

SVETLANA EFIMOVA

Das Werk als Entgrenzung. Werkkomplex und Dynamik des Gesamtwerks

‚Werk‘ gehört neben ‚Autor‘ zu den grundlegenden Kategorien der Literaturwissenschaft, die kontroverse Theoriedebatten im 20. Jahrhundert gestiftet haben.¹ Für einen theoretischen Angriff auf die beiden Kategorien sind seit den 1960er Jahren zwei Aufsatztitel von Roland Barthes bedeutend: *Der Tod des Autors* (1967) und *Vom Werk zum Text* (1971). Für das 20. Jahrhundert wurde allgemein eine „Krise des Werkbegriffes“ festgestellt: Durch eine starke Hinwendung der Kunst zur Praxis und zur Performativität, zu offenen Formen und Montage-Techniken wurden Ganzheit und Geschlossenheit als Attribute eines „emphatischen“ Werkkonzepts herausgefordert.²

Nach einer Reaktualisierung der Autorschaftsforschung um die Jahrtausendwende ist auch die Werkkategorie erneut zum Gegenstand produktiver Auseinandersetzung geworden. Einen Meilenstein setzte 2007 die *Werkpolitik*-Studie von Steffen Martus, der eine historische Entwicklung der Werkkategorie innerhalb der kritischen Kommunikation herausgearbeitet hat.³ Aktuell ist in der Literaturwissenschaft und in der Kunstphilosophie ein verstärktes theoretisch-systematisches Interesse für das Werkkonzept zu beobachten, was u. a. damit zusammenhängt, dass im Rahmen dieser Kategorie eine praxeologische und prozessuale Dimension entdeckt und erforscht wird.⁴ So untersuchte Annette Gilbert in einer jüngeren Studie den Prozess der „Werkwerdung“ als eine sozialisierende „Schwelle zur Öffentlichkeit“ und „die Einspeisung in die Kultur und Literatur“, indem ein Text zum Werk wird.⁵

Allerdings lässt sich feststellen, dass im Zentrum der aktuellen Theoriedebatte überwiegend das *Einzelwerk* steht⁶, während die Werkkategorie bereits auf einer sprachlich-semantischen Ebene in mehreren europäischen Sprachen das Gesamtwerk miteinschließt: als ‚Werk‘, ‚work‘ oder ‚œuvre‘. Dass die beiden Teile einer ‚synthetischen‘ Werkkategorie miteinander eng verwoben sind, hat Steffen Martus als Rahmen für seine Auseinandersetzung mit der „Werkpolitik“ betont: „Die Rede vom ‚Werk‘ im Singular scheint mir dabei legitim zu sein, weil das Einzel- und das Gesamtwerk sich wechselseitig bestimmen.“⁷

1 Zwecks besserer Lesbarkeit wird im Beitrag das generische Maskulinum „Autor“ (sowie „Leser“) verwendet; die weibliche Form ist dabei immer mitgemeint.

2 THIERSE (1990, 407–409). Vgl. auch BIANCHI (2000).

3 MARTUS (2007).

4 Vgl. GILBERT (2018), EFIMOVA (2018), GERSTENBRÄUN-KRUG, REINHARD (2018), REICHER (2019), DANNEBERG, GILBERT, SPOERHASE (2019).

5 GILBERT (2018, 15).

6 Zu den Ausnahmen gehört Claudia Stockingers Auseinandersetzung mit der Werkförmigkeit von Serien. Vgl. STOCKINGER (2019), STOCKINGER (2014).

7 Er setzt fort: „Man kann dies daran sehen, daß das Interesse für ein Gesamtwerk sich über den besonderen Wert einzelner Werke bestimmt und daß dann das Gesamtwerk den Wert einzelner Werke zu bestimmen vermag“ (MARTUS [2007, 18 f.]). Vgl. auch MARTUS (2019, 115).

Der Begriff des Gesamtwerks fristet aber insgesamt ein theoretisches Schattendasein, obwohl er in der literaturwissenschaftlichen Praxis als selbstverständlich gilt: Das Œuvre ist wegen seines engen Zusammenhangs mit der institutionalisierten Form einer Werkausgabe überwiegend im Fokus der Editionswissenschaft geblieben.

Der vorliegende Beitrag verlagert dagegen den Schwerpunkt auf das heuristische Potenzial des Konzepts ‚Gesamtwerk‘ und profiliert es als selbstständige analytische Kategorie, die in sich neben dem üblichen Aspekt eines ‚Lebenswerks‘ die Problematik vielfältiger Werkkomplexe und Werkgruppierungen einschließt. Ein Werkkomplex bildet eine Zwischenstufe bzw. ein Bindeglied zwischen ‚Einzelwerk‘ und ‚Gesamtwerk‘, daher besitzt er eine besondere Relevanz für die semantische Zusammensetzung der Werkkategorie. Ins Zentrum rückt damit eine Problematik von Teil und Gesamtheit, von festen und variablen Anordnungen, Ab- und Entgrenzungen, die das Gesamtwerk zu einem dynamischen Gefüge machen.

Nach den ersten Überlegungen zur Definition von ‚Gesamtwerk‘ (I.) werden im zweiten Schritt das Phänomen ‚Werkkomplex‘ und seine Stellung innerhalb der Werkkategorie unter die Lupe genommen (II.). Auf dieser Basis setze ich Pluralität und Variabilität von Werkkomplexen mit einer Dynamik des Gesamtwerks in Verbindung (III.). Daraufhin wird eine theoretische Kontroverse hinter den konkurrierenden Deutungsmustern für Œuvre-Strukturen beleuchtet (IV.), und schließlich plädiere ich für einen ‚synthetischen‘ Werkbegriff als Trias von Einzelwerk, Werkkomplex und Gesamtwerk (V.).

I. Spielräume der Definition. In den literaturwissenschaftlichen Lexika ist das „Gesamtwerk“ als selbstständiger Begriff kaum zu finden; eine Ausnahme bildet das *Handbuch gegenwärtiger Begriffe* (1997) des kroatischen Literaturwissenschaftlers Vladimir Biti, das 2001 ins Deutsche übersetzt worden ist. Biti ordnet das Konzept ‚Gesamtwerk‘ zwar abwertend der „positivistisch-biographistischen Phase der Literaturgeschichte“ zu, definiert es aber überzeugend als eines der möglichen Instrumente für die Eingruppierung und Klassifikation von Werken anhand der Autorschaft.⁸

Darüber hinaus macht Biti die aufschlussreiche Beobachtung, dass gerade das Gesamtwerkkonzept in den Schriften von Roland Barthes und Jacques Derrida trotz der Infragestellung von ‚Autor‘ und ‚Werk‘ auffällig präsent ist. Als Kennzeichen der Gesamtwerk-Kategorie bei Derrida stellt Biti eine sorgfältige Rekonstruktion der Chronologie und Kontinuität der Schriften von Rousseau, Plato, Heidegger und Freud fest.⁹

Laut Biti verlegt Barthes die Geschlossenheit eines Gesamtwerks lediglich „aus den mimetischen in die semiotischen Parameter“.¹⁰ Eine Annäherung an die Gesamtwerk-Kategorie beobachtet er bereits in Barthes’ „früher Phase“:

[S]o schlägt er [Barthes; S. E.] 1953 vor, den Stil als Etymon zu sehen, der das Werk des Autors hervorhebt und vereinigt, und 1954 „gibt er diesem Menschen [Michelet; V. B.] seine Kohärenz

8 BITI (2001, 302).

9 BITI (2001, 304). Gemeint sind vor allem Derridas *Grammatologie*, *Dissemination*, *Randgänge der Philosophie* und *Die Schrift und die Differenz*.

10 BITI (2001, 304).

zurück“;¹¹ schließlich sucht er 1963, obwohl er sich schon der Idee der schöpferischen Ganzheit widersetzt, trotzdem nach struktureller und thematischer Einheit von Racines Tragödien.¹²

Anfang der 1970er Jahre steht laut Biti die Figur eines „Logothets“ (frz. *logothète*) für das Gesamtwerk-Konzept bei Barthes: Ein Logothet ist der Begründer einer neuen, nur für seine eigenen Texte gültigen Sprache. Der Begriff „Logothet“ wurde von Barthes geprägt und in seinem Buch *Sade · Fourier · Loyola* (1971) als eine gemeinsame Charakteristik dieser drei Autoren eingesetzt: „[D]er verfemte Schriftsteller, der große Utopist und der heilige Jesuit“ seien „Begründer von Sprachen“. Dabei entstehe jeweils „eine neue Sprache, von der natürlichen Sprache durchsetzt (oder diese durchsetzend), die sich nur der semiologischen Erklärung des Textes anbietet“.¹³ Biti macht zudem darauf aufmerksam, dass der „Text“ von Barthes’ Logotheten „aus dem einflussreichen Feld des breiteren Intertexts ausgeschlossen ist“ und dass „die intertextuellen Beziehungen nur *innerhalb* des Gesamtwerks (unter seinen Bestandteilen) hergestellt“ werden.¹⁴

Diese Beobachtung lässt sich insofern ergänzen, als Roland Barthes im programmatischen Aufsatz *Vom Werk zum Text* (1971) die Kategorie des Textes an einer Stelle als Gesamttext eines Schreibenden und somit als Gegenstück zum Gesamtwerk konzeptualisiert:

Was ihn [den Text; S. E.] ausmacht, ist im Gegenteil (oder gerade) sein Vermögen, die alten Einteilungen zu untergraben. Wie soll man Georges Bataille einordnen? Ist dieser Schriftsteller ein Romancier, ein Essayist, ein Ökonom, ein Philosoph oder ein Mystiker? Die Antwort ist so schwierig, dass man Bataille in den Literaturlehrbüchern lieber vergisst; tatsächlich hat Bataille Texte geschrieben oder sogar vielleicht immer nur ein und denselben Text.¹⁵

Mit dem klassischen Begriff des Gesamtwerks ist dieser „Gesamttext“ dreifach verbunden: durch die hervorgehobene Einheit („ein und derselbe Text“), durch die Zuschreibung zu einem Autor (Bataille) und durch die Problematisierung der gattungstheoretischen Einteilung innerhalb dieser an den Autor gebundenen Einheit. Erneuert wurde im Vergleich zum emphatischen Werkbegriff der einheitsstiftende Faktor: keine organische „Reifung“ oder „Vertiefung“, sondern eine „serielle Bewegung von Versetzungen, Überlappungen und Variationen“.¹⁶

Auch im Aufsatz bzw. Vortrag *Was ist ein Autor?* (1969) von Michel Foucault wird die Autorkategorie in ihrer klassifikatorischen Funktion in Bezug auf Texte gefasst:

11 Vgl.: „Daß das Werk Michelets wie jeder Gegenstand der Kritik letztlich das Produkt einer Geschichte ist, davon bin ich durchaus überzeugt. Es gibt jedoch eine Reihenfolge von Aufgaben: zunächst muß man diesem Mann seine Kohärenz wiedergeben. Meine Absicht war es, die Struktur einer Existenz (ich sage nicht eines Lebens), eine Thematik, wenn man so will, oder besser noch: ein aus Obsessionen zusammengesetztes Netz freizulegen“ (BARTHES [1980, 27]).

12 BITI (2001, 303 f.). Gemeint sind hier Barthes’ Bücher *Am Nullpunkt der Literatur* (1953), *Michelet* (1954), *Sur Racine* (1963).

13 BARTHES (2002, 7).

14 BITI (2001, 304).

15 BARTHES (2012, 66).

16 BARTHES (2012, 67).

[E]in Autornamen [...] hat bezogen auf den Diskurs eine bestimmte Rolle: er besitzt klassifikatorische Funktion; mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Texte zueinander.¹⁷

Die im Wort „Werk“ (als Gesamtwerk) implizierte Einheit und die Strukturierung eines solchen Textkomplexes erweisen sich zwar für Foucault als problematisch,¹⁸ die Abgrenzung eines Diskurstils durch den Autornamen wird aber kaum in Frage gestellt.

Feststellen lässt sich somit, dass derjenige Faktor einer den einzelnen Text übergreifenden Ordnung, der traditionell als ‚Gesamtwerk‘ bezeichnet wird, auch von Barthes und Foucault produktiv aufgegriffen wird. Das von ihnen in Gang gesetzte Umdenken betrifft dabei vor allem die Einteilung und die innere Struktur der dadurch konturierten Textgruppen.

In welchen semantischen Relationen steht das Konzept ‚Gesamtwerk‘ innerhalb des ‚synthetischen‘ Werkbegriffs? Eine von Carlos Spoerhase unternommene Begriffsexplikation unterteilt den Begriff ‚Werk‘ in fünf Kategorien: „(a) Überlieferung (Patrimonium), (b) Text, (c) Werk (Opus), (d) Ausgabe (Œuvre) und (e) Exemplar“.¹⁹ Unter Überlieferung wird die Gesamtheit aller schriftlichen „Überbleibsel“ (auch ohne Textstatus) eines Autors gefasst; der Übergang von einem Text zum „Opus“ als Einzelwerk wird an vier Kriterien festgehalten: Titel, Veröffentlichungsakt, Autorabsicht und Geschlossenheit bzw. Vollendung. Die Kategorie „Œuvre“ ist ein „Ausgabentyp“, „der neben den Werken auch die Texte und die schriftliche Überlieferung eines Autors inkorporieren kann“ und „in Form von vervielfältigten ‚Exemplaren‘ als buchförmiger Lektüregegenstand vorliegt“.²⁰

Bei der Betrachtung dieser Klassifikation fällt auf, dass diejenigen zwei Begriffe, die über die Grenzen des Einzelwerks hinausgehen, rein materiell definiert sind: Überlieferung als schriftlicher Nachlass und Œuvre als Ausgabe. Wenn das Œuvre editionswissenschaftlich als ein Ausgabentyp verstanden wird, dann ist die bekannte Tatsache aufschlussreich, dass mehrere Ausgaben sämtlicher Werke eines Autors voneinander abweichen können. Dies ist ein Indiz dafür, dass diese Editionen unterschiedliche materielle (Re-)Konstruktionen eines Gesamtwerks als eine abstrakte, zunächst nicht materiell greifbare Größe darstellen. Die Begriffsexplikation von Spoerhase lässt sich daher durch eine Trennung von „Ausgabe“ und „Gesamtwerk“ erweitern: (1) Überlieferung, (2) Text, (3) Einzelwerk (Opus), (4) Gesamtwerk (Œuvre). Die Kategorien ‚Ausgabe‘ und ‚Exemplar‘ liegen auf einer anderen Ebene und können sich auf alle vier genannten Phänomene beziehen: Ausgabe einer Überlieferung bzw. eines Nachlasses, eines Texts, eines Opus, eines Œuvres. Eine Ausgabe kann dabei ein bestimmtes Werkkonzept materiell realisieren.

Wie verhält sich die abstrakte Kategorie ‚Gesamtwerk‘ zu den anderen Elementen dieser Klassifikation? In einer historischen Perspektive hat Steffen Martus „die Entwicklung einer Kultur der selektionslosen Aufmerksamkeit“ untersucht, die zu einer Annäherung

17 FOUCAULT (1974, 16 f.).

18 Vgl.: „[W]as ist das für eine komische Einheit, die man mit dem Namen Werk bezeichnet? [A]us welchen Elementen besteht es?“ (FOUCAULT [1974, 12]).

19 SPOERHASE (2007, 283, 289).

20 SPOERHASE (2007, 286–290).

von ‚Gesamtwerk‘ an ‚Überlieferung‘ führte.²¹ Zum Gegenstand dieser Aufmerksamkeit werden auch Texte, die aus heutiger Perspektive kein Opus bilden, von privaten Briefen bis zu Wäschelisten der Autoren.²² Systematisch gesehen, besteht auch eine heuristische Möglichkeit, das Gesamtwerk aus der analytischen Kategorie ‚Einzelwerk‘ abzuleiten, nämlich als Gesamtheit aller Einzelwerke eines Autors. Ein solcher Definitionsvorschlag wurde von Gunter Martens in seinem editionswissenschaftlichen Artikel *Das Werk als Grenze* (2004) beiläufig geäußert. Im Schlusssatz bezeichnete Martens den Werkbegriff „als Kriterium zur Einrichtung und Gliederung von Editionen des Gesamtwerks eines Autors“ und fügte dem Wort „Gesamtwerk“ eine bemerkenswerte Fußnote bei:

Wenn man diesen Begriff des Werks, der im Deutschen im Sinne von *Œuvre* neben dem *Opus* schon immer mitgedacht werden muss, wirklich terminologisch ernst nimmt, müsste er als das Gesamt aller einzelnen *Werke* eigentlich auf die veröffentlichten bzw. zur Veröffentlichung vorgesehenen Texte beschränkt bleiben. Es wäre immerhin bedenkenswert, dieses Gesamtwerk als Beziehungssystem aller einzelnen Texte, die den *Werk*status erlangt haben, aufzufassen.²³

Trotz der Institutionalisierung von Werkausgaben, die typischerweise auch nachgelassene Texte beinhalten, zeugt diese Anmerkung von einem Bedürfnis, eine zusätzliche abstrakte Kategorie für die Analyseebene des Gesamtwerks (mehrere oder alle *Opera* eines Autors) einzusetzen. Das so verstandene *Œuvre* umfasst zunächst (1) die Summe aller *Opera* eines Autors als sein künstlerisches Erbe und besitzt dadurch eine statische Dimension.²⁴ Diese Anbindung einer Gruppe von Einzelwerken an die gemeinsame Autorinstanz impliziert zwar eine gewisse Kontingenz des entsprechenden diskursiven Feldes, gibt aber an sich noch keine Ordnungsstrukturen vor. Die inneren Ordnungsstrukturen innerhalb des Gesamtwerks sind mit (2) einer dynamischen Dimension des *Œuvres* als „Beziehungssystem“ (Martens) zwischen einzelnen *Opera* verbunden. Unter dem Aspekt der Beziehungen werden auch Gruppierungen und Konstellationen von Einzelwerken relevant, weshalb das ‚Gesamtwerk‘ nicht nur eine ‚Größe‘ (*alle Opera* eines Autors) ist, sondern auch einen äußeren Rahmen für diejenige Analyseperspektive bildet, die über die textuellen Grenzen eines *Opus* hinausgeht. Das Gesamtwerk ist also eine heuristische Kategorie, die es ermöglicht, *Werke* eines Autors nicht vereinzelt, sondern in Gruppen (bis zu ihrer Gesamtheit) zu betrachten.

II. Werkkomplex zwischen Opus und Œuvre. Analog zur abgrenzenden Funktion des Autornamens in Bezug auf das *Œuvre* bei Foucault kann das Einzelwerk auch durch Grenzziehung definiert werden: als eine „begrenzte Gestalt“ (Wolfgang Thierse), als

21 MARTUS (2007, 5).

22 In diesem Kontext schreibt Martus von einer Entgrenzung der Aufmerksamkeit und somit auch des (Gesamt-) Werks (Martus [2019, 94, 97, 111]).

23 MARTENS (2004, 186). Hervorh. i. O.

24 Es sei angemerkt, dass auch das ‚summativ‘ verstandene *Œuvre* sich nur verhältnismäßig als eine feste Größe auffassen lässt. Denn es gibt einen Übergangsbereich (*Opus* / *Nicht-Opus*) am Rande des Gesamtwerks, der zum Ort abweichender Grenzziehungen zwischen dem *Œuvre* und der *Überlieferung* werden kann. Als Beispiele können umfangreiche ‚Romanfragmente‘ (wie bei Franz Kafka) oder diejenige Briefe erwähnt werden, die für sich eine poetische Dimension beanspruchen (wie der *Briefwechsel in Gedichten* zwischen Rainer Maria Rilke und Erika Mitterer).

Grenze „im Kontinuum der Texte“ (Gunter Martens).²⁵ Innerhalb eines Gesamtwerks werden Grenzen zwischen einzelnen Opera allerdings bereits relativiert, insofern als dass sie zu Teilen einer übergeordneten Größe werden. Diese Entgrenzungslogik einer Relation von Teilen und Gesamt wird in einem Werkkomplex besonders ersichtlich. Gunter Martens definiert einen Werkkomplex als „eine Reihe von in sich eigenständigen *Werken*, die vom Autor in einen thematischen oder auch strukturellen Zusammenhang gestellt und in einer von ihm bestimmten festen Anordnung veröffentlicht wurden“.²⁶ Als Beispiele eines Werkkomplexes nennt er dabei Gedichtzyklen, Erzählsammlungen, Tri- und Tetralogien. Ich werde mit dieser Definition im ersten Schritt arbeiten, um sie dann in einem zweiten Schritt zu erweitern und von der Dominanz editorischer Materialität zu befreien.

Um die Einteilung des Gesamtwerks in Opera und Werkkomplexe unterschiedlichen Umfangs zu veranschaulichen, stelle ich eingangs ein markantes Werk aus dem russischen Symbolismus als Beispiel vor: Die dreibändige Gedichtausgabe des Dichters Aleksandr Blok (1880–1921) erschien 1911–1912 im Moskauer Verlag Musaget und wurde vom Autor selbst vorbereitet. Die Besonderheit dieser Edition besteht darin, dass sie keine Ausgabe gesammelter Gedichte darstellt, sondern ein neues hybrides Opus entwirft. Im Vorwort bezeichnet Aleksandr Blok sein dreibändige Opus als eine „Trilogie“ (russ. *trilogija*) und einen „Versroman“ (*roman v stichach*), der „einem Kreis der Gefühle und Gedanken“ aus den „ersten zwölf Jahren des bewussten Lebens“ des Dichters gewidmet sei. Dieser „Roman“ ist zwar in der Ausgabe ohne eigenen Werktitel geblieben, in einem Brief des Dichters (vom 6. Juni 1911 an Andrej Belyj) wurde aber ein möglicher Titel formuliert, der durch die Forschung später kanonisiert wurde: *Trilogie der Vermenschlichung* (*Trilogija vočelovečenijsa*).²⁷

Das Vorwort legt auch die Komposition dieser „Trilogie“ dar: Sie besteht aus drei „Büchern“ (*kniga*); jedes Buch wird dabei in Kapitel (*glava*) unterteilt.²⁸ Als „Kapitel“ werden größere lyrische Zyklen gefasst, die eigene Titel tragen, z. B. *Kreuzwege*, *Blasen der Erde*, *Die Schneemaske*, *Harfen und Geigen*. In mehrere „Kapitel“ sind wiederum kleinere Zyklen eingebettet, die entweder betitelt (wie *Totentänze* innerhalb des Kapitels *Schreckliche Welt*) oder nummeriert sind (wie etwa die sechs Teile des Kapitels *Die Verse von der Schönen Dame*). Somit wird ein Gedicht als Opus innerhalb einer Reihe von Werkkomplexen immer größeren Umfangs verortet: Gedicht – Zyklus – „Kapitel“ – „Buch“ – „Versroman“.²⁹ Bloks „Versroman“ bildet sowohl einen Entwurf seines Œuvres zum damaligen Zeitpunkt als auch ein Opus, das hybrid ist, d. h. seinerseits aus kleineren Opera besteht.

Bloks Trilogie veranschaulicht exzessiv die Zyklisierung als einen typischen Umgang mit Lyrik, der bereits mit Petrarcas *Canzoniere* prominent wurde. Ähnliche Kompositionsformen

25 THIERSE (1990, 411), MARTENS (2004, 176). Vgl. auch die metaphorische Definition von Heinrich Bosse: Ein Werk sei „ein Stück Diskurs mit einem Zaun drumherum, ein ‚claim‘, wie die Goldsucher sagten“ (aus einem Brief von Bosse an Raimar Stefan Zons, zit. in ZONS [1983, 106]).

26 MARTENS (2004, 181 f.).

27 KUZNECOVA (1997, 388).

28 BLOK (1997, 179).

29 Vgl. die Beobachtung von Steffen Martus in Bezug auf lyrische Zyklen von Stefan George: „Die zyklische Ordnung ist damit eine Form der Werkbildung, die stufenweise vom einzelnen Gedicht über die einzelne Gedichtsammlung zum Gesamtwerk führt“ (MARTUS [2007, 553]).

sind auch bei unterschiedlichen Prosasammlungen als Werkkomplexe zu beobachten, etwa in Novellen, Erzählungen, Prosagedichten oder Aphorismen.³⁰ Ein Werkkomplex verfügt über die üblichen Werkkriterien wie Geschlossenheit, Titel, Autorabsicht und Publikationsakt, er bildet somit als Ganzes auch ein *Einzelwerk*.³¹ Einem ‚Einzeltext‘ wird dort ein Doppelstatus zugeschrieben, er ist zugleich ein Opus und Bestandteil eines größeren hybriden Opus.

Diese Prozesse der mehrstufigen Unterteilung veranschaulichen einen Annäherungspunkt zwischen Einzelwerk und Gesamtwerk innerhalb eines synthetischen Werkbegriffs: Jeder Werkkomplex, der mehr als ein Opus beinhaltet, ähnelt typologisch auch einem Œuvre. Ähnlich einem Œuvre kann ein Werkkomplex (1) als eine abgegrenzte Summe mehrerer Opera eines Autors und zugleich (2) als ein ‚Beziehungssystem‘ zwischen diesen Opera aufgefasst werden. Umgekehrt kann dann auch das Gesamtwerk als der umfangreichste Werkkomplex eines Autors betrachtet werden.³² Aus dieser Beobachtung lassen sich folgende Begriffe ableiten:

- 1) ein Einzelwerk, das nicht in kleinere Opera geteilt ist, bildet ein *Mikro-Opus*,
- 2) ein Werkkomplex, der aus mehreren Opera eines Autors besteht, bildet ein *Makro-Opus* und zugleich ein *Mikro-Œuvre*,
- 3) ein Gesamtwerk kann als maximaler Werkkomplex mit einem Makro-Opus verglichen werden.

Damit werden keine stabilen Hierarchien, sondern alleine unterschiedliche Ebenen der Anordnung von Opera hervorgehoben, die im Rahmen eines Œuvres ineinandergreifen.

Im Vergleich zu mehr oder weniger kompakten Sammlungen, die aus ‚kleineren‘ Formen bestehen, lassen sich Dramen- und Romanzyklen schwieriger als Einzelwerk denken. Jedoch liegen in der Literaturgeschichte zahlreiche Reihen und Mehrteiler als Werkkonzeptionen vor, von Di- und Trilogien bis hin zu solch maximalistischen Projekten wie *Les Rougon-Macquart* von Émile Zola, *The Forsyte Chronicles* von John Galsworthy und die *Deutsche Chronik* von Walter Kempowski.³³ Je umfangreicher ein Werkkomplex ist, desto unübersichtlicher werden seine Konturen, und desto mehr nähert er sich einem Œuvre an. Ein paradigmatisches Beispiel dafür ist *La Comédie humaine* von Honoré de Balzac, die beinahe für sein Œuvre steht, obwohl Balzac auch Opera außerhalb dieses Projekts verfasst hat. *Die menschliche Komödie* kann in Bezug auf Œuvre-Strukturen als prosaisches Pendant zu Bloks „Versroman“ betrachtet werden. Das Gesamtprojekt wurde von Balzac auf mehreren Ebenen der Zyklisierung unterteilt: zunächst in *Sittenstudien*, *Philosophische Studien* und *Analytische Studien*; die *Sittenstudien* beinhalten noch drei weitere Gliederungsstufen.

30 Zum Begriff Zyklus vgl. ORT (2003).

31 Gunter Martens betrachtet einen Werkkomplex auch als ein Werk, und zwar anhand der Kriterien „vom Autor besorgt und zur Veröffentlichung freigegeben“ (MARTENS [2004, 182]).

32 Wenn man zunächst bei der editorischen Werkkomplex-Definition von Martens bleibt, die an einen Veröffentlichungsakt angebunden ist, dann lassen sich vor allem die von Autoren selbst vorbereiteten Gesamtwerkausgaben unmittelbar mit einem Werkkomplex vergleichen.

33 Vgl. HEMPEL (2013). Es ist symptomatisch, dass Dirk Hempel „Gesamtwerkkonzeptionen in der Literatur“ als „explizite und implizite Konzepte“ definiert, „die dem gesamten Werk oder einem umfangreichen Werkzyklus zugrundeliegen“ (HEMPEL [2013, 135]). Er verbindet also Gesamtwerk und Werkzyklus, ohne sich mit der (Gesamt-)Werkkategorie auseinanderzusetzen.

Sowohl Bloks *Trilogie der Vermenschlichung* als auch Balzacs *La Comédie humaine* sind nicht nur Extremfälle, sondern vor allem eine völlige Entfaltung desjenigen Potenzials der Zyklisierung, das in jedem Werkkomplex (sei es ‚nur‘ ein kleiner Gedichtzyklus oder eine Dilogie) typologisch vorhanden ist. Im Rahmen jedes Œuvres besteht für den jeweiligen Autor die Möglichkeit, aus den bereits vorliegenden oder konzipierten Opera (umfangreiche) Werkkomplexe zu bilden.

Für die Relationen zwischen Einzelwerk und Werkkomplex ist aufschlussreich, dass ein Opus seinen Werkstatus innerhalb eines neuen Ganzen auch *verlieren* kann, indem es zu einem ‚unselbstständigen‘ Teil eines größeren Opus wird.³⁴ Bei einem Roman aus *La Comédie humaine* ist der Werkstatus noch eindeutig; im Falle von Marcel Prousts Roman *Du côté de chez Swann*, der 1913 als Einzelband erschien, später aber zum ersten Teil von *À la recherche du temps perdu* wurde, entsteht eine gewisse Ambiguität. Nicht zufällig wird für Prousts siebenbändiges Opus neben der Gattung Roman auch der Begriff „Romanzyklus“ eingesetzt.³⁵ Ein Beispiel des verlorenen Werkstatus hat Jurij Lotman angeführt: Der Roman *Ein Held unserer Zeit* (russ. *Geroj našego vremeni*, 1840) von Michail Lermontov besteht aus fünf Erzählungen, von denen drei 1839–1840 als selbstständige Werke erschienen und dann zu Romanteilen wurden.³⁶ Feststellen lässt sich somit, dass es unterschiedliche Stufen der kompositorischen Entgrenzung von Einzelwerken innerhalb des Œuvre-Rahmens gibt: von einer Sammlung bis zur Integration in eine ‚Großform‘ wie den Roman.

Bisher war von den editorisch bestimmten Werkkomplexen, die auf Veröffentlichungsakte der Autoren zurückgehen, die Rede. Eine Reihe von Einzelwerken, die in einem „thematischen oder auch strukturellen Zusammenhang“ (so Martens) zueinander stehen, lässt sich auch jenseits der editorischen Materialität und der auktorialen Festlegung denken. Die potenzielle Möglichkeit, einen Werkkomplex aus den vorhandenen Opera zu bilden, kann auch auf Seite der Rezeption wahrgenommen werden. In solchen Fällen entsteht kein festes Makro-Opus, allerdings bietet die oben beschriebene Logik eines hybriden Einzelwerks ein Modell für spätere Zuschreibungen, die aus Lektüre und Interpretation resultieren können. Bspw. hat sich in Bezug auf die fünf ‚späten‘ und nach ihrem Umfang ‚großen‘ Romane von Fëdor Dostoevskij die Idee einer Pentalogie, eines „Pentateuchs“ (*pjatknižie*) als Anspielung auf die fünf Bücher Mose durchgesetzt, obwohl diese Romane nicht direkt als Zyklus markiert sind.³⁷ Im Rahmen eines (auch nicht analytischen) Leseaktes können gemeinsame Eigenschaften mehrerer Opera erkannt werden, die dann zugeschriebene Werkgruppierungen innerhalb eines Gesamtwerks bewirken: Gattungen, wiederkehrende Themen und poetische Strukturen, intertextuelle Bezüge usw.³⁸ Durch die Annahme einer Gemeinschaft können mehrere Opera untereinander entgrenzt und vom Rest des Œuvres wiederum abgegrenzt werden. Solche Werkkomplexe sind nicht (materiell) festgelegt

34 Vgl. LOTMAN (1973, 425 f.).

35 Vgl. TESCHKE (2007, 35).

36 Vgl. LOTMAN (1973, 425 f.).

37 Gemeint sind Dostoevskijs Romane *Schuld und Sühne* (i. O. *Prestuplenie i nakazanie*, 1866), *Der Idiot* (i. O. *Idiot*, 1869), *Die Dämonen* (i. O. *Besj*, 1872), *Der Jüngling* (i. O. *Podrostok*, 1875) und *Die Brüder Karamasow* (i. O. *Brat'ja Karamazovy*, 1880). Vgl. z. B. BRAUN (1976).

38 Vgl. LOTMAN (1973, 425).

und können als eine Einheit nur imaginiert werden, auch wenn ein zugrunde liegendes Gemeinschaftskriterium objektiv erfassbar ist.³⁹ Eine ‚Materialisierung‘ von imaginierten Werkkomplexen kann – muss aber nicht unbedingt – im Rahmen posthumer Ausgaben erfolgen, auch in populären Editionen.

Durch Pluralität der Leseakte und der potenziellen Gemeinschaftskriterien entstehen in Abwesenheit einer festen Œuvre-Ordnung plurale Einteilungsmöglichkeiten, die einander überlagern und dadurch eine dynamische Œuvre-Struktur mit beweglichen inneren Grenzen bilden. Ein Mikro-Opus und die Summe aller Opera stellen Außenkoordinaten dar, zwischen denen ein Feld liegt, wo sich autorisierte Werkkomplexe und potenzielle Anordnungen dynamisch überschneiden.

III. Dynamik des Gesamtwerks. Eine prinzipielle Veränderlichkeit der Werkkomplexe, bei der einzelne Opera in neue Verhältnisse zueinander gestellt werden (können), ist sowohl auf der Rezeptions- als auch auf der Produktionsseite zu beobachten. Das Beispiel des „Versromans“ von Alexandr Blok lässt sich nochmals heranziehen, weil es auch eine Tendenz zur Flexibilität der Werkkonstellationen veranschaulicht. Neben einer mehrstufigen Struktur der Werkkomplexe unterschiedlichen Umfangs ist die Neukomposition und räumliche Verlagerung einzelner Gedichte von großer Bedeutung. Zum ‚Stoff‘ für Bloks Trilogie wurden vier bereits veröffentlichte Gedichtbücher, eine sich noch in der Vorbereitung befindende Sammlung sowie Gedichte, die entweder in Zeitschriften publiziert oder noch unveröffentlicht waren. Im Vergleich zu Bloks früheren Lyrikbüchern wurde die Zusammensetzung und Anordnung der Gedichte geändert, wodurch die bereits publizierten Opera zum Teil neuer Werkkomplexe wurden. Die Verteilung und Komposition der Gedichte in den drei Bänden der Trilogie wurde von Blok noch zweimal modifiziert, in den Ausgaben von 1916 und 1918–1921. Diese prozessuale Dimension gehört nicht zur Ebene der Entstehung eines Einzeltextes (wie im üblichen Konzept eines Schreibprozesses), sondern zur Ebene des Œuvres, indem einzelne Opera zu Elementen eines Œuvre-Baukastens werden.

Die von Autoren selbst vorgenommenen Werkgruppierungen sind nicht zwingend an die editorische Materialität angebunden. Neben der Publikation von Werkkomplexen und der Gestaltung von eigenen Gesamtausgaben können Werkkonstellationen auf unterschiedlichen Ebenen konstruiert werden: auch durch Paratexte, durch die metaliterarischen Aspekte in Einzelwerken sowie durch die Auto-Intertextualität.

So hat (um ein Beispiel zu nennen) Thomas Mann das Bild eines einheitlichen Lebenswerks in mehreren autobiographischen – bzw. werkbiographischen – Schriften direkt herausgearbeitet: *Einführung in den „Zauberberg“* (1939), *On Myself* (1940), *Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949). Ausschlaggebend ist, dass Mann beim Versuch, die chronologische Grenze zwischen frühen und späten Werken zu transzendieren, immer neue homogene Werkkonstellationen als Grundgerüst des Gesamtwerks entwirft. In der *Einführung in den „Zauberberg“* wird der *Zauberberg* als Bindeglied zwischen dem „Jugendroman

39 Der Begriff „imaginiert“ bezieht sich auf Imagination bzw. Einbildungskraft als menschliches Vermögen, Einheiten und Konstellationen aus einzelnen Elementen im Rahmen der Erkenntnisprozesse oder auch der ästhetischen Rezeption im Inneren zu konstruieren. Vgl. SCHULTE-SASSE (2001).

Buddenbrooks“, den *Betrachtungen eines Unpolitischen* und dem *Tod in Venedig* einerseits und der späteren Tetralogie *Joseph und seine Brüder* andererseits bezeichnet.⁴⁰ Im Essay *On Myself* präsentiert Thomas Mann das sein „Gesamtwerk gewissermaßen zusammenhaltende Grund-Motiv“ vor allem durch die Trias *Der kleine Herr Friedemann* (der nun für das Frühwerk steht, 1897), *Tod in Venedig* und die *Joseph-Romane*.⁴¹ In der *Entstehung des Doktor Faustus*, wo die Konzeption dieses Romans als letztes Werk betont wird, liegt der Schwerpunkt dann auf dem Aufgreifen einer Novellenidee aus den ersten Jahren des Jahrhunderts am Ende des Lebenswerks.⁴² In diesen paratextuellen Äußerungen zum eigenen Gesamtwerk lässt sich die Flexibilität der Werkkonstellationen auf einer nicht editorischen, sondern (selbst-)interpretativen Ebene beobachten.

Eine Dynamik der variablen Anordnungen überschneidet sich mit einer Prozessualität des Gesamtwerks als seiner Chronologie. Bisher war überwiegend von einem ‚räumlichen‘ Aspekt des Gesamtwerks (Teile und Grenzen) die Rede, der nun durch eine zeitliche Dimension ergänzt werden soll, die ihrerseits wiederum zur Einteilung aller Opera in Komplexe beiträgt. Das Gesamtwerk kann in chronologische Abschnitte zerteilt werden, die ein Kriterium für die Gruppierung von Opera bieten: Zeitphasen, Frühwerk und Spätwerk.

Das Gesamtwerk eines Autors besitzt einen chronologischen Lebensrahmen, einen Anfangs- und Endpunkt, ein erstes und ein letztes Werk. Wie aber dieser Zeitraum zwischen Anfang und Ende strukturiert wird, ist offen. Wolfgang Thierse hat 1990 seinen Aufsatz zur Geschichte des Werkbegriffes mit dem berühmten Zitat aus der *Poetik* von Aristoteles überschrieben: „Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat.“⁴³ Impliziert wurde damit die Ganzheit bzw. Geschlossenheit als eines der klassischen Kriterien für das Einzelwerk; diese Stelle aus dem siebten Kapitel der *Poetik* bezieht sich aber primär auf eine Geschichte als Handlung einer Tragödie.⁴⁴ Die Ganzheit einer Handlung besitzt jedoch eine Relevanz für das Konzept ‚Gesamtwerk‘: Zum kognitiven Instrumentarium des Menschen gehört eine narrative Konzeption des eigenen oder fremden Lebens als Biographie. Auch die Chronologie des Gesamtwerks, die an den Lebensverlauf seines Autors angeknüpft ist, ruft die Notwendigkeit einer narrativen Œuvre-Geschichte mit Anfängen, Fortsetzungen und Übergängen ins Leben – es sei auf das etablierte Genre der ‚intellektuellen Biographie‘ hingewiesen.⁴⁵

Für die Chronologie des Gesamtwerks ist Edward W. Said ein einschlägiger Theoretiker. Er hat in Bezug auf die Konzepte ‚Anfang‘ und ‚Spätwerk‘ die Aufmerksamkeit auf Prozesse der (Selbst-)Historisierung als menschliche Aktivität gerichtet: „[...] all of us, by virtue of the

40 Vgl.: „So hat auch das Lebenswerk als Ganzes seine Leitmotive, die dem Versuche dienen, Einheit zu schaffen, Einheit fühlbar zu machen und das Ganze im Einzelwerk gegenwärtig zu halten. [...] Es ist zum Beispiel sehr schwer und fast untunlich, über den *Zauberberg* zu sprechen, ohne der Beziehungen zu gedenken, die er – rückwärts – zu meinem Jugendroman *Buddenbrooks*, zur kritisch-polemischen Abhandlung *Betrachtungen eines Unpolitischen* und zum *Tod in Venedig* und – vorwärts – zu den *Joseph-Romanen* unterhält“ (MANN [1960, 603 f.]).

41 MANN (1983, 59 f.).

42 Vgl.: Die Faust-Idee habe Thomas Mann „beim Ausblick auf einen Lebensplan, der immer ein Arbeitsplan gewesen war, von jeher an das Ende gestellt“ (MANN [2009, 422]).

43 THIERSE (1990).

44 Vgl. ARISTOTELES (1997, 25).

45 Vgl. etwa die intellektuelle Biographie von Roland Barthes (ETTE [1998]). Steffen Martus hat darauf hingewiesen, dass „die temporalisierte Werkbeobachtung“ nicht nur das Gesamtwerk, sondern auch eine „korrespondierende[] kontinuierliche[] Autorenbiographie“ ermöglicht (MARTUS [2007, 457]).

simple fact of being conscious, are involved in constantly thinking about and making something of our lives, self-making being one of the bases of history [...].“⁴⁶ Zeitliche Anordnungen sind nicht fest und mitunter interpretativ, so dass auch die ‚chronologische‘ Grenzziehung zwischen Werkgruppen ein Potenzial der Variabilität als Produkt von Konstruktionen und Revisionen entfaltet. Im ersten Kapitel seiner posthum erschienenen Studie *On Late Style. Music and Literature Against the Grain* (2006) hat Said die retrospektive Konstruktion und Revision eines „Anfangs“ hervorgehoben: „To locate a beginning in retrospective time is to ground a project [...] in that moment, which is always a subject of revision.“⁴⁷

Gleichzeitig bietet sein Buch selbst ein Beispiel für konstruktive *Œuvre*-Reflexionen, diesmal im nicht-literarischen Bereich. Denn Saims Auseinandersetzung mit dem Konzept „Spätstil“ ist durch seine Darstellung der inneren Logik des eigenen ‚Gesamtwerks‘ eingeleitet: „I have for years been studying this self-making process“, „[t]hirty years ago I published a book called *Beginnings: Intention and Method* about how the mind finds it necessary at certain times to retrospectively locate a point of origin for itself“⁴⁸ Es ist somit nicht nur eine Auseinandersetzung mit dem Früh- und Spätwerk als Produkt der (Selbst-)Historisierung, sondern auch Saims performative Konstruktion des eigenen ‚Gesamtwerks‘ innerhalb einer Spanne von dreißig Jahren zwischen *beginnings* und *late style*. Diese Doppelgeste von Said als Autor und Literaturkritiker veranschaulicht, wie die chronologisch-interpretative Einteilung eines Gesamtwerks und Lebens sowohl durch den Autor selbst („self-making process“), sei es in einem Vor- oder Rückgriff (retrospektiv), als auch durch die Rezeptionsleistung zustande kommt.

Für solche ‚narrative‘ Konstruktionen eines *Œuvres* als Geschichte lassen sich konkurrierende Deutungsmuster wie Kontinuität und Bruch, Fortsetzung und Modifikation einsetzen und bestreiten. Unterschiedliche (selbst-)interpretative Vorgänge können dabei bestimmte Anordnungsmuster als Vorannahme für innere Sinnstrukturen des Gesamtwerks privilegieren.

IV. Theoretische Kontroverse der Œuvre-Struktur. Der grundsätzliche Widerspruch zwischen unterschiedlichen interpretativen Modellen für *Œuvre*-Strukturen wird durch eine Kontroverse theoretischer bzw. philosophischer Art befeuert. Das Gesamtwerk ist temporal ein Teil der Geschichte entlang der Aktivität eines Subjekts und räumlich eine Ausweitung des Umfangs von der Ebene eines Einzelwerks her betrachtet. Die Konstruktion bzw. Interpretation der *Œuvre*-Strukturen hängt dadurch von dreierlei Faktoren ab, nämlich von unterschiedlichen Konzepten der Historizität, der Sinnbildung und der (Dis-)Kontinuität des Diskurses. Dabei kann sich das Bild eines *Œuvres* zwischen zwei Gegenpolen bewegen: eine interpretierbare Ganzheit oder eine amorphe Masse von Opera bzw. Texten eines Autors.

Das Konzept des Gesamtwerks als ein einheitliches künstlerisches Projekt war am Ende des 20. Jahrhunderts in der neohermeneutischen Theoriebildung von Jerrold Levinson stark vertreten: „[T]he totality of an artist’s pieces – the oeuvre – constitutes his or her *work*, in a broad sense, and this work can, at least in many cases, be seen as, or as the upshot of, *a single artistic act*.“⁴⁹ Die innere Logik eines Gesamtwerks wird als ein intentionaler Akt und

46 SAID (2006, 3).

47 SAID (2006, 4). Den Begriff „Spätstil“ hat Said aus Theodor Adornos Essay *Spätstil Beethovens* (1937) aufgegriffen.

48 SAID (2006, 4). Vgl. SAID (1975).

49 LEVINSON (1996, 245, Hervorh. i. O.).

als Äußerung eines Subjekts, d. h. des Künstlers verstanden: „Though artworks are relatively self-contained utterances, in many cases they are also appropriately seen, in groups, as conveying some large-scaled message, or even in their entirety, as their creator's expression of a distinctive perspective on the world“.⁵⁰ Bemerkenswert ist, dass die Idee eines *Œuvres* hier sowohl Gruppen von Opera („in groups“) als auch ihre Gesamtheit („in their entirety“) in sich einschließt. Die potenzielle Möglichkeit, das Gesamtwerk als einen maximalen Werkkomplex (und somit als Makro-Opus in meinen Begriffen) zu betrachten, wird von Levinson emphatisch wahrgenommen. Daraus folgt eine wohlstrukturierte ‚Komposition‘ des Gesamtwerks: „each piece is an element or phase in an overarching artistic act“.⁵¹

Als Gegenbild kann das Rhizom von Gilles Deleuze und Félix Guattari dienen: In *Tausend Plateaus* (1980) definieren sie dieses „Gefüge“ (frz. *agencement*) als eine „Konnektion“ des Mannigfaltigen ohne Struktur und Hierarchie.⁵² Deleuze und Guattari haben das Rhizom als Organisationskonzept u. a. in Ablehnung eines einheitlichen Gesamtwerks eingeführt und monieren, dass „die Einheit ihre geistige Arbeit“ fortsetzt: „So gesehen kann auch ein äußerst zerstückeltes Werk noch als Gesamtwerk oder Opus Magnum angesehen werden“.⁵³ Deleuze und Guattari haben auch eine Gegenposition zur temporalen Historizität der Literatur plakativ zugespitzt, indem sie das Konzept des Rhizoms mit dem Kurzzeitgedächtnis identifiziert haben: „Das Rhizom ist eine Anti-Genealogie. Es ist ein Kurzzeitgedächtnis oder ein Anti-Gedächtnis“.⁵⁴ Aus der Metapher des Kurzzeitgedächtnisses wird auch eine Idee der herrschenden Diskontinuität abgeleitet:

Das Kurzzeitgedächtnis hängt nicht von einem Gesetz der Kontiguität oder Unmittelbarkeit seines Gegenstandes ab. Es kann sich entfernen und viel später kommen oder wiederkehren, aber immer unter der Voraussetzung der Diskontinuität, des Bruchs oder der Mannigfaltigkeit.⁵⁵

Das Rhizom ist ein epistemologisches Organisationsmodell; durch eine direkte Abgrenzung vom Konzept ‚Gesamtwerk‘ fungiert es u. a. auch als Gegenentwurf zur emphatischen *Œuvre*-Ganzheit. Eine Gegenüberstellung von Levinson und Deleuze / Guattari macht zwei ‚Gegenmodelle‘ für das *Œuvre* als Beziehungsgefüge von Opera deutlich: eine eingegrenzte und chaotisch vernetzte Menge an Opera oder eine kontinuierliche Struktur (auch mit potenziellen Zwischenstufen der Werkgruppierung). Sogar im Falle von ‚festen‘ und ‚autorisierten‘ Werkkomplexen wie Erzählsammlungen bleibt dem Leser die Möglichkeit offen, eine Sammlung nicht als eine übergreifende Struktur, sondern als Konglomerat einzelner Opera zerteilt zu rezipieren.

Da ein solcher Werkkomplex wie die Sammlung auch eine Dimension als hybrides Einzelwerk (Makro-Opus) besitzt, können darauf zwei „phantasierte Formen“⁵⁶ projiziert werden, die Roland Barthes in seinen Vorlesungen *Die Vorbereitung des Romans* (1978–1980) als Buch

50 LEVINSON (1996, 247).

51 LEVINSON (1996, 245).

52 DELEUZE, GUATTARI (1992, 16).

53 DELEUZE, GUATTARI (1992, 15).

54 DELEUZE, GUATTARI (1992, 36).

55 DELEUZE, GUATTARI (1992, 28).

56 BARTHES (2008, 284).

und Album bezeichnete. In seiner posthum veröffentlichten Vorlesungsreihe am Collège de France, in der er erneut mit dem Begriff „Werk“ arbeitete,⁵⁷ unterschied Barthes zwischen Buch und Album als zwei Werktypen, die an die „Opposition Kontinuum / Diskontinuum des Diskurses“ gebunden sind.⁵⁸ Das „durchkonstruiert[e] und wohldurchdacht[e]“ Buch ist dabei dem Album (wie ein Tagebuch oder eine Gedichtsammlung, so Barthes) als Patchwork gegenübergestellt. Es wird charakterisiert durch das „Fehlen einer Struktur, [als] künstliches Ensemble von Elementen, deren Ordnung, deren An- oder Abwesenheit zufällig ist“.⁵⁹ Dabei seien Buch und Album nicht nur zwei diskursive Ordnungen, sondern letztendlich auch zwei Bilder des Universums. Das Buch steht für ein „gegliedertes, hierarchisch geordnetes Universum“ und für „die Totalität des Realen und der Geschichte“, während das Album „ein nicht-eines, nicht hierarchisiertes, zerfasertes Universum“ als „ein bloßes Gewebe von Kontingenzen, ohne Transzendenz“ darstellt.⁶⁰

Werkgruppen von festen Werkkomplexen bis zum Gesamtwerk lassen sich als ‚Bücher‘ oder ‚Alben‘ in Barthes’ Begriffen betrachten, wobei die jeweilige Perspektive von basalen epistemologischen Einstellungen auf ein (Sinn-)Kontinuum oder Diskontinuum abhängt. ‚Buch‘ und ‚Album‘ wären wiederum zwei Gegenpole, zwischen denen auf der Ebene des Gesamtwerks (über die Grenzen eines Mikro-Opus hinausgehend) ein Potenzial für variable Ordnungszuschreibungen entsteht. Dieses Spannungspotenzial, das eine Anordnungsdynamik bewirkt, gehört zu den konstitutiven Attributen des Gesamtwerks.

V. Schluss. Zum ‚synthetischen‘ Werkbegriff. Im letzten Schritt lässt sich aus früheren Beobachtungen und Argumenten eine SchlussThese entwickeln. Ich definiere das Gesamtwerk als die Summe aller Opera eines Autors *und* als eine sich in diesem Rahmen abspielende Beziehungsdynamik zwischen Einzelwerken, nicht nur in ihrer Gesamtheit, sondern auch in Gruppen. Zur Werkkategorie gehören nicht nur Einzelwerk und Gesamtwerk als ‚Einzelstück‘ und Gesamtheit, sondern auch eine mittlere Kategorie des *Werkkomplexes*, der in sich Eigenschaften eines Einzelwerks und einer (kleineren) Gesamtheit vereint. Dadurch steht ein auktorial festgelegter Werkkomplex, der sich besonders stark einem Opus nähert, exemplarisch für einen ‚synthetischen‘ Werkbegriff, wie er in mehreren europäischen Sprachen etabliert ist. Ein solcher Werkkomplex kann nach Kriterien wie Titel, Autorabsicht und Publikationsakt als Einzelwerk definiert werden, zugleich stellt er eine Summe mehrerer Opera eines Autors und ein Beziehungssystem zwischen ihnen dar. In dieser Trias ‚Opus – Werkkomplex– Œuvre‘

57 Diese Vorlesungsreihe, die parallel zu Barthes’ Konzeption eines eigenen Romans unter dem Titel *Vita Nova* lief, bestand aus zwei Teilen: *Vom Leben zum Werk* und *Das Werk als Wille*. Sie fokussierte die Werkgenese aus der Sicht des Autors, wobei die Wiederbelebung der ehemals verpönten Werkkategorie hervorgehoben wurde: „Dieser Vorlesungskurs ist so gründlich ‚veraltet‘, dass sein Gegenstand in der Literatur gewissermaßen keinen Kurswert mehr hat: nämlich der Begriff des Werkes“ (BARTHES [2008, 418]).

58 BARTHES (2008, 284 f.). Als Quelle dieser Begriffe und ihrer grundlegenden Charakteristiken verweist Barthes auf Stéphane Mallarmés Schriften und auf Jacques Scherers Studie zu Mallarmé. Vgl. SCHERER (1977), insbes. das Kapitel „Livre et Album“.

59 BARTHES (2008, 290).

60 BARTHES (2008, 285, 294). Hans Blumenberg hat die Verbindung der Buch-Metapher für Weltbeschreibung mit dem allgemeinen „Sinnverlangen[] an die Realität“ dargelegt (BLUMENBERG [1983, 10 f.]). Deleuze und Guattari haben die epistemologische Metapher des Buches neben den Metaphern der Wurzel und des Baums angegriffen. Diesen ist das Rhizom-Modell entgegengesetzt (DELEUZE, GUATTARI [1992, 15 f.]).

ist daher ein konstitutives Projektionspotenzial zu erkennen: Nicht nur die Kategorien von Opus und Œuvre lassen sich beide auf einen Werkkomplex als Makro-Opus und Mikro-Œuvre projizieren. Auch ein Œuvre kann bei hermeneutischen Grundprämissen ähnlich einem Werkkomplex als einheitliches Projekt betrachtet werden, wie es von Jerrold Levinson zugespitzt wurde. Umgekehrt lassen sich in einigen Einzelwerken Sammlungsstrukturen (wie „Album“ bei Roland Barthes) und dadurch Annäherungen an einen *Werkkomplex* erkennen. Ein evidentes Beispiel für die Relativierung des Unterschieds zwischen Romanteil und Einzelwerk sind die Gedichte aus Prosaromanen (wie *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Goethe oder *Doktor Živago* von Boris Pasternak).

Das ‚Potenzial‘ impliziert einen dynamischen Aspekt und ist eine wichtige Eigenschaft des Gesamtwerks: Neben auktorial festgelegten (und dabei für Autoren mitunter veränderlichen) Werkkomplexen bietet jedes Œuvre ein Potenzial der Bildung solcher Werkkomplexe, sei es durch prospektive Anordnung oder durch retrospektive (Selbst-)Interpretation anhand von Gemeinsamkeiten zwischen Einzelwerken. Dadurch entstehen imaginierte bzw. potenzielle Werkkomplexe: Gruppierungen und Konstellationen, die als solche materiell (noch) nicht existieren, sondern durch Einbildungskraft als abgegrenzte Größe vorgestellt werden können.

Da solche Gruppierungen nicht fest sind, überlagern sich potenzielle, an unterschiedliche Gemeinsamkeitskriterien angebundene Einteilungen und Anordnungen, wodurch das Gesamtwerk weniger zu einer festen Größe als vielmehr zu einem dynamischen Gefüge wird. Das Konzept ‚Werkkomplex‘ impliziert dabei mehrere organisatorische Zwischenstufen innerhalb des Œuvres: Werkgruppen unterschiedlichen Umfangs (von einem Gedichtzyklus bis zur *Menschlichen Komödie*), die selbst zum Teil eines größeren übergreifenden Komplexes werden können. Dem Gesamtwerk als Ganzes oder einzelnen Werkkomplexen kann dabei – abhängig von epistemologischen Grundprämissen – ein unterschiedlicher Grad an Einheit und Kontinuität zugeschrieben werden, angefangen bei einer chaotisch vernetzten Masse bis hin zu einer hierarchischen Struktur. Es sei an dieser Stelle an die eingangs gemachten Beobachtungen zum Gesamtwerk-Konzept bei Barthes und Foucault erinnert: Das theoretische Umdenken betraf vor allem die innere Organisation eines durch die Anbindung an einen Autor konturierten Textkorpus.

Unterschiedliche Einteilungen bringen Ab- und Entgrenzungsprozesse im Rahmen eines Gesamtwerks mit sich: Einzelne Opera werden in einem Werkkomplex teilweise entgrenzt. Durch variable Einteilungen und Anordnungen werden wiederum neue (editorisch-materielle oder imaginierte) Grenzen zwischen Werkgruppen geschaffen, entkräftet und verschoben. In diesem Sinne sind nicht nur statische Grenzen (eines Opus oder eines Œuvres), sondern auch dynamische Entgrenzungen für das *Werk* als Trias konstitutiv, deren Teile sich aufeinander beziehen: Opus – Werkkomplex – Œuvre.

Literaturverzeichnis

- ARISTOTELES (1997): Poetik. Griechisch / Deutsch. Übers. u. hrsg. v. M. Fuhrmann. Stuttgart.
- BARTHES, Roland (1980): Michelet [1954]. Übers. v. P. Geble. Frankfurt a. M.
- (2002): Sade · Fourier · Loyola [1971]. Übers. v. M. Sell u. J. Hoch. Frankfurt a. M.
- (2008): Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980 [2003]. Hrsg. v. É. Marty. Übers. v. H. Brühmann. Frankfurt a. M.

- (2012, 64–72): Vom Werk zum Text [1971]. In: Ders.: Kritische Essays. 4. Das Rauschen der Sprache. Übers. v. D. Hornig. Frankfurt a. M.
- BIANCHI, Paolo (Hrsg.) (2000): Kunst ohne Werk / Ästhetik ohne Absicht. Kunstforum International, Bd. 152.
- BITI, Vladimir (2001, 302–304): Gesamtwerk. In: Ders.: Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe [1997]. Reinbek b. H.
- BLOK, Aleksandr (1997, 179): Predislovie k Sobraniju stichotvorenij [1911]. In: Ders.: Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 20 t., Bd. 1. Moskau.
- BLUMENBERG, Hans (1983): Die Lesbarkeit der Welt. 2., durchges. Aufl. Frankfurt a. M.
- BRAUN, Maximilian (1976): Dostojewskij: Das Gesamtwerk als Vielfalt und Einheit. Göttingen.
- DANNEBERG, Lutz, Annette GILBERT, Carlos SPOERHASE (Hrsg.) (2019): Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs. Berlin, Boston.
- DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI (1992): Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie [1980]. Übers. v. G. Ricke u. R. Voullié. Berlin.
- EFIMOVA, Svetlana (Hrsg.) (2018): Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven. Textpraxis. Digitales Journal für Philologie, Sonderausgabe 3.
- ETTE, Ottmar (1998): Roland Barthes: Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt a. M.
- FOUCAULT, Michel (1974, 7–31): Was ist ein Autor? [1969]. In: Ders.: Schriften zur Literatur. Übers. v. K. von Hofer. München.
- GERSTENBRÄUN-KRUG, Martin, Naja REINHARD (Hrsg.) (2018): Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft. Wien.
- GILBERT, Annette (2018): Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren. Paderborn.
- HEMPEL, Dirk (2013, 135–151): Arbeitstitel „Mega“. Gesamtwerkskonzeptionen bei Kempowski, Fontane, Balzac und anderen. In: Fontane Blätter, H. 95.
- KUZNECOVA, Olga (1997, 385–393): Istorija formirovanija liričeskoj trilogii Bloka. In: A. Blok: Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 20 t., Bd. 1. Moskau.
- LEVINSON, Jerrold (1996): The Pleasures of Aesthetics. Philosophical Essays. Ithaca, London.
- LOTMAN, Jurij (1973): Die Struktur des künstlerischen Textes [1970]. Hrsg. v. R. Grübel. Übers. v. R. Grübel, W. Kroll u. H.-E. Seidel. Frankfurt a. M.
- MANN, Thomas (1960, 602–617): Einführung in den „Zauberberg“. Für Studenten der Universität Princeton [1939]. In: Ders.: Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. 11. Berlin.
- (1983, 51–93): On Myself [1940]. In: Ders.: Über mich selbst. Autobiographische Schriften. Frankfurt a. M.
- (2009, 409–581): Die Entstehung des „Doktor Faustus“. Roman eines Romans [1949]. In: Ders.: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. H. Detering u. a., Bd. 19.1. Hrsg. v. H. Lehnert. Frankfurt a. M. 2009.
- MARTENS, Gunter (2004, 175–186): Das Werk als Grenze. Ein Versuch zur terminologischen Bestimmung eines editorischen Begriffs. In: editio, H. 18.
- MARTUS, Steffen (2007): Werkpolitik: Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin, New York.
- (2019, 93–129): Die Praxis des Werks. In: DANNEBERG, GILBERT, SPOERHASE (2019).
- ORT, Claus-Michael (2003, 899–901): Zyklus. In: J.-D. Müller u. a. (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 3. Berlin, New York.
- REICHER, Maria Elisabeth (2019): Werk und Autorschaft. Eine Ontologie der Kunst. Münster.
- SAID, Edward W. (1975): Beginnings. Intention and Method. New York.
- (2006): On Late Style. Music and Literature Against the Grain. New York.
- SCHERER, Jacques (1977): Le „Livre“ de Mallarmé [1957]. Paris.

- SCHULTE-SASSE, Jochen (2001, 88–120): Einbildungskraft/Imagination. In: K. Barck u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2. Stuttgart.
- SPOERHASE, Carlos (2007, 276–344): Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen. In: *Scientia poetica*, Bd. 11.
- STOCKINGER, Claudia (2014, 199–243): Serie und/oder Werk? In: C. Hißnauer, S. Scherer, C. Stockinger: *Föderalismus in Serie. Die Einheit der ARD-Reihe „Tatort“ im historischen Verlauf*. Paderborn.
- (2019, 259–302): Werk in Serie? Werkförmigkeit unter den Bedingungen von Populärkultur. In: DANNEBERG, GILBERT, SPOERHASE (2019).
- TESCHKE, Henning (2007, 33–80): Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (1913–1927). In: W. Asholt (Hrsg.): *20. Jahrhundert – Roman* (Französische Literatur). Tübingen.
- THIERSE, Wolfgang (1990, 378–414): „Das Ganze aber ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat.“ Problemgeschichtliche Beobachtungen zur Geschichte des Werkbegriffs. In: K. Barck u. a. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin.
- ZONS, Raimar Stefan (1983, 104–127): Über den Ursprung des literarischen Werks aus dem Geist der Autorschaft. In: W. Oelmüller (Hrsg.): *Das Kunstwerk*. Paderborn u. a.

Abstract

Im Kontext des neu aufgekommenen theoretischen Interesses für die Werkkategorie wird überwiegend das ‚Einzelwerk‘ fokussiert. Im vorliegenden Aufsatz wird das heuristische Potenzial des Konzepts ‚Gesamtwerk‘ als ein anderer Teil der Werkkategorie herausgearbeitet. Neben dem üblichen Aspekt eines ‚Lebenswerks‘ schließt das Gesamtwerk vielfältige Werkkomplexe und Werkgruppierungen ein, die auf Produktions- oder Rezeptionsseite entstehen. Analysiert werden feste und variable Anordnungen, Ab- und Entgrenzungen zwischen Einzelwerken eines Autors, die das Gesamtwerk zu einem dynamischen Gefüge machen. Ein Werkkomplex bildet eine Zwischenstufe und ein Bindeglied zwischen ‚Einzelwerk‘ und ‚Gesamtwerk‘. Daher besitzt er eine besondere Relevanz für die semantische Zusammensetzung der Werkkategorie als Trias, deren Teile sich aufeinander beziehen: Opus – Werkkomplex – Œuvre.

The newly arisen theoretical research on the literary work category focuses mainly on the ‚single work‘. This paper argues for the heuristic potential of the ‚oeuvre‘ as another part of the work category. In addition to the usual aspect of a ‚life’s work‘, the oeuvre includes diverse work complexes and work groupings that emerge on the production or reception side. The paper analyzes a dynamic structure of the oeuvre: fixed and variable arrangements, boundaries and dissolution of borders between single works by the same author. A work complex forms an intermediate stage and a link between ‚single work‘ and ‚oeuvre‘. It therefore has a special relevance for the semantic composition of the work category as a triad, the parts of which refer to each other: single work – work complex – oeuvre.

Keywords: Gesamtwerk / Œuvre, Ordnungsmodell, Werkkategorie, Werkkomplex

Anschrift der Verfasserin: Jun.-Prof. Dr. Svetlana Efimova, Ludwig-Maximilians-Universität München, Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften, Department II – Slavische Philologie, Schellingstr. 33, D–80799 München, Svetlana.Efimova@slavistik.uni-muenchen.de