



**HAL**  
open science

# Formen der Kooperation. Vielfache Autorschaft und ihre digitale Abbildung

Anne Baillot

► **To cite this version:**

Anne Baillot. Formen der Kooperation. Vielfache Autorschaft und ihre digitale Abbildung. 2016. halshs-01562487

**HAL Id: halshs-01562487**

**<https://shs.hal.science/halshs-01562487v1>**

Preprint submitted on 14 Jul 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



**Formen der Kooperation.**  
**Vielfache Autorschaft und ihre digitale Abbildung**  
Anne Baillot, 6. Juli 2016

[Folien 1, 2, 3]

Diese Bilder entstammen einem surrealistischen graphischen Schatz. Das erste Bild wurde von Simone Kahn (André Bretons Ehefrau), Max Morise und André Breton realisiert; das zweite Bild, das Sie jetzt sehen [Folie 3], wurde gemeinsam von Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise und Man Ray geschaffen, beide um das Jahr 1927 herum.

[Folie 4] Das Grundprinzip solcher graphischen Zusammensetzungen ist es, dass eine Person einen Teil des Bildes komponiert, es dann faltet und nur ein paar Striche zum Übergang für die nächste Person einfügt. So trägt jeder seinen Teil bei, ohne zu sehen, was die anderen gemacht haben. Weitergemalt wird ausschließlich auf der Grundlage des Ansatzes. [Folie 5] Sie kennen eine Abwandlung davon heute vielleicht als beliebtes Gesellschaftsspiel.

Anfangs, wir sind im Jahr 1925, wurde dieses Schaffensverfahren in surrealistischen Kreisen als Zeitvertreib eingesetzt, und zuerst nicht graphisch, sondern textuell. Das Prinzip bei textuellen Kompositionen ist, dass man sich auf einen Satzbau einigt, dass jeder aber eine Satzteilkomponente liefert, ohne zu wissen, was die anderen geschrieben haben. [Folie 6] Auch dort werden die Blätter so gefaltet wie man es hier sieht, sodass man nicht sehen kann, was der Vorgänger geschrieben hat. Jeder weiß nur, ob er Nomen, Adjektiv, Verb oder Prädikat beizutragen hat. Der Initialmoment des Umgangs der Surrealisten mit dieser Schaffensform hat einen dann berühmt gewordenen Satz ergeben: [Folie 7] *Le cadavre exquis boira le vin nouveau*; die köstliche Leiche wird den neuen Wein trinken. Daher die Benennung des Verfahrens, das seitdem unter dem Namen „köstliche Leiche“ bekannt ist.

Zweierlei charakterisiert diese Kunstform: 1) Sie geht von einer vielfachen Autorschaft aus und 2) die Zusammenarbeit wird nicht rational und systematisch konstruiert, sondern in einem erheblichen Ausmaß dem Zufall überlassen, weil jedem Mitschaffenden der Kontext verborgen bleibt.

Wenn man es genau nimmt wurden bereits viel früher ähnliche Konzepte entwickelt. Das Grundprinzip, mehrhändig zu schreiben, wurde beispielsweise zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Romantikerkreisen gepflegt. [Folie 8] Der von E.T.A. Hoffmann, Friedrich de la Motte Fouqué, Adelbert von Chamisso und Karl Wilhelm Salice-Contessa verfasste „Roman des Freiherrn von Vieren“ wurde vierhändig verfasst: Jeder schrieb alternierend ein Kapitel. Das Kapitel eins, das Sie hier sehen, wurde von Chamisso verfasst. [Folie 9] Hier sehen Sie den Anfang von Kapitel 2, das ist Fouqués Handschrift. [Folie 10] Hier E.T.A. Hoffmann, und [Folie 11] hier wieder Chamisso.

Ein anderes Beispiel: Die langen Abende bei Madame de Stael in Coppet vertrieb man sich mit der „petite poste“, die darin bestand, dass alle still am Tisch saßen und sich gegenseitig Briefe schrieben.



Einmalig ist bei den köstlichen Leichen die Fruchtbarmachung einer vielfachen und blinden Autorschaft. Mit „blind“ meine ich hier die Tatsache, dass jeder Beitragende die anderen Beiträge nicht sehen kann. Dieses Prinzip wurde in der Folge bei der Komposition von Krimis leicht verändert weiter gepflegt. In diesem Kontext bestand die „Blindheit“ nicht darin, dass man die vorigen Kapitel nicht vorliegen hatte, sondern dass man als VerfasserIn eines Kapitels mit einer ungelösten narrativen Situation zu tun hat, die man dem/der nächsten Beitragenden möglichst auch ungelöst weitergeben wollte. Der/Die SchreiberIn des nächsten Kapitels kann damit zwar auf dem vorigen aufbauen, aber er/sie weiß nicht, was der Vorgänger/die Vorgängerin im Sinne der Falllösung im Kopf hatte.

Genau da liegt die interessante Frage, nämlich bei der Intention. Köstliche Leichen zeigen, wie vielfache Autorschaft möglich ist, auch wenn die Mit-Schaffenden die Intention der anderen bei dem gemeinsamen Werk nicht kennen. Jeder Beitragende projiziert vielmehr seine eigene Intention auf das entstehende Werk. Dies wirft insbesondere die Frage auf, inwiefern es nötig ist, die Intention des Autors zu kennen bzw. dieser treu zu folgen, wenn man in einen Text eingreift (was auch immer die Form des Eingriffs sein mag). Max Brod hat Kafkas Werk in einer Form überliefert, von der er überzeugt war, dass sie der Intention des Autors entspricht – so hat er die Texte *konstruiert*. Diese Fragen sind nicht nur für die Editions-geschichte von zentraler Bedeutung, sondern überhaupt für unser Verständnis des literarischen Textes.

Im ersten Teil dieses Vortrags möchte ich vorführen, dass die Frage nach der Autorenintention nicht nur bei Werken, in denen vielfache, blinde Autorschaft im Mittelpunkt des Schaffensprozesses steht, von Bedeutung ist. Vielmehr greift sie grundsätzlich bei allen Werken, bei denen vielfache Autorschaft nachzuweisen ist. [Folie 12] Im zweiten Teil gehe ich dann darauf ein, wie diese Zusammenhänge digital abgebildet werden können und welche Chancen, aber auch Herausforderungen mit den neuen medialen Möglichkeiten einhergehen. Teilweise liegt das an einer sehr ähnlicher Problemlage wie im Analogen, teilweise an neu entstehenden Schaffensbedingungen.

## 1. Vielfache Autorschaft, Intentionalität und Intertextualität

Vielfache Autorschaft kann unterschiedliche Formen annehmen. In den köstlichen Leichen haben wir das Beispiel einer flachen Hierarchie in der Autorschafts-abfolge gesehen: Alle Beteiligten haben einen Anspruch auf die gleiche Papierfläche, die Namen der AutorInnen werden in der alphabetischen Reihenfolge angegeben. Alle Autoren und Autorinnen haben denselben Status und teilen sich sozusagen die Autorschaft. Sehr oft aber versteckt sich hinter der gemeinsamen Gestaltung von Texten – ab jetzt werde ich vorrangig von Texten sprechen – eine Hierarchie in den Schreiberfunktionen. Dies möchte ich jetzt mit ein paar Beispielen illustrieren, die ich hauptsächlich meiner digitalen Edition entnehme, die den Namen *Briefe und Texte aus dem intellektuellen Berlin um 1800* trägt und im Rahmen meiner



Nachwuchsgruppe zwischen 2010 und 2015 entstanden ist [Folie 13]. Hier sind mehrere Autoren und mehrere Textgattungen vertreten.

Die [Folie 14] zeigt Auszüge aus dem Briefwechsel zwischen dem Dichter und Botaniker Adelbert von Chamisso und seinem Jugendfreund Louis de La Foye. Chamissos Text ist in schwarzer Tinte. Über dieser Textschicht sehen Sie oben rote Streichungen durch ganze Absätze hindurch. Unten sehen Sie Hinzufügungen im Bleistift, hauptsächlich Informationsergänzungen. Hier sieht man, wie Herausgeber des Briefwechsels den Briefftext verändert haben, um ihn editionstauglich zu machen.

Auf der [Folie 15] ist es der Autor, der diese Funktion des Korrektors übernimmt. Hier haben wir es mit einer Abschrift zu tun. In früheren Jahrhunderten wurden in der Regel auf der Grundlage eines Entwurfs Abschriften besorgt, die der Überarbeitung oder der Übersendung an Verleger dienten. In den seltensten Fällen verfertigte der Autor selbst diese Abschriften. Vielmehr waren Kopisten, Abschreiber damit beauftragt (oft Frauen oder Töchter). Sie sehen hier ein Beispiel, in dem der Kopist eine Stelle falsch wiedergegeben hat, die der Autor dann verbesserte. Dabei fügte er noch eine Fußnote hinzu, die zwar in der Urschrift nicht vorhanden ist, aber in die Druckversion in leicht veränderter Form Eingang fand. Bei dieser Handschrift handelt es sich um eine Abschrift von Chamissos *Peter Schlehmihl*.

Eine dritte Konstellation sehen Sie auf der [Folie 16]. Neben dem Grundtext in schwarzer Tinte sehen Sie Streichungen in Bleistift wie auf der vorletzten Folie, aber auch eine Verstümmelung eines Familiennamens, wo der Bleistift offensichtlich nicht ausreichte, um den Namen ganz unkenntlich zu machen und wo dann noch zusätzliche Tinte zu diesem Zweck eingesetzt wurde. Bezeichnenderweise haben wir es mit dem Brief einer Frau zu tun, nämlich der Tochter des Dichters Ludwig Tieck, Dorothea Tieck.

Während die vorigen Beispiele den Textentstehungsprozess deutlich registrierten und die Korrekturen durch spätere Hände rekonstruierbar machten, geht es hier um eine Veränderung des Urtextes (Handschrift) bis zur Unkenntlichkeit. Dieses Beispiel bleibt ambig, weil man mit einiger Mühe doch raten kann, was unter der Streichung stehen mag. Aber es gibt wiederum Fälle, beispielsweise von noch früheren Texten, die der kirchlichen Zensur unterworfen waren, wo die Verstümmelung dazu führte, dass die betroffenen Textstellen gänzlich unleserlich gemacht wurden, wie auf [Folie 17].

Damit haben Sie sozusagen die zwei Enden des Spektrums gesehen. An einem Ende Fälle, in denen neben einem Hauptschreiber die Mitwirkung weiterer SchreiberInnen, sei es im Sinne einer Abschrift, einer Kürzung, einer Ergänzung, nachvollziehbar ist, auch wenn wir nicht unbedingt wissen können, wer dahinter steckt. Am anderen Ende die Umgestaltung im Sinne einer Unkenntlichmachung des ursprünglichen Textes. Die unterschiedlichen Variationen, die in diesem Spektrum vorhanden sind, lassen sich in Handschriften sehr gut nachvollziehen, aber auch beispielsweise in überarbeiteten Druckfahnen und Typoskripten.



Was wir bislang gesehen haben, ist sozusagen die Küche der Textentstehung – da, wo gekocht, gemischt, geschnetzelt und zubereitet wird. Das ist nicht das, was wir als Leser vorrangig zu Gesicht bekommen. Vielmehr verschwindet diese Küche plötzlich, wenn wir es mit einem Buch zu tun haben. [Folie 18] Beim Aufschlagen des Buches oder auf dem Buchumschlag haben wir in der Regel eindeutige Aussagen: ein Titel, ein Autor, ein Verlag, ein Ort, ein Datum. Es kann natürlich passieren, dass beispielsweise junge, unbekannte Autoren, wie hier auf [Folie 19], sich bedeckt halten und anonym veröffentlichen. Im Falle des Autors der *Leiden des jungen Werther* wird diese Strategie der Diskretion allerdings rasch aufgegeben. Vielmehr wird in den Folgeveröffentlichungen auf das Markenzeichen gesetzt, das mit dem Namen Goethe zusammenhängt.

Wie Sie hier sehen [Folie 20], hat sich diese Buchcoverstruktur im 19. und im 20. Jahrhundert weiter bewährt.

Dies ist auch der Fall bei den Versuchen mit anderen Formaten, wie sie bereits in den 1960er Jahren erprobt wurden. Hier [Folie 21] sehen Sie eine Zeitschrift, die dezidiert mit einer medialen Vielfalt arbeitete: Texte, Tonaufnahmen, Film. Aber in der Textsektion selbst, das Cover ist unten rechts abgebildet, kommen wir wieder auf eine ähnliche Struktur wie auf unseren Buchumschlägen: ein Titel, ein Autor.

Dieses Beispiel habe ich nicht zufällig ausgesucht, sondern weil hier das Essay erstmalig erschien, das für die folgende Argumentation die wichtigsten Bausteine liefert: nämlich Roland Barthes Essay über den Tod des Autors. Ich werde hier nur die Aspekte herausgreifen, die für meine Überlegungen von zentraler Bedeutung sind, wohl wissend, dass dieser Text viel mehr zu sagen hat.

Zunächst einmal stellt Barthes das fest, was wir auf den vorigen Folien empirisch feststellen konnten: [Folie 22] die historische Dominanz des Autors als Person insbesondere in der öffentlichen Abbildung dieser (männlichen) Autorenidentität [QUOTE vorlesen]. Barthes geht darüber hinaus von einer Unabhängigkeit von Autor und Text aus: Der Text verselbständigt sich, er läßt sich mit von einer eigenen Intentionalität auf, in dem Moment, wo er Text wird. Anders gesagt: Ein Text läßt sich nicht auf die Intention seines Autors reduzieren, sondern führt eine eigene Existenz.

Dies hat mehrere Folgen. Zum einen hat es Folgen für die Textanalyse: Die Rückführung der Bedeutung eines Textes auf die Intention des Autors ist laut Barthes sinn- und zwecklos oder zumindest kann sie es hermeneutisch nicht sehr weit bringen. Zum Anderen ermöglicht diese Lesart des Textes als nicht auf eine einzige Intention zurückführbar, die Vielfalt der Inspirationen, die in jedem Text am Werk sind, ans Licht treten zu lassen. [Folie 23 - vorlesen]

In dieser Auffassung von Text wird ein Interpretationsraum geöffnet, der es möglich macht, Texte nicht ausschließlich im Sinne einer Genieästhetik zu lesen, sondern vielmehr als Intertext. So gesehen beruht die literarische Kunst nicht vorrangig in der Einmaligkeit der



jeweiligen Formulierungen, die sich Autoren einfallen lassen, sondern vielmehr in der Komposition im Sinne einer Zusammenstellung von bereits Gedachtem und bereits Geschriebenem. Jeder Text ist selbst ein Zitatgeflecht und in ein gigantisches Zitatgeflecht eingebunden.

Mein Argument, Sie werden es gemerkt haben, ist mit Barthes, Foucault und anderen, dass Autorschaft ein historisches Konstrukt ist. Dieses Konstrukt hat sicherlich den Vorteil der Praktikabilität: Der Verlag zahlt das Honorar an den Autor, beide teilen sich die Rechte. Alles, was über diese Struktur hinausgeht, ist bekanntlich mit einem hohen juristischen Aufwand verbunden. Daher muss man sagen, dass die Autorenstruktur rechtlich und wirtschaftlich gesehen recht komfortabel ist.

Die Autorenstruktur ist allerdings weniger befriedigend, folgt man Barthes, wenn es auf die kritische und hermeneutische Leistung ankommt. Tatsächlich prägt die Art und Weise, wie wir das Autorenkonstrukt wahrnehmen, auch die Art und Weise, wie wir die Texte letztendlich lesen. Ausgehend von der Hypothese, dass die Repräsentation, wie sie sich uns bietet, in Folge auch die Interpretation beeinflusst, werde ich mich im Folgenden auf Fragen der *Abbildung* vielfacher Autorschaft konzentrieren und wie die Digitalisierung in diesem Bereich sowohl Chancen als auch Herausforderungen mit sich bringt [Folie 24].

## 2. Digitale Abbildung von Autorschaft

Fassen wir zunächst zusammen, was die Herausforderungen sind. Wenn es darauf ankommt, vielfache Autorschaft digital abzubilden, gilt es im Sinne der vorherigen Überlegungen, mehrere Ebenen zu berücksichtigen. Um Missverständnissen vorzubeugen und weil wir uns jetzt mit Fragen der Abbildung befassen, verweise ich im Folgenden nicht auf einen „Autor“, sondern auf die „Hände“, die für bestimmte Textteile verantwortlich sind.

Nehmen wir wieder unsere Anfangsbeispiele.[Folie25]

Erstens geht es darum, die Hände auf der Handschrift kenntlich zu machen. Wie viele Hände kann man erkennen? In welcher Funktion agieren sie? Die Hände der Archivare sind beispielsweise gut erkennbar: Sie sind für die Foliierung, also die Blattnummerierung in Bleistift verantwortlich. Wir wissen zwar nicht, welcher Archivar dafür zuständig ist, können aber davon ausgehen, dass die Nummerierung von einem Archivar eingeführt wurde. Die Hand „Zahl in Bleistift“ kann mit der Funktion „Archivar“ in Verbindung gesetzt werden. Dabei gibt es aber auch eine andere Hand in Bleistift (auf dem unteren Beispiel), die sogar auch Zahlen verteilt (hier die 22, was einer Reihenfolge der Briefe für die Edition entspricht). Man muss also genauer sagen: „Zahl in Bleistift oben rechts“ ist funktionell gleich „Hand des Archivars“. Die andere Hand in Bleistift, so wie die streichende Hand in rot im obigen Beispiel, entspricht Editionsstreichungen, kann also einem Editoren oder Herausgeber zugeordnet werden. Von da an kann man mit den vorhandenen Editionen vergleichen und



sagen: Diese Streichung / Diese Hinzufügung befindet sich in dieser und jener Edition, daher ist es wahrscheinlich, dass diese Hand die von Editor XY ist.

Die digitale Abbildung dieser Schreiberhände hat damit zu tun, wie sie in der Weboberfläche wiedergegeben werden. Es ist beispielsweise möglich, jeder Hand eine Farbe zuzuordnen, zumal in der Handschrift selbst mehrere Farben damit assoziiert sind. Eine solche Strategie bringt aber zwei Probleme mit sich: zum einen stellt man fest, dass es nicht praktikabel ist, die Farben eins zu eins gleich wiederzugeben, es sei denn, man verzichtet auf eine Funktionszuordnung. Es gibt nämlich mehrere schwarze Tinten, mehrere Bleistiftschreiber. Ordnet man jeder Schreiberfunktion eine Farbe zu, wird es sehr bunt und man gewinnt eigentlich keine Überschaubarkeit, zumal zumindest eine Farbe in der Regel für Hyperlinks besetzt wird. Zum anderen geben die unterschiedlichen Browser Farben unterschiedlich wieder, sodass man unwillkürlich ganz unterschiedliche Leseindrücke erzeugt. Dieser Weg der Abbildung mehrerer Hände, den ich gerne den visuellen Weg nennen möchte, setzt also voraus, eine wohldurchdachte graphische Strategie zu haben. Und in den Geisteswissenschaften fehlt es an Untersuchungen darüber, wie die graphische Gestaltung etwa einer digitalen Edition die Lektüre derselben beeinflusst und wie man das digitale Potential im Sinne der Nutzererfahrung besser nutzen könnte. Es ist sicherlich auch eine Frage der Erziehung zur digitalen Lesekompetenz damit verbunden: Wer mit Bildschirmen aufgewachsen ist, wird auf die Gestaltung einer Webseite anders reagieren als jemand, der den größten Teil seines Leserlebens ohne Bildschirm ausgekommen ist. Eine der wichtigen Fragen, die sich uns heute stellen, ist tatsächlich die: Wie schaffen wir eine digitale Lesekompetenz, die es möglich macht, mehrschichtige Phänomene wie hier vielfache Autorschaft zu vermitteln, und zwar allen NutzerInnen.

6

Die Tatsache, dass wir noch keine eindeutige graphische Lösung dafür haben, bedeutet nicht, dass wir gar keine Lösung haben. Auf der Ebene des Codes ist es durchaus möglich, diese vielfache Autorschaft abzubilden. Hier muss ich noch die Prämisse einschieben, die dahinter steckt, nämlich die, dass wir es in der digitalen Welt nur mit Abbildungen im Sinne von Repräsentationen zu tun haben. Auch ein Scan einer Handschrift ist nicht die Handschrift selbst, sondern ein bestimmtes Bild der Handschrift, das unter bestimmten Bedingungen, zu einem bestimmten Zeitpunkt in der Geschichte der Scan- und Archivierungstechnik gemacht wurde. Wir bewegen uns in einem Raum der Abbildungen.

Eine digitale Abbildung kann entweder in Bild- oder in Textform auftreten. Auf der [Folie 26] sehen Sie, wie wir die unterschiedlichen Hände auf dieser Handschrift kodiert haben. Hier ist also die XML-TEI-Repräsentation dieser textuellen Phänomene abgelegt. Wir haben zwischen Foliierung- und Schreiberhänden differenziert, dann haben wir die unterschiedlichen Bleistiftarten ausdifferenziert, den Umfang des Beitrags (major/minor – das könnte man noch genauer erfassen) und dann unter „scribe“ eine Hypothese aufgestellt, wer der Schreiber sein könnte.

Diese im Code gespeicherten Informationen sind Metadaten über die Schreiberhände, die auf der Handschrift zu finden sind. Diese machen die Grundlage für die visuelle Umsetzung



aus, die ich gerade erwähnt habe, also die Art und Weise, wie dies am Bildschirm erscheinen wird. Sie machen aber vielmehr als nur Grundlage der Webanzeige zu sein. Sie enthalten alle relevanten Informationen, die etwa für die Vernetzung mit anderen Editionen oder Handschriftenverzeichnissen notwendig sind, oder für die Langzeitarchivierung.

In unserer Edition haben wir uns für eine Variante der Webanzeige entschieden, in der alle Hände, die nicht die Haupthand sind (die als „major“ gekennzeichnet wird), in rot erscheinen, wo man aber beim Scrollen darüber ein Pop-up zu sehen bekommt, in dem die Beschreibung der jeweiligen Hand erscheint [Folie 27]. Das hat eine Reihe von Nachteilen, aber da der Code genau ist, wird es die Möglichkeit geben, wenn Fördermittel vorliegen, die Webanzeige zu überarbeiten, ohne am Code etwas zu ändern.

Damit sehen Sie, dass für jedes materielle Artefakt nicht nur eine digitale Abbildung möglich ist, sondern mehrere, die sich womöglich ergänzen können: Metadaten, Scan, Transkription, Annotation. Dies alles sind digitale Abbildungen, die es unter anderem möglich machen, solche Phänomene wie vielfache Autorschaft unterschiedlich aufzufangen und zu beleuchten.

Diese Struktur macht es auch möglich, den Schritt von der Abbildung von Autorschaft (auch vielfacher, mit Zuordnung von Funktionen) zur Abbildung der Intertextualität zu schaffen. Intertextualität hat damit zu tun, wie Texte im Zusammenhang mit anderen Texten zu denken sind. Im Beispiel, das wir hier haben [Folie 28], sehen wir, wie ein Schreiber in unterschiedlichen Funktionen auftritt und dabei potentiell unterschiedliche Texte mit einander in Verbindung setzt: Texte seiner Hand und Texte anderer.

Auf diesen drei Abschnitten sehen wir Chamisso zweimal als Briefschreiber und einmal als Überarbeiter einer Abschrift. In der Edition finden sich auch Beispiele von expliziten Zitaten: Chamisso der Briefschreiber zitiert Chamisso den Dichter [Folie 29] oder er zitiert die Dichterin Helmina von Chézy [Folie 30], ohne es allerdings ausdrücklich zu sagen. Sie sehen hier auf der [Folie 31], wie die unterschiedlichen Schreiberfunktionen in unserer Edition aufgefangen werden.

An dieser Stelle ist es möglich, auf der Grundlage der Identifikation der Hand mit der Person Chamisso all diese Textstellen mit einander in Verbindung zu setzen. In diesem Fall können wir sagen: Diese Schreiberhand ist die von Chamisso. Sind wir nicht da wieder zurück bei einer gewissen Autorzentriertheit zurück?

Nicht unbedingt, denn es geht vielmehr um die Bezüge als um die Person. Nichts zwingt zur Identifikation mit der Person Chamisso: man kann auch aufgrund einer Ähnlichkeit in der Schreibweise Schreiber mit einander in Verbindung setzen und die Rückführung mehrere Eingriffe auf eine Person behaupten, ohne die Identität der Person zu kennen, der diese Hand angehört. Insofern ist man mit dieser Arbeit an den Händen schon um Einiges freier vom Autorenbegriff.



Dieses Verfahren birgt durch die Vernetzung der textuellen Querbezüge Erkenntnispotential im Sinne von Intertextualität. Aber die Tatsache, dass beispielsweise Hypothesen zu SchreiberInnen im Code hinterlegt werden können, hat zur Folge, dass diese Hypothesen und Änderungen klar dokumentiert werden müssen, und sei es nur um eine einmal formulierte Hypothese überprüfen zu können.

Damit komme ich zu einer letzten Form von vielfacher Autorschaft, die im Digitalen von zentraler Bedeutung ist: die wissenschaftliche Autorschaft. Ich nehme hier digital-born Inhalte aus, auch wenn diese letzten Endes einer ähnlichen Logik unterworfen sind.

Bei jedem digitalen Objekt handelt es sich um eine Abbildung, und diese Abbildung hat einen Autor. Das kann die Person sein, die die Metadaten erfasst oder aber die Person, die die Metadatenfelder bestimmt. Das kann auch die Person sein, die die Hände identifiziert.

Selbst nur die Weboberfläche spiegelt immer eine Sicht der Dinge wieder. Sie ist um vielmehr geladen als nur Farbenentscheidungen. Sie hat zwar mit dem graphischen Interface zu tun, aber auch mit dem hinterlegten Code und seiner Konzeption, und dann noch im Fall der Handschriften, um die es hier ging, mit dem Umgang mit den Primärquellen. Dies sind drei Modellierungsetappen, die man immer so transparent wie möglich machen sollte: Wie habe ich transkribiert, wie habe ich kodiert, wie habe ich angezeigt. Eine solche Transparenz auf den drei Ebenen zu gewährleisten ist nicht zuletzt deswegen nicht so einfach, weil Vieles hier nicht von einer einzigen Person verantwortet wird, sondern von einer ganzen Kompetenzkette. Sie haben bestimmt gemerkt, wie ich im Zusammenhang mit der digitalen Edition nicht „ich“ gesagt habe, sondern „wir“. Denn es gibt die transkribierende Person, den/die WebdesignerIn, den/die KodiererIn, den/die Zuständige(n) für das Stylesheet, den/die RepositoriumverwalterIn, etc. Durch einen Widerspiegelungseffekt stellt die Vielfalt der Facetten der wissenschaftlichen Tätigkeiten wiederum vor Abbildungsproblemen: Wie soll man sie denn alle benennen?

Im Rahmen der AG Digitales Publizieren des Verbandes Digital Humanities im deutschsprachigen Raum haben wir – wieder ein „wir“ – ein Modell erarbeitet, in dem wir versucht haben, alle möglichen Funktionen aufzufangen [Folie 32]. Das Ziel ist auch hier, sich von einem hierarchischen Autorenmodell zu lösen und den Kooperationsformen im Digitalen gerecht zu werden. Aber vorausgesetzt, man benennt all diese Funktionen: Wird das dann den kooperativen Prozessen gerechter? Wie stabil ist diese Lösung in Worten der Zitierfähigkeit? Wie wird der Anteil der jeweiligen Beteiligten gemessen, wer trägt wofür die Verantwortung? Insbesondere für die Digital Humanities als Disziplin ist das eine wichtige Frage, denn sie hängt mit den Forschungsleistungen zusammen, die man von einem Digital Humanist erwarten kann und woran diese gemessen werden sollen. Technisch verfügen wir über das Handwerkszeug, um Attribuierung zu dokumentieren. In unserer wissenschaftlichen Kultur ist das aber noch nicht verankert.

Ein gutes Beispiel für digitale Autorschaftsattribuierung – und ein erheblich weniger codelastiges Beispiel als das XML, was ich Ihnen vorhin gezeigt habe – ist die Wikipedia. An



der Wikipedia kann man sehr gut sehen, wie drei Ebenen notwendig sind, um Attribuierung und Ko-Autorschaftsmechanismen gerecht zu werden. Die [Folie 33] zeigt Ihnen die Wikipedia-Seite der Universität Trier. Bei der Wikipedia stellt sich die Frage nach der Attribuierung nicht frontal, auf der Ebene der Webanzeige, weil es eine kollaborative Enzyklopädie ist. Diese Ebene ist aber in der sogenannten Versionsgeschichte zu finden, die sich leicht anklicken lässt. Auf der [Folie 34] sehen Sie, wie man nach dem Vorher/Nachher-Prinzip zwei Versionen vergleichen kann um nachzuvollziehen, welche Veränderungen durchgeführt wurden. Gelb markiert sind links die Stellen, die in der Folgeversion (die der rechten Spalte) entfernt wurden. Die Versionsgeschichte gibt Ihnen auch [Folie 35] die Informationen darüber, warum diese Korrekturen so durchgeführt wurden, und von wem. Das ist, wenn Sie so wollen, eine Dokumentation der Hände am Werk. Einige sind unter Klarnamen, andere unter Pseudonym oder anonym – aber genauso ist das im Analogen ja auch von jeher gewesen.

Mit dieser Zusammenführung von Beispielen aus der Kunst am Anfang, aus der Literatur im Hauptteil und aus der Wissenschaft in diesem letzten Abschnitt wollte ich Ihnen zeigen, dass die Frage nach der digitalen Abbildung von vielfacher Autorschaft nicht nur eine der post-strukturalistischen Literaturtheorie ist, sondern epistemologisch gesehen für alle Geisteswissenschaften eine gewisse Brisanz hat. Ich sehe noch viel Potential in den Entwicklungen der kommenden Jahre, in denen wir unseren wissenschaftlichen und pädagogischen Habitus viel stärker auf diese Fragen hin werden einstellen müssen. Auch vom Vokabular, das dies auffängt, erhoffe ich mir noch Neues und Besseres. Im Moment wird erwogen, den „Autor“-Begriff im Rahmen der CC-Lizenzen durch einen „Vaterschafts“-Begriff zu ersetzen. Das scheint mir noch sehr patriarchalisch gedacht zu sein.

[Folie 36]Um Prévert und Breton noch meinen Korn Salz dazuzugeben, würde ich zum Schluss zu den köstlichen Leichen zurückkommen und sagen[Folie 37]: Die köstliche Leiche des Autors wird den neuen Wein der digitalen Abbildung trinken.