This item is the archived peer-reviewed author-version of:

Aufführung und Epigenese

Reference:

Van Hulle Dirk.- Aufführung und Epigenese
Editio - ISSN 0931-3079 - 32(2018), p. 53-62
Full text (Publisher's DOI): <https://doi.org/10.1515/EDITIO-2018-0004>
To cite this reference: <https://hdl.handle.net/10067/1602040151162165141>

Dirk Van Hulle

Aufführung und Epigenese

Die Genese eines literarischen Werkes geht oft nach der Veröffentlichung des Textes weiter. Dieser Aspekt der Genese ist kein Teil dessen, was Raymonde Debray Genette ‚Endogenese‘ nannte, da er nicht länger zum ‚Inneren‘ (griech.: endo-) der Genese gehört, sondern hinzu (griech.: epi-) kommt. Daher habe ich für diese Fortsetzung der Genese den Ausdruck ‚Epigenese‘ vorgeschlagen.¹ Die *«critique génétique»* hat im Allgemeinen eine Vorliebe für den *«avant-texte»*. Weil die Umgestaltungen nach dem Augenblick des sog. *«bon à tirer»* nicht mehr in der Privatatmosphäre der Werkstatt, sondern in der Öffentlichkeit stattfinden, entsprechen sie einer anderen Logik, schreibt Pierre-Marc de Biasi.² Wenn aber ein Schriftsteller seine eigenen Werke übersetzt, wenn er die Regie bei der Aufführung seiner eigenen Theaterstücke führt (wie im Fall des irischen Autors Samuel Beckett) oder wenn die Kritik konsequent zu neuen Ausgaben führt (wie bei Darwins *On the Origin of Species*), gibt es unverkennbar eine Fortsetzung der Genese nach der Erstausgabe. In der 44. Nummer der Zeitschrift *Genesis* (Themenheft: *«Après le texte»*) nennt Rudolf Mahrer diese Fortsetzung nach der Erstausgabe *«la genèse post-éditoriale»*.³ Er weist dabei auf ein Verschwimmen der ‚Polarität‘ zwischen *«avant-texte»* und Text hin: *«La polarité entre texte et avant-texte se fait moins claire lorsqu'on prend en considération des documents qui ne sont génétique qu'à posteriori»*.⁴ Es ist wichtig, dass dieses Phänomen nicht nur als Teil der Textkritik, sondern auch als Aspekt der *«critique génétique»* anerkannt wird. Die Polarität zwischen *«avant-texte»* und Text ist manchmal ziemlich willkürlich, und sie sollte in der Tat zumindest nuanciert werden. Es besteht aber die Gefahr, dass der Versuch, diese Polarität aufzuheben, von den Termini *«pré-»* und *«post-éditoriale»* untergraben wird, weil sie aufs Neue eine Dichotomie herstellen. Der Grund, weshalb ich – auch im vorliegenden Beitrag – mit dem Terminus ‚Epigenese‘ arbeite, ist, dass er die Polarität vermeidet und sich stattdessen eine dreiteilige Dynamik zwischen Endo-, Exo- und Epigenese ergibt. Diese Dynamik macht sich besonders bei Schriftstellern bemerkbar, die selbst Regie bei der Aufführung ihrer Theaterstücke führen. Ich werde mich – mit Samuel Beckett als Beispiel – auf den Einfluss der Aufführungen auf den Text konzentrieren und insbesondere auf die Art und Weise, wie Becketts deutscher Verlag, Suhrkamp, die epigenetischen Textänderungen berücksichtigt bzw. gestaltet hat.

1. Exo- und Endogenese

Das komplexe Verhältnis zwischen Exo- und Endogenese wurde schon von Raymonde Debray Genette erläutert, als sie die Termini 1979 einführte.⁵ Das Verhältnis kann aber auch ganz unkompliziert sein, wie im Falle des Theaterstücks *En attendant Godot*. Am Anfang des Stückes sagt Estragon –

der im Manuskript noch Lévy heißt –, dass er sich an die Karten des Heiligen Landes erinnert: «Je me rappelle les cartes de la Terre Sainte. En couleurs. Très jolies. La mer morte était bleu pâle.»⁶ („Ich erinnere mich an die Karten vom Heiligen Land. Bunte Karten. Sehr schön. Das Tote Meer war blassblau.“)⁷ Seine Beschreibung stimmt genau mit den Karten der Biblexemplare („The Holy Land“ in der *Comprehensive Teacher's Bible* und „La Terra Santa“ in *La Sacra Bibbia*) in Becketts persönlicher Bibliothek überein. Digitale Faksimiles von diesen biblischen Karten kann man in der *Beckett Digital Library* finden.⁸ Weil die *Beckett Digital Library* in die digitale genetische Edition (*Beckett Digital Manuscript Project*) integriert worden ist, hat der Leser/Benutzer auf solche Verbindungen zwischen Bibliothek und Manuskripten Zugriff.

Die erste Aufführung des Theaterstücks war nicht die sog. Uraufführung im Théâtre Babylone im Januar 1953, sondern fand fast ein Jahr früher, im Rundfunk, statt. Szenen aus dem ersten Akt wurden am 17. Februar 1952 von der RTF (Radiodiffusion-Télévision française) gesendet. Nach dieser ersten Rundfunkaufführung fragte Becketts Verleger Jérôme Lindon (Les Éditions de Minuit) den Autor, ob er noch Textänderungen vornehmen wolle. Am 2. März 1952 antwortete Beckett mit der Bitte, den generischen Terminus für eine Besserungsanstalt für jugendliche Verbrecher («maison de correction») durch den Namen einer konkreten Anstalt zu ersetzen: J'aurais voulu remplacer «la maison de correction» (p. 4 de votre exemplaire à vous) par le nom d'une maison de correction connue, et ne trouve pas. Vous pourriez peut-être m'aider (j'insinue rien). Si vous trouvez, corrigez vous-même.⁹ Der Terminus wurde anschließend in der Tat vom Verleger durch «Roquette» ersetzt, den Namen eines Pariser Gefängnisses (die Abteilung für jugendliche Verbrecher wurde «Petite Roquette» genannt und existierte bis 1974).

2. Endo- und Epigenese

Als Beckett *En attendant Godot* schrieb, hatte er wenig Erfahrung mit dem Theater, und Kritiker haben öfter bemerkt, dass seine Regieanweisungen eher für Leser als für Schauspieler und Regisseure geschrieben zu sein schienen.¹⁰ Ein vielsagendes Beispiel ist die Regieanweisung in Becketts englischer Übersetzung *Waiting for Godot*, wo Estragon zu Vladimir sagt: „Use your intelligence, can't you“, woraufhin die Regieanweisung lautet: „(Vladimir uses his intelligence.)“¹¹

Als Beckett die Theaterproben und die Uraufführung (in der Regie von Roger Blin) sah, machte er Notizen in dem sogenannten 'prompt copy', einem Exemplar der 1952 erschienenen Erstausgabe des französischen Textes (das im Trinity College Dublin aufbewahrt wird). Manche dieser Anmerkungen wurden in die zweite Ausgabe 1953 übernommen, wie die folgenden Beispiele zeigen. Im Manuskript weist Lévy auf die russischen Clowns Bim und Bom hin: «Vlad. Au music-hall. / Lévy. Avec Bim et Bom. / Vlad. Les comiques

russe.»¹² In der 1952 erschienenen Erstausgabe sind diese nicht mehr ‚russische‘, sondern nun ‚stalinistische‘

Clowns:

Estragon. – On se croirait au spectacle.

Vladimir. – Au music-hall.

Estragon. – Avec Bim.

Vladimir. – Et Bom.

Estragon. – Les comiques *staliniens*.¹³

Für die Textänderungen von der ersten zur zweiten Ausgabe spielte die Aufführung eine Rolle. Beckett ersetzte diese Szene durch eine neue, in der er ein im ganzen Stück wiederkehrendes Muster einführt: Vladimir verwendet einen Terminus, Estragon schlägt eine Alternative vor, Vladimir sucht noch mehr lexikalische Varianz, aber Estragon beharrt letztendlich auf seinem Terminus:

Vladimir. – On se croirait au spectacle.

Estragon. – Au cirque.

Vladimir. – Au music-hall.

Estragon. – Au cirque.¹⁴

Diese Stelle wurde im Soufflierbuch vorbereitet. Dasselbe gilt für manche andere Textänderungen. Im gedruckten Text des ‘prompt copy’ findet sich folgende längere Szene:

[VLADIMIR] Maintenant ... oui ... quand je ferme les yeux (*il les ferme et les couvre de ses mains, pour plus de sûreté*) je sens ... oui ... que la lumière m’abandonne. (*Il rouvre les yeux.*) Te revoilà et maintenant (*il ferme les yeux, se concentre*) maintenant je me sens devenir tout noir, à l’intérieur.¹⁵

Beckett – der als Dozent für französische Literatur Anfang der dreißiger Jahre literarische Erklärungen à la Balzac öffentlich ablehnte – mag diese ausführliche Stelle nachträglich für allzu ‚erklärerisch‘ gehalten haben. Er ersetzte sie durch eine einfachere und kürzere Szene, in der Vladimir nicht mehr *erklärt*, dass er sich innerlich verdunkelt, wenn er Estragon sieht, sondern tatsächlich innerlich finster *wird*:

[VLADIMIR] Maintenant... (*joyeux*) te revoilà... (*neutre*) nous revoilà... (*triste*) me revoilà.¹⁶

Diese epigenetische Textänderung passt in eine allgemeinere Verschiebung von der diegetischen zur mimetischen Darstellungsweise in den Werken Becketts, die hier von der Aufführung seines Stückes ausgelöst wurde.

Eine ähnliche Änderung ist folgende kleine, aber effektvolle Ersetzung.

Vladimir fragt, wo sie am vorigen Abend waren, und Estragon antwortet, er wisse es nicht: «Je ne sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n’est pas l’espace qui manque.» Beckett ersetzte «l’espace» durch «le vide», wodurch der Satz plötzlich eine tiefere Dimension bekommt.¹⁷ Neben diesen Varianten gibt es auch eine Menge Anmerkungen im Soufflierbuch, die nicht in die zweite Ausgabe aufgenommen wurden.

Am 14. April 1953, ein wenig mehr als drei Monate nach der Erstaufführung, war *En attendant Godot* fast vergriffen, und Jérôme Lindon, der Verleger der Editions de Minuit, fragte Beckett, ob er noch weitere Textänderungen vorzunehmen beabsichtige. Dabei machte er den Vorschlag, die Sätze, die für

die Aufführung im Théâtre Babylone weggelassen wurden, mit Asterisken hervorzuheben. Gleichzeitig aber betonte er, dass dies nicht mehr als ein Vorschlag sei und dass er nicht wisse, ob die Streichungen nur einmalig für die Erstaufführung gedacht gewesen seien oder ob diese Textfassung als «définitive» zu gelten habe – unmittelbar in Klammern hinzufügend, er sei der Meinung, sie sollte nicht als endgültig betrachtet werden:

«En attendant Godot» est maintenant en voie d'épuisement. Avant de le réimprimer, je voudrais savoir quelles modifications éventuelles apporter au texte? Je pense qu'il faudrait indiquer la distribution de la création au Babylone à la pièce de la liste des personnages. Et peut-être faudrait-il indiquer dans le texte par des astérisques placés en tête et en fin de certains passages, les phrases qui ont été supprimées à la représentation, mais ce n'est qu'une suggestion et je ne sais pas du tout si cette suppression réalisée lors de la création, doit être considérée comme définitive (à mon avis, non).¹⁸

Das Wort «définitive» und die verneinende Parenthese des Herausgebers sind wichtig im Kontext des Verhältnisses zwischen Aufführung und Text. Der Autor war selber nicht immer sicher, welchen Status seine epigenetischen Textänderungen genau besaßen. Seine Meinung änderte sich manchmal, und deshalb gab er in einem Gespräch mit dem Biographen James Knowlson zu: "my texts are in a terrible mess."¹⁹

Die Lage wurde noch einigermaßen kompliziert, als 1962 der deutsche Verleger Siegfried Unseld (Suhrkamp) dem Autor vorschlug, seine dramatischen Werke in zwei Bänden dreisprachig herauszugeben (*Dramatische Dichtungen in drei Sprachen*).

Am 22. Oktober 1962 fragte Unseld Jérôme Lindon, ob er die französischen Texte schicken könne, weil es ihm wichtig sei, völlig einwandfreie Texte herauszugeben:

«Il m'est très important de publier des textes tout à fait irréprochables.»²⁰ Wie sich herausstellen sollte, war das eine schwere Aufgabe.

Der erste Band der *Dramatischen Dichtungen*, der die ursprünglich auf Französisch geschriebenen Werke enthielt, wurde im Herbst 1963 veröffentlicht. Als Unseld dem Autor am 29. Oktober 1963 diesen Band schickte, schrieb er mit Recht, dass ein solches Experiment noch nie mit einem zeitgenössischen Autor gemacht worden sei. Suhrkamp ist in der Tat bis heute der einzige Verleger, der derart konsequent die Mehrsprachigkeit der Beckett'schen Werke betont hat.²¹ Beckett war begeistert, als er den ersten Band erhielt. Er musste aber leider auf einen peinlichen Fehler («une erreur majeure»)²² hinweisen: Für den englischen Text von *Waiting for Godot* hatte Suhrkamp die vom Lord Chamberlain zensierte Fassung benutzt.

Beckett schlug deshalb vor, dass es im allgemeinen Interesse sei, wenn er für den zweiten Band (der die ursprünglich auf Englisch geschriebenen dramatischen Texte enthalten sollte) die Druckfahnen zur Korrektur erhalte.

Am 19. März 1964 schrieb er sogar, dass Suhrkamp nicht mit dem Satz anfangen solle, ehe er die Texte nicht noch einmal durchgelesen habe, "correcting them if necessary."²³ So wurde die Ausgabe der *Dramatischen*

Dichtungen in drei Sprachen für Beckett zu einer Gelegenheit, seine Texte zu revidieren. Am 24. April 1964 schickte Beckett Unseld die verbesserten englischen und französischen Texte von *Krapp's Last Tape / La Dernière Bande*. Auf den Seiten eines Exemplars der amerikanischen Erstausgabe (Grove Press, First Evergreen Edition 1960, Second printing) machte er einige Korrekturen, wie die Änderung von "cardboard boxes" zu "tin boxes" (dort Seite 10). An sich sind diese Textänderungen nicht besonders sensationell, sie haben aber eine interessante Konsequenz. *Krapp's Last Tape* ist von einem ausgeprägten Kontrast zwischen Schwarz und Weiß, Dunkel und Licht gekennzeichnet. Dieser Gegensatz wird nicht nur in der Endogenese, sondern auch in der Epigenese weiterentwickelt. Dank der Suhrkamp'schen dreisprachigen Ausgabe konnte Beckett dem Schwarz-Weiß-Gegensatz ein neues Element hinzufügen. Die dreisprachige Ausgabe war auch eine Gelegenheit, die französischen Texte zu revidieren. Auf den Seiten eines Exemplars der französischen Ausgabe (Minuit 1959), das als Druckvorlage für Suhrkamp diente, machte Beckett u. a. dieselbe Textänderung: da er "cardboard boxes" in "tin boxes" geändert hatte, mussten sie auf Französisch zu «boîtes en fer blanc» werden. Wegen dieses neuen ‚weißen‘ Elements fühlte sich Beckett ästhetisch dazu gezwungen, auch ein übereinstimmendes ‚schwarzes‘ Element hinzuzufügen. Einige Seiten weiter, änderte er daher Krapps «point faible» zu einem «point noir», um das Gleichgewicht zwischen Schwarz und Weiß wiederherzustellen – aber nur im französischen Text.

3. Exo- und Epigenese

Der ästhetische Zwang, dieses Gleichgewicht wiederherzustellen, ist Teil einer Parodie des Manichäismus, eines religiösen Systems, das auf einer sehr strengen Trennung von Licht und Dunkel, Gut und Böse basiert. Um diese dichotomische Struktur zu entwickeln, verwendete Beckett sogar nach der Erstausgabe einige externe Quellen. Dieses Beispiel illustriert somit das Verhältnis zwischen Exogenese und Epigenese.

Beckett führte 1969 als Regisseur sein eigenes Theaterstück in der Werkstatt des Berliner Schiller-Theaters auf. Während der Proben schrieb er eine dreiseitige Notiz über die Religion unter dem Titel "MANI".²⁴ Die Notiz basiert auf dem Artikel über "Manichaeism" in der *Encyclopaedia Britannica*, aus dem Beckett sorgfältig die sogenannten "light emblems" und "darkness elements" exzerpierte. Selbstverständlich schrieb Beckett aber kein manichäistisches Theaterstück. Im Gegenteil, das Stück zeigt, dass es unmöglich ist, Licht und Dunkel eindeutig zu trennen. Es betont gerade die Mischung ("mingling") der Gegenteile. Beckett verwendete also während des Schreibprozesses das manichäistische System als Gerüst, um es später zu untergraben, wie er es mit so vielen anderen Systemen und Systemdenkern tat.

Nicht nur für den konzeptuellen Rahmen, sondern auch für Details und Regieanweisungen verwendete Beckett externe Quellen. Für die Royal-Court-Aufführung von *Krapp's Last Tape* (1973) versah er eine Faber-&-Faber-

Ausgabe von 1970 mit Anmerkungen. Eine der Notizen im Rand lautet: "Faint Hain here?" Und einige Seiten weiter: "Action interrupted by Hain I".²⁵ „Hain“ ist kein englisches Wort. Es ist ein ‚exogenetischer‘ Verweis auf ein Bild in einem der Bücher in der Bibliothek Becketts, der *Sämtlichen Werke* von Matthias Claudius, der einige seiner Werke dem Tod widmete. Das Buch zeigt „Freund Hain“ gegenüber der Titelseite.²⁶ Die Gebärde, die Beckett dem Schauspieler auszuführen anwies, war ein Blick zurück über seine Schulter, als ob er die Anwesenheit des Todes hinter seinem Rücken spüre. Wiederum war es der deutsche Verleger Suhrkamp, diesmal anlässlich der dreisprachigen Taschenbuchausgabe, der Beckett die Gelegenheit bot, diese epigenetische Textentwicklung in eine Veröffentlichung zu integrieren. 1974, zehn Jahre nach der dreisprachigen gebundenen Ausgabe, veröffentlichte Suhrkamp die Taschenbuchausgabe von *Krapp's Last Tape / La Dernière Bande / Das letzte Band*, in der die auf den Aufführungen basierenden Textänderungen aufgenommen wurden. Leider ist diese Ausgabe durch viele Textfehler entstellt. In der französischen Fassung wurden die früheren Textänderungen wie «mon vieux point noir»

rückgängig gemacht, und in der englischen Fassung wurde zum Beispiel das Verb "turns" als "twins" gesetzt:

*He raises his head, broods, bends over machine, switches on and assumes listening posture, i. e. leaning forward, elbows on table, hand cupping ear towards machine, face front.*²⁷

*He raises his head, broods, bends over machine, makes to switch on, arrests gesture, twins [sic] slowly to look over his shoulder into darkness backstage left, long look, then slowly back front, switches on and assumes listening posture, i. e. leaning forward, elbows on table, hand cupping ear towards machine, face front.*²⁸

Dabei stellt sich die Frage, ob man einen editorischen Unterschied zwischen ‚Aufführungsvarianten‘ und ‚Textvarianten‘ machen muss und ob es eine klare Grenze zwischen den beiden Begriffen gibt. Zum Beispiel war sich Beckett, nachdem er 1975 einige Änderungen für die deutschsprachige Aufführung von *Warten auf Godot* vorgenommen hatte, plötzlich nicht mehr so sicher, ob er die ‚Aufführungsvarianten‘ in den Text aufnehmen solle. In seinen Reiseberichten schreibt Siegfried Unseld:

Langes Gespräch über seine Arbeit am Text „Godot“. Die Striche, die er machen würde, sollen nicht für allemal verbindlich sein, er möchte das nur für seine Regie-Arbeit machen, vielleicht würden andere Regisseure anders darüber denken. Deswegen sollen die Striche ins Regie-Buch nicht aufgenommen werden. Wort für Wort arbeitet er den Text durch. Es ist keine Glättung, sondern eher eine Präzisierung.²⁹

Was auch auffällt, ist eine gewisse Inkonsequenz in der Revisionspraxis über die verschiedenen Sprachen hinweg. Die Textrevision wurde oft vom Zufall bestimmt.

Deshalb ist es schwer, mit Sicherheit zu sagen, welche Ausgabe (in welcher Sprache) tatsächlich die Ausgabe letzter Hand ist. Aus einem anderen Reisebericht Unselds (in Bezug auf die zwölfbändige Ausgabe der *Collected Works* bei Grove Press) ist ersichtlich, dass Beckett sich der Unterschiede

zwischen den Texten in den verschiedenen Sprachen bewusst war, sie aber nicht unbedingt berichtigen wollte:

Er hatte sich geärgert, dass die Nachdrucke ohne Revision von ihm erschienen sind. Jetzt freilich ist er ‚müde‘ und will in seiner englischen Fassung die letzten

Änderungen, die er nun für die deutsche Ausgabe gemacht hat, nicht einbringen.³⁰

Die von Faber & Faber herausgegebenen *Theatrical Notebooks* enthalten sog. „revised texts“, die anhand einer Verschmelzung von Aufführungsvarianten aus verschiedenen Aufführungen, bei denen Beckett selbst Regie führte, konstituiert worden sind.

Der Herausgeber James Knowlson schrieb in der *General Editor's Note*: „the texts are now as close as possible to how Beckett wanted them to be.“³¹ Dabei stellt sich aber konkret die Frage: *Welcher* Beckett (d. h. in welchem Stadium seines Schriftstellerlebens) wollte, dass die Texte so aussehen würden? Die Herausgeber des ‚revidierten‘ Textes von *Waiting for Godot* betrachten diesen Text als „a new version of *Godot*, shorter, tighter in structure, and visualized much more clearly in theatrical terms, as well as being, in our view, *aesthetically more satisfying*“.³² Diese Aussage impliziert ein ‚ästhetisches‘ Verständnis von Texten,³³ auf dem der eklektische Charakter der Textkonstitution basiert. Unter Hinweis auf die oben zitierte Aussage zur Relevanz der Ästhetik merkt Paul Lawley mit Recht an, dass diese Ausgabe – „technically a conflation (following from productions with three different companies)“ – ein Problem aufwirft, nämlich „the problem of the playwright's authority over the performance of his own script“.³⁴

Hier zeigt sich der Nutzen der editorischen Unterscheidung zwischen ‚Aufführungs-‘ und ‚Textvarianten‘. Die Ausgabe ist eine wertvolle Quelle, sie verwahrt die Aufführungsvarianten aber auch als Textvarianten wie in einem Schrein, der ihnen den Status der Verbindlichkeit gibt. Wie der oben zitierte Reisebericht von Siegfried Unseld zeigt („Die Striche, die er machen würde, sollen nicht für allemal verbindlich sein“), war gerade die Möglichkeit, dass seine Textänderungen den Status der Verbindlichkeit bekommen könnten, der wichtigste Grund für Beckett, die ‚Aufführungsvarianten‘ nicht als ‚Textvarianten‘ in eine Ausgabe aufzunehmen.

Die Zweisprachigkeit des Werkes kompliziert die Lage noch weiter, denn die ‚revised texts‘ wurden nur auf Englisch veröffentlicht. Falls der ‚revidierte‘ Text von *Waiting for Godot* als Ausgabe letzter Hand betrachtet würde, stellte sich auch die Frage, ob der französische Text demgemäß angepasst werden müsste, was einen Text ergäbe, den Beckett nie geschrieben hat.

Schlussfolgerung Ein Autor ist keine monolithische Entität. Als Künstler/in ändert sie/er sich im Laufe der Zeit. Wie jeder Künstler änderte sich auch Beckett, und es änderten sich seine Auffassungen von seinen Texten. Die Aufgabe einer historisch-kritischen oder textgenetischen Ausgabe seiner Texte sollte nicht nur den exo- und endogenetischen Schreibprozess, sondern auch die epigenetische Veränderlichkeit der Texte darstellen. Es scheint mir wichtig, dass der Kontext jeder epigenetischen Textänderung wiederhergestellt wird. Teil dieses Kontextes war die dreisprachige Ausgabe, die ihrerseits Teil der Suhrkamp'schen Vision eines *europäischen* literarischen Kanons

war. Die dreisprachige Ausgabe betonte die Mehrsprachigkeit der Werke Becketts und gab dem Autor die Gelegenheit, an den Texten weiterzuarbeiten und die Ergebnisse dieser Epigenese sogar zu veröffentlichen. Diese Gelegenheit hatte aber auch einen Preis, da seine Texte dementsprechend "in a terrible mess" sind, wie Beckett selber folgerte. Deshalb scheint es mir wichtig, für die Veröffentlichung von Werken wie diesen einem Modell zu folgen, das die Polarität zwischen «genèse prééditoriale» und «genèse post-éditoriale» vermeidet und stattdessen eine dreiteilige Dynamik zwischen Exogenese, Endogenese und Epigenese darstellt.

Abstract

This article delineates the theoretical implications of taking into account the performance of a work in scholarly editions, more specifically in the case of playwrights who directed their own plays. From the perspective of genetic criticism, the changes a self-directing playwright makes to his/her own plays are part of what can be called epigenesis: the continuation of the textual genesis after a work's first publication. The aim is not just to find adequate practical solutions, but also to address the theoretical ramifications of treating performance variants as an integral part of the text's epigenesis, proposing a model which tries to avoid the polarity between pre- and post-publication genesis, and which instead suggests a triangular dynamic between exogenesis, endogenesis and epigenesis.

¹ Dirk Van Hulle: De kladbewaarders. Nijmegen 2007. Siehe auch Dirk Van Hulle: Modelling a Digital Scholarly Edition for Genetic Criticism: A Rapprochement. In: *Variants* 12/13, 2016, S. 34–56.

² Pierre-Marc de Biasi: Qu'est-ce qu'un brouillon? Le cas Flaubert: essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse. In: *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Hrsg. von Michel Contat und Daniel Ferrer. Paris 1998, S. 31–60, bes. S. 43.

³ Rudolf Mahrer: La plume après le plomb: Poétique de la réécriture des oeuvres déjà publiées. In: *Genesis* 44, 2017, S. 17–38, bes. S. 22.

⁴ Mahrer 2017 (Anm. 3), S. 18. <https://doi.org/10.1515/editio-2018-0004>

⁵ Raymonde Debray Genette: Génétique et poétique: le cas Flaubert. In: *Essays de critique génétique*. Paris 1979, S. 21–67; online: <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/genetique-et-poetique-lecas-flaubert/> (gesehen 26.5.2018). Siehe auch de Biasi 1998 (Anm. 2), S. 45 f.

⁶ Samuel Beckett: *En attendant Godot / Waiting for Godot: A Digital Genetic Edition*. In: *The Beckett Digital Manuscript Project module 6*. Brüssel 2017, www.beckettarchive.org/%20BDMP6,%20FN,%2005r (gesehen 26.5.2018).

⁷ Samuel Beckett: *Warten auf Godot*. Frankfurt/Main 2006, S. 11.

⁸ Siehe 'Manuscript link' unter <http://www.beckettarchive.org/library/SAC-BIB.html> (gesehen 26.5.2018).

⁹ *The Letters of Samuel Beckett*. Bd. 2. Hrsg. von George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn und Lois More Overbeck. Cambridge 2011, S. 325.

- ¹⁰ Siehe Françoise Rullier-Theuret: Beckett, ou le meilleur des mondes possible. Amsterdam 2009, S. 91.
- ¹¹ Samuel Beckett: Waiting for Godot. New York 1954, S. 12.
- ¹² BDMP6, FN 42r; Hervorhebung D.V.H.
- ¹³ Samuel Beckett: En attendant Godot. Paris 1952, S. 56; Hervorhebung D.V.H.
- ¹⁴ Samuel Beckett: En attendant Godot. Paris 1953, S. 56.
- ¹⁵ Beckett 1952 (Anm. 13), S. 99.
- ¹⁶ Beckett 1952 (Anm. 13), S. 99. Vgl. Beckett 1953 (Anm. 14), S. 99.
- ¹⁷ Beckett 1952 (Anm. 13), S. 111. Vgl. Beckett 2006 (Anm. 7), S. 79: „Ich weiß nicht. Woanders. In einem anderen Abteil. Es fehlt ja nicht an leerem Raum.“
- ¹⁸ Briefwechsel Jérôme Lindon – Samuel Beckett, Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC, Caen), Fonds Beckett, Samuel Beckett, Boîte 01, Correspondance 1946–1953.
- ¹⁹ James Knowlson: My Texts Are in a Terrible Mess. In: Beckett and Beyond. Hrsg. von Bruce Stewart. Gerrards Cross 1999, S. 176–186.
- ²⁰ Briefwechsel Siegfried Unseld – Jérôme Lindon, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Suhrkamp-Archiv: Briefwechsel Les Editions de Minuit. Siehe auch Dirk Van Hulle: The Making of Samuel Beckett's *Krapp's Last Tape / La Dernière Bande*. London 2015, S. 89.
- ²¹ Diese besondere Leistung des deutschen Verlegers für die Werke Becketts ist ein Thema der Ausstellung *German Fever: Beckett in Deutschland* im Literaturmuseum der Moderne (LiMo) in Marbach. Siehe Mark Nixon, Dirk Van Hulle: *German Fever: Beckett in Deutschland / Beckett in Germany*. Marbach/Neckar 2017.
- ²² The Letters of Samuel Beckett. Bd. 3: 1957–1965. Hrsg. von George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn und Lois More Overbeck. Cambridge 2014, S. 581: «Il y a une erreur majeure, cher ami, que je suis désolé à vous signaler. Pour le texte anglais de GODOT vous avez suivi l'édition de Faber. Or cette version est celle autorisée par le Lord Chamberlain et comporte d'assez nombreux changements et coupures, au point d'être par moments à peine intelligible. Une telle édition a sa raison d'être uniquement en Angleterre.»
- ²³ Siehe Van Hulle 2015 (Anm. 20), S. 90. Siehe auch Briefwechsel Siegfried Unseld – Samuel Beckett, 6. April 1964: „In jedem Falle aber erhalten Sie diesmal Fahnen und Umbruchbogen, damit Sie den Herstellungsgang selbst überwachen können“ (Deutsches Literaturarchiv Marbach, Suhrkamp-Archiv: Briefwechsel Suhrkamp – Samuel Beckett, 1963/64).
- ²⁴ The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett. Bd. 3: *Krapp's Last Tape*. Hrsg. von James Knowlson. London 1992, S. 131.
- ²⁵ Siehe Dirk Van Hulle: Essai de critique épigénétique. In: *L'oeuvre comme processus*. Hrsg. von Pierre-Marc de Biasi u. a. Paris 2017, S. 415–430, hier S. 426 f.
- ²⁶ The Beckett Digital Library, <http://www.beckettarchive.org/library/CLA-SAM.html> (gesehen 26.5.2018).
- ²⁷ Samuel Beckett: Dramatische Dichtungen in drei Sprachen. Bd. 2. Frankfurt/Main 1964.
- ²⁸ Samuel Beckett: Das letzte Band / *Krapp's Last Tape / La dernière bande*. Frankfurt/Main 1974.

²⁹ Siegfried Unseld: Reisebericht Berlin 16.–19. Januar 1975; Deutsches Literaturarchiv Marbach, Suhrkamp-Archiv.

³⁰ Siegfried Unseld: Reisebericht Paris 9.–11. August 1981; Deutsches Literaturarchiv Marbach, Suhrkamp-Archiv.

³¹ James Knowlson: General Editor's Note. In: *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*. Bd. 1. Hrsg. von James Knowlson. London 1993, S. v–viii, hier S. vii.

³² *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*. Bd. 1: *Waiting for Godot*. London 1993, S. xii.

³³ Siehe Dirk Van Hulle, Peter Shillingsburg: *Orientations to Text, Revisited*. In: *Studies in Bibliography* 59, 2015, S. 27–44.

³⁴ Paul Lawley: *Waiting for Godot. Character Studies*. London u. a. 2008, S. 26.