

Balzacs Hausmantel oder: Textprozesse und ihre Bedeutung für die Erschließung komplexer poetischer Strukturen*

von Axel Gellhaus, Aachen

Rolf Bücher zum 65. Geburtstag

1. Grundsätzliche Bedeutung von Varianz und Invarianz in der Literatur

Die Frage, welchen Stellenwert die Literaturwissenschaft dem Phänomen der Variante in der Literatur beimisst, müsste historisch beantwortet werden. Die archivierenden, dokumentierenden und interpretierenden Wissenschaften haben die Problematik der Varianz oder Invarianz ihres Gegenstandes ‚Text‘ zu verschiedenen Zeiten durchaus unterschiedlich bewertet. Unabhängig von dieser Entwicklung, die ihre Extrempositionen im Zeitraum der letzten fünf Jahrzehnte durchmessen hat, hat sich auf der Seite der Produktion ein Wandel im Selbstverständnis der Autoren vollzogen, was Unveränderbarkeit oder Variabilität ihrer Texte betrifft – abhängig von der Funktion und Präsenz der Literatur im kulturellen, gesellschaftlichen Kontext.

Vor 40 Jahren gefragt, welche Rolle Varianten beim Gegenstand ihrer wissenschaftlichen Betrachtung spielen, hätte uns die Mediävistik belehrt, man habe es kaum mit Varianten, sondern mit ‚Lesarten‘ zu tun; also mit Überlieferungsfehlern, nicht mit Entstehungsvarianten. Mit der aus der Altphilologie entlehnten Methode Lachmanns galt es, durch Herstellung von Überlieferungs-Stemmata dem ‚Original‘ möglichst nahe zu kommen – es möglicherweise aus verschiedenen Überlieferungssträngen zu rekonstruieren. Daran, dass dieses oder jenes Epos eine identische Gestalt besessen habe, die es nur möglichst getreu zu rekonstruieren gelte, wurde kaum gezweifelt. Die Lesarten belegten also entweder die Treulosigkeit der Abschreiber oder gar ihre Lust daran, Texte beim Abschreiben zu variieren. Fragt man einen heutigen Mediävisten, der die Diskussionsbeiträge der sogenannten ‚New Philology‘ kennt, so wird seine Antwort anders ausfallen. Er wird den Lachmann’schen Werkbegriff als seinerseits zeitbedingte Vorstellung klassifizieren und erklären, man müsse die Überlieferungsvarianten ernst nehmen, schon deshalb, weil Literaturwissenschaft heute tendenziell eher rezeptions- als produktionsorientiert arbeitet und demzufolge ein größeres Interesse daran besteht, wie zu bestimmten Zeiten und unter bestimmten Verhältnissen ein Werk gewirkt haben mag und in welcher Gestalt man es rezipiert hat.¹ (Es entspricht diesen neuen Fragestellungen und Hypothesen, wenn kürzlich an der Universität Basel eine Professur eingerichtet worden ist mit dem Forschungsauftrag, eine elektronische Edition der gesamten hochkomplexen Parzival-Überlieferung zu erstellen.)

* Die Vortragsform wurde bewusst beibehalten.

¹ Vgl. zum gegenwärtigen Diskussionsstand den Einführungsbeitrag zum „Rahmenthema XXXX. ‚Überlieferungsgeschichte – Textgeschichte – Literaturgeschichte‘“: Thomas Bein, „Einführung in das Rahmenthema“, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 34 (2002) 2, S. 89–104.

Ein zweiter Grund kommt aber als denkbare Perspektive hinzu: Überlieferungsvarianten müssen als solche respektiert werden, weil zumindest die Hypothese nicht mehr ganz von der Hand zu weisen ist, dass in Kulturepochen vor der sogenannten ‚Ära Gutenberg‘ die Textvarianz in den Überlieferungssträngen zum guten Teil auf Textvariabilität schließen lasse, so, als ob bestimmte, wenn nicht alle literarischen Texte performanzabhängig variiert werden durften und sollten. Es gab zwar feste Reim- und Strophenschemata, aber die Reihenfolge, die Anzahl der Strophen durfte je nach Publikum variieren. Ja, möglicherweise ist die formale Schematisierung von Strophenformen, Metren und rhetorischen Topoi nur die komplementäre Erscheinung zur Variabilität der Komposition. Dieser Hypothese entspricht die Tatsache, dass wir in den großen Liedersammlungen mittelalterlicher Literatur – unter denen die Manesse’sche die bekannteste ist – eine teilweise große Variationsbreite in der Textgestalt von Gedichten finden. Liegt es nicht nahe zu vermuten, dass in den Künsten, deren Rezeption erst durch Performanz möglich ist, eben in der oralen Literatur und in der Musik, die Variation eine vergleichbar große Rolle spielt? Für die Musik ist dies eine Binsenweisheit, nicht aber für die Literatur.

Die Festschreibung von literarischen Werken in identischer Gestalt hat offensichtlich einerseits mit dem Medienwechsel von der Oralität zur Literalität, andererseits mit dem von der Handschrift zum Druck zu tun. Insofern könnte aber nun das kulturgeschichtliche Modell: ‚vor Gutenberg‘ versus ‚nach Gutenberg‘ übertragen werden auf den Produktionsvorgang; bei den meisten Autoren, deren Arbeitsweise wir kennen und deren Nachlasssituation wir überschauen, stellt die Drucklegung eines Textes eine deutliche Zäsur im Produktionsprozess dar. Es gibt immer Ausnahmen von dieser Regel (z. B. Klopstocks *Messias*-Überarbeitungen oder Goethes ‚klassifizierende‘ Überarbeitungen des Jugendwerks); aber in der Regel nimmt die Variationslust der Autoren nach der ersten Drucklegung entschieden ab – abgesehen von leichten Textrevisionen und Druckfehlerkorrekturen in überarbeiteten Auflagen. Gemessen an der Variationsbreite vor der Drucklegung spielt die Varianz nach der Drucklegung eine untergeordnete Rolle – eine Banalität, die durch technische und vor allem ökonomische Bedingungen erklärt würde. Der Autor kann einem Verlag viel leichter ein neues Werk anbieten als ein zum dritten Mal überarbeitetes, weil der Verleger die dritte Fassung eines Gedichtes oder einer Erzählung nicht mehr verkaufen könnte. Das Phänomen wäre damit hinreichend erklärt, hätte sich nicht scheinbar ganz unabhängig von diesen banalen Aspekten ein nahezu sakraler Aspekt herausgebildet, der die Produktionsbedingungen vergessen machen sollte: die Idee von der ‚notwendigen‘ Gestalt des Kunstwerks.

Man kann den neuzeitlichen Strang der Genese dieser Idee genau lokalisieren: Sie beginnt faktisch mit der Emanzipation der Literatur von ihrer illustrativen, rhetorisch fundierten Funktion und wird dann theoretisch begründet in den Systemen deutsch-idealistischer Philosophie. Der neuen (Kant’schen) Prämisse der ‚Autonomie des Kunstwerks‘ folgte die klassizistische Vorstellung von der Formvollendung des Kunstwerks (Äquivalenz von Stoff und Form bei Schiller) auf dem Fuße; und diese erwies sich eben darin, dass der Konstruktcharakter der Kunst nicht mehr erkennbar sei. Kant und Goethe sind sich darin einig, dass ein Kunstwerk dann als schön angesehen werde,

wenn es wie Natur wirke, und Natur dann, wenn sie als von einem göttlichen Künstler geschaffen betrachtet werden könne. Nimmt man beide Aspekte zusammen, ist letztlich ein Werk erst dann ‚Kunst‘, wenn es die Notwendigkeit von Dingen göttlich-natürlichen Ursprungs besitzt. Das bedeutet aber auch, dass, wenn ein Kunstwerk einmal als Kunstwerk anerkannt war, es sich der Verfügungsgewalt seines (irdischen) Autors entzog. Ähnliche Theorien finden sich bei Schelling, ähnlich betrachtet noch Heidegger die Genese des Werks als einen Prozess, bei dem der relevante Anteil des Produzenten sich mit der Vollendung verflüchtigt. Die romantische Kontrafaktur, die Betonung des Fragmentarischen, Vorläufigen, Perfektiblen in der Kunst, hat sich in den im 19. Jahrhundert entstehenden Wissenschaften zunächst nicht durchsetzen können. Die sich institutionalisierenden Kunstwissenschaften waren offensichtlich an der klassischen Philologie, am Textverständnis der Theologie und in ästhetischer Hinsicht am Klassizismus orientiert – und bezüglich des Produzenten am Begriff des Genies, bis man Ende des 19. Jahrhunderts den Geniebegriff positivistisch destruierte. Aber auch der Positivismus analysierte nicht die Textgenese, sondern die Genese des Autors.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich vielleicht, weshalb es bis heute nicht selbstverständlich ist, Varianten oder textgenetische Materialien in die Interpretation literarischer Werke einzubeziehen. Es ist, als benötige der hermeneutisch orientierte Interpret traditioneller Prägung, der gerne bereit war, die Vorläufigkeit des eigenen Interpretierens zu konzedieren, wenigstens beim Gegenstand die Gewissheit der Identität und Unverrückbarkeit: Damit gepflegt werde der feste Buchstabe, wie es Friedrich Hölderlin formuliert hat. Der Pflege des ‚festen Buchstabens‘ widmeten sich mehrere Generationen von Editoren, die den Anspruch auf Authentizität zwar inzwischen bis zur fast unhintergehbaren Forderung nach Faksimileausgaben und Handschrifteneditionen gesteigert haben, aber mit dem Faksimile kehrte in die ‚Ordnung‘ der Druckschrift die ‚Unordnung‘ der Handschrift zurück und begann, die Illusion von der ‚Festigkeit des Buchstabens‘ zu destruieren. Die genetische Edition, deren Dokument die faksimilierte Handschrift ist, erweist sich als buchstäbliche Dekonstruktion des traditionellen Textverständnisses: die Auflösung des Kunstwerkgedankens zugunsten der Annahme kognitiver Prozesse.

Seit Mitte der siebziger Jahre hat sich in der Literaturwissenschaft der Zweig der Edition und Editionstheorie verselbständigt, was zu einem deutlichen Entwicklungsschub bei den historisch-kritischen Editionen – in quantitativer wie in qualitativer Hinsicht – geführt hat. Viele neue historisch-kritische Editionen liegen inzwischen abgeschlossen vor, werden sogar durch alternative Konzepte überboten.²

Die Editionsphilologie hat damit zunächst auf ein gewandeltes (nicht klassizistisches) Werk- und Textverständnis reagiert, dem die älteren Editionen nicht mehr entsprochen haben. Es galt, nicht mehr bloß das Prinzip der Vollständigkeit zu beachten, sondern vor

² Noch vor dem Abschluss der Beißner'schen Hölderlin-Edition legte Dietrich E. Sattler anfangs der siebziger Jahre ein editorisches Konzept vor, das wie keines zuvor die Editionspraxis verändert hat; seitdem sind zahlreiche Editionen erschienen, die sich – wenn sie auch dem Vorbild Sattlers nicht in jedem Aspekt folgen – zumindest einem radikal gewandelten Textbegriff verdanken und diesem in der Darstellung der Textgenese Rechnung tragen. Als Beispiele seien genannt: die Editionen zu Hölderlin, Kleist, Heine, Stifter, Mörike, Heym, Trakl, Hofmannsthal, Kafka, Celan, Bachmann u. a. m. Dies gilt aber keineswegs nur für die deutschsprachige Literatur und die germanistische Editionspraxis; zu erinnern ist an das französische ITEM (Institut des Textes et Manuscrits modernes), das zahlreiche aufwendigste Editionen vorgelegt hat und mit großem technischen Aufwand arbeitet, oder an die Edition der Werke von James Joyce.

allem das der Transparenz der editorischen Entscheidung. Während sich in älteren Editionen hinter der zweigeteilten Fassade von Textkonstitution und Variantenapparat eine kaum rekonstruierbare Vermischung von philologischer Autopsie, Selektion und Interpretation verborgen hatte, sollten sich nun die einzelnen Schritte deutlicher voneinander unterscheiden lassen: Die Transkription einer Handschrift soll durch Faksimilierung überprüfbar werden, die Analyse der Überarbeitungsschritte, also die Bewertung der Varianten, soll vom Leser nachvollzogen und autonom bewertet werden können, der konstituierte Text soll die Konsequenz einzeln nachvollziehbarer Schritte darstellen, die ansonsten eliminierten graphischen Befunde einer Handschrift können in die Analyse einbezogen werden. Seitdem durch Digitalisierung die drucktechnische Reproduktion erleichtert worden ist, wird mehr und mehr das Faksimile zum Standard der Edition: Faksimiliert werden die Handschriften von Werkstufen und Werkfassungen sowie genetisch zugehörige Notizen, bei einigen Editionen auch die variierenden Drucke zu Lebzeiten des Autors, sofern er diese direkt oder indirekt ‚autorisiert‘ hat. Man darf allerdings Zweifel daran haben, ob die Reproduktion des Nachlasses noch als ‚Edition‘ bezeichnet werden kann. Dieser im Namen der Authentizität auf die Spitze getriebene ‚Rekonstruktivismus‘ ist der eine Pol in der Entwicklung der Literaturwissenschaft. Der andere ist ein radikaler Skeptizismus gegenüber den Implikationen der Hermeneutik, jener Wissenschaft des Verstehens, die sich im modernen Sinne mit Schleiermachers Hermeneutik im frühen 19. Jahrhundert als wissenschaftliches Verfahren definiert und im 20. Jahrhundert bei Gadamer reformuliert findet. Die sogenannten poststrukturalistischen antihermeneutischen Ansätze haben als *petitio principii* die Kategorie des Autors und die des Werks eliminiert und verzichten konsequent auf das Studium von Produktionszusammenhängen und werkgenetischen Materialien.

Zwischen diesen Extremen findet sich heute eine Position, die versucht, mit Hilfe der dokumentierten Überlieferung, der textgenetischen Varianten und Notizen genauere Aufschlüsse zu erhalten über den Prozess der Konkretisierung komplexer literarischer Arbeit. Wer so fragt, interpretiert Befunde eher als Archäologe, nicht als Theologe der Schrift. Er bedient sich hermeneutischer Verfahren als Instrument des Verstehens und muss sich lediglich von gewissen traditionellen Implikationen der Hermeneutik abgrenzen. Er setzt z. B. keinen Begriff einer auktorialen ‚Intention‘ voraus, denn das Produzieren eines Kunstwerks, das Schreiben eines Gedichts, kann theoretisch nicht erfasst werden, analog zu einem Willensakt und dessen Realisation. Er ist sich vielmehr der Tatsache bewusst, dass sich ‚Intention‘ – verstanden als das Gerichtetsein eines Textes im synchronen und diachronen Zusammenhang der Diskurse – selbst oft erst im Prozess des Schreibens konkretisiert, dass die Tendenz eines Werks zu Beginn des Prozesses also eine völlig andere sein kann als zum Zeitpunkt des Abschlusses – und der Abschluss ein oftmals von äußeren Zwängen diktiert mehr oder weniger willkürlicher Punkt in einem unabschließbaren Kontinuum. Zunächst also sucht vielleicht ‚etwas‘ eine Form, das, wenn es sie gefunden hat, nicht mehr dasjenige ist, weshalb der Autor auf die Suche gegangen war. Paul Valéry hat dies einmal so formuliert: „Oft schreibe ich hier einen absurden Satz hin anstelle eines Blitzes, der sich nicht hat greifen lassen oder der – gar kein Blitz war.“³ Entsprechendes hat neben vielen anderen Autoren auch Franz Kafka reflektiert.

Die eindimensionalen Begriffe vom ‚Autor‘ und von dessen ‚Intention‘ aufzugeben, war also zwingend, nicht, weil Roland Barthes und Michel Foucault den ‚Tod des Autors‘ proklamiert haben, sondern aus einem Grund, aus dem letztlich auch deren Absage entsprang, nämlich aus der Einsicht in die Mehrdimensionalität des Prozesses der Konkretisierung von Werkkomplexen. Man kann die Differenz zur älteren, eindimensionalen Auffassung vom ‚Autor‘ auf einen Aspekt reduzieren, den man früher geringer bewertet hat: Auch der Autor ist Leser, reflektierender Leser. In jedem Akt des Notierens, der Verschriftlichung findet ein Medienwechsel statt; das Geschriebene wendet sich im Moment der Fixierung als etwas Objektives dem Schreiber entgegen und hat das Potenzial zum Dialog, zur Diskussion, kann ihn zwingen, einen Umweg zu machen, auszuweichen oder fortzufahren; das Geschriebene wird ihn dann auf diesem nächsten Wegstück begleiten; es wird zum Mitschreibenden – und wer schreibt da, wenn es einmal schwarz auf weiß fixiert ist, nicht alles mit? An dieser Stelle wird zu berücksichtigen sein, was die neuere Literaturwissenschaft unter dem Begriff der ‚Intertextualität‘ versteht. Bewusst oder unbewusst ist der Werkprozess eine Auseinandersetzung mit der Tradition. Aber auch die Gegenwart ist präsent durch die antizipierte Erwartungshaltung der potenziellen Leser, die Ansprüche des Verlegers, die staatliche Zensur oder – bei einem Theaterstück – die Bedingungen einer Bühne. Haben nicht mehrere Theaterintendanten an Schillers *Wallenstein* ‚mitgeschrieben‘, da die unhandliche Trilogie jeweils den Möglichkeiten einer Inszenierung in Hamburg, Berlin, Weimar oder Dresden hat angepasst werden müssen? Mitgeschrieben an Schillers Dramen haben aber auch die Zeitgenossen Körner, Wilhelm von Humboldt und Goethe, die dessen Werke vor der ersten Drucklegung zu lesen bekamen. Bei all diesen Einflüssen hätte Schiller zwar nie daran gezweifelt, dass er der *Wallenstein*-Autor sei und dass es sich bei all den verlangten Korrekturen und Anpassungen noch um ‚den‘ *Wallenstein* handle. Aber die Bedingung der Möglichkeit solcher Mitautorschaft liegt darin, dass eine ‚Intention‘ in der bereits objektivierten ‚Fassung‘ erkennbar geworden ist und ein Mitautor punktuell in der Lage ist, die Rolle ihres Anwalts zu spielen.

Der an der Konkretisierung des Werks interessierte Wissenschaftler wird also versuchen müssen, keinen festen Begriff vom Autor vorauszusetzen, sondern sich den Urheber des Werkprozesses als ein Bündel aus heterogenen Funktionen vorzustellen und den Fixierungsprozess als einen hochkomplexen Vorgang aus differenten ‚Intentionen‘, die einander teilweise widersprechen, die sich keineswegs linear konkretisieren, sondern sprunghaft, vor- und rückläufig. Daher ist es ein terminologischer Notbehelf, vom ‚Prozess‘ der Entstehung zu sprechen, da wir meist mit dem Begriff ein ‚organisches Wachstum‘ assoziieren – eine Assoziation, die allerdings Einfluss auf die Darstellung in historisch-kritischen Editionen haben musste.

An den genannten Beispielen dürfte klar geworden sein, dass es nicht sinnvoll ist, den Werkbegriff kausal zu verknüpfen mit dem Begriff der ‚Autorisierung‘. Der Terminus mag im juristischen Kontext sinnvoll sein, wenn es darum geht, eine Urheberschaft eindeutig festzustellen oder die Berechtigung eines Dritten, ein Werk zu zitieren oder zu vervielfältigen. Im literaturwissenschaftlichen und allgemein kunstge-

³ Paul Valéry, *Cahiers / Hefte*, auf der Grundlage der von Judith Robinson besorgten französischen Ausgabe hrsg. v. Hartmut Köhler u. Jürgen Schmidt-Radefeldt, Bd. 1, Frankfurt/M. 1987, S. 34.

schichtlichen Kontext halte ich ihn für nicht tragfähig genug und plädiere dafür, ihn aufzugeben. Beispiele: Das autorisierte Werk Franz Kafkas besteht aus wenigen publizierten Erzählungen, alle Romane, alle Notizbücher, alle Tagebücher sind natürlich nicht ‚autorisiert‘, aber sie stellen den weitaus größten und interessantesten Teil des Œuvres dar. Ähnlich verhält es sich mit Hölderlin, von dem der autorisierte Teil des Werks weniger diskutiert wird als der nicht autorisierte. Das fragmentarische Spätwerk gehört zu den wichtigsten lyrischen Texten der deutschen Dichtung und stellt in der Tradition eine viel deutlichere Zäsur dar, als das zu Lebzeiten publizierte und damit autorisierte Werk.

2. Balzacs Hausmantel

Obschon sich die Fixierungsvorgänge in Literatur und Musik aufgrund der Abstraktheit ihrer jeweiligen Notationen von denen in der Bildenden Kunst gehörig unterscheiden, will ich einen Seitensprung wagen, der endlich auch den Vortragstitel erklärt: „Balzacs Hausmantel“.

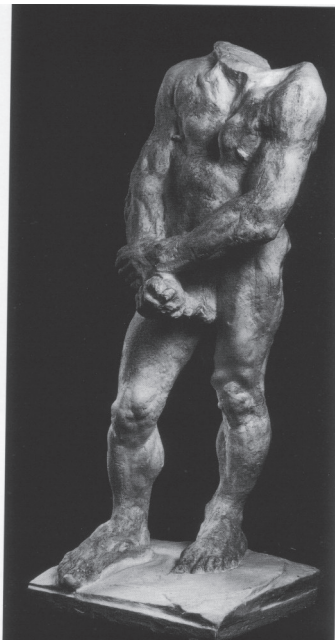
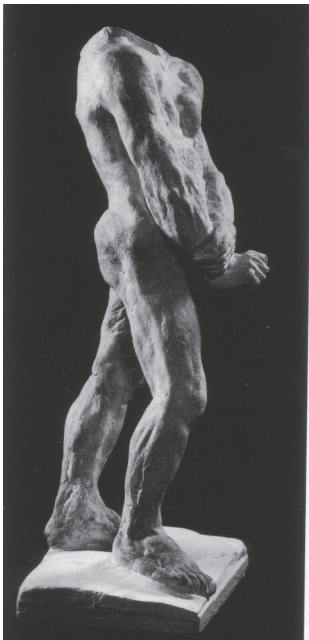
Es gibt für Kunsthistoriker in der Regel viel weniger Möglichkeiten, den Konkretisierungsprozess eines Werks zu verfolgen, als für Musik- oder Literaturwissenschaftler. Das hat seinen Grund natürlich in der Linearität der Aufzeichnungssysteme beider Künste, die mit Zeichennotationen operieren, im Unterschied zur Bildenden Kunst, die ohne abstraktes Zeichensystem auskommt oder bei der Zeichensystem und Konkretisierung zusammenfallen. Der Film von Henri-Georges Clouzot *Le Mystère Picasso*, bei dem Picasso während seiner Produktion durch die gläserne Leinwand hindurch gefilmt wird, ist natürlich die Ausnahme: der Idealfall einer Dokumentation sprunghafter Realisationen von sich auseinander entwickelnden Motiven und Bildideen, deren Endstadium von diesem Prozess so gut wie nichts mehr verrät. In der Regel sehen wir bei einem Bild, einer Zeichnung oder einer Skulptur nichts als das fertige Werk, weshalb das Werk des Malers lange Zeit als Paradigma der Poesie galt, die ‚ut pictura‘ angeschaut werden sollte, bis Lessing ihr die Musik als Paradigma an die Seite stellte, weil sie, wie die Musik, eine transitive Kunst sei. Es gibt aber auch in der Kunstgeschichte Beispiele für die Frage, welchen Aufschluss wir gewinnen können, wenn wir die Stadien der Konkretisierung eines Werks studieren. Und dieses Folgende mag für den Begriff von Werkkonkretisierung und dafür, welchen kognitiven Gewinn man aus seiner Rezeption ziehen kann, Modell stehen.

Der Bildhauer Auguste Rodin hat zwischen 1891 und 1899 an seiner berühmten Balzac-Statue gearbeitet, bei der man den Dichter mit gewölbtem Leib und mit offenbar unter einer weiten Robe verschränkten Armen stehen sieht. Dieser Mantel, der sich bei näherem Hinschauen als Hausmantel zu erkennen gibt, hat es ‚in sich‘. Das Musée Rodin im Hotel Biron in Paris hat im Jahre 1998 eine Sonderausstellung unter dem Titel: „Le ‚Balzac‘ de Rodin“ gezeigt, die den Werkprozess dieser monumentalen Statue zu rekonstruieren versucht hat, soweit dies noch möglich war. Der Katalog präsentiert ein Stemma der Einzelarbeiten; es handelt sich um über 60 Vollplastiken, die als Entwürfe für den Kopf der Bronzestatue fungieren, und um ungezählte Körperstudien, die den nackten Balzac, mal als Mann mit dickem Bauch, mal mit athletischer Figur,



Abb. 1: Balzac, étude de nu au gros ventre [...], 1894, aus: *1898: le Balzac de Rodin*, Paris 1998 (Ausstellungskatalog: Musée Rodin), S. 327.

Abb. 2: Balzac, deuxième étude de nu F, dite en athlète, 1896, aus: *1898: le Balzac de Rodin*, Paris 1998 (Ausstellungskatalog: Musée Rodin), S. 343.



darstellen, um etliche Modelle von Händen und Beinen, um eine Fülle von gezeichneten Entwürfen für alle Körperteile. Schließlich entwirft Rodin das Modell eines Hausmantels, führt es vollplastisch aus und verschließt in der endgültigen Gestalt der Skulptur die gesamte durchgestaltete Anatomie vollständig mit diesem Mantel. (Abb. 1–5)

Balzacs Hausmantel kann somit als Symbol für jene Hermetik fungieren, die das publizierte Werk, die ‚autorisierte Fassung letzter Hand‘ umgibt wie eine Aura der Undurchdringlichkeit, die in traditioneller Terminologie mit der Kategorie der ‚Notwendigkeit‘ belegt wurde. Der Rodin’sche Balzac wurde bei seiner Enthüllung in Paris als Skandal empfunden, über seine heutige Wirkung schreibt Jacques Vilain, Direktor des Rodin-Museums in Paris:

„Le Balzac de Rodin que nous sommes habitués à voir à l’angle des boulevards Raspail et du Montparnasse fait maintenant partie d’un paysage urbain et quotidien: le chef-d’oeuvre a perdu la force contestatrice qu’il avait à l’époque de sa naissance.“⁴

Es gehört wohl seit jeher zum Selbstverständnis des Kunsthistorikers, sofern er sich als Hermeneutiker versteht, ein Stück jener „force contestatrice“ spürbar zu machen, die das Werk im Horizont seiner Entstehung gehabt hat. Man möchte die Wendung im Deutschen wiedergeben mit: ‚die Kraft, in Frage zu stellen‘ und hinzufügen, diese Kraft ist zumeist das Resultat eines langen Weges der Auseinandersetzung mit dem, was in Frage zu stellen war. Der Kunsthistoriker im weiteren Sinne des Wortes hat als Archäologe, diesmal im engeren Sinne des Wortes, die

⁴ *1898: le Balzac de Rodin. 16 juin–13 septembre 1998*, Publication des éditions du musée Rodin, Paris 1998, S. 9.



Abb. 3: Trois études de têtes pour Balzac, aus: 1898: *le Balzac de Rodin*, Paris 1998 (Ausstellungskatalog: Musée Rodin), S. 347.

Chance, unter der abgeschlossenen Form, die Kunstgeschichte geworden ist, unter der Oberfläche, die die beste Zeit ihrer Wirkung hinter sich hat, einen Prozess der Konkretisation wahrzunehmen, der zugleich ein in Gestaltungen fortschreitender gedanklicher, kognitiver Prozess ist. Rainer Maria Rilke schreibt in seiner Rodin-Monographie über diesen Prozess:

„Rodin hat ihm [Balzac] eine Größe gegeben, die vielleicht die Gestalt dieses Schriftstellers überragt. Er hat ihn im Grunde seines Wesens erfaßt, aber er hat an den Grenzen dieses Wesens nicht Halt gemacht; um seine äußersten und fernsten Möglichkeiten, um sein Unerreichtes hat er diesen mächtigen Kontur gezogen, der in den Grabsteinen fernvergänger Völker vorgebildet scheint. Jahre und Jahre hat er ganz in dieser Gestalt gelebt. Er hat Balzacs Heimat besucht, die Landschaften der Touraine, die in seinen Büchern immer wieder aufsteigen, er hat Briefe von ihm gelesen, er hat die Bilder studiert, die von Balzac existieren, und er ist durch sein Werk gegangen, wieder und wieder; auf allen den verzweigten und verschlungenen Wegen dieses Werkes begegneten ihm die Balzac'schen Menschen, ganze Familien und Generationen, eine Welt, die immer noch an das Dasein ihres Schöpfers zu glauben, aus ihm zu leben und ihn zu schauen schien.“⁵

Rilkes Beschreibung geht noch Seiten fort; aber das Wesentliche sollte klar werden: Was die Plastik in ihrer Bedeutung ausmacht, ist der Weg, den Rodin zurücklegen musste, um zu dieser Oberfläche zu gelangen, um so die Durchdringung der Einzelheiten, das teilweise Extreme und fast Ekstatische, wieder verschließen zu können. Da der Kunstgeschmack anders fortschreitet als sein historisches Verständnis, da wir nach Balzac auch schon Giacometti zu sehen gewohnt sind, dessen Oberflächengestaltung diejenige Rodins in den Schatten zu stellen scheint, da wir zu sehr im Modus des Fortschritts zu denken gewohnt sind, liegt es nahe, dass sich auch die Kunst-

⁵ Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin. Erster Teil 1902* (= *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Bd. 5), Frankfurt/M. 1987, S. 195.

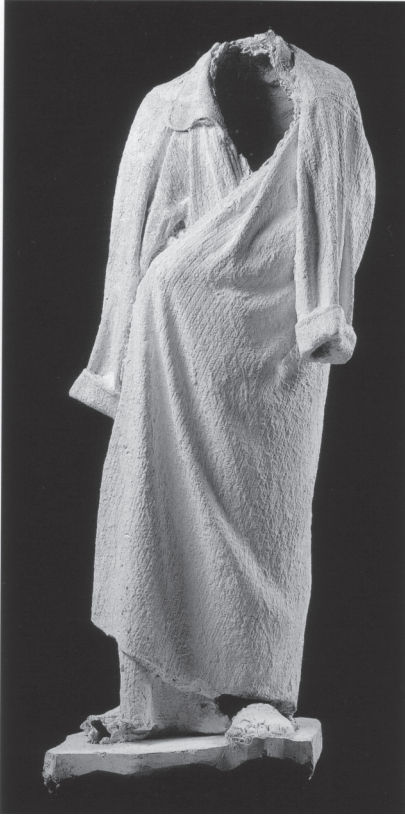


Abb. 4 (links): Balzac, robe de chambre, 1897, aus: *1898: le Balzac de Rodin*, Paris 1998 [Ausstellungskatalog: Musée Rodin], S. 360.



Abb. 5: Balzac, etude finale, 1897, aus: *1898: le Balzac de Rodin*, Paris 1998 [Ausstellungskatalog: Musée Rodin], S. 365.

geschichten zu Formgeschichten verflachen, die nur noch die dem Rezipienten zugewandte Seite von Werken beschreiben, nicht mehr den dynamischen Prozess, der sie ermöglicht hat. Damit ginge aber, auch unter dem weiter gesteckten Anspruch einer Kulturwissenschaft, viel an archäologischem Wissen verloren.

3. Textprozesse und ihre Bedeutung für die Erschließung komplexer poetischer Strukturen

Die Genese eines Textes oder eines künstlerischen ‚Werkes‘ wird hier als Konkretisierungs-Prozess gedacht, an dem Produktions- und Rezeptionsaspekte gleichermaßen beteiligt sind. In diesem Prozess wird man Varianz nicht als bloßes Übergangsstadium, sondern als ein intrinsisches Phänomen schriftlicher Fixierungsprozesse verstehen müssen, die man in drei Stadien einteilen kann: die Phase vor der ersten schriftlichen Fixierung, die Phase der hand- oder maschinenschriftlichen Fixierungen und die Phase der Drucklegung bzw. nach der ersten Drucklegung. Beide Transformationsvorgänge können problematisch sein, der erste, weil das Medium des sprachlichen Zeichens, seiner ‚Grammatik‘, die mit der Linearität des schriftlichen Aufzeichnungssystems

verbunden ist, normierende Ansprüche erhebt, die möglicherweise kontraproduktiv sind, oder weil das Medium, wie es z. B. Valéry oder Kafka mehrfach reflektiert haben, sich als ungeeignet für das zu Fixierende erweist, der zweite, weil die Drucklegung das Produzierte aus einem quasi flüssigen, veränderbaren und nur vorläufig fixierten Aggregatzustand in einen starren, endgültiger fixierten Zustand überführt.

Hier unterscheidet sich nun der Fixierungsprozess im Medium der Schrift von anderen Werkprozessen, die keines vermittelnden abstrakten Zeichensystems bedürfen. Im Zusammenhang der Fixierung schriftlicher Texte begegnen dem Textarchäologen regelmäßig Stadien nichtlinearer Fixierung, die bezeugen, dass der Übergang zur Linearität des Textes – seine Zeilengestalt und seine eindimensionale Laufrichtung – eine Schwelle darstellt. Die überlieferten Zeugen sind Belege für den meist unbewusst vollzogenen Medienwechsel von mentalen Zusammenhängen in schriftliche Zeichensysteme. Man könnte die Hypothese formulieren: Je komplexer diese mentalen Zusammenhänge sind, um so schwieriger ist ihre Transformation in linear-konsekutive Notationen. Es wird kein Zufall sein, dass sich Autoren an dieser Schwelle häufig graphischer Hilfsmittel bedienen, um die Mehrdimensionalität der Vernetzung sichtbar zu machen. (Wie radikal die fundamental ‚andere‘ Verknüpfungsstruktur des menschlichen Gehirns zunächst reduziert und neu geordnet werden muss, um ‚sich‘ in der Linearität, Grammatik und Logik eines Textes wieder- oder eben nicht mehr wiederzufinden, bis sie endlich vielleicht in der Mehrdimensionalität des poetischen ‚Textes‘ ein Analogon zu finden bereit ist, ist im Detail bislang noch gar nicht untersucht worden.)

Der in der ersten Phase begonnene Dialog zwischen einem Schreiber und dem Medium wird in der dritten Phase entweder endgültig oder für längere Zeit unterbrochen. Aber gibt es einen a priori zwingenden Grund anzunehmen, dass die zuletzt fixierte Gestalt einen höheren Grad an ‚Notwendigkeit‘ besitzt als die vorletzte? Dies wäre nur dann der Fall, wenn der Konkretisierungsprozess tatsächlich nach dem Prinzip des ‚organischen Wachstums‘ erfolgte, wovon wir nicht ausgehen können. Der erste Fixierungsansatz ist nicht als Keim und die Druckfassung nicht als Blüte oder Frucht anzusehen, auch wenn dieses Modell lange bevorzugt worden sein mag, denn es kann ‚unterwegs‘ etwa eine zu riskant erscheinende Gestaltung aufgeben und einer anderen geopfert worden sein, die dem distanzierten Betrachter als kühner Vorgriff auf künftige Entwicklungen der Kunst erscheinen müssen. Das Spätwerk Friedrich Hölderlins zeigt solche Momente von unzeitgemäßer Kühnheit, es liegt in Fragmenten und Fassungen vor, die teilweise in großer Spannung zueinander stehen, wenn man etwa an die verschiedenen Stadien von *Mnemosyne* denkt. In der flüssigen Phase der Konkretisierung mögen sich ferner Text-Stadien erhalten haben, die dem oben angesprochenen Problem der Nichtfixierbarkeit mit anderen Mitteln zu begegnen suchen als der letztlich gedruckte Text.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Fixierungsprozess sehr viel mehr ist als das Freilegen der schon fertigen Statue im Marmorblock. Beim Prozess der Reduktion bleibt nicht nur wertlose Materie auf der Strecke, sondern Material, das der Qualität der Reduktion kritisch entgegengehalten werden kann. Mit anderen Worten: Die Materialien des Konkretisierungsprozesses behalten Mitspracherecht und wir können uns glücklich schätzen, wenn wir sie besitzen, wenn sie nicht, wie im

Zeitraum bis zur Weimarer Klassik üblich, sogleich nach der Drucklegung vernichtet worden sind. Zur These komprimiert ließe sich das so formulieren:

Das ‚Werk‘ ist identisch mit dem Prozess seiner Konkretisierung, innerhalb dessen die erste Druckfassung, die Ausgabe letzter Hand etc. nur exponierte Stadien sind.

Die genetische Dokumentation von Textprozessen solcher Art wird vielleicht weniger die Interpretation durch etwa kommentierende Funktion von Varianten erleichtern; sie verändert allerdings die Bedingung der Möglichkeit qualifizierter Interpretationen durch Steigerung der Komplexität des Gegenstandes. Der Interpret muss nämlich nun auch noch dessen dritte Dimension einkalkulieren, seine Veränderung nicht erst während der sogenannten Rezeption, sondern während der primordialen Rezeption, die wir Produktion nennen.

4. Die Bonner Celan-Ausgabe

Eine genetische Edition heute muss den Forderungen gerecht werden, die ein anspruchsvoller Leser im Hinblick auf Vollständigkeit und auf Transparenz der editorischen Entscheidungen an sie stellen kann; sie sollte den Leser aber nicht mit dem reproduzierten Nachlass allein lassen. Die Bonner Celan-Ausgabe versucht dies durch eine Aufteilung in mehrere Abteilungen zu leisten, die nebeneinander zu benutzen sind.

Als Paul Celan im April 1970 verstarb, hinterließ er einen teilweise vorgeordneten Nachlass in einem Umfang von vielleicht 40.000 Blättern und einen Auftrag an Beda Allemann, sein Werk zu edieren. Im Jahre 1971 begründete Beda Allemann die historisch-kritische Bonner Celan-Ausgabe, aber es vergingen fast zwei Jahrzehnte, bis der erste Band erscheinen konnte. Denn zunächst musste der gesamte Nachlass gesichtet und sigliert werden, um Zusammengehöriges als solches identifizieren zu können. Erst auf dieser Grundlage, die von Rolf Bücher geschaffen wurde, konnte er Apparatmodelle entwickeln, die dem Frühwerk in gleicher Weise gerecht werden wie dem Spätwerk. Die Umsetzung der Apparatmodelle in eine Edition konnte dann nur noch im Team geschehen, dabei zeigte sich zwangsläufig, an welchen Stellen das Modell weiterentwickelt werden musste. Beda Allemann hat von der Realisation der Ausgabe nicht mehr viel erleben dürfen. Nach seinem Tod, im Jahre 1991, haben Rolf Bücher und der Verfasser die Herausgeberschaft übernommen und mit einem Team von inzwischen drei weiteren Mitarbeitern – gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft und das Wissenschaftsministerium des Landes Nordrhein-Westfalen – das *Corpus Lyrik und Prosa* so weit ediert, dass bis zum Jahre 2007 die 16 Bände dieser Abteilung vorliegen sollten. Diese erste Abteilung präsentiert die Gedichttexte und die zugehörigen genetischen Apparate; die zweite Abteilung bringt Materialien und Dokumente zur Textgenese und außerdem alle komplizierten und graphisch aufschlussreichen Handschriften als Faksimile, die dritte Abteilung wird den Übersetzungen, deren Genese ebenso vollständig überliefert ist wie die der eigenen Gedichte Celans, gewidmet sein.

Interessant im Sinne der obigen Ausführungen ist die zweite Abteilung, die den Materialien und Dokumenten zur Textgenese gewidmet ist. Zur Charakterisierung

dieser Materialien muss zunächst erklärt werden, was die Apparate der ersten Abteilung enthalten. Eine Definition könnte so lauten:

Die Apparate zu den einzelnen Gedichten dokumentieren alle überlieferten Stadien einer Textgenese, soweit ihre Zugehörigkeit zu einem bestimmten Text mehr oder weniger eindeutig erkennbar ist. Durch das Kriterium dieser Definition fallen zwei Bereiche heraus: 1. abgeschlossen wirkende Gedichte in Reinschrift, die nicht zur Publikation gelangt sind; 2. Materialien, Notizen, Marginalien, also Lektürenotizen, Exzerpte und Ähnliches. Texte der Rubrik 1. werden unter dem Titel *Gedichte aus dem Nachlaß* publiziert; Texte aus der Rubrik 2. in der erwähnten zweiten Abteilung: „Materialien und Dokumente zur Textgenese“.

Um einen Eindruck von der Qualität solcher Materialien zu geben, kann ein Blick auf die Nachlasssituation des Gedichtbandes *Die Niemandrose* geworfen werden. Das Konzept dieses Bandes wurde mehrfach reorganisiert, aus zunächst fünf Zyklen wurden schließlich drei; ein großer Komplex, „Walliser“ respektive „Pariser Elegie“ betitelt, wurde von Celan ganz eliminiert. Man kann die Notizen, Schreibansätze und Gedichtentwürfe mit einem Mycel vergleichen, in dem alles mit allem verbunden scheint, freilich ‚nur‘ thematisch, nicht aufgrund der durchgestalteten Textform. Aus diesem thematisch-assoziativ strukturierten Schrift-Mycel entwickeln sich an signifikanten Stellen die im strengen Sinne genetischen Prozesse der einzelnen Gedichte, deren Stofflichkeit so reduziert ist, dass die Zusammenhänge nicht auf den ersten oder zweiten Blick erkennbar sind.

Der aus der Botanik entlehnte Begriff des Mycels greift nun doch wieder auf eine organologische Metapher zurück, obschon die traditionelle Metapher vom ‚organischen Wachstum‘ des Werks abzulehnen war. Weshalb der Begriff sich als Modell besser eignet, erklärt sich daraus, dass wir es mit einer Verschiebung der Vorstellung zu tun haben: Denn die Botaniker erklären, das Mycel sei die eigentliche Pflanze; das, was wir einen Pilz nennen, ist nur die Frucht mit den zur Verbreitung ausgebildeten Sporen.