

Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs, hrsg. von LUTZ DANNEBERG, ANNETTE GILBERT und CARLOS SPOERHASE (= Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie, hrsg. von FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATÍAS MARTÍNEZ und SIMONE WINKO, Band 5), Berlin und Boston (De Gruyter) 2019, 558 S.

Im Zuge der Aufwertung der Kategorie der ‚Form‘ wird die des ‚Werks‘, die Erstere aus sich entlässt, zunehmend problematisch. Während sich der Band 65/1 der ›Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft‹ (hrsg. von Josef Früchtl und Philipp Theisohn) dem Werkbegriff zwischen den geisteswissenschaftlichen Disziplinen widmet, trägt dieser Band der De-Gruyter-Reihe ›Revisionen‹ die Problematik für den literaturwissenschaftlichen Bereich aus, indem er an exemplarischen Beispielen die aktuelle Leistungsfähigkeit der Werk-Kategorie erprobt. Je ausgehend vom ‚romantischen‘ Werkbegriff, jener Idee des schriftlich Geschaffenen als eines „Selbständigen, Insichvollendeten“,¹⁾ das „überall scharf begrenzt, innerhalb der Grenzen aber grenzenlos [...] ist“,²⁾ brechen die Beiträge prismatisch ein Spektrum an Aspekten aus der Konzeptualisierung der Werkkategorie heraus, die ihre Gemeinsamkeit v.a. im Fokus auf das praktische Potenzial des Begriffs haben. Der Band ist in sieben Abschnitte, eine Einleitung und einen Ausblick gegliedert. In der Einleitung wird der Werk-Begriff in Bewegung gesetzt in der kritischen Besprechung von Varianten, Definitionen, Problemen und Möglichkeiten, hin auf die konklusive Forderung einer praxeologischen Einholung unsichtbar gewordener Inklinationen und stiller Implikationen, die der primäre Anspruch aller Beiträge ist.

Im ersten Abschnitt („Ontologien des Werks: Status und Seinsweise“) führen Amie L. Thomasson und Daniel Martin Feige die initiale Zergliederung des Werkbegriffs fort. THOMASSON betrachtet in ihrem Beitrag ›Die Ontologie des Werks‹ verschiedene Varianten des Werkverständnisses im Detail. Ihr Anliegen ist die Aufgliederung des Begriffs durch die Herausarbeitung seiner Abhängigkeiten etwa von subjektiven Intentionen, kulturellen Kontexten und Handlungen. Insbesondere bespricht sie dabei einschlägige Texte von Ingarden, Levinson, Lamarque, weiterhin Currie, Davies und Irvin. Ihre schlüssige Aufarbeitung der differentiellen Werkontologien schließt mit dem Fazit, dass ästhetische Werke nicht einheitlich bewertet werden dürften, da sie eine beliebige ontologische Form annehmen könnten und stets mannigfaltig präformiert würden.

FEIGE beleuchtet in seinem Beitrag ›Das Werk im Lichte der Logik der Improvisation‹ die Werkontologie ausgehend von musikphilosophischen Reflexionen zur Jazz-Improvisation, bei der, als einer Performance, das konkrete raumzeitliche

¹⁾ WALTER BENJAMIN, Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik, Frankfurt/M. 1973, S. 70.

²⁾ FRIEDRICH SCHLEGEL: Athenäum, in: 1794–1802. Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. von J. MINOR, Wien 1906, S. 297.

musikalische Ereignis im Zentrum ästhetischer Würdigung steht, die er von iterativer Interpretation, der schlichten Wiederholung von Gedrucktem, unterscheidet. Die Individualität des Ereignisses als das primär Bedeutsame stellt er damit der Werkidee kontrastiv gegenüber und elaboriert, inwiefern jede Improvisation auch den ästhetischen Sinn des Ereignisses je neu mit aushandelt. Indem er das Werk so als offenes Erzeugnis und Resultat von Prozessen versteht, entwirft er analog zu Thomasson ein dynamisches, d. h. unabgeschlossenes und immer neu sich konstituierendes Werkverständnis gegenüber dem Konzept eines soliden, abstrakten Gegenstandes. Zwar konzidiert er eine gewisse Objektivität, auf die das jeweilige Werkverständnis rückführbar sei, doch sei diese durch vielfältige Aneignungen stets weiterbestimmt. Diesen äußerst fruchtbaren Gedanken transponiert er in einem kurzen Schlusskapitel leider nur verknüpft auf die Literatur, deren Sinnhaftigkeit er dann als geprägt versteht von der retroaktiven Zeitlichkeit in der Geschichte ihrer Interpretation.

Der zweite Abschnitt („Praktiken des Werks: Gebrauchsform und Funktionsweise“) widmet sich in Beiträgen von Thomas Kater, Steffen Martus und Simone Winko der wissenschaftlichen Realität der Werkpraxis. KATER rekonstruiert in seinem Beitrag ›Im Werkfokus: Grundlinien und Elemente eines pragmatischen Werkbegriffs‹ ausgehend von existierenden Werkmodellen („emphatischen“ wie „funktionalen“) die Notwendigkeit eines pragmatischen Werkbegriffs, worunter er einen solchen versteht, der sich nicht normativ auf bestimmte ästhetische Text-eigenschaften bezieht, sondern aus „deskriptiver Warte als Ergebnis spezifischer Tätigkeit, als Resultat eines sozialen und historisch variablen Handlungszusammenhangs“ zu denken sei, als Ergebnis einer sozialen Praxis. Unter ‚Werkpraxis‘ versteht er dann das gesamte Ensemble von Tätigkeiten um den literarischen Text, das von Regeln und Konventionen geleitet sei, in Hinsicht auf Produktion, Rezeption und Publikation. Indem er damit letztlich das Werk als ‚ontische‘ Größe suspendiert, sieht er die Aufgabe des Werkbegriffs nicht länger darin, das ästhetische Produkt als ein abstraktes zu fassen, sondern als diskursive Konstruktion, die bislang unreflektierte Verhandlungsroutinen ins eigene Konstitutionsverfahren integrieren müsse.

MARTUS untersucht in seinem Beitrag ›Die Praxis des Werks‹ diverse Aktivitätsgefüge, wobei sein Fokus auf den Umständen der Werkbildung und der ‚Werkattackierung‘ liegt. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass der Werkbegriff sich eigentümlich resilient zeige, d. h. resistent gegenüber der programmatischen Polemik etwa des Poststrukturalismus. Schlagend ist seine Schlussfolgerung, dass werkorientierte Textumgangsformen nicht einfach stoppten mit der theoretischen Kritik an ihr. Den Grund dafür sieht er in dem Umstand, dass die Werk-Konventionen die ästhetische Erfahrung selbst mit steuerten wie auch „die Selektion und Rezeption von Werken“ (101). In diesem Zusammenhang betont auch er die komplexe Gemengelage koordinierter Praktiken, aus denen das Werk eigentlich hervorgehe und die ihm inhärent seien als indirekte Überzeugung gegen theoretische Angriffe.

WINKO liefert mit ihrem Beitrag ›Zum Werkbegriff in der gegenwärtigen Interpretationspraxis: Exemplarische Untersuchungen‹ gewissermaßen den Beleg dessen, was Martus postuliert, nämlich dass in der aktuellen Interpretationspraxis das Werkkonzept durchaus nicht verschwunden sei. Hierzu stellt sie statistische Daten zur Verwendung der Begriffe ‚Werk‘, ‚Text‘, ‚Schrift‘ und ‚Dichtung‘ in neueren interpretatorischen Arbeiten vor sowie der Begriffe ‚Erzählung‘, ‚Novelle‘ und ‚Roman‘. Ihr Befund lautet, dass zwar der bloße Begriff des ‚Werks‘ tatsächlich selten vorkomme, und wenn, dann primär als Sammelbegriff für ein Oeuvre anstatt eines Opus. Die dem Begriff zugesprochene Konzeptualisierung, seine Idee, finde sich als Implikatur allerdings in anderen Lemmata (v. a. ‚Text‘ und ‚Erzählung‘) wieder und scheint sich also lediglich verlagert zu haben. So würden z. B. gängige normative Annahmen über die Beschaffenheit des untersuchten Gegenstandes statuiert, die darauf verwiesen, dass eine Werkförmigkeit, insbesondere Merkmale wie Ganzheit, Eigengesetzlichkeit und Intendiertheit, weiterhin mitgedacht werden.

Die Beiträge von Alexander Starres und Dirk Niefanger bieten im dritten Abschnitt („Materialitäten des Werks: Buchformat und Druckwerk“) einen spezifischeren Einblick in die Praxis des Werks. STARRE argumentiert in seinem Beitrag ›Buchwerke: Paratext und post-digitale Materialität in der amerikanischen Gegenwartsliteratur‹, dass gerade unter den neuen Bedingungen der Digitalisierung die Materialität des Werks auch an Bedeutung gewinne. Ein Typus des sogenannten ‚bibliographischen‘ Autors Sorge geradezu für eine Wiederkehr des Werks, weil er gezielt die Form des Buchwerks und dessen materielle Gestaltung intentional mitbestimme. Dieser erneuerte, materielle Werkbegriff beeinflusse letztlich auch den Literaturbegriff, insofern er neue Parameter zur Analyse der schriftsprachlichen Form und des Inhaltes hinzufügt, deren eigentliche Bestimmung und analytische Berücksichtigung noch zu klären seien. Starres Beitrag ist damit einer der wenigen, die sich dezidiert Forderungen und Realität einer zukünftigen Werkpraxis widmen.

NIEFANGERS Beitrag ›Drama als Werk‹ diskutiert die Unterscheidung von Drama und Lesedrama, wobei er gegen das Postulat angeht, dass erst die Aufführung den Dramentext vervollständigt. Er versucht, für bestimmte Dramen einen Werkcharakter im Sinne eines schriftlichen, eigenständigen Dokuments zu profilieren. Zunächst etabliert er hierzu die Lektüre als die oft ergiebigere und vom Autor beabsichtigte Rezeptionsform, da diverse schriftlich fixierte Aspekte in der Aufführung verloren gingen. Zweitens bespricht er das Drama als Buchartefakt, dem mitunter eine besondere Aufmachung zuteilwerde, insbesondere in Hinsicht der Typographie und graphischen Ausgestaltung. Drittens untersucht er die Komponenten des Dramas und argumentiert für die Sinnstiftung und den ästhetischen Mehrwert von Neben- und Paratext, die, im Zusammenwirken mit dem eigentlichen Dramentext, einen eigenständigen Werkstatus konstituierten. Beschränkt sich seine These auch auf eine sehr geringe Zahl an Werken, schlägt sie doch einen vielversprechenden und wohl bislang vernachlässigten Ansatz vor, der wesentliche Einsichten zur Werkpraxis des Dramas verspricht.

Abschnitt vier („Institutionen des Werks: Archiv und Bibliothek“) enthält Beiträge von Magnus Wieland und Eric W. Steinhauer zur pragmatischen Werkontologie im institutionellen Sektor. WIELAND befasst sich in seinem Beitrag ›Werkgenesen: Anfang und Ende des Werks im Archiv‹ mit der Frage, was aus dem auktorialen Nachlass letztlich zum Werk zu zählen sei, eingedenk der oft zahllosen, über den unmittelbaren literarischen Nachlass hinaus archivierten Dokumente und Gegenstände aus dem Leben des Autors. Ein zweiter Aspekt widmet sich dem ‚Aggregatzustand‘ des archivierten Materials, dem Stillstand eines einst dynamischen Produktionsprozesses, den das Archiv adäquat zu repräsentieren habe. Während der Werkbegriff im bibliothekarischen Kontext eine primär konzeptuelle Größe sei, existiere im archivarischen Kontext ein dezidiert materieller Werkbegriff. So verstehe das Archiv den Nachlass selbst nicht als Werk oder Text, sondern als Sammlung von ‚Werkzeugen‘, die entweder ein Werk stabilisierten oder auch unterminierten, d. h. einen auflösenden Effekt hätten. Andererseits könne im Nachlass auch ein Werkbildungsprozess erst eingeleitet werden, sofern das zunächst Disparate, etwa lose Blattsammlungen, erst hier homogenisiert werden und den Werkstatus sichtbar machen oder einen nicht vorhandenen künstlich erzeugen.

STEINHAUER thematisiert in seinem Beitrag ›Regelwerke: Normative Werkkonzepte in Bibliotheks- und Rechtswissenschaft‹ gleichfalls insbesondere die Kriterien, nach denen sich institutionelle Werkkonzepte bilden, wobei der Fokus auf Bibliothekskatalogen, Urheberrecht sowie Pflichtexemplarrecht liegt. Er zeigt anhand spezifischer Nachweise, dass der traditionelle Werkbegriff in diesen Kategorien keine reale Relevanz hat, sondern vielmehr die Funktion die Kategorie vollständig bestimmt. Während Bibliothekskataloge sämtliche publizierte Gegenstände auch bereits als Werke verstehen könnten, ohne speziell auf Autorschaftsfragen einzugehen, sehe das Urheberrecht einen ausnahmslos qualitativen Werkbegriff vor, der weder Abgeschlossenheit noch Kohärenz oder dergleichen berücksichtige. Steinhauers Schlussfolgerung ist, dass fachrational der Werkbegriff zwar eindeutig nach Kriterien normiert sei, diese sich jedoch nicht unabhängig von diesem Kontext zu einem selbstständigen, sich selbst genügenden normativen Werkkonzept zusammenfügen ließen.

Abschnitt fünf, „Grenzen des Werks: Serie und Fortsetzung“ widmet sich der Unabgeschlossenheit und Abgeschlossenheit von Werken. STOCKINGER fragt in ihrem Beitrag ›Werk in Serie? Werkförmigkeit unter den Bedingungen von Populärkultur‹, inwiefern Serialität zur Konstitution von Werkhaftigkeit beiträgt und untersucht hierzu am Beispiel der Fernsehserien ›The Wire‹ und ›Tatort‹ die Bedingungen der Populärkultur. Auch wenn diesen Serien die Werkförmigkeit zwar nicht unmittelbar inhärent sei, würden sie doch zunehmend als Werke bezeichnet. Die entscheidenden Konstitutionsfaktoren seien dabei spezifische Umgangsformen von Produzenten, Zuschauern und Kritikern. Besonders interessant ist darunter die Behauptung eines ‚Werkbegehrens‘ beim Rezipienten.

RAMTKES Beitrag ›Allographe Fortsetzungen als prätendierte Werkeinheiten‹ widmet sich literarischen Allographen als ‚prätendierten Werkeinheiten‘, also

Geschriebenem, das für sich selbst den Anspruch auf Transfunktionalität und Anschließbarkeit an ein anderes Werk beansprucht, womit wiederum Abgeschlossenheit problematisiert wird und Werkhaftigkeit im klassischen Sinne. Sie untersucht hierfür europäische Werke insbesondere vom 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und legt dar, worin die weiterführende Aneignung von Werken in Allographen eigentlich bestehe, wie sie beschaffen sind und wie sie sich werktheoretisch eingliedern ließen. Ihre gelungene Auffaltung des Allographie-Konzepts führt zu diversen aufschlussreichen, definitorischen wie literarhistorischen Klärungen des Verhältnisses von Autograph und Allograph, wobei nicht notwendig Neues zur Problematik des Werkkonzepts erschlossen wird.

Abschnitt sechs, „Hermeneutiken des Werks: Intention und Interpretation“, bemüht sich mit Beiträgen von Olav Krämer, Jørgen Sneis und Werner Wolf terminologisch um Voraussetzungen einer Hermeneutik des Werks. KRÄMER stellt in seinem Beitrag ›Kommunikative Funktion oder Autonomie? Der Werkbegriff in neueren intentionalistischen Interpretationstheorien‹ fest, dass sich in den Bedeutungskonzeptionen des ‚moderaten aktualen Intentionalismus‘ und des ‚hypothetischen Intentionalismus‘ das Werk jeweils als kommunikative Äußerung (utterance) definieren lasse und sich darin nicht wesentlich unterscheide. Das Werk behaupte als ‚Äußerung‘ eine gewisse Autonomie, da es seinen Zweck in sich selbst habe. Diese Autonomie sei Konsequenz des essentiell öffentlichen Charakters literarischer Kommunikation. Somit verstehe der Intentionalismus das Werk nicht mehr als ‚Kind des Autors‘ und also nicht mehr als Werk im traditionell emphatischen Sinne, als Artefakt, in dem sich „ein Kosmos des Dichters manifestiere“.

SNEIS behandelt in seinem Beitrag ›Das ‚Leben‘ des Werks: Das literarische Werk im Spannungsfeld zwischen Interpretation, Ästhetik und Wirkungsgeschichte‹ ausführlich die Metaphorik vom ‚Leben‘ des Werks, womit er verschiedene Dynamiken des Werks zusammenfasst. Zunächst widmet er sich in Rückgriff auf Wellek und Ingarden der Veränderlichkeit des Einheitsbegriffs. Ein Werk existiert nur in seiner eigentlichen Konkretisierung und diese verändert sich im Laufe der Zeit. Darin konstatiert Sneis jene Dynamik und Wandlungsfähigkeit, aus der das ‚Leben‘ des Werks bestehe und die er als rein vermittelte Kategorie versteht. Unter anderem in der Diskussion von Texten Gadamers und Jauss‘ spannt er eine diachrone Perspektive auf, welche die Bezeichnungen ‚Werk‘ und ‚Text‘ einander gegenüberstellt. Der ‚Text‘ sei entscheidend der Willkür des Rezipienten ausgesetzt, das ‚Werk‘ dagegen würde automatisch durch seinen Status aufgewertet und berge eine potenziell „unerschöpfliche Sinnfülle“, während der ‚Text‘ der Selektion des Rezipienten unterworfen sei.

WOLF geht es in seinem Beitrag ›Du texte à l'œuvre? Zur Sinnhaftigkeit der Restauration bzw. Wiederverwendung des Werkbegriffs als eines Grundkonzeptes nicht nur der Literaturwissenschaft‹ um die Profilierung der Sinnhaftigkeit einer Weiterführung bzw. Restitution des Werkbegriffs. Systematisch entfaltet er Etymologie und Bedeutungshorizonte des Werkbegriffs, scheidet den Begriff vom Konzept, behandelt die Einwände gegen den Begriff und die Einwände gegen

diese Einwände sowie mögliche Weiterverwendungen. Im Zuge dieser Entfaltung bezieht er ‚Text‘ und ‚Werk‘ begrifflich aufeinander und plädiert schließlich dafür, letzteres als wissenschaftliches Konzept zu erhalten. Dabei will er gerade die andernorts kritisierte vielseitige Anwendbarkeit und das Auratische als Vorteil sehen. Wolf plädiert schließlich für einen „prototypensemantisch flexibel konzeptionalisierten moderaten Werkbegriff“ (394), einen ‚weichen‘ Werkbegriff, in dem diverse bestimmende Merkmale auch wegfallen könnten. Diese Weichheit hätte man allerdings gegen Wolfs Beitrag auch zu problematisieren: Sie wäre eine schlechte, wenn sie schlicht eine Vereinfachung meint, die hilft, um auf alles zu passen. Damit wäre wohl das Gegenteil von Differenzierung bzw. Präzisierung erreicht.

In Abschnitt sieben, „Diskurse des Werks: Kunst und Wissenschaft“, beschließen Andrea Polaschegg, Andrea Albrecht und Kai Sina den Band mit Beiträgen, die über den unmittelbaren Werkbezug hinaus dessen Anwendung und Vorkommen in der wissenschaftlichen Praxis paradigmatisch vorführen. POLASCHEGG argumentiert in ihrem Beitrag ›Der Gegenstand im Kopf: Zur mentalistischen Erbschaft des Werkkonzepts auf dem Sparbuch literaturwissenschaftlicher Objektivität, dass die Daten zum Werkhaften ausschließlich mental vorlägen, dass die Ontologie eines textuellen Gegenstands aus Präsuppositionen bestehe. Dazu diskutiert sie einerseits den Wandel von Prozess zu Produkt und zur ‚skulpturalen‘ Ganzheit und konstatiert, dass eine sinnliche Wahrnehmung des Werks selbst gar nicht vorliege, sondern nur die ‚Idee‘ als mentales Gebilde. Demgegenüber propagiert sie als einzige wahrnehmbare Dimension des Textes seine Verlaufsdimension.

ALBRECHT analysiert in ihrem Beitrag ›Der Weg zum Werk‘: Werkkonzepte zwischen Kunst, Essayistik und Wissenschaft bei Georg Lukács‘ Reflexionen zum Kunstwerk und Werkkonzept in Lukács‘ Bestrebungen, seine kompilative Essaysammlung ‚Die Seele und die Formen‘ als Buchwerk neu zu publizieren. Dabei thematisiert sie diverse Implikationen wie die subjektiven Vorstellungen zur Werkfunktion und die praktischen Konstellationen ästhetisch-literarischer Kommunikation und erstellt einen Merkmalskatalog dessen, was für Lukács ein Werk sein solle. So kann sie sinnig etwa die Überzeugung einer einheitsstiftenden Eigenschaft nachzeichnen, die in einem ‚seelenhaft‘-spirituellen Gehalt, verstehbar als Interdependenz von Gestalt und Gehalt, in der organisch-unsystematischen Artikulationsweise der Essays liege, die in den Augen Lukács‘ eine eigene Kohärenz stifte. Albrecht schließt daraus, dass wesentlich die Genese des Einzelwerks, genauer die spezifische Kombination einzelner Aspekte der Genese mitbestimmen, was es zu einem Werk mache.

SINA unternimmt schließlich in seinem Beitrag ›Spätwerke in Literatur und Literaturwissenschaft: Phänomen und Begriff‘ den Versuch, aus der zunehmend an Interesse gewinnenden Kategorie des ‚Spätwerks‘ in einer systematischen Analyse das eigentlich Werkhafte herauszukondensieren. Dazu eigne sich das Spätwerk gerade deshalb, weil in ihm die klassischen Kategorien gewissermaßen in Auflösung begriffen seien, es sich oft gerade durch Formlosigkeit statt Geschlossenheit auszeichne und das als ‚Stoffmasse‘ existiere, welcher ein Gebrochenes oder

Zerrissenes anhafte. Er profiliert das Spätwerk indes zugleich als Werk im Sinne von Kombinatorik und Kumulation, dessen Funktion darin liege, eine gewisse Kontrolle über das Nachleben des Geschaffenen präzeptional zu gewinnen. Auch weist er aus, dass Poetiken des Spätwerks und damit ihre Funktion dominant von existenzphilosophischen Zweifeln bestimmt würden.

In ihrem abrundenden Ausblick ›Die Zukünfte des Werks: Kleiner Abriss der Gegenwartsliteratur mit Blick auf die Werkdebatte von Morgen‹ bespricht Annette GILBERT neue kulturtechnische Praktiken und deren Einfluss auf eine künftige Werktheorie. Diese müsse die beginnenden Auflösungstendenzen der klassischen Werkkonzepte durch die sogenannte ‚appropriation literature‘ ebenso integrieren wie die zunehmend fokussierte Prozessualität der künstlerischen Produktion, die nicht notwendig mehr final ausgerichtet sei, sondern die Performance als Erlebnis betone, sowie schließlich die neue Vielfalt medialer Werkformate und deren bewusst entgrenzende Hybridität.

Stellenweise versuchen die Beiträge, um der expliziten und impliziten Wirkung der Werkkategorie in der Forschung innezuwerden, die ‚plane‘ Abstraktheit des Begriffs zu durchdringen. Dabei ersetzen sie diese meist durch eine letztlich nur komplexere Abstraktheit, deren Konkretisierung künftigen Fortschreibungen überantwortet wird. Außerdem muss eingestanden werden, dass der Band konsequent hinter der Entwicklung der Forschungspraxis zurückbleibt: Diese konzentriert sich zunehmend auf die konkrete künstlerische Spezifik und bildet etwa in der Dortmunder/Zürcher Schreibprozess-Forschung, der Stuttgarter Textologie-Forschung oder dem ständigen Berliner DFG-Graduiertenkolleg ›Kleine Formen‹ bereits eigene Disziplinen. Nicht nur die dort zahlreich erscheinenden Bände zeugen von einer Aufwertung literarischer Spezifik, sondern die Interpretationspraxis der letzten zwanzig Jahre insgesamt. Kurz, der abstrakte Werkbegriff ist eigentlich nicht mehr als vollwertige Kategorie zu denken und wird doch im Band als solche postuliert. Die Frage ist also, worin der Nutzen einer ‚Aufweichung‘ des abstrakten Werkbegriffs besteht, wenn dieser gar nicht mehr Anwendung findet mit dem Anspruch, mehr zu sein als ein vorläufiger und summarischer, und in der Versenkung in den literarischen Stoff heute bereitwillig preisgegeben oder angepasst wird. Die Beiträge dienen daher eher dazu, die implizit gewordenen Relikte der Kategorie des Werks bewusst zu machen, die auch in die Analyse des Einzelfalls vorzudringen vermögen; sie dienen also primär der Analyse der *Nachwirkung* des Begriffs. Damit ist der Band dann mehr ein Beitrag zur Praxeologie der Literaturwissenschaft denn zur Praxis des Werks.