

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Benne, Christian
Die Erfindung des Manuskripts

Zu Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2147
978-3-518-29747-6

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 2147

Die Entstehung der literarischen Moderne ging seit dem 18. Jahrhundert damit einher, dass die Anzahl literarischer Manuskripte ebenso wuchs wie deren Bedeutung. Der Buchdruck hatte die Handschrift keineswegs überflüssig gemacht, sondern provozierte im Gegenteil einen neuen, am Autographen ausgerichteten Literaturbegriff. Verantwortlich dafür war ein vielfältiges Zusammenspiel von ästhetischen, epistemologischen, juristischen und wissenschaftshistorischen Faktoren. In seinem grundlegenden Buch entwickelt Christian Benne eine Theorie literarischer Gegenständlichkeit und geht dabei exemplarisch auf verschiedene europäische Literaturen ein. Er zeigt, welche Folgen die »Erfindung des Manuskripts« hatte und immer noch hat – nicht zuletzt für die Debatte über die Zukunft des Buches.

Christian Benne ist Professor für Europäische Literatur an der Universität Kopenhagen.

Christian Benne
Die Erfindung des Manuskripts

*Zur Theorie und Geschichte
literarischer Gegenständlichkeit*

Suhrkamp

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2147

Erste Auflage 2015

© Suhrkamp Verlag Berlin 2015

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen

von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29747-6

Inhalt

Verzeichnis der Abkürzungen und Siglen	7
1. Literatur der Literatur	11
1.1. Urszenen: Kierkegaard, Baudelaire, Poe	11
1.2. Manuskript und Moderne	20
1.3. Die literarische Handschrift	31
1.4. Plädoyer für die Literaturphilosophie	39
2. Theorie der Gegenständlichkeit	45
2.1. Literaturwissenschaftliche Ontologieangst	45
2.2. Aporie des Materialitätsbegriffs	81
2.3. Gegenstand und Gegenständlichkeit	108
2.4. Literarische Gegenständlichkeit als Spur	133
3. Die Erfindung der literarischen Handschrift	154
3.1. Mediologische Erfindung	154
3.2. Institutionelle Erfindung	219
3.3. Epistemologische Erfindung	275
3.4. Ästhetisch-poetologische Erfindung	354
4. Literaturhistorische Zäsuren	437
4.1. »Show me the manuscripts!« (Ossian)	437
4.2. »Organisiert und organisierend« (Friedrich Schlegel)	460
4.3. »Kein Einfall sollte untergehen« (Jean Paul)	516
4.4. »Encore inachevé« (Balzac)	551
5. Konsequenzen	577
5.1. Das Ende des Linearitätsmythos	577
5.2. Gegenständlichkeitsszenen	600
5.3. Edieren im Zeitalter der literarischen Handschrift ..	614
5.4. Digitale Gnosis und Apotheose der Schrift: Eine Spekulation	633
Danksagung	657
Namenregister	659

Verzeichnis der Abkürzungen und Siglen

Ath.	<i>Athenäum</i> -Fragment
Bl.	Blatt
FA Lav.	Johann Caspar Lavater, unveröffentlichte Manuskripte, Archiv der Universitätsbibliothek Zürich
Fichte, GA	Johann Gottlieb Fichte, <i>Gesamtausgabe</i> , hg. von Reinhard Lauth u. a., Stuttgart 1964 ff.
Goethe, <i>Sämtliche Werke</i> (MA)	Johann Wolfgang Goethe, <i>Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe</i> , München 2006
Herder, <i>Werke</i>	Johann Gottfried Herder, <i>Werke in zehn Bänden</i> , hg. von Günter Arnold u. a., Frankfurt/M. 1985-2000
<i>Illusions perdues</i>	Honoré de Balzac, <i>La Comédie humaine</i> , hg. von Pierre-Georges Castex, Paris 1977; Bd. 5: <i>Les Illusions perdues</i> , hg. von Roland Chollet
Jean Paul, HKII	Jean Paul [Richter], <i>Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Zweite Abteilung</i> , Weimar 1927 ff.
Jean Paul, SW	Jean Paul, <i>Sämtliche Werke</i> , hg. von Norbert Miller, Darmstadt 2000
Klopstock, <i>Briefe</i>	Friedrich Gottlieb Klopstock, <i>Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe</i> , Berlin, New York 1974 ff., hier: <i>Briefe</i>
Klopstock, <i>Werke</i>	Friedrich Gottlieb Klopstock, <i>Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe</i> , Berlin, New York 1974 ff.; hier: <i>Werke</i>
Lichtenberg, <i>Sudelbücher</i>	Christoph Lichtenberg, <i>Sudelbücher</i> , hg. von Wolfgang Promies, München 2005
Nietzsche, KSA	Friedrich Nietzsche, <i>Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe</i> , hg. von Giorgio Colli, Mazzino Montinari, München ² 1988.

- Schiller, *Sämtliche Werke* (SW) Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hg. von Peter-André Alt u. a., München 2004
- Schiller, *Werke* (NA) Friedrich Schiller, *Werke. Nationalausgabe*, Weimar 1943 ff.
- Schlegel, Fr Friedrich Schlegel, *Fragmente zur Griechischen Poesie*, unveröffentlichtes Manuskript, zitiert nach der Originalseitenzählung in der Handschrift
- Schlegel, KFSA Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler u. a., Paderborn 1958 ff.
- Schlegel, St Friedrich Schlegel, *Studien des Altherthums*, unveröffentlichtes Manuskript. Zitiert nach der Originalseitenzählung in der Handschrift
- Siebenkäs Jean Paul, *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs*, in: Jean Paul, *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller, Darmstadt 2000, Bd. 2

Morus befahl seiner Frau, seine Schriften zu verbrennen; und doch läse sie jeder von uns.

Jean Paul

Jedes Buch, das gedruckt wurde, ist doch für den Dichter ein Grab, oder etwa nicht?

Robert Walser

I. Literatur der Literatur

I.1. Urszenen: Kierkegaard, Baudelaire, Poe

In Kierkegaards frühem Hauptwerk *Enten – Eller* (*Entweder – Oder*) aus dem Jahr 1843 gibt es unter den vorgeblich in Manuskriptform überlieferten Papieren des Ästhetikers A einen Vortrag, der sich an die *Symparanekekromenoi* richtet, die Mitverstorbenen, eine Art fiktiver Vereinigung, deren Satzung um ein ästhetisches Verhältnis zum eigenen Tod zentriert ist.¹ Die Mitglieder sollen eine ästhetische Einstellung auch zu ihrem eigenen Nachleben gewinnen. Dem entspricht nicht nur das Plädoyer für die Fragmentarizität des eigenen Schreibens, sondern ironischerweise sogar die Organisationsform des Vereins selbst, der bei jedem neuen Treffen gleichsam von vorn zu beginnen habe:

Unsere Gesellschaft verlangt bei jeder einzelnen Zusammenkunft eine Erneuerung und Wiedergeburt, und zu diesem Zweck, daß ihre innere Tätigkeit sich durch eine neue Bezeichnung ihrer Produktivität verjünge. Bezeichnen wir unsere Tendenz also als einen Versuch im fragmentarischen Streben oder in der Kunst, hinterlassene Papiere zu schreiben! Eine völlig durchgeführte Arbeit steht in keinem Verhältnis zur dichtenden Persönlichkeit; bei hinterlassenen Papieren empfindet man wegen des Abgebrochenen, Desultorischen stets ein Bedürfnis, die Persönlichkeit mitzudichten. Hinterlassene Papiere gleichen einer Ruine, und welche Behausung könnte Begrabenen wohl gemäßer sein? Die Kunst besteht nun darin, künstlerisch die gleiche Wirkung zu erzeugen, die gleiche Nachlässigkeit und Zufälligkeit, den gleichen anakoluthischen Gedankengang, die Kunst besteht darin, einen Genuß zu erzeugen, der niemals präsentisch wird, sondern stets ein Moment der Vergangenheit in sich trägt, so daß er gegenwärtig ist in der Vergangenheit. Dies kommt schon in dem Wort »hinterlassen« zum Ausdruck. In gewissem Sinne ist ja alles, was ein Dichter geschaffen hat, hinterlassen; niemals aber würde man darauf verfallen,

1 Zwei sprachliche Hinweise, die für das gesamte folgende Buch gelten: (I) Aus Gründen der Lesbarkeit wurde die herkömmliche Verwendung des Maskulinums als generisches Genus beibehalten. Wo nicht ausdrücklich davon abgewichen wird, bezeichnet es Personen jedweden Geschlechts. (II) Das Buch enthält zahlreiche Übersetzungen oder Paraphrasen fremdsprachlicher Zitate. Wo nicht anders angegeben, stammen sie von mir. – Häufig zitierte Literatur wird mit Siglen zitiert; siehe dazu das Siglenverzeichnis am Anfang dieses Bandes.

das vollkommen Ausgeführte eine hinterlassene Arbeit zu nennen, wenn es auch die zufällige Eigenschaft hätte, daß es nicht mehr zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wäre.²

Diese Stelle ist die auf die Spitze getriebene Version einer Gedankenfigur, die sich schon in der Frühromantik findet und der zufolge die moderne Poesie von Natur aus fragmentarisch und unvollendbar sei – mit Friedrich Schlegel wird noch einmal darauf zurückzukommen sein.³ Bei Kierkegaards A soll aus der Not eine Tugend werden. Kunst heißt »nun« nicht allein, das Fragmentarische in den Rang artistischer Wirkungsmittel zu erheben, sondern den Nachlass dergestalt zu ästhetisieren, dass man schon zu Lebzeiten an der eigenen Ruine dichtet. Der Umkehrschluss steht hier zwischen den Zeilen. Weil das posthum abgeschlossene Werk nicht zum Nachlass im engeren Sinne zählt, darf zum Ausgleich das zu Lebzeiten Unabgeschlossene als Werk gelten. Datum bzw. Faktum der Publikation werden zum kontingenten und fakultativen Ornament im Zusammenhang der Werkgenese. Genuss gibt es nur um den Preis der Einsicht in seine historische Dimension. Die Ästhetik kann sich nur dann auf ihre Gegenwart richten, wenn sie diese in ihrer Gewordenheit begreift, die immer wieder neu zu rekonstruieren ist. Die künstlerische Technik, die dies möglich macht, ist die Nachahmung der »Papiere«, die ursprünglich der Gegensatz aller Nachahmung im Sinne des an Mustern ausgerichteten Werkwillens sind. Die neue Kunst, nach der hier im Kontext einer Diskussion über *les anciens et les modernes* diskutiert wird, soll bewusst an der anakoluthischen Ästhetik von Handschriften orientiert sein. In ih-

2 Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder. Teil I und II. Übers. von Heinrich Fauteck*, hg. von Hermann Diem, Walter Rest, München 1998, S. 181. Das Original habe ich nach folgender Ausgabe konsultiert: Sören Kierkegaard, *Søren Kierkegaards Skrifter*, hg. von Niels Jørgen Cappelørn et al., Kopenhagen 1997 ff., Bd. 2, S. 151 f.

3 Einschlägig ist das oft zitierte *Athenäum*-Fragment 24: »Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung« (Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe* [KFSA], hg. von Ernst Behler u. a., Paderborn 1958 ff., hier Bd. 2, S. 169). Im Nachlass Jean Pauls gibt es eine Stelle, die Kierkegaard noch stärker antizipiert – Jean Paul, der für ihn ein wichtiger Einfluss war, spekuliert hier über »J. Pauls Geist nach seinem Tode aus künftigen, ungedruckten Werken« (Jean Paul [Richter], *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Zweite Abteilung* [HKII], Weimar 1927 ff., hier Bd. 6, S. 300.

nen ist der ästhetische Genuss *anwesend* bzw. uns *nahestehend* oder gar *präsent*, wie man Kierkegaards »nærværende« besser übersetzte (statt »gegenwärtig«), denn wenn die Kunst, den eigenen Nachlass schon zu Lebzeiten als Werk zu konzipieren und zu komponieren, einmal in der Welt ist, kann kein Nachlass mehr in den Stand ästhetischer Unschuld zurückversetzt werden. Das Schicksal der eigenen Schreibspuren wird zur Arena einer Entscheidung zwischen dem Entweder ihrer Ästhetisierung und dem Oder ihrer bewussten Vernichtung.

In seinem eigenen Schreiben hat Kierkegaard sich eindeutig positioniert. Die Arbeit an der großen Kierkegaard-Ausgabe, die seit einigen Jahren in Kopenhagen entsteht, hat diese lange übersehene Dimension seines Werks namhaft gemacht. Kierkegaards ästhetisches Spiel mit den »papirer«, mit Brouillons, Entwürfen, Pseudonymen und posthumen Tagebüchern hat eine handfeste materiale Basis. Diese hat zwar stark unter der Nachbearbeitung der ersten Nachlassverwalter und posthumen Editoren gelitten, doch ist die Anlage noch heute erkennbar. Der Nachlass ist ein pyramidales Gebäude aus verschiedenen Notizbüchern, Zetteln, ausgeschnittenen und neu verklebten Papierstreifen, Selbstkommentaren.⁴ Kierkegaard hatte in seinem Schreibtisch für eine komplexe Anordnung von Manuskripten gesorgt, die nach seinem Tod in einer bestimmten Reihenfolge und von einem vorher ausgewählten Nachlassverwalter zu entdecken waren. Klaus Müller-Wille hat Kierkegaards Manuskriptwelten deshalb mit Recht als eigenständigen Teil seines Schaffens eingeordnet, »als eine dritte Form der indirekten Mitteilung« neben dem Spiel mit den pseudonymen und religiösen Schriften.⁵

Darin stand er gewiss nicht allein. Zwar navigierte Kierkegaard die Kunst der literarischen Handschrift in seltener Konsequenz auf ihren philosophischen Höhepunkt, aber er führte damit nur eine

4 Dazu Niels Jørgen Cappelørn u. a., *Skriftbilleder. Søren Kierkegaards journaler, notesbøger, hæfter, ark, lapper og strimler*, Kopenhagen 1996; Klaus Müller-Wille, »Marginalien, Zettelnotizen und eine verschluckte Feder. Schreibtheoretische Anmerkungen zur neuen dänischen und deutschen Edition des handschriftlichen Nachlasses von Søren Kierkegaard«, in: *Text. Kritische Beiträge* 11 (2006), S. 193–211; Johnny Kondrup, »Les manuscrits de Søren Kierkegaard«, in: *Genesis* 34 (2012), S. 173–186.

5 Müller-Wille, »Marginalien«, S. 194.

Tendenz aus, die mit der modernen Literatur gleichsam mitgeliefert wurde. Wenn Müller-Wille etwa Kierkegaards Gewohnheit schildert, seine Notizbücher am Rand zu falten, um Platz für eigene Randnotizen zu schaffen, verbirgt sich dahinter zwar in der Tat die Absicht späterer Selbstlektüre, aber das ist nichts weniger als ungewöhnlich für die Epoche.⁶ Im Gegenteil. Die Marginalien, so Müller-Wille, »erlauben es ihm, die buchstäblich *wiederholenden* Lektüren seiner Ergüsse zu materialisieren und gegebenenfalls sogar die marginalen Autokommentare nachträglich zu kommentieren«.⁷ Man könnte diese Perspektive auch umkehren. Kierkegaard praktiziert diese Art von Auto-Philologie nicht nur, um philosophisch den Schlüsselbegriff der Wiederholung zu umkreisen, vielmehr spielt die Wiederholung bei ihm womöglich eine so zentrale philosophische Rolle, weil er stark von der frühromantischen Schriftkultur der selbstkommentierenden und zirkulierenden Symphilosophie beeinflusst war.⁸

Szenenwechsel zu einem Autor, der noch unzweifelhafter als der dänische Philosoph zu den Urvätern der literarischen Moderne zählt: Charles Baudelaire. Seine Auffassung der Poesie, so unerhört und bahnbrechend sie war, zeigte sich von einem traditionellen Formwillen geprägt, der ihm Erscheinungen etwa auf dem amorphen Gebiet des Romans, dem künftigen Leitgenre, suspekt machte. Seine eigenen Prosaversuche, auch Ansätze zur Dramatik blieben zumeist Skizze, die Prosagedichte erschienen erst posthum. Dass sie auch darin nicht gescheitert, sondern moderner waren als selbst noch die *Fleurs du Mal*, hat Baudelaire selbst nicht mehr sehen können.⁹ Hellsichtiger als auf sich selbst bezogen war er gegenüber den entscheidenden künstlerischen Innovationen seiner Zeitgenossen.

Im »Conseil aux jeunes littérateurs« (Ratschlag an junge Litera-

6 Es handelt sich um eine weitverbreitete Praxis des 18. Jahrhunderts. Für den dänischen Kontext hat mich Johnny Kondrup darauf aufmerksam gemacht, dass sie sich u. a. auch aus Praktiken der öffentlichen Verwaltung ableiten lässt.

7 Müller-Wille, »Marginalien« (wie Anm. 4), S. 205.

8 Ebd., S. 197. Was Müller-Wille zu Recht bei Kierkegaard heraushebt, ließe sich schon auf Friedrich Schlegel anwenden, etwa das »Spannungsfeld von augenblicklicher Spontaneität des Schreibens und nachträglicher Lektüre sowie den expliziten Bezug zur Rhetorik (als Kunst der Rede)« (ebd., S. 204 f.).

9 Namentlich die sogenannten *journaux intimes* wie das berühmte »Mon cœur mis à nu«. Baudelaire wird im Folgenden nach der Pléiade zitiert.

ten) von 1846 warnt Baudelaire vor einer literarischen Arbeitsweise, die die Idee des in sich abgerundeten Kunstwerks bedroht:

Man sagt, Balzac überlade seine Reinschriften und Korrekturfahnen auf unerhörte und verwirrende (*fantastique et désordonnée*) Weise mit Zusätzen. Ein Roman durchläuft dergestalt eine Reihe von Entwicklungsstadien (*une série de genèses*), in der nicht nur die Einheit des Ausdrucks, sondern auch des Werks verloren geht. Zweifellos ist es diese schlechte Methode, die dem Stil oft diesen schwer zu bestimmenden Eindruck von etwas Diffusem, Gehetztem, Kladdenhaftem (*de brouillon*) verleiht – der einzige Fehler dieses großen Historikers.¹⁰

Baudelaire galt unter den Zeitgenossen eigentlich als Anhänger und Verteidiger Balzacs, den er gegen den Vorwurf, ein schlechter Stilist zu sein, durchaus in Schutz nahm. Seine Stilkritik verschiebt die Aufmerksamkeit auf Balzacs Arbeitsweise. Sie wird durch Baudelaires Ratschlag nun aber ironischerweise eher heroisiert, weil sie durch das Ergebnis offenbar gerechtfertigt ist. In Baudelaires wenigen Zeilen wird zum ersten Mal eine Praxis des Schreibens namhaft gemacht, die zur Physiognomie moderner Literatur erheblich beigetragen hat. Vollgekritzelte auratische Autorenhandschriften lassen sich aus ihr ebenso wenig wegdenken wie moderne Typographien, deren scheinbar unansehnliche, verheimlichte Verwandtschaft sie bis vor Kurzem noch waren. Die jungen Verfasser und ihre Nachfolger haben den Wink verstanden und sich nicht an Baudelaires Ratschlag gehalten. Es lohnt sich deshalb, das Baudelaire-Zitat Zeile für Zeile zu studieren.

Man sagt: Es ist ein Ondit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Offenbar ist Balzacs aus vielen Quellen und durch die Dokumente belegte Technik der ständigen und zunehmend verwirrenderen Reformulierung der Arbeitsmanuskripte, Druckvorlagen und Fahnen bereits hinreichend bekannt, allerdings aber noch nicht so allgemein üblich, dass es sich nicht darauf hinzuweisen lohnte.¹¹ Das Ondit spürt und vermittelt die Gefahr, die jeden Umsturz bewährter Verhältnisse begleitet. Die Epitheta Baudelaires sind *fantastique* und *désordonnée* – seit der Frühromantik keine negativen Begriffe

10 Baudelaire, »Conseil aux jeunes littérateurs« [1846], in: *Œuvres complètes*, Paris 1976, Bd. 2, S. 17.

11 Als ein Beispiel siehe Louis Hay, *La littérature des écrivains. Questions de Critique Génétique*, Paris 2002, S. 174 (Fig. 1).

mehr, sondern mit eigenem ästhetischen Anspruch aufgeladen, der auch Teile von Baudelaires Œuvre kennzeichnet. Der Vorwurf des Phantastischen und Ungeordneten ist modernen künstlerischen Strömungen seit jeher gemacht worden. Hält man sich an Baudelaires eigene – ursprünglich freilich unveröffentlichte – Prosaschriften, so begegnet man der phantastischen Unordnung und der ungeordneten Phantasie genauso wie in den verwickelt konstruierten Handlungssträngen Balzacs. Vergegenwärtigt man sich zumal die *Journaux intimes*, scheint es wenig plausibel, dass ihr Autor zu klassischen Ordnungsprinzipien aufrufen will.

Der nächste Satz des kleinen Zitats zeigt die Folgen von Balzacs angeblich mangelnder Schaffensdisziplin. Die Einheit des Werks löst sich in die Bestandteile seiner Geschichte auf; anders gesagt: Die Geschichte des Werks wird das Werk selbst; es besteht aus den genetischen Stufen seiner Entstehung. Die Scharfsinnigkeit dieser Beobachtung Baudelaires und insbesondere die Tatsache, dass sein Begriff der Genese im Plural, nicht im Singular vorkommt, ergibt sich vor allem mit Blick auf die Wissenschaftsgeschichte der Editionsphilologie. Die Einsicht der Textgenetik und der *critique génétique*, dass die genetische Perspektive auf die Entstehungsprozesse literarischer Werke den starken Werkbegriff als einzigen, ungeteilten Zielpunkt aller literarischen und editorischen Bemühungen in Frage stellt, wird hier bereits erahnt.

Noch spektakulärer ist die daran anschließende Behauptung, wonach die unübersichtliche Arbeit an den verschiedenen Genesen und Entstehungsstadien im Manuskript und auf den Fahnen tatsächlich im Endresultat nachweisbar sei. Die Art und Weise der Entstehung hat Auswirkungen bis in den Stil, die einzelne Formulierung hinein. Dabei will Baudelaire gewiss nicht behaupten, dass der Dichter jede Komposition bereits perfekt auf die Welt bringt: Die Feile hat es schon immer gegeben, auch bei Baudelaire selbst. Vielmehr scheint es die konkrete Arbeit auf dem Papier zu sein, die den Rahmen normaler Überarbeitung sprengt, in der die Handschrift den Druck der Fahne oder die regelmäßige Reinschrift überdeckt und bezwingt, ehe erneut der Versuch ihrer Zähmung unternommen wird, der dann eben, so Baudelaire, nie mehr ganz erfolgreich sein kann. Balzacs Brouillon lässt sich wie ein Palimpsest im Hintergrund seiner veröffentlichten Werke noch ausmachen. Hätte Baudelaire recht, müsste man literaturwissenschaftlich

nicht nur von der Form literarischer Werke auf ihre Entstehungsweise schließen können, sondern auch annehmen, dass die zunehmend verschriftlichte Kompositionsweise der Dichter – die nun nicht von ungefähr zu Schriftstellern werden – die neue Literatur zuallererst hervorgebracht hat (und nicht umgekehrt).

Im Zitat fällt zuletzt die Bezeichnung des großen Romanciers als *ce grand historien* auf. Das ist Balzac natürlich auch gewesen, gleich welcher historiographische Maßstab angelegt wird. Dennoch entfernt sich Baudelaire damit bewusst vom emphatischen Begriff des Dichters (*poète*). Hat die Literatur nach Balzac überhaupt noch etwas mit Dichtung zu tun? Der Eindruck drängt sich auf, Baudelaire warne in Wirklichkeit nicht vor Balzacs Arbeitsweise selbst, sondern vor der Konsequenz für die jungen Literaten. Balzacs Missachtung von Werkeinheit und stilistischer Geschlossenheit entfernt ihn vom Amt des Dichters und führt zum Metier des Geschichtsschreibers bzw. zum Zwitterdasein des Literaten hinab.

Die bekannte Wertschätzung Balzacs durch Baudelaire widerspricht dieser Lesart. Baudelaire entpuppt sich als Traditionalist und Modernist in einer Person, wenn er als Alternative zu Balzacs Techniken die Formulierung im Kopf empfiehlt. Heute müsse man viel, d. h. schneller schreiben, die mentale Vorformulierung spare nicht zuletzt Zeit. Die herkömmliche, letztlich aristokratische Sitte, niemandem Einblick in die Werkstatt zu gestatten – Dichtung durfte gerade nicht nach Arbeit aussehen, sondern war das Resultat des unangestregten Zeitvertreibs in Mußestunden¹² –, wird für die Zeitökonomie des beschleunigten Zeitalters umfunktionalisiert. Dabei ist die Dichtung im Kopf eher der Komposition des Musikers verwandt; jene Methode, wie der Maler viel Leinwand zu bedecken,

12 Dieses seit der Renaissance verbindliche Ideal hat seinen ikonischsten Ausdruck wohl in der Figur Philip Sidneys gefunden, jahrhundertlang einer der meistgelesenen Autoren. In der Widmung an die Namensgeberin der *Countess of Pembroke's Arcadia* (zuerst 1593) betont dieser allerdings, dass er das – litotisch als völlig unbedeutend apostrophierte – Werk lediglich auf losen Papierblättern notiert habe, meist in Anwesenheit der Widmungsdame; die übrigen Blätter seien ihr gleich nach Entstehung nachgeschickt worden (Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, hg. von Maurice Evans, Harmondsworth 1977, S. 57 f.). Nicht der unüberprüfbare Wahrheitsgehalt interessiert hier, sondern die grundlegende Einstellung zur Dichtung. Das Nebenprodukt gesellschaftlicher Konstellationen steht im größtmöglichen Kontrast zur Hauptbeschäftigung (Beruf und Berufung) des um sein Werk ringenden Individuums der bürgerlichen Welt.

d. h., viel Papier erst vollzuschreiben, um dann durch Streichung das Ziel zu erreichen, lehnt Baudelaire explizit ab.¹³ Das beschriebene Papier hat den Kompositionsvorgang nur zu dokumentieren. Das Material, das Resultate festhält, darf nicht am Prozess seiner Entstehung teilhaben. Baudelaire spürt sehr genau den Bruch mit der Überlieferung, denn gerade das behauptet er ja: dass die materiellen Umstände des Schreibverfahrens Auswirkungen auf Balzacs Literatur nehmen. Reinschrift und Druckfahnen sind nicht länger bloße Abbilder des Geistes, sondern seine Existenzbedingung.

Ein letztes Schlaglicht soll auf einen Autor fallen, der nicht nur Baudelaire stark beeinflusst hat, sondern dessen ästhetische Intuition der neuen Kompositionsweise sich mit philosophischer Reflexion im Sinne Kierkegaards verband (den er freilich nicht gekannt hat). Edgar Allan Poes »The Philosophy of Composition«, ein epochaler Text der literarischen Moderne, erschien wie Baudelaires »Conseil« ebenfalls im Jahr 1846 und damit auch in unmittelbarer Nähe zu Kierkegaard. Gewöhnlich gilt er als endgültige Verabschiedung romantischer Inspirationsvorstellungen hin zu einer Poetik des Machens und Herstellens. In seinem Essay will Poe den »modus operandi« seiner Werke durch Einblick in einen konkreten Kompositionsprozess exemplarisch demonstrieren, in dezidierter Abkehr von bisherigen Praktiken:

Die meisten Schriftsteller – besonders die Lyriker – geben gerne zu verstehen, dass sie aus einer Art schönen Raserei (*fine frenzy*) heraus schaffen – einer ekstatischen Intuition. Sie würden gewiss davor zurückschauern, dem Publikum einen Blick hinter die Kulissen zu erlauben, auf die komplizierten und schwankenden Rohzustände des Denkens – auf die wahren Absichten, die sich erst im letzten Moment ergaben – auf die zahllosen Ideenblitze, die nicht die Reife der vollen Einsicht erlangten – auf die voll gereiften Einbildungen, die aus Verzweiflung als nicht handhabbar verworfen wurden – auf die vorsichtige Wahl und Ablehnung – auf die schmerzhaften Streichungen und Einfügungen – kurz: auf das Räderwerk – den Flaschenzug der Kulissenschieber – die Trittleitern und Dämonenfallen – die Hahnenfedern, die rote Farbe und das schwarze Pergament – wie sie, in neunundneunzig von hundert Fällen, die Eigenschaften des literarischen *histrion* ausmachen.¹⁴

13 Baudelaire, *Œuvres* (wie Anm. 10), Bd. 2, S. 17.

14 Edgar Allan Poe, *Essays and Reviews*, hg. von G. R. Thompson, New York 1984, S. 14.

Poe stellt hier folgende Behauptungen auf: (I) in der konkreten Vorgehensweise des literarischen Schaffensprozesses unterscheiden sich Autoren nicht: Schreiben ist ein kaum systematisierbarer Redaktionsprozess; (II) die Vorstellung einer dichterischen Inspiration, die den Autor in einen Rausch versetzt, ist lediglich nach außen gekehrtes Spiel fürs nichtsahnende Publikum, denn in Wahrheit, und von seltenen Ausnahmen abgesehen, ist Schreiben Arbeit; (III) Autoren verwehren dem Publikum bewusst den Einblick in die Werkstatt, um diese Illusion aufrechtzuerhalten. Bemerkenswert ist ferner die Theatermetaphorik, die Heraufbeschwörung magischer Handlungen als Teil der Inszenierung, ferner die Behauptung, sie treffe in erster Linie auf Lyriker zu.

Poes buchstäblich illusionslose Offenlegung dichterischer Schreibarbeit als Herstellung, die das gutgläubige Publikum lange hinters Licht führte, sich nun aber zu ihrem Charakter bekennt, kann nicht allein auf den Einfluss Friedrich Schlegels zurückgeführt werden.¹⁵ Sie ist vielmehr im Zusammenhang mit den Beiträgen Kierkegaards und Baudelaires zu lesen: In der Mitte des 19. Jahrhunderts wird ein neuartiger Begriff des Schreibens nicht nur erkannt, sondern bereits zum poetologischen Programm erhoben. Aus der Not der Spuren, die das Schreiben hinterlässt, machen die genannten Autoren eine Tugend, die sich als direkter oder indirekter Ratschlag formulieren lässt – bis hin zur Komposition eines Nachlasses aus den Schreibspuren noch über den biologischen Tod des Verfassers hinaus. An die Stelle des abgerundeten Kunstwerks tritt der Prozess seiner Entstehung – er wird zum eigentlichen Werk. Die Erkenntnis der neuen, selbst- und schreibreflexiven Literatur ist hier als entscheidender Schritt zur bewussten Anwendung weitergedacht. Der Ratschlag an jüngere Autoren entwickelte sich seit der Romantik nachgerade zu einem Genre, für das die werkpolitischen Aspekte der Autorenmanuskripte immer wichtiger wurden.¹⁶ Zu vermuten steht in der Tat, dass diese Manuskripte

15 Siehe z.B. G.R. Thompson, »Poe and Romantic Irony«, in: Richard P. Veler, Richard Beale Davis (Hg.), *Papers on Poe. Essays in Honor of John Ward Ostrom*, Springfield/Ohio 1972, S. 28-41.

16 So auch in einem der einflussreichsten Texte aus dem Genre der Autorenratgeber, dem 11. Kapitel von Coleridges *Biographia literaria*. Coleridge rät aufstrebenden Autoren von autonomer literarischer Existenz vor allem wegen der Marktabhängigkeit ab. Gegen die Literatur als Gewerbe bringt er eine medienhistorisch aktu-

eine zentrale Rolle für die Propagierung der an Schreibspuren (und ihrer Reflexion) ausgerichteten literarischen Moderne spielten.

1.2. Manuskript und Moderne

Als Kennzeichen der literarischen Moderne gilt die »Einzeichnung der eigenen Schreibarbeit« in das Werk.¹⁷ Dass Manuskripte im Heraufzug dieser Moderne eine zentrale Rolle spielen mussten, liegt – buchstäblich – auf der Hand. Was ein Manuskript ist oder generell als solches gilt, lässt sich aufgrund der phänomenalen Vielfalt seiner Erscheinungsform nicht essentialistisch bestimmen. Wichtig wird für mich allenfalls eine Klassifikation, die sich am besten mengentheoretisch darstellen lässt. Manuskripte sind keine Materialien, die mit Zeichen versehen werden, sondern jene Teilmenge typischerweise organischer, materialer Gegenstände, die durch Spuren nichttypographischer und nichtakzidenteller Schrift überhaupt erst bestimmt werden. Den Dualismus von Trägersubstanz und semiotischer Ebene möchte ich aus Gründen, die später deutlich werden, um jeden Preis vermeiden: Manuskripte sind in erster Linie Gegenstände, wenn auch spezifische, deshalb kann keine Rede von ihrem ›Text‹ sein, den sie bloß transportieren. Sie sind, was sie sind, jeweils nur aufgrund eines konkreten, einmaligen Soseins.

Eine umfassendere Definition würde damit enden, alle historischen Schreibmaterialien (von Tierhäuten und Baumrinden bis Papier und Tabletcomputer, von organischem und vielleicht sogar anorganischem Material), Beschriftungsinstrumente, Organisationsformen (z. B. Einzelblätter gegen Kodizes) relativ zu ihren Urhebern (z. B. Abschreibern, Sekretären, Autoren) und Funktionen zu registrieren. Dergleichen würde selbst einen wittgensteinschen Archetypus zu einem fruchtlosen Unterfangen machen, weil er für konkrete kulturelle Kontexte keine analytische Kraft entfalten

alisierte Genieästhetik ins Spiel und zitiert zustimmend u. a. einige Auslassungen Herders gegen den Buchdruck (Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, hg. von James Engell, W. Jackson Bate, London u. a. 1983, Bd. 2, S. 223–225).

17 David Wellbery, *Seiltänzer des Paradoxalen. Aufsätze zu einer ästhetischen Wissenschaft*, München 2006, S. 234.