit von 1511 bis 1517, kurz vor Einsetzen des Musikaliendrucks in größerem Stil mit der technischen Innovation des einfachen Noten-Typendrucks, widmen sich deutsche Drucker einem relativ eng umgrenzten musikalischen Repertoire: Es entsteht ein kleines Korpus von Liederbüchern mit vierstimmigen

deutschen, vor allem weltlichen Liedern, die untereinander durch Konkordanz verbunden sind. Die klare Definition dieses Produktes in inhaltlicher Programmatik, Format und Präsentation der Stimmen begünstigte die kommerzielle Strategie seiner Produzenten. Bei den Paratexten dieser Drucke findet sich jedoch keine entsprechende programmatische Übereinstimmung: Da für die deutschen Drucker Musikalien zunächst eher ein Randphänomen ihres Tätigkeitsbereichs darstellten, ist hier mit erheblichen Wechselwirkungen zwischen dem Musikaliendruck und der sonstigen Praxis des Buchdrucks zu rechnen. Allerdings lassen sich keine plötzlichen allgemeinen Übernahmen buchdruckerischer Standards in den Musikaliendruck beobachten; vielmehr fungiert jeder Druck als individuelles Laboratorium, das die Gestaltungsmöglichkeiten jeweils neu erkundet. Besonders auffällig manifestiert sich dies auf den Titelblättern, die noch nicht unbedingt den Inhalt des Buches ausweisen oder die benötigten Instrumente detailliert angeben.

Als Drucker, nicht als Liedsammler, agiert etwa Peter Schöffler d. J., wenn er in seinem ersten Lieddruck für gut ein Drittel der Lieder Autorennamen anführt, entgegen der zeitgenössischen Praxis anonymer Überlieferung des Genres. Möglicherweise reagiert er hiermit auf die Anforderungen eines anonymen Marktes, auf dem der Erzeuger stärker als bisher körperhaft präsent gehalten werden mußte. Profilieren kann sich ein Drucker gegenüber seiner Konkurrenz, indem er im Kolophon die Zuverlässigkeit des Drucks betont, da die Qualität des Notentextes entscheidend die Qualität der musikalischen Aufführung mitbestimmt. Die willkürliche Reihenfolge der Lieder in einigen Stimmbüchern wird durch Register ausgeglichen, die auch Stücke unterschiedlicher Stimmenzahl koordinieren – eventuell nach dem Vorbild der handschriftlichen Praxis, einzelne Stücke auf eingefügten Blättern nachzutragen. Auch die Zuordnung von Liedtext und Noten lösen die Drucker unterschiedlich, wobei zu bedenken ist, daß ein Liedtext für Instrumentalisten als Paratext fungieren kann, sofern er ihnen einen bestimmten Vorstellungshorizont eröffnet. Der paratextuelle Charakter kann dadurch intensiviert werden, daß der Text separat von den Noten abgedruckt erscheint; in anderen Fällen ist er ihnen unmittelbar zugeordnet. Grundsätzlich also manifestieren sich unterschiedliche Adressatenkreise oder Absatzkonzepte nicht im Inhalt der Bücher, sondern die heterogene Distribution homogener Inhalte schlägt sich in der paratextuellen Steuerung nieder.

Joachim Steinheuer (Heidelberg) versuchte, die Erscheinungsformen und Funktionen von Paratexten in italienischen Musikdrucken der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts grob zu kartographieren. Sein Vortrag ließ sich als Plädoyer begreifen, den Paratextbegriff nicht auf Verbales einzuengen, sondern ihn auch auf das Nebeneinander verschiedener musikalischer Notationssysteme zu beziehen. Steinheuer entwarf zunächst eine knappe Typologie der von ihm beobachteten Paratexte, um anschließend auf bestimmte Typen und Funktionen näher einzugehen. Auf Titelblättern und in Inhaltsverzeichnissen (*tavole*) machte er Hinweise auf die Auflösung von Gattungsnormen und Pluralisierung von Gattungsdiskussionen ausfindig, etwa in Form zunehmend generischer Titelformulierungen oder in der Anordnung der enthaltenen Stücke in der „*tavola*“.

Als Paratexte lassen sich aber auch differenzierende Phänomene innerhalb des Notentextes beschreiben, etwa Versuche der Notation besonderer Parameter, erklärende Ergänzungen zur Notation, Angaben zum Tempo, zur Dynamik, zu bestimmten Spieltechniken oder zur Ausführung von Verzierungen. Sofern sich Paratexte intertextuell in Diskurse um die Stilhöhe einklinken, beeinflussen sie aber auch die Konstruktion und Inszenierung von Autorschaft, die die Disposition einer ganzen Sammlung betreffen kann, indem der Komponist sich etwa als Dichtersänger nach antikem Ideal oder als Vertreter kunstvoller Kunstlosigkeit darstellt. Paratexte entwerfen in Musikdrucken schließlich auch Szenographien, indem sie praktische Szenenanweisungen für eine tatsächliche Aufführung auf der Bühne liefern oder die abgedruckten Werke als „*spettacolo con la mente*“ im Druck inszenieren, ohne in der Aufführung unmittelbar manifest zu werden. Mit der Frage, ob Musik als selbstreferentieller Paratext zu Musik denkbar sei – wie in Ouvertüren und Opernprologen, die zentrale Inhalte und Themen des Folgenden vorstellen – deutete die Diskussion unter anderem eine mögliche Ausweitung von Steinheuers Überlegungen über die visuelle Ebene des Notats hinaus an.

Martin Schierbaum (München) untersuchte anhand verschiedener Ausgaben von Theodor Zwingers „Theatrum Vitae Humanae“ die Funktion der Paratexte bei der Wissenspräsentation und der Transformation von Wissensordnungen. Als kompilatorische Exempelsammlung steht das „Theatrum“ zwischen Expansion und Ordnungsproblemen, wobei die Titelmetapher zwei zentrale Funktionen und Leistungen der Paratexte für Wissensspeicher versinnbildlicht: die Selbstreflexion der Inszenierung und die Wissenserschließung. Diese metaphorischen Konnotationen des Titelbegriffs durchziehen jedoch nicht das gesamte Werk, sondern werden lediglich in Titel und Einleitung manifest. Schierbaum konnte an seinem Gegenstand weitere Defizite des Genetteschen Paratextbegriffs aufzeigen, der eine relativ klare Demarkationslinie zwischen Text und Paratext zieht und am Paradigma der Vermittlung zwischen dem Außen des Lesers und der Autorfunktion eines Textes ausgerichtet ist.

Diese Überlegungen lassen sich jedoch nicht einfach auf Sachtexte übertragen, die meist nicht für eine kontinuierliche und vollständige Lektüre vorgesehen sind. Da sie Wissen aus zweiter Hand vermitteln, besteht ihre Leistung nicht primär in der Kommunikation von Bedeutung, sondern in der Präsentation und Erschließung des vorhandenen Materials. Folglich lassen sich ihre Paratexte als Ordnungsinstrumente nicht durch die Kategorie der ‚Bedeutung‘ von den präsentierten Texten abgrenzen, sondern sind eher ‚Bedeutungsträger‘ als diese Texte selbst. So läßt sich ein Überblick über das „Theatrum“ einzig durch ein schematisches Organigramm gewinnen, das als Paratext auf weitere Paratexte, nämlich die hierarchischen Klassifikationen und Kapitelüberschriften innerhalb der Sammlung verweist, Kriterien für die Untergliederung der Exempel liefert und so verschiedene Perspektiven auf den Gegenstand miteinander verbindet. Bis auf den Index laufen jedoch die Ordnungsinstrumente in späteren Ausgaben des „Theatrum“ einer Ordnung des Textes immer deutlicher zuwider: Das Überblicksschema fällt teils völlig weg, teils kehrt es erweitert wieder, dient dann aber nicht primär als Orientierungshilfe, sondern präsentiert eine allgemeine Wissenschaftssystematik. Verschiedene Dimensionen der Ordnungsreflexion in den Paratexten bleiben in der Reihe der „Theatrum“-Ausgaben jedoch durchgehend erhalten: Diese Reflexionen gelten der pragmatischen Benutzbarkeit der Sammlung, dem Medientransfer vom Text hin zum übergreifenden Ordnungsschema und dem Transfer von Ordnungen innerhalb der Reihe der Drucke.

Wenn ein Pariser Raubdruck den Index des „Theatrum“ als einzig zuverlässiges Mittel zur Informationsfindung erweitert, wird durch diesen Texttransfer die Bedeutungsproduktion vom Text auf die Paratexte verschoben; überdies gewinnt dieser Eingriff dadurch, daß die Ethik als Ausgangspunkt des Schemas durch die Erkenntnistheorie ersetzt wird, zugleich eine philosophisch-metaphysische Dimension. Als eine spätere Ausgabe einen Kompromiß aus den Ordnungsschemata ihrer Vorgängerversionen bildet, bedarf schließlich die systematische Argumentation, die dahinter steht, angesichts der philosophischen Evidenz der Rahmung keiner weiteren Begründung mehr. Schierbaum konnte eindringlich zeigen, daß Paratexte in der Wissensliteratur komplexe Fragen und Probleme aufwerfen, die eine genauere Betrachtung und Differenzierung verlangen: Was tritt in Wissenskompilationen an die Stelle der Produktion von Bedeutung? Wie zuverlässig sind Paratexte als Ordnungsinstrumente? Paratexte fungieren in diesem Kontext nicht als Bedeutungsträger im eigentlichen Sinne, sondern nehmen einen indifferenten Status zwischen Ordnungsträger und Weltentwurf ein. Innerhalb des Paratextes manifestiert sich deshalb Pluralisierung und überträgt sich Pluralität auf das Werkkonzept.

Dietmar Peil (München) analysierte einige Beispiele frühneuzeitlicher Titelblätter und Titelkupfer auf ihre mögliche Programmatik. An den „Devises et emblemes“ des Daniel de la Feuille, der Emblemcenturie Johann Wilhelm Zingreps und der „Fama prognostica“ der Münchener Jesuiten zur Geburt Max Emanuels von Bayern zeigte er verschiedene Funktionen graphischer und emblematischer Bestandteile eines Titelkupfers, die beispielsweise als Indikatoren für die Inhalte und den Aufbau eines Werkes wirken, aber auch einen Kommunikationsrahmen abstecken, das Selbstbewußtsein des Verfassers repräsentieren und seine Absichten und Einstellungen dokumentieren können. Im Mittelpunkt seiner Überlegungen stand das „Politische Schatzkästlein“ Daniel Meisners und Eberhard Kiesers (1623-1631), dessen Tafeln jeweils emblematische

Anteile mit Stadtansichten vereinen. Das Titelpuffer zum ersten Teil legt ein Werkverständnis als Album amicorum nahe, als Dokument der Erinnerung an einen bestimmten Freundeskreis. Die Titelblätter späterer, umgestalteter Ausgaben spiegeln jedoch einen Wandel der Werkauffassung: Während die emblematische Komponente zurücktritt, gewinnen die Stadtansichten zunehmend an Attraktivität.

Peil dokumentierte so anhand des Wandels der Paratexte zugleich den Wandel der kommunikativen Funktion eines Buches vom locker gereihten emblematischen Sammelwerk aus in sich geschlossenen, selbständigen Teilen hin zum geographisch geordneten Bilderatlas. In seiner Analyse des „Schatzkästleins“ machte er zwar auf das komplexe Geflecht vielgliedriger Paratexte innerhalb eines paratextuellen Areals, nämlich des Titelblattes aufmerksam, verzichtete aber bewußt darauf, diese paratextuellen Subsysteme als Paratexte zu analysieren, da ihm dieser Begriff für die Emblemik nicht angemessen erschien: Er rufe hier nicht gegebene Hierarchien auf und nivelliere damit die Vielfalt funktionaler Möglichkeiten.

Damit wich Peil der engeren Auseinandersetzung mit dem Konzept des Paratextes ebenso aus wie *Ralph Häfner* (Berlin/München), der sich dem Paratextbegriff programmatisch verweigerte. Im Zentrum seines Referats stand das Vorlesungsskript zum Hamburger Physikkolleg des Johann Albert Fabricius (1668-1736). Fabricius fertigte 1705 eine sorgfältig gegliederte Reinschrift an, die Stichwörter und Satzteile als Grundlage für den freien mündlichen Vortrag zusammenstellt. Anschließend ergänzte und erweiterte er allerdings sein Manuskript über einen Zeitraum von mindestens zwanzig Jahren durch weitere Exzerpte und Beobachtungen, so daß die Reinschrift durch am Rand und direkt ins Satzgefüge eingefügte Zusätze allmählich immer weiter überwuchert wurde. Häfner hielt den Paratextbegriff bei der Analyse dieser Manuskripttextur allerdings für verzichtbar. Stattdessen fragte er nach wissenschaftsgeschichtlichen Kontexten des Dokumentes: Fabricius habe seinen Studenten im Durchlauf durch die naturwissenschaftliche Theoriegeschichte nicht nur Sachwissen vermitteln, sondern ihnen auch hermeneutische Grundprobleme der Naturauslegung bewußt machen und sie so zu selbständigen Beobachtungen anleiten wollen.

Da Fabricius' Manuskript sich allerdings geradezu exemplarisch dazu anbietet, nach handschriftlichen Paratexten und deren Funktionen zu fragen, provozierte Häfners Vorgehen, das Metaüberlegungen zur Textualität seines Gegenstandes fast völlig mied, lebhaften Widerspruch. Die Diskussion konnte die Erschließungsmöglichkeiten, die ihm das Paratextkonzept geboten hätte, lediglich grob andeuten, so die Nähe der Paratextthematik zur Entstehung von Texten durch Exzerpttechnik, Fragen des Medienwechsels, der Hierarchie und Systematisierung von Text und Paratext – der eigentliche Ursprungstext der Handschrift gewinnt als Ordnungsinstrument für die allmählich eingefügten Marginal- und Interlinearglossierungen letztlich Paratextfunktion.

Am Ende der Tagung schließlich stand ein Anfang: *Sven Grosse* (Erlangen) nutzte den ‚Vorbericht‘ des Zerbster Hofpredigers Johann Heinrich Feustking zu dessen Ausgabe von Paul Gerhards Liedern (1707), um den Paratext als Ort geistlicher Poetik zu charakterisieren. In den gängigen selbständigen Poetiken, die sich auf antike und humanistische Vorbilder berufen, findet sich keine Abteilung speziell zur Poetik geistlicher Poesie, da deren Eigenheiten der gängigen Einteilungssystematik zuwiderlaufen. Dieser Marginalisierung der geistlichen Dichtung in den allgemeinen Poetiken widersprechen jedoch die wiederholt betonten konzeptionellen Unterschiede zwischen weltlicher und geistlicher Poesie. Die entsprechende theologische Reflexion findet jedoch nicht in eigenständigen Werken, sondern überwiegend in Paratexten statt, da sich ein Theologe als Theologe nicht dichtend, sondern am besten in einem Beibext zur Poesie äußern kann. Geistliche Poesie beinhaltet auch theologische Lehre, so daß sie nicht nur nach ihrer Kunstfertigkeit zu beurteilen ist, sondern auch nach ihrem Vermögen, Glaubensimpulse und geistliche Lehren zu vermitteln. Diese Kraft verdankt sie jedoch entscheidend ihren poetischen Qualitäten, dank derer sie die Vermittlungsmacht kontrovers-theologischer Schriften sogar weit übertreffen kann. Die rein lehrhafte Form der Theologie kann auf diese höhere Form von Theologie nur im Vorzimmer des Vorwortes hinweisen und sie kommentieren. Daß

spezifisch geistliche Poetik ihren Ort im Paratext hat, erweist deswegen ihren Vorrang gegenüber der lehrhaften Theologie und, wie noch zu zeigen wäre, auch gegenüber der weltlichen Poesie.

Die angekündigte Publikation der Tagungsbeiträge wird der interdisziplinär relevanten Paratextforschung nicht nur im Bereich der Frühen Neuzeit frische Denkmöglichkeiten aufweisen, indem sie bestehende Forschungsansätze resümiert und systematisiert und dadurch neue Pfade eröffnet. Es ist zu hoffen und zu wünschen, daß der zu erwartende Tagungsband weitgespannte und vertiefende plurale Paratextforschungen anregen und weitere Texte zeugen wird.

Cornelia Rémi

Kontakt:

Cornelia Rémi

Institut für Deutsche Philologie

Schellingstr. 3

80799 München

coremi@gmx.de

Copyright

Arbeitsgemeinschaft historischer Forschungseinrichtungen in der Bundesrepublik Deutschland e.V., 2006.

Kein Teil dieser Publikation darf ohne ausdrückliche schriftliche Genehmigung der AHF in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

AHF, Schellingstraße 9, 80799 München

Telefon: 089 – 13 47 29, Fax: 089 – 13 47 39

E-Mail: info@ahf-muenchen.de, Website: <http://www.ahf-muenchen.de>

Empfohlene Zitierweise / recommended citation style:

AHF-Information. 2006, Nr.079

URL: <http://www.ahf-muenchen.de/Tagungsberichte/Berichte/pdf/2006/079-06.pdf>