

Goethe und die Algorithmen

Mögliche digitale Zugänge zu *Wandrer's Nachtlied*

Philipp Hegel, Technische Universität Darmstadt
ORCID: 0000-0001-6867-1511

1 Algorithmische Kritik

Wenn im Folgenden *Wandrer's Nachtlied* von Johann Wolfgang Goethe behandelt wird, sind eher kleine Beobachtungen zu erwarten als eine neue, umfassende Deutung. Die Beobachtungen werden durch verschiedene digitale Zugänge konturiert. Diese Zugänge bieten nicht unmittelbar eine eindeutige Lösung für Diskussionen einer umfangreichen Forschungsgeschichte zu diesem Gedicht.¹ Vielmehr soll skizziert und reflektiert werden, wie digitale Methoden Teil einer hermeneutischen Praxis sein können, die mit ästhetischen Phänomenen, mit Rhythmus und Mehrdeutigkeit umgehen muss.

Ein Versuch, literaturwissenschaftliche Deutungen und digitale Verfahren zu verbinden, stellt die „algorithmische Kritik“ dar, die Stephen Ramsay als eine Literaturwissenschaft eingeführt hat, die sich aus der algorithmischen Manipulation von Texten ableitet. Nach Ramsay liegt die Verbindung zwischen der Interpretation und der algorithmischen Manipulation in ihrem Charakter als „Transformation“:

Any reading of a text that is not a recapitulation of that text relies on a heuristic of radical transformation. [...] The computer does this in a particular useful way by carrying out transformations in a rigidly holistic manner. (Ramsay 2011, 16)

Sein Vergleich zielt darauf, dass sowohl Interpretationen als auch algorithmische Operationen bestimmte Merkmale hervorheben und von anderen absehen.² Der Unterschied zwischen Interpretation und algorithmischer Operation ist dabei, dass der Computer vollständig nach festgelegten Regeln verfährt. Dies erklärt auch, warum für Ramsay das Scheitern digitaler Prozeduren hermeneutisch relevant sein kann.³ Weil der Algorithmus Transformationen konsequent durchführt, kann sich bei der Betrachtung des Resultats zeigen, wo diese Transformationen inadäquat sind. Die Interpretation kann über die algorithmische Operation hinausgehen, indem sie diese Unangemessenheit benennt und erklärt.⁴

Ramsay sieht eine Verbindung seiner algorithmischen Kritik zu dem „Ouvroir de littérature potentielle“ in dem Gedanken, dass bei der Anwendung künstlicher Beschränkungen Möglichkeiten sichtbar werden.⁵ Georges Perec wird von ihm nicht genannt. Dieser hat jedoch Ende der 1960er Jahre in dem deutschsprachigen Hörstück *Die Maschine* ein Computerprogramm

¹ *Über allen Gipfeln* ist ein Text, der als Exempel für das Lyrische gesehen wurde (vgl. Staiger 1968, 13 und Staiger 1952, 8–9), aber auch verwendet wurde, um die Seinsweise des literarischen Werks überhaupt oder die „Ursprache“ zu erläutern (vgl. Müller 1968, 99 und Seidler 1959, 28–31). Hinzukommen noch Auseinandersetzungen mit dem Werk, um literaturwissenschaftliche Theorien und Methoden zu erproben (vgl. Martyn 2001, 673).

² Vgl. Ramsay (2011, 16): „The critic who endeavors to put forth a ‚reading‘ puts forth not the text, but a new text in which the data has been paraphrased, elaborated, selected, truncated, and transduced.“

³ Siehe Ramsay (2011, IX) sowie allgemeiner Ramsay (2011, 56): „any reading that undertakes such changes (as all reading must) remains threatened with the possibility that deformation signals loss, corruption, and illegitimacy.“

⁴ Vgl. auch Ramsay (2005, 177): „If computational text analysis is to move beyond its current status as a narrow specialization and join the broader discourse of the humanities, it must find ways to occupy a useful space in the landscape of interpretative inquiry. [...] it will mean active resistance against the perception that we are out to provide scientific solutions to interpretive problems.“

⁵ Vgl. Ramsay (2011, 32): „Algorithmic criticism‘ [...] shares with Oulipo a desire to use the narrowing forces of constraint to enable the liberating visions of potentiality.“

imaginiert, dass *Wandrer's Nachtlid* digital analysiert.⁶ Das Programm verfährt in Protokollen, die Anregungen geben können, um Ramsays Begriff der Transformation zu differenzieren.

Das „nullte“ Protokoll von Perecs Maschine setzt auf eine Umwandlung des Textes in Zahlen: „grundkenntnisse, gewonnen durch zahlenmässige systematisierung des sprachmaterials“ (Perec 1972, 7). Dabei werden Buchstaben, Versfüße, Verse und Worte gezählt, die durchschnittliche und tatsächliche Verteilung abgefragt und schließlich auch die Worte den Wortarten zugeordnet.⁷

Perecs erstes und zweites Protokoll führen die sogenannten „innere[n]“ und „äussere[n] operationen“ aus (Perec 1972, 9, 37). Er zählt dazu unter anderem die „deformierung der rhythmischen beugung ohne veränderung der wörter und der reihenfolge“, im weiteren Verlauf aber auch zahlreiche Permutationen, Auslassungen, synonyme, metonymische und andere Wortersetzungen (Perec 1972, 9).

Die letzten beiden Protokolle der Perecschen Maschine umrahmen den Text mit „biographische[n] elemente[n]“ (Perec 1972, 59) sowie mit einer „zitatexplosion“ (Perec 1972, 67).⁸ Schon in dem zweiten Protokoll gab es eine Routine, die „enzyklopädische auffächerung“ betitelt war und zum Beispiel die höchsten Gipfel der Welt nannte.⁹

Diese drei Gruppen lassen sich als drei Arten von Transformationen charakterisieren. Neben Transformationen von einem Datentyp in einen anderen, von Text in Zahlenwerte oder deren graphische Repräsentationen treten Variationen des Textes selbst. Perecs Maschine erzeugt diese Variationen nach eigenen Regeln. Philologisch hingegen zeichnen sich Texte bereits durch eine Variationsbreite aus, die digital dokumentiert werden kann. Bei der ersten Art von Transformation werden verschiedene Kommunikationsmodi oder Zeichensysteme verwendet, bei der zweiten Art Veränderungen innerhalb eines Modus erzeugt oder dokumentiert. Die weiteren Protokolle Perecs zeigen schließlich, dass die Verknüpfung von Datensätzen eine der zentralen Operationen eines Computers ist.

2 Wechsel des Mediums

Diese Manipulationen, wie Ramsay und Perec sie darstellen, setzen voraus, dass literarische Texte als „Daten“, das heißt als digital verarbeitbare Eingaben, aufgefasst werden können und vorliegen. Das ist keine triviale Voraussetzung. Zunächst liegt ein großer Teil der literarischen Überlieferung nicht in digitaler Form vor. Literarische Werke sind bis in die Gegenwart nicht als digitale Zeichenketten überliefert worden, sondern in menschlicher Rede, in Manuskripten und Drucken, in Theateraufführungen und später zunehmend auf Ton- und Bildträgern.

Will man diese in digitale Zeichenketten überführen, ist eine Übersetzungsleistung erforderlich und nicht alle diese literarischen Ausdrucksformen müssen in digitalen Texten am besten repräsentiert sein. Handschriften können in digitalen Bildern gespeichert werden, Aufführungen in Audio- und Videodateien. Aber auch die Texte von Handschriften digital adäquat zu repräsentieren, bleibt eine mediale Übersetzung, in der von einigen Aspekten der Dokumente abgesehen wird und die Verhältnisse zwischen den Dokumenten geordnet werden.

⁶ Segebrecht (1978b, 109), verzeichnet das Hörspiel unter der Kategorie „Poetische Analysen“. Mit „Analyse“ meint er damit zum einen „Auflösung“, zum anderen aber auch ein „gleichsam wissenschaftliche[s] Interesse“, „durch Bestimmung der Einzelteile den Zusammenhang des Ganzes eines Textes besser erkennbar zu machen.“

⁷ Eine oulipotische Selbstreferenz ist der ‚leipogrammatiscbe Index‘, nach dem Perec (1972, 8) gefragt wird.

⁸ Perec wechselt bei deren Beschreibung ins psychologische Vokabular, wenn er von einer „aleatorischen suche durch freie assoziatiön“ spricht.

⁹ Perec (1972, 55): „mount everest 8882 kantschendschinga 8603 godwin austen 8591“.

3 Wechsel der Verständigungsweise

Als ein Beispiel für die Transformationen, die an digitalisierten Texten vorgenommen werden können, nennt Ramsay statistische Verfahren der digitalen Textanalyse.¹⁰ Zählungen und entsprechende Visualisierungen sind eigenständige Darstellungsweisen, in die Texte überführt werden können.

Wenn Perce Worte und Verse, auch die Verteilung der Worte auf Verse zählen lässt, so ist dies für die Hörenden vermutlich nur bedingt hilfreich. Der typische Zweck quantitativer Verfahren, Überblick dort zu verschaffen, wo dieser nicht gegeben ist, wird bei diesem Werk eher konterkariert. Gerade weil der Text kurz ist, ist ein solcher Überblick den Hörenden auch ohne elektronische Rechenleistung weitgehend schon gegeben oder leicht zu verschaffen.

Die Rigorosität, die Ramsay algorithmischen Verfahren zuschreibt, erlaubt gewissermaßen keine Einsicht in die mögliche Irrelevanz der Ergebnisse. Nach einer Weile beantworteten Perces Speicher die Abfragen solange mit der Antwort „ohne belang“, bis die Abfragen enden (Perce 1972, 8). Sie bewerten damit die Bedeutsamkeit einzelner Informationen. Dabei bleibt unklar, auf welcher Grundlage sie dies tun. Eine Forschungsfrage, ein Erkenntnisinteresse fehlt und die Zahlen stehen für sich.¹¹

Dennoch können Zahlenverhältnisse auch im Fall des Goetheschen Gedichts auf einige Besonderheiten hinweisen, die Teil seiner dichten Beschreibung sein können. Betrachtet man zum Beispiel die betonten Vokale, so stellt man fest, dass das sonst häufige „e“ nicht auftritt.¹² In dem etwa doppelt so langen Gedicht, das in der Werkausgabe von 1815 vorangeht und *expressis verbis Wandrers Nachtlid* heißt, ist, wenn man es durchgängig trochäisch spricht, jeder sechste betonte Vokal ein „e“.

In *Über allen Gipfeln* finden sich dafür auffällig viele, lexikalisch nicht notwendige, unbetonte „e“s: „spürest“, „Walde“, „balde“, „ruhest“ und das „e“ in „Vögelein“, das für den einen zu ignorieren und der anderen „unersetzlich“ ist.¹³ Daneben gibt es ein bekanntes ausgelassenes „e“ bei „Ruh“, sodass dem „u“ eine besondere Länge und Markierung zugesprochen werden konnte.¹⁴

4 Wechsel der Textgestalt

Perces nächste Protokolle ähneln der „Deformation“, die Jerome McGann und Lisa Samuels eingeführt haben¹⁵ und auf die Ramsay im Zusammenhang mit seinen Transformationen

¹⁰ Ramsay (2011, 15) nennt die Berechnung von tf-idf, also die Differenz der Häufigkeit eines Ausdrucks und der Verteilung des Ausdrucks in den Dokumenten des Korpus.

¹¹ Ihre Verhältnisse sind jedoch für Perces Hörspiel selbst bedeutsam, wenn in diesem die Worte in unterschiedlichen Gruppen auf drei Speicher und Sprecher verteilt werden und dabei die Möglichkeiten des saarländischen Tonstudios mit Stereophonie und elektronischem Schnitt genutzt und vorgeführt werden (vgl. Bellos 1995, 377). Der Computer wird zu einem ästhetischen Objekt (ähnlich auch Bellos 1995, 380). Das Hörstück ist nicht die rigide Anwendung von Algorithmen, sondern das Ergebnis literarischer Entscheidungen (vgl. White 1971, 105–106).

¹² Nur im Diphthong „ei“ in der Silbe „schweig“.

¹³ Siehe zum einen Prezel (1958, 229): „Der Zufall, daß Goethe hier die dreisilbige Form ‚Vögelein‘ schrieb und drucken ließ, darf uns [...] wenig stören [...]. Die natürliche Gruppe [...] heißt ‚die Vögelein‘“. Siehe zum anderen Wilkinson und Willoughby (1962, 22): „the indispensable syllable e in ‚Vögelein‘“.

¹⁴ Siehe zum Beispiel Wilkinson und Willoughby (1962, 22): „In the long u of ‚Ruh‘ and in the ensuing pause we detect the perfect stillness that descends upon nature with the coming of twilight.“ Bereits früher konnte Staiger (1968, 13) feststellen: „Es ist schon oft beschrieben worden, wie in den ersten beiden Versen ‚Über allen Gipfeln / ist Ruh...‘ in dem langen ‚u‘ und der folgenden Pause die schweigende Dämmerung hörbar wird“.

¹⁵ Vgl. McGann (2001, 127): „In our view, [...] we may usefully regard all criticism and interpretation as deformation.“ Soweit zu sehen ist, grenzt Ramsay diesen Begriff nicht ausdrücklich von seinem eigenen Begriff der Transformation ab.

verweist.¹⁶ McGann und Samuels sehen in ihren Deformationen der Zeichenträger eine Überschreitung der Begrenzungen der Interpretation auf Zeichenbedeutungen.¹⁷ Veränderungen des Textes sind aber auch aus Handschriften und Drucken bekannt und werden oftmals in deren digitalen Repräsentationen als Annotationen dokumentiert.

Digitale Annotationen betreffen potentiell alle Ebenen des Textes und können ihn in unterschiedlicher Weise strukturieren und beschreiben. Die Beobachtung zu den betonten und unbetonten „e“s in dem Gedicht etwa setzte voraus, dass eine metrische Analyse gegeben ist. Seit frühester Zeit ist nun gerade die richtige Betonung des Gedichts umstritten.¹⁸ Ferner gibt es auch für die metrische und rhythmische Beschreibung unterschiedliche Ansätze, die sich digital als Datenmodelle niederschlagen. Bei der Annotation bleiben die jeweiligen Phänomene in ihrem Zusammenhang und ihrer Verteilung im Text erhalten.¹⁹ Dies kann umso mehr für Goethes Lyrik bedeutsam sein, die, wie sich auch an den hier behandelten Beispielen zeigt, von grammatischer Offenheit und syntaktischen Inversionen geprägt ist.

Auch für eine metrische Betrachtung kann ein Vergleich mit anderen Fassungen erhellend sein. Die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte verlief in diesem Fall nicht gradlinig. Neben die mit Bleistift geschriebene Fassung, die fast hundert Jahre an einer Holztafel in einer Jagdhütte zu finden war, finden sich schon vor dem ersten, von Goethe autorisierten Druck im Wortlaut voneinander abweichende handschriftliche und gedruckte Wiedergaben des Textes und sogar Vertonungen.²⁰ So kursierte das Gedicht, etwa bei Carl Friedrich Rungenhagen, in einer metrisch und lexikalisch veränderten Fassung, die mit „Unter allen Wipfeln“ beginnt und einen eigenen Überlieferungsstrang ausgebildet hat (ausführlicher Segebrecht 2022, 40–44).²¹

¹⁶ Vgl. Ramsay (2011, 32): „As such, it is of a piece with recent work on the notion [...] of ‚deformance‘ as proposed by Jerome McGann and Lisa Samuels.“

¹⁷ Vgl. McGann (2001, 115): „Critical and interpretive limits are [...] regularly established (and for the most part quite unselfconsciously) at the Masoretic wall of the physical artifact, whose stability and integrity is taken as inviolable.“

¹⁸ Einige Autorinnen und Autoren geben daher wie Heller (1976, 118) und Schober (1987, 267) verschiedene Schemata an. Zu einem ernüchternden Ergebnis kam Segebrecht (1978b, 91): „Die Vokal- und Rhythmusdeutungen des Gedichts sind – aufs Ganze gesehen – bedrückende Zeugnisse germanistischen Schwätzens und Versagens. Vielleicht hat man davon auszugehen, daß es über das Einzelwerk hinausgehende Beschreibungskategorien des Rhythmus nicht gibt, weil der Rhythmus untrennbar an die Interpretation dieses Werkes gebunden ist.“ In der Neuauflage spricht Segebrecht (2022, 123) von „Formdeutungen“ im Allgemeinen und strich den zweiten Satz.

¹⁹ Vgl. auch den Einwand von Seidler (1978, 101–102) mit Bezug auf *Über allen Gipfeln*: „Es geht hier [d.i. im Kontinuum des Textes] deutlich um zeitliches Abflauen im Sprachlichen. Deshalb kann man auch nicht verallgemeinernd sagen, Abweichung sei ‚quantitativement‘ [...] definierbar. [...] Es muß [...] vermerkt werden, daß solche Versuche gerade in den Ansätzen, auf denen sie exakt aufbauen wollen, ungenau sind“. Als methodische Anforderung kann man jedenfalls benennen, dass bei der Umwandlung von Text in Zahlenwerte nicht nur das Resultat, sondern auch das Verfahren transparent sein müssen. Vgl. mit Blick auf Perce White (1971, 111): „It is vital that the instruction as well as the end-product be presented to the audience, since the underlying principle would not be immediately recognizable“.

²⁰ Vgl. Goethe (1988b, 442), wo Goethe selbst im Jahr 1831 das Datum „7. September 1783“ nennt. Ein enger Zusammenhang wird üblicherweise zu dem Brief vom 6. September 1780 gesehen. Vgl. Goethe (1988a, 314–315): „Auf dem Gickelhahn dem höchsten Berg des Reviere [...] hab ich mich gebettet, um dem Wüste des Städtgens, den Klagen, den Verlangen, der Unverbesserlichen Verworrenheit der Menschen auszuweichen.“ Vgl. Segebrecht (1978a, 98): „Die Quelle [August von Kotzebues] [...] konnte [...] ausfindig gemacht werden: Im Jahrgang 10 (1880) und 11 (1881) der Zeitschrift *The monthly magazine*.“ Vgl. auch den Hinweis auf Joseph Rückerts Artikel in Reuß (2005, 44): „Er war 1800 unter dem Titel ‚Bemerkungen über Weimar‘ in drei Lieferungen in der von August Hennings herausgegebenen Zeitschrift ‚Genius der Zeit‘ erschienen“. Segebrecht (2022, 28) reagiert darauf: „Was Reuß hier an vorgeblichen Neuigkeiten und sensationellen Überraschungen [...] mitgeteilt hat, war in Wirklichkeit längst bekannt und konnte seit 1986 mehrfach nachgelesen werden.“ Bei der Datierung wird in der gedruckten Fassung zu Percecs Hörspiel der 6. September 1780 genannt (Perce 1972, 6), im Hörspiel selbst aber „unbekannt“. (Perce 1968, 03:20).

²¹ Zuletzt wurde noch ein Zettel Heinrich von Kleists entdeckt, der entweder zu dieser Überlieferung gezählt oder als Kontrafaktur angesehen wird. Vgl. Reuß (2005, 67), der den Zettel in einen Zusammenhang mit Kleists

Als nach der räumlich begrenzten Publikation des unbetitelten Gedichts in der Jagdhütte dieses 1815 von Goethe in dessen Werkausgabe hinter und unterhalb von *Wandrer's Nachtlid* geordnet und *Ein gleiches* genannt wird, verändert sich dadurch die Situation der Lektüre. Sie verführt im gedruckten Band dazu, den Text auf das vorangegangene Gedicht und einige andere, thematisch ähnliche Poeme zu beziehen.²² Durch den Titel und die Position ist die Verbindung zu „Der du von dem Himmel bist“ besonders nahegelegt und so wurden die beiden Gedichte zum Teil als Gebet und Erfüllung aufeinander bezogen, sodass zunächst der Mensch zu Gott spricht und anschließend Gott zu dem Menschen.²³

Während die historisch überlieferten Varianten und Lesarten sehr begrenzt sind und sich nur aus den Quellen rekonstruieren lassen, kann eine algorithmische Regel aus einem Text alle ihr möglichen Veränderungen vornehmen. Auch Perecs simulierte Maschine präsentiert aber nicht alle Optionen. Die Kontrolle der Maschine interveniert mehrmals mit einem emotional artikulierten „Stop“. Bei der Rekonstruktion des Gedichts aus Buchstaben und Worten nehmen die Speicher regelmäßig die falschen Pfade und müssen von der Kontrolle derart zur Ordnung gerufen werden.²⁴ Neben den kombinatorischen Möglichkeiten auf der Grundlage solcher Regeln steht auch die ästhetische Auswahl Perecs.²⁵ Auf diese Weise wird nicht nur das Gedicht in einer bestimmten Art analysiert, sondern auf die Art der simulierten algorithmischen Analyse selbst thematisch. Bei Aufgabe, die Ausdrücke des Gedichts durch poetischere zu ersetzen, gibt die Maschine dessen Wortlaut wieder.

5 Wechsel der Verständnishorizonte

Wird das vorangegangene Gedicht zum Verständnishorizont des Werks, so finden sich in Interpretationen typischerweise noch zahlreiche Verweise auf andere Quellen. Im Digitalen bestehen andere Optionen, um Quellen und Materialien miteinander zu verbinden als in älteren Medien. Diese Verknüpfungen können, um auf die vorangegangenen Transformationen zurückzukommen, sowohl auf algorithmischen Auswertungen als auch auf Annotationen beruhen.

In dem ersten Fall werden die Zeichenträger in Korpora miteinander algorithmisch verglichen.²⁶ In diesem Fall ist nicht vorausgesetzt, dass die einzelnen Texte bekannt sind. Automatische Suchroutinen in Textkorpora können einzelne Phrasen kombinieren. Ein derartiger Suchausdruck verbindet Text mit logischen Ausdrücken. Aus der gut dokumentieren

Phöbus bringt: „In Kleists Text wird gleichsam eine *metaliterarische Ebene* eingezogen, d. h., die Verse sprechen mittels einer Transformation ihrer Vorlage zum Autor dieser Vorlage [d. i. Goethe].“

²² Entschieden etwa Segebrecht (1978b, 71): „Der Titel ‚Ein gleiches‘ besagt [...] lediglich, daß das Gedicht unter dem gleichen Titel steht wie das in der Ausgabe von 1815 vorangehende Gedicht: ‚Wandrer's Nachtlid‘. Es ist eine nüchterne, registrierende, mit dem fortlaufend Lesenden rechnende Titelgebung, die Goethe für sein Gedicht wählte, eine Titelgebung, wie sie sich (auch als ‚ein anderes‘) in Gedicht- und vor allem in Epigrammsammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts nicht selten findet.“

²³ Vgl. Korff (1958, 210): „Diese beiden Gedichte gehören eng zusammen. Das eine ist ein *Gebet* um Frieden in der Unrast des äußeren Lebens und der inneren Unrast eines faustischen Menschen, das andere ist *Erfüllung* dieses Gebets: es ist der innere Friede.“ Vgl. auch Korffs Schüler Erben (1993, 71, 77): „das Wörtchen *vom* statt *im Himmel* [könnte] schon als erstes Zeichen verstanden werden, daß von etwas *andere*m als von Gott die Rede sein wird [...] Goethe apostrophiert gleichsam das Gebetsanliegen als Adressat, er wendet sich bittend an das Erbetene.“

²⁴ Perec (1972, 20): „ruhe ist die erste bürgerpflicht“.

²⁵ Vgl. das Nachwort von Werner Klippert in Perec (1972, 84–85): „ganz gewiß rührt ein weiterer Reiz dieses Spiels von der perfektionistischen Kaltschnäuzigkeit her, mit der ein Gedicht, das die traditionelle Poetik als ‚reinstes Beispiel lyrischen Stils‘ (Staiger) preist, der Zerreißprobe einer Computerpoetologie ausgesetzt wird. Ebenso gewiß ist es aber, daß das Poem diese Zerreißprobe besteht.“ Vgl. auch Ramsay (2011, 27): „one consciously and deliberately looks for interesting combinations of lines and poetic effects.“

²⁶ Vgl. auch Ramsay (2011, 78–79): „Text analysis, because it allows navigation of the unread and the unknown, focuses the energies of not reading upon structures that lie outside and beneath the spare, if still massive, structures of knowledge represented by the index, the bibliography and the annotation.“

Rezeptionsgeschichte des Gedichts ist bekannt, dass zahlreiche Varianten tatsächlich verwendet wurden.²⁷ Ein Gedicht wie Ernst Jandls *ein gleiches* ließe sich, wäre nicht der Titel und der Abdruck des Goetheschen Textes auf der gegenüberliegenden Seite, gleichwohl schwerlich finden, weil die Laute wiederholt, zu neuen Worten auseinandergezogen und verbunden werden (vgl. Jandl 2016, 132–133). Es lässt sich aber nicht nur nach Worten suchen, sondern unter anderem auch nach metrischen Mustern, wenn sie zum Beispiel in dem Quellenmaterial als Annotation vorliegen.²⁸

In dem angesprochenen zweiten Fall der Verknüpfung ähnelt die Annotation dem Kommentar, der einen Text historisch und kulturell kontextualisiert. Ramsay distanzierte sich von Roberto Busa und seinem *Index Thomasticus*, insofern Ramsay in diesem einen traditionellen, an der auktorialen Intention orientierten Ansatz erkannte.²⁹

Busa wollte mit diesem Index, wie er rückblickend darstellte, ermöglichen, die Begriffswelt des Thomas von Aquin über dessen Sprachgebrauch zu rekonstruieren.³⁰ Es bleibt trotz Ramsays Einwand innerhalb bestimmter Grenzen möglich, den Sprachgebrauch einer Autorin und eines Autors und anhand dieses Sprachgebrauchs Begriffs- und Vorstellungswelten zu rekonstruieren, deren intellektueller Wert gerade darin bestehen kann, dass sie nicht mit unseren übereinstimmen. Digitale Methoden können Mittel dazu bereitstellen. Das Ziel ist in diesem Fall, die Konstitution des Sinns in den untersuchten Texten selbst zu explizieren. Dabei ist mit Inkonsistenzen und Widersprüchen im Quellenmaterial selbst zu rechnen, die markiert, aber nicht aufgelöst werden können.

Zu den Verständnishorizonten von *Über allen Gipfeln* gehören nicht nur die Lesesituationen in der Hütte und in der Werkausgabe,³¹ sondern können auch biographische und historische Kontexte gehören, wie zum Beispiel Goethes intensive Beschäftigung mit geologischen und mineralogischen Fragen zum Zeitpunkt der Werkentstehung. Digitale Verknüpfungen von, möglicherweise offenen, Ressourcen, mit Vokabularen und Ontologien können nicht nur helfen, solche unter Umständen latente Beziehungen aufzuspüren, sondern sie auch in Auszeichnungen zu markieren und somit in gewissem Sinne transparent werden zu lassen. Beispielsweise lassen sich die Bezüge zu der Kontroverse zwischen Neptunisten und Vulkanisten oder zum Neoplatonismus herstellen und zu deren Thematisierung in Goethes biographischen Dokumenten und Werken.³²

²⁷ Dokumentiert wurde das Nachleben des Gedichts in dem zitierten Band von Wulf Segebrecht und dessen Neuauflage 2022. Zusammenfassend Conrady (1994, 382): „Wohl über keines seiner [d. i. Goethes] Gedichte ist soviel geschrieben, keines so oft parodiert worden wie dieses spruchhafte Gebilde von acht Zeilen.“

²⁸ Vgl. Lehnert (1966, 117): „Von einem Metrum ist kaum etwas zu spüren. Aber die Erinnerung an ein Metrum geht nicht verloren.“

²⁹ Ramsay (2011, 3): „the contemporary critical ethos regards Busa's central methodological tenets as grossly naive. Modern criticism, increasingly skeptical of authorial intention as a normative principle and linguistic meaning as a stable entity, has largely abandoned the idea that we could ever keep from reading ourselves into the reading of an author and is no longer concerned with attempting to avoid this conundrum.“

³⁰ Vgl. Busa (1980, 83): „a philological and lexicographical inquiry into the verbal system of an author has to precede and prepare for a doctrinal interpretation of his works. Each writer expresses his conceptual system in and through his verbal system, with the consequence that the reader who masters his verbal system, using his own conceptual system, has to get an insight into the writer's conceptual system. The reader should not simply attach to the words he reads the significance they have in mind, but should try to find out what significance they had in the writer's mind.“ Busa selbst merkt ebd. an: „In the works of every philosopher there are two philosophies: the one which he consciously intends to express and the one he actually uses to express it.“

³¹ Vgl. Segebrecht (1978b, 160, 163–164): „Die Rezeptionssituation des Lesers ist durch die Wahl des Publikationsortes des Gedichts vorbedacht; man könnte von einer durch den Publikationsort bedingten ‚Rezeptionsvorgabe‘ sprechen, die Goethe seinem Gedicht als Inschrift mitgegeben hat. [...] Diese vorausgesetzte Rezeptionssituation kommt auch dadurch nicht zum Verschwinden, daß der Gedichtstext von Goethe später in einen anderen Rezeptionssammenhang gestellt wurde; sie wird lediglich verändert und kann als solche zum Verständnis des Gedichts beitragen.“

³² Mit Bezug zum Neptunismus vgl. Segebrecht (2015, 53): „es ging ihm [d. i. Goethe] nicht um die Geognosie allein, sondern zugleich um die Erkenntnis des Entstehungs- und Bildungsgesetzes der Welt schlechthin.“ Zur

Der technische Zwang kann auch Einblicke in die sprachliche Komplexität literarischer Texte gewähren. Dies betrifft nicht nur etwa das mehrdeutige „ruhest“ am Ende,³³ sondern auch ein unscheinbares Wort wie „du“. Die doppelte Anrede des „du“ in dem Gedicht hat unterschiedliche Deutungen erfahren, die, setzt man sie in Verbindung mit *Der du von dem Himmel bist*, noch zahlreicher werden. Es könnte sich dort, um nur eine Auswahl zu nennen, um Gott handeln oder den Frieden, der vielleicht mit Gott identifiziert wird.³⁴ Es wurde ferner vorgeschlagen, Charlotte von Stein als Adressatin des zweiten Gedichtes zu verstehen.³⁵ oder den *homo viator* als Adressaten.³⁶ Es kann der Wanderer als Typus, als Person oder als Spitzname Goethes

rhetorischen Gestaltung der Auffassung von der Welt im Gedicht und der literarischen Tradition dieser Gestaltung siehe Lausberg (1966, 76–77): „Das Gedicht bedient sich der rhetorischen Figur [...] der *disiunctio* [...], ja es besteht geradezu aus dieser Figur [...]. [...] Goethe hat das Schema ‚Ekphrasis der Nacht durch *disiunctio*‘ mindestens aus Vergil und Statius [...] sicher gekannt“. Mit Bezug zum Neoplatonismus vgl. Bennett (2013, 70): „a Neoplatonic or Hermetic interpretation of ‚Über allen Gipfeln‘ [...], a metaphysical excursion that leads back eventually to an understanding of the text as nothing but a response of nature.“

- ³³ Prägnant Johnson (1983, 45): „a point often raised in connexion with ‚Wandrer’s Nachtlied‘, [...] whether the last line, ‚ruhest du auch‘, is intended to signify merely physical rest and peace of heart or whether it is to be taken to refer to death, the final rest.“ Johnson selbst spricht sich für die harmlosere Deutung aus: „It is in many ways an unprofitable argument to try to decide between sleep and death, but I must confess to a sneaking preference of taking it to mean sleep. The reason for this is that to my mind this retains to a much greater extent what I feel to be the oneness, the integrity, of the poem.“ Für den Bezug auf eine „Grenzsituation“ siehe Lehnert (1966, 118): „Das Gedicht beschwört das Einverständnis des lyrischen Ich mit dem voraus erlebten eigenen Tode, der Ruhe im Aufhören aller Bewegung und allen Lebens.“ Die Verbindung zum Tod stützt sich oftmals auf den Bericht des Berginspektors Johann Christian Mahr über den alternden Goethe am Kickelhahn ([Mahr] 1855; [1]), könnte sich aber auch auf Gotthold Ephraim Lessings Untersuchung zu *Wie die Alten den Tod gebildet*, oder auch auf Goethe (2006c, 341) verweisen. Bezogen auf den Tod kann die Kadenz ebenso Verheißung wie Drohung sein. Der Wechsel von einer Beschreibung der gegenwärtigen Situation zum Ausblick unterstreicht jedenfalls die Unruhe des Menschen. Vgl. auch Heller (1976, 106): „Am Anfang des Gedichts steht ein umfassendes Präsens, fast als wäre der Augenblick seiner Gegenwart zeitlos; das Ende des Gedichts [...] bedient sich eines Präsens, das Zukunftsbedeutung hat und somit impliziert, daß des Wanderers Teil immer noch die Unruhe ist, der er seinen Namen verdankt.“ Der Reimwechsel kann, wie Johnson a. a. O., 43, herausstellt, das Warten erlebbar machen: „keeping us waiting for the rhyme word“. Hinzukommt, dass das, was Ruhe und Unruhe sind, kontextuell variiert. Segebrecht (1978b, 31) stellt zum Beispiel Goethes Rede von „diesen unruhigen Zeiten“ in einem Brief an Karl Friedrich Zelter in einen Zusammenhang mit dem „Ende der Befreiungskriege und der napoleonischen Ära“. Vgl. neben Segebrecht (2022, 48–49) ferner Segebrecht (2015, 57–58): „Das Gedicht *Über allen Gipfel* ist ebenso wenig Teil einer naturwissenschaftlichen Theorie wie vorrevolutionäres Exempel einer antirevolutionären Stellungnahme. Aber es enthält doch Goethes Auffassungen über das in der Natur trotz aller Revolutionen wirkende Gesetz der Ruhe und über die spezifische, in sich widersprüchliche Position des Menschen als Naturwesen.“
- ³⁴ Dies entspricht vor allem einer Deutung, die die beiden Gedichte als Gebet und Erfüllung sehen und einen Wechsel des Sprechers zwischen den beiden Gedichten annehmen. Vgl. auch Lausberg (1966, 79): „Das Gedicht, ‚Über allen Gipfeln‘, das auf das Gedicht ‚Der du von dem Himmel bist‘ [...] folgt [...], zeigt keine redende erste Person: es erscheint für die personale Sphäre nur die zweite Person. Diese zweite Person hat folgende Inhalte: a) [...] ein beobachtendes und selbstdeutendes Selbstgespräch [...]. b) der Dichter [wird] von außen (von der Natur her) und von innen (aus der Betroffenheit seiner menschlichen Natur her) durch die höhere Weltordnung angesprochen [...]. c) Den neuen Kontext-Umständen seit 1815 [...] entspricht eine Konkretisierung der redenden höheren Weltordnung als ‚Friede‘.“
- ³⁵ Dagegen ausdrücklich Boyle (1992, 266): „for the biographer one feature of the poem is very revealing: its use of the word ‚you‘. The word refers either to Goethe or to the reader or to both – that is in the nature of the dialogue in Goethe’s soul – but the ‚you‘ is not – not specifically, or by allusion – the woman to whom Goethe was writing only minutes before, and after, he composed the poem.“ In Verbindung mit *Der du von dem Himmel bist* weist Knobloch (2007, 102) auf einen brieflichen Überlieferungszusammenhang hin: „daß ein Verführungsgedicht wie *Wandrer’s Nachtlied* unter kräftiger Mithilfe des Autors in ein christliches Gebet umgedeutet werden konnte, das würde ich doch gerne als einen Witz der Literaturgeschichte bezeichnen.“ Der entsprechende Brief ist auf den 12. Februar 1776 datiert. Boyle hat a. a. O., 338, jedoch in anderem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass dieses „du“ nicht dem Ton in der Korrespondenz zwischen Frau von Stein und Goethe entspreche: „it was not until March of the [...] year [...] 1781, [...] that the great change in his relations with Charlotte occurred. An ecstatic, though softly spoken, intimacy enters his daily notes to her, in the course of the next month the ‚Sie‘ form of address gives way to the ‚Du‘.“
- ³⁶ Vgl. Steiner (1998, 80): „Schon der Titel *Wandrer’s Nachtlied* indiziert die poetische Usurpation eines alten theologischen Schemas, das den Menschen als *homo viator* begreift: als endliches Geschöpf, der zwischen Geburt

gemeint sein.³⁷ Bezieht man die Gedichte aufeinander ergeben sich entsprechend vielfältige denkbare Gesprächskonstellationen.

Schließlich ließen sich in dieser unvollständigen Reihe³⁸ auch noch Querverbindungen zwischen den einzelnen Deutungen herstellen.³⁹ Die unterschiedlichen Rezeptionssituationen, die mit einer Holztafel in einer Hütte, der Beilage eines Briefes, der autorisierten Publikation in einer religiös erbaulichen Zeitschrift und einer gedruckten Werkausgabe einhergehen, gehen mit möglichen, je unterschiedlich plausiblen Identifizierungen einher, die sich ausschließen können oder auch nicht.⁴⁰ Die Situation wäre zudem erst dann vollständig verstanden, wenn nicht nur die Frage nach dem oder der Angesprochenen so oder so beantwortet ist, sondern auch die nach der oder dem Sprechenden.⁴¹

Auch der digitale Suchalgorithmus bleibt an Auswahlentscheidungen gebunden, die jede Interpretation strukturieren. Zum Beispiel werden „Gipfel“, „Wipfel“, „Vögelein“ und „Du“, das ist der Wanderer, als Repräsentationen der unbelebten Natur, der Pflanzen und Tieren und schließlich des Menschen gedeutet.⁴² Dabei werden zunächst die übrigen Substantive ignoriert: „Ruh“, „Hauch“, „Walde“. Die Selektion der Substantive ist begründet über das vermutete Muster hinter dem Text. Sie lässt sich gleichwohl verbinden mit der Abfolge der angesprochenen oder nicht angesprochenen Sinne des Sehens, Tastens und Hörens⁴³ sowie mit der etwas unsicheren

und Tod unterwegs seine irdische Existenz unruhig in der Hoffnung auf die göttliche Gnade am Ende des Lebenswegs fristet.“

³⁷ Vgl. Goethe (2006c, 555): „Man pflegte mich [...], wegen meines Umherschweifens in der Gegend, den *Wanderer* [zu nennen].“

³⁸ Es kommt hinzu, dass einige Interpretationen die Anrede in „Spürest Du“ unpersönlich lesen. Vgl. Johnson (1983, 41): „the wisdom of the first ‚du‘ which even in the more general context introduces and prepares us for the individual ‚du‘ of the last line, a line which springs directly from the concrete situation of the ‚Wanderer‘“. Schließlich könnte auch das Gedicht selbst es sein, das, metrisch unruhig, zu Ruhe gelangen soll. Vgl. auch Segebrecht (1978b, 175): „Die harmonische künstlerische Gestaltung ermöglicht es dem Menschen, der sich nach Ruhe sehnt und zur Ruhe bestimmt ist, als Naturwesen aber zugleich wesentlich unruhig sein muß, sich als geschichtliches und natürliches Wesen mit seiner eigenen notwendigen Widersprüchlichkeit zu versöhnen.“

³⁹ So zum Beispiel, wenn man beachtet, dass *Jägers Nachtlied* an Lida, bei der es sich nach heutiger Auffassung um Charlotte von Stein handelt, gerichtet ist. Vgl. Goethe (2006a, 10): „Mir ist es denk ich nur an dich / Als sah' den Mond ich an; / Ein stiller Friede kommt auf mich / Weiß nicht wie mir getan.“ Der Mond kann auch als Adressat von *Der du von dem Himmel bist* verstanden werden und auch *An den Mond* weist Verbindung zur Linderung der Unruhe und zur Geliebten auf. Vgl. ebd., 34: „Breitest über mein Gefild / Lindernd deinen Blick / Wie der Liebsten Auge, mild / über mein Geschick.“

⁴⁰ Vgl. Segebrecht (2022, 224, 226): „Die Hütte [...] wurde vorwiegend von Menschen aus der näheren Umgebung der Weimarer Hofes aufgesucht. [...] Der Spielraum der Fiktivität wird offenbar umso größer, je unspezifischer die vom Publikationsort abhängige Rezeptionssituation des Lesers ist; und unspezifisch ist diese Situation des Buchlesers gegenüber derjenigen des zeitgenössischen Lesers der Inschrift an der Bretterwand auf dem Kickelhahn gewiss in jeder Hinsicht.“

⁴¹ Vgl. auch Reuß (2005, 58): „In allen Fällen [d. i. ‚Du‘ als Gegenüber, als abstrakte Allgemeinheit, als Selbstanrede bei Selbstinfragestellung] tritt mit der Anrede, durch Reflexion am anderen Selbst, das poetische Ich erstmals aus dem Schatten seiner Äußerungen hervor“.

⁴² Vgl. Wilkinson und Willoughby (1962, 22–23): „the order of the natural objects named here is not arbitrary. [...] It is an order of the inner processes of nature as known by the mind, an organic order of the progression in nature, from the inanimate to the animate, from the mineral, through the vegetable, to the animal kingdom [...]. The poet-wanderer [...] is, of necessity, by the very order of the poem, embraced within it.“ Segebrecht (1978b, 82) sieht es als seine Aufgabe, dies zu präzisieren: „Die Interpretin hat es zu eilig, zu betonen, daß in dem Gedicht alles ‚aus dem Bereich bloßen Wissens in den dichterischer Einbildungskraft übergegangen und dort [...] vollständig Bild geworden ist‘; deshalb unterläßt sie es, dem Leser mitzuteilen, was alles Bild geworden ist aus dem Bereich der goetheschen Naturerkenntnis und -auffassung.“ Auslassung i.Orig., schließendes Anführungszeichen ergänzt.

⁴³ Dies hat besonders Heller (1976, 78–79) betont: „Zu Anfang umfaßt ein weiter Blick noch Berge und Himmel, dann schränkt die Perspektive sich ein auf die Wipfel [...] und erlischt endlich im Gefühl für das Allernächste, die eigene Person. [...] Auch herrscht zunächst der äußere Sinn, der Gesichtssinn, vor, dann aber – auf dem Weg über eine Anspielung auf den Tastsinn [...] – geraten wir [...] in den Bereich des innerlicheren Gehörs [...] und schließlich in den des innerlichsten, privatesten Selbstgefühls, so daß sich auch in bezug auf das Sensorium

Distanz des Betrachters zum Betrachteten.⁴⁴ Bei solcherlei Deutungen wird nicht die Laut- und Wortebene des Textes „deformiert“, sondern der Wortlaut in kontingente, also immer auch anderes wählbare Kontexte eingebunden.

Plausibel und transparent können die einzelnen Hypothesen gegebenenfalls werden, wenn sie mit Parallelstellen in Verbindung gebracht werden können. Solche Stellen zu finden, ist, wie die Suchalgorithmen zeigten, im Digitalen anders möglich als im Buch. Es lässt sich aber auch mit Verknüpfungen darlegen, wie eng die sprachliche oder inhaltliche Verbindung zwischen den Quellen, zwischen ihren Themen, Motiven, aber auch Ausdrücken ist. Im Digitalen können die Quellen nicht nur nebeneinandergelegt werden, sondern auch mit algorithmischen Mitteln in Weisen ausgewertet werden, die in anderen Medien nicht möglich sind. Die verschiedenen digitalen Verfahren lassen sich sowohl einsetzen, um Hypothesen für eine Deutung zu bilden, als auch um Hypothesen zu bewerten.

6 Ein gleiches?

Zählen, Annotieren und Verknüpfen setzen alle in ihrer Art wiedererkennbare Einheiten, eine Form von Gleichheit, voraus. Auf dieser Grundlage können die verschiedenen digitalen Methoden verbunden werden. Sind zwei Zeichenketten in verschiedenen Dokumenten als sprachliche Repräsentationen einer Person identifiziert worden, können diese Vorkommen gezählt und verknüpft werden. Solche Identifizierungen stellen häufig Fragen an die Interpretation. Fragen der historischen Semantik betreffen ferner Ausdrücke, die Verschiedenes meinen können, und Bedeutungen, die verschieden ausgedrückt werden können.

Alle drei angesprochenen Ebenen, die Annotation, die Verknüpfung und die algorithmische Auswertung haben ihre Vorgänger und Entsprechungen in einer Forschung jenseits des Computers. Indem aber alle drei Verfahren digital umgesetzt werden und miteinander verbunden werden können, verändern sich die Rahmenbedingungen für ihren Einsatz. Viele Änderungen betreffen die Forschungspraxis selbst. Annotationen können über Lebensspannen und Projektlaufzeiten hinaus ergänzt werden, Ressourcen verschiedener Provenienz können miteinander dauerhaft und explizit verbunden werden, die Ergebnisse effizienter durchsucht und quantitativ ausgewertet werden. Allerdings ist bei allen diesen Möglichkeiten zu bedenken, dass viele Fragen der technischen, fachlichen und betrieblichen Nachhaltigkeit noch nicht endgültig geklärt sind, viele Ressourcen in unterschiedlichen Formen vorliegen und sie sich teils stetig verändern. Die automatische Verknüpfung und Auswertung wirft, je mehr fremde Ressourcen eingebunden werden, auch Fragen für die Forschungspraxis auf. Für die Geisteswissenschaften, die auf der Quellenkritik und der argumentativen, skeptischen Prüfung anderer Untersuchungen fußen, ist zu klären, wie sie mit diesen Fragen theoretisch und methodisch umgehen kann.

ein Schrumpfungsprozess, eine fortschreitende Beruhigung und Still-Legung bzw. Verminderung des Aktionsradius oder Detumeszenz abspielt.“ Heller identifiziert Begrenzung und Beruhigung. Das Gedicht mit dem Hinweis auf die baldige eigene Ruhe verweist dabei zurück auf die Natur („auch“). Gerade die Betrachtung des Fernen scheint der Grund für die Hoffnung der Beruhigung des eigenen Herzens zu sein. Vgl. auch Goethe (2006b, 505): „Ja man gönne mir, der ich durch die Abwechselungen der menschlichen Gesinnungen, durch die schnellen Bewegungen derselben in mir selbst und in andern manches gelitten habe und leide, die erhabene Ruhe, die jene einsame stumme Nähe der großen leise sprechenden Natur gewährt“. In einem Brief vom Oktober 1779 hieß es ähnlich. Vgl. Goethe (1988a, 275): „Das Erhabene giebt der Seele die schöne Ruhe [...]. [...] was er [d. i. der Mensch] an Wollust verliert gewinnt er an innrem Wachstum“.

⁴⁴ Vgl. *Der Fischer* und *Erlkönig*, aber auch *Grenzen der Menschheit* und Werthers Brief vom 12. August. Vgl. auch Staiger (1960, 335): „Das Wissen und Bedenken ist erst möglich, wenn die Seele ebenso am Wandellosen wie am Wandelbaren Anteil hat.“ Die Ordnung der Natur lässt sich mit Graden der Ruhe verbinden, wie Conrady (1994, 383) festhält: „Wie im Ablauf der Verse das Ausmaß der Ruhe abnimmt, so drückt sich zugleich das Wissen aus, daß auch der unruhige Mensch in die Ruhe der Natur aufgenommen werden wird.“ Eine ambivalente Position wird von Segebrecht (1978b, 165) diagnostiziert: „Der Mensch [...] als ein Teil der kosmischen Natur [...] ist [...] der vergleichsweise ‚unruhigste‘ Teil der Natur, er ist der Ruhe, die von oben nach unten wirkt, am wenigsten teilhaftig.“

Im Fall von *Wandrer's Nachtlid* können die verschiedenen Beobachtungen miteinander zu einer dichten Beschreibung des Werks beitragen. Im Rückblick auf die angesprochenen Deutungen, deren Voraussetzungen zum Teil durch digitale Mittel wie Zählen, Annotieren und Verknüpfen expliziert werden können, lässt sich vermuten, dass nicht nur die relative Kürze des Gedichts, sondern auch die Vielzahl der interpretativen Möglichkeiten und vielleicht Unmöglichkeiten zur Tradierbarkeit und Popularität des Gedichts beigetragen haben.

Referenzen

- Bellos, David. 1995. *Georges Perec. A Life in Words*. London: Harvill.
- Bennett, Benjamin. 2013. "Über allen Gipfeln": The Poem as Hieroglyph." In *Goethe's Ghosts. Reading and the Persistence of Literature*. Hrsg. von Simon Richter und Richard Block. Rochester: Camden House. 56–76.
- Boyle, Nicholas. 1992. *Goethe. The Poet and the Age, Bd. 1: The Poetry of Desire (1749–1790)*. Oxford: Oxford University Press.
- Busa, Roberto. 1980. "The Annals of Humanities Computing: The Index Thomasticus." In *Computers and the Humanities* 14. 83–90.
- Conrady, Karl Otto. 1994. *Goethe. Leben und Werk*. München: Artemis und Winkler.
- Erben, Johannes. 1993. „Textlinguistische Bemerkungen zu ‚Wandrer's Nachtlid‘ (Goethe 1776 und 1789).“ In *Grammatik, Wortschatz und Bauformen der Poesie in der stilistischen Analyse ausgewählter Text*. Hrsg. von Hans Wellmann. Heidelberg: Winter, 67–78.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1988a. *Briefe, Bd. 1: 1764–1786*. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow. München: Beck. 4. Aufl.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1988b. *Briefe, Bd. 4: 1821–1832*. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow. München: Beck. 3. Aufl.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 2006a. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 2/1: Erstes Weimarer Jahrzehnt. 1775–1786, Teilband 1*. Hrsg. von Hartmut Reinhardt. München: Hanser/Random House.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 2006b. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 2/2: Erstes Weimarer Jahrzehnt. 1775–1786, Teilband 2*. Hrsg. von Hannelore Schlaffer, Hans J. Becker, Gerhard H. Müller und John Neubauer. München: Hanser/Random House.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 2006c. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Bd. 16: Dichtung und Wahrheit*. Hrsg. von Peter Sprengel. München: Hanser/Random House.
- Heller, Peter. 1976. „Gedanken zu einem Gedicht von Goethe.“ In *Versuche zu Goethe*. Hrsg. von Volker Dürr und Géza von Molnár. Heidelberg: Stiehm. 76–120.
- Jandl, Ernst. 2016. *Werke, Bd. 2: Der künstliche Baum*. Hrsg. von Klaus Siedlewski. München: Luchterhand.
- Johnson, L. P. 1983. „Wandrer's Nachtlid“. In *German Life and Letters* 36 (1/2). 35–48.
- Knobloch, Hans-Jörg. 2007. „Wandrer's Nachtlid – ein Gebet?“ In *Goethe. Neue Ansichten – Neue Einsichten*. Hrsg. von Hans-Jörg Knobloch und Helmut Koopmann. Würzburg: Königshausen und Neumann. 91–102.
- Korff, H. A. 1958. *Goethe im Bildwandel seiner Lyrik*, Bd. 1. Leipzig: Koehler und Amelang.
- Lausberg, Heinrich. 1966. „Rhetorik und Dichtung.“ In *Der Deutschunterricht* 18 (6). 47–93.
- Lehnert, Herbert. 1966. *Struktur und Sprachmagie. Zur Methode der Lyrik-Interpretation*. Stuttgart: Kohlhammer.
- [Mahr], L. P. 1855. „Goethes letzter Aufenthalt in Ilmenau.“ In *Weimarer Sonntags-Blatt*, 15. Juli 1855.

- Martyn, David. 2001. „Dekonstruktion.“ In *Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Helmut Brackert und Jörn Stücker. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. 7. Aufl. 664–677.
- McGann, Jerome J. 2001. *Radiant Textuality. Literature after the World Wide Web*. New York: Palgrave.
- Müller, Günther. 1968. *Morphologische Poetik*. Hrsg. von Elena Müller. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Perec, Georges. 1968. *Die Maschine*. Regie: Wolfgang Schenck. Saarländischer Rundfunk/Westdeutscher Rundfunk.
- Perec, Georges. 1972. *Die Maschine*. Stuttgart: Reclam.
- Prezel, Ulrich. 1958. „Interpretationen Goethescher Verskunst.“ In *Beiträge zur deutschen und nordischen Literatur*. Hrsg. von Hans Werner Seiffert. Berlin: Akademie. 226–237.
- Ramsay, Stephen. 2005. „In Praise of Pattern.“ In *Text Technology* 2. 177–190.
- Ramsay, Stephen. 2011. *Reading Machines. Toward an Algorithmic Criticism*. Urbana: University of Illinois Press.
- Reuß, Roland. 2005. „Ein anderes gleiches. Zu Goethes „Ein gleiches“, seinem tatsächlichen Erstdruck und Kleists Gegengedicht.“ In *Brandenburger Kleist-Blätter* 17. 31–71.
- Schober, Rita. 1987. „Zu Goethes ‚Wandrer’s Nachtlid‘. Ein Gedicht, seine Entstehung und seine Wandlung in anderen Sprachen.“ In *Zeitschrift für Germanistik* 8 (3). 261–274.
- Segebrecht, Wulf. 1978a. „Der Erstdruck von Goethes *Nachtlid*.“ In *Euphorion* 72. 96–101.
- Segebrecht, Wulf. 1978b. *Johann Wolfgang Goethes Gedicht „Über allen Gipfeln ist Ruh“ und seine Folgen. Zum Gebrauchswert klassischer Lyrik*. Literatur-Kommentare 11. München: Hanser.
- Segebrecht, Wulf. 2015. *Der Blumengarten oder: Reden vom Gedicht*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Segebrecht, Wulf. 2022. *Goethes Nachtlid „Über allen Gipfeln ist Ruh“. Ein Gedicht und seine Folgen*. Göttingen: Wallstein.
- Seidler, Herbert. 1958. *Die Dichtung. Wesen, Form, Dasein*. Stuttgart: Kröner.
- Seidler, Herbert. 1978. *Grundfragen einer Wissenschaft von der Sprachkunst*. München: Fink (Internationale Bibliothek für allgemeine Linguistik 42).
- Staiger, Emil. 1952. „Lyrik und lyrisch.“ In *Der Deutschunterricht* 4 (2). 7–12.
- Staiger, Emil. 1960. *Goethe. 1749–1786*. Zürich: Atlantis. 3. Aufl.
- Staiger, Emil. 1968. *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis. 8. Aufl.
- Steiner, Uwe C. 1998. „Gipfelpoesie. Wandrer’s Leiden, Höhen und Tiefen in Goethes beiden Nachtlidern.“ In *Gedichte von Johann Wolfgang Goethe*. Hrsg. von Bernd Witte. Stuttgart: Reclam. 78–95.
- White, J. J. 1971. „Goethe in the Machine. Georges Perec’s Computer-Based Exercises with the Repertoire of ‘Über allen Gipfeln’.“ In *Publication of the English Goethe Society, New Series* 41. 103–130.
- Wilkinson, Elisabeth M. und L. A. Willoughby. 1962. *Goethe. Poet and Thinker*. London: Arnold.