

Maik Bierwirth, Anja Johannsen, Mirna Zeman u.a. (Hg.)

Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13013>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bierwirth, Maik; Johannsen, Anja; Zeman, Mirna (Hg.): *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*. Paderborn: Fink 2014 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen"). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13013>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-12834>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Maik Bierwirth, Anja Johannsen, Mirna Zeman (Hrsg.)

DOING CONTEMPORARY LITERATURE

SCHRIFTENREIHE DES GRADUIERTENKOLLEGS

„AUTOMATISMEN“

Herausgegeben von

Hannelore Bublitz, Gisela Ecker,
Norbert Otto Eke, Reinhard Keil
und Hartmut Winkler

Maik Bierwirth, Anja Johannsen, Mirna Zeman (Hrsg.)

DOING CONTEMPORARY LITERATURE

Praktiken, Wertungen, Automatismen

Wilhelm Fink

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Umschlagabbildung:
Jürgen Gebhard (picturepress)

Online-Ausgabe: 2014

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.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2012 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Lektorat und Satz: Margret Westerwinter, Düsseldorf
Einband: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5399-0

INHALT

MAIK BIERWIRTH, ANJA JOHANNSEN, MIRNA ZEMAN

Doing Contemporary Literature 9

SELBSTREFLEXIONEN: EPISTEMISCHE PRAKTIKEN UND VERMITTLUNGSPROZEDUREN

NORBERT OTTO EKE

Beobachtungen beobachten.
Beiläufiges aus germanistischer Sicht zum Umgang mit
einer Literatur der Gegenwärtigkeit 23

MATTHIAS BEILEIN

Sehr interessant.
Über einige spezifische Probleme der Beschäftigung mit
und Bewertung von Gegenwartsliteratur 41

CLAUDIA DÜRR

Knowing how to do contemporary literature?
Wissenstheorie, literarische Praxis und die
Grenzen des Sagbaren 53

HANS FRESE

Contemporary Literature Now!
Zum Umgang mit zeitgenössischen Texten
im Englischunterricht 69

MODESTOFFE UND REFERENZÖKONOMIE

MAIK BIERWIRTH

Referenz und Relevanz.
Wertung durch Wiederholung am Beispiel von
Thomas Meineckes Hubert Fichte-Palimpsest in *Lookalikes* 87

MIRNA ZEMAN

Literarische Moden. Ein Bestimmungsversuch 111

„Wo kommt diese Energie her?“
MORITZ BABLER im Gespräch über synchrone Avantgarde,
Kulturpoetik und Pop-Literatur
(Interview: Maik Bierwirth)..... 131

DOING THE AUTHOR

THOMAS HOMSCHEID

Automonumentalität – oder:
Wie man sich zum literarischen Denkmal macht.
Überlegungen zu produktionsästhetischen Strategien
zeitgenössischer Autoren 153

GERHARD KAISER

„Proust, Joyce and myself“ –
Zur Analyse von schriftstellerischen Inszenierungspraktiken
am Beispiel des späten Thomas Mann 169

DORIS MOSER

Frame and Fame:
Literaturvermittlung als Medienkommunikation am Beispiel
von Helene Hegemann und *Axolotl Roadkill* 191

FACTION:
LITERATUR UND BETRIEB

PHILIPP THEISOHN

Das Recht der Wirklichkeit.
Plagiarismus als poetologischer Ernstfall
der Gegenwartsliteratur..... 219

DAVID-CHRISTOPHER ASSMANN

„Nicht fiction, sondern action.“
F. C. Delius' *Der Königsmacher* oder:
Beschädigt der Literaturbetrieb die Gegenwartsliteratur? 241

ANJA JOHANNSEN

„Zuviel zielwütige Kräfte?“
Der Literaturveranstaltungsbetrieb unter der Lupe 263

ÜBER DIE AUTORINNEN UND AUTOREN 283

DOING CONTEMPORARY LITERATURE

In den vergangenen ein, zwei Jahrzehnten ist die Hemmschwelle, sich in den Literaturwissenschaften mit neuesten literarischen Texten auseinanderzusetzen, auffällig gesunken. Historisch begründete Berührungsängste bezüglich des Forschungsgegenstands „Gegenwartsliteratur“, die man aus der Fachgeschichte der Germanistik kennt¹, scheinen überwunden zu sein. Das zeigt sich zum einen an dem festen Platz im Curriculum, den die Gegenwartsliteratur an vielen literaturwissenschaftlichen Instituten mittlerweile innehat, zum anderen an der anwachsenden Anzahl von Forschungsarbeiten zu neuester Literatur, der Gründung entsprechender wissenschaftlicher Organe² und einer momentanen Ballung an einschlägigen Tagungen.³ Bislang zu kurz gekommen ist aber eine grundlegende und systematische Diskussion über den methodischen Umgang mit neuesten Texten. Zumeist nähert sich die Literaturwissenschaft der Gegenwartsliteratur rein textanalytisch und begegnet ihr auf dieselbe Weise

¹ Vgl. dazu den Beitrag von Norbert Otto Eke im vorliegenden Band.

² Zu nennen sind hier beispielsweise das 2002 erstmalig erschienene, von Paul Michael Lützeler herausgegebene germanistische Jahrbuch *Gegenwartsliteratur* (Tübingen, 2002 ff.), aber natürlich auch das bereits seit 1978 erscheinende *KLJG (Kritisches Lexikon zur Gegenwartsliteratur)* und das seit 1983 erscheinende *KLfG (Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur)*, beide in der edition text + kritik (im Falle des *KLfG* bis 2008) von Heinz-Ludwig Arnold herausgegeben. Außerdem: *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik & Literatur* (Bonn, 1997 ff.); und für den englischsprachigen Raum: *New German Critique* (New York, NY, 1976 ff.)

³ „Gegenwart! Erzählen, Theorie und Literatur seit der Postmoderne“, Doktorandenkolloquium der Studienstiftung des deutschen Volkes, München, 11./12. November 2011, online unter: <http://www.germanistik-im-netz.de/wer-was-wo/22747>; „Was ist die Gegenwart von Literatur und wie viel Gegenwart verträgt die Literatur? Zur Literatur nach 1945“, Tagung im Rahmen des SFB 584: Das Politische als Kommunikationsraum in der Geschichte, Bielefeld, 9./10. Dezember 2011, online unter: <http://www.germanistik-im-netz.de/wer-was-wo/22860>; „Nennen wir die Zeit jetzt, nennen wir den Ort hier: Poetologien des deutschsprachigen Gegenwartromans“, Wissenschaftliche Konferenz an der Universität Leipzig in Kooperation mit der Leipziger Buchmesse, 13. bis 15. März 2012, online unter: <http://gegenwartspoetologien.wordpress.com/about/>; „Aus Versehen politisch! Das Politische in der jungen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“, Tagung der Evangelischen Akademie Loccum, 23. bis 25. März 2012, online unter: <http://www.loccum.de/programm/p1218.html#thema>; „Die Unendlichkeit des Erzählens. Poetiken des Romans in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989“, Internationale Tagung des Instituts für Literaturwissenschaft des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT) und der Literarischen Gesellschaft Karlsruhe, 28. bis 30. März 2012; „Jetzt: Contemporary & Historical Figurations of the Present“, 7th Annual Graduate Student Conference, Department of German Studies, Cornell University, 31. März/1. April 2012, online unter: <http://www.jltonline.de/index.php/cfp/article/view/436/1129>. Alle Internetquellen zuletzt aufgerufen am 23.04.2012.

wie den längst kanonisierten Werken. Der Umstand, dass der zukünftige Status neuester Literatur noch ungewiss ist, wird hierbei oft gänzlich vernachlässigt. Dabei entscheiden die Selektions- und Wertungspraktiken im Hier und Jetzt – darunter gerade auch diejenigen, die die Wissenschaft selbst vornimmt – über den zukünftigen Status der Gegenwartsliteratur: kanonisiert oder vergessen.

Zur „Wissenschaftskultur der Literaturwissenschaft“⁴ oder konkreter: zu den „expliziten und impliziten Annahmen und Postulaten, die innerhalb der disziplinären Community der Germanistik undiskutiert bestehen“, gehört laut Marie Antoinette Glaser die Auffassung, dass „bestimmte Texte einen tieferen, auslegbaren Sinn und somit eine höhere Qualität besitzen, und dass sie dies vor anderen Texten mit Wert auszeichnet.“⁵ Die Literaturwissenschaftler⁶ begründen die Notwendigkeit des eigenen Tuns gewöhnlich mit der Sicherung und Pflege eines Bestandes ‚wertvoller‘ und ‚guter‘ Literatur, mit der Arbeit an gesichert scheinenden Kanones als einem zentralen Auftrag. Glasers empirische Untersuchungen haben gezeigt, dass der literaturwissenschaftliche Umgang mit Texten auch in der Lehre ein immerzu wertender ist. „Was ständig und selbstverständlich immer wieder aufs Neue getan wird, bedarf im alltäglichen Handeln keiner weiteren Erläuterung.“⁷ Beim literaturwissenschaftlichen *doing things with texts* laufen Wertungs- und Zuschreibungsprozesse ab, die durch Wiederholung und Routine zum unausgesprochenen „Wissen im Handeln“⁸ gerinnen und in ihrer – die Disziplin mitbestimmenden – Eigendynamik den Wissenschaftlern oft genug nicht bewusst sind und selten eingehend re-

⁴ In Anlehnung an Karin Knorr Cetinas Beschreibung der ‚Wissenskulturen‘ und Tony Bechers Modell der *disciplinary cultures* entwickelt Marie Antoinette Glaser am Beispiel der Germanistik ihr Konzept der ‚Wissenschaftskultur der Literaturwissenschaft‘. Darunter ist „die unbefragte ‚Lebenswelt‘ jener Selbstverständlichkeiten“ zu verstehen, „in denen sich die LiteraturwissenschaftlerInnen in ihrem Handeln bewegen“ (Glaser, *Literaturwissenschaft als Wissenschaftskultur*, Hamburg, 2004, S. 99). Konkreter meint dies „die spezifischen Traditionen und Bräuche der Disziplin, die wissenschaftlichen Praktiken, sowie die überlieferten Erkenntnisse und Überzeugungen, die moralischen Normen und Regeln des Verhaltens, ebenso wie das Vermögen des richtigen Umgehens mit spezifischen sprachlichen und symbolischen Formen des Wissens wie auch der Kommunikation.“ Marie Antoinette Glaser, „Grenz-Lektüren. Literaturwissenschaftliche Lektüre als Wertungspraxis und Grenzziehung“, Manuskript, o.S., *Sammelpunkte. Elektronisch archivierte Theorie*, online unter: <http://sammelpunkt.philo.at:8080/318/>, zuletzt aufgerufen am 21.04.2012. Durch die Frage nach den Wissenskulturen gerät die Wissenschaft selbst zum Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtungen. Mit ihrer wissenschaftssoziologischen Reflexion der Literaturwissenschaft verfolgt Glaser die Agenda einer Entautomatisierung der disziplinären Selbstverständlichkeiten bzw. der ungeschriebenen Regeln der Germanistik.

⁵ Glaser (2002), Grenz-Lektüren, o.S.

⁶ Im vorliegenden Text sind jeweils beide Geschlechter gemeint, auch wenn der Einfachheit halber zumeist nur die maskuline Pluralendung verwendet wird. Dies gilt auch für den gesamten Sammelband, es sei denn, die Autorinnen und Autoren verwenden ihrerseits andere Schreibweisen.

⁷ Glaser (2004), *Literaturwissenschaft*, S. 14.

⁸ Ebd.

flektiert werden. Dies gilt auch für die Maßgaben, nach denen die Gegenwartsliteraturwissenschaft mit den neuesten Texten verfährt, d. h. wählt, liest und wertet. Die Auswahl- und Zuschreibungspraktiken der Gegenwartsliteraturforschung harren immer noch einer wissenschaftstheoretischen Untersuchung. Renate von Heydebrand und Simone Winko als Vertreterinnen der Wertungsforschung⁹ fordern: „[T]he empirical investigation of evaluative acts and processes of canon formation in a range of *contemporary literature-related areas*. Here, there is a major research gap waiting to be filled.“¹⁰

Wenig ausgeprägt ist bislang außerdem die Bereitschaft der Wissenschaftler, den Praktiken und Techniken anderer Akteure, die am ‚Gegenwartsliteratur-Machen‘ beteiligt sind – namentlich jener des Literaturbetriebs –, entsprechende Aufmerksamkeit zu schenken. Insbesondere vor dem Hintergrund des massiven Wandels im literarischen Feld der letzten Jahrzehnte – man denke etwa an aktuelle Konzentrationsprozesse im Buchhandel und Verlagswesen, an die gewachsene Relevanz von Literaturvermittlungsformaten wie Lesungen und Festivals oder an die Etablierung der Creative-Writing-Schulen – scheint es aber geboten, Texte verstärkt in ihren Kontexten zu lesen, sprich: die Literatur im Zusammenhang ihrer sozialen, kulturpolitischen und ökonomischen Entstehungs-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen wahrzunehmen. Aufgrund der ökonomischen, medialen und institutionellen Neuerungen im literarischen Feld müsste Literatur auch als kulturelle Praxis und soziales Handeln in institutionalisierten Rollen verstanden werden. Demgemäß gilt es, das gesamte literarische Feld, vor allem auch den Literaturbetrieb, in den Blick zu nehmen.¹¹ Wie aber kann die Literaturwissenschaft der Dynamik, die dieses Feld beherrscht, methodisch gerecht werden?

Die Auseinandersetzung mit dieser Problematik stand im Mittelpunkt des Workshops *„Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen und Automatismen in der Forschung zur Gegenwartsliteratur“*, der im Rahmen des Graduiertenkollegs *Automatismen* am 20. und 21. Juli 2010 an der Universität

⁹ Im deutschsprachigen Raum haben Renate von Heydebrand und Simone Winko 1996 die nach wie vor einzige Einführung in die Wertungsforschung verfasst: Dies., *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn, München, Wien, Zürich, 1996.

¹⁰ Renate von Heydebrand/Simone Winko, „The Qualities of Literatures. A Concept of Literary Evaluation in Pluralistic Societies“, in: Willie van Peer (Hg.), *The Quality of Literature: Linguistic Studies in Literary Evaluation*, Amsterdam, Philadelphia, PA, 2008, S. 223-239: 237. [Herv. MB, AJ, MZ]. In dem zusammenfassenden englischsprachigen Aufsatz von 2008 beurteilen sie die weitere Entwicklung ihres Forschungsgebiets kritisch, da es nur sehr wenige neuere Beiträge gebe: „Since then very few substantial studies on the process of literary evaluation have been published“ (ebd., S. 224).

¹¹ In einer historischen Perspektive unternimmt gerade diesen Versuch das vielversprechende DFG-Forschungsprojekt „Literarische Praktiken in Skandinavien um 1900“, das eine Analyse der Vielzahl literarischer Praktiken in Skandinavien um 1900 „durch Integration performativitätsorientierter, medienkulturwissenschaftlicher und literatursoziologischer Ansätze“ anstrebt. Vgl. dazu <http://www.uni-koeln.de/phil-fak/nordisch/litprax/projekt.html>, zuletzt aufgerufen am 24.04.2012.

Paderborn stattfand.¹² Anknüpfend an die Vorträge und Diskussionen, die innerhalb dieser Veranstaltung und eingebettet in den disziplinübergreifenden Zusammenhang des Graduiertenkollegs stattfanden, nimmt der vorliegende Sammelband das Konzept „Gegenwartsliteratur“ zum Anlass, über Literatur als Prozess im Beziehungsgeflecht zwischen Praktiken, Wertungen und Automatismen nachzudenken.

Der Band verortet sich selbst dabei auf der Fluchtlinie praxeologischer Ansätze aus der neueren Sozial- und Wissenschaftstheorie. Neuere Praxistheorien – worunter ein Bündel von Ansätzen aus der Soziologie und den *Cultural Studies* zu verstehen ist¹³ – teilen die Prämisse, dass soziale und kulturelle Phänomene weder als ausschließlich diskursive Effekte noch als textuelle Konstrukte, sondern auch als Handlungsprozesse (*Doing*) gedacht werden müssen. Handeln wird dabei nicht etwa als „Medium, in dem sich mit normativer Kraft ausgestattete Strukturen nur niederschlagen“¹⁴, gedacht, sondern als ein rückkoppelnd wirkendes Bindeglied zwischen Subjekten und Strukturen. Dieser neuformulierte Handlungsbegriff wird am Konzept soziokultureller Praktiken – im Bourdieu’schen Sinn routinisierter Handlungsabläufe, die sich durch Wiederholungen und ‚Einschleifungen‘ verfestigen – entfaltet.¹⁵ Dementsprechend fassen Karl H. Hörning und Julia Reuter zum kultursoziologischen Modell des *doing culture* zusammen:

Der Begriff der Kultur ‚in Aktion‘ ist wörtlich zu verstehen, denn es sind die Aktionen im Sinne eingelebter Umgangsweisen und regelmäßiger Praktiken der

¹² Der Workshop wurde veranstaltet in Kooperation mit dem Promotionskolleg *Wertung und Kanon* der Georg-August-Universität Göttingen und der Graduate School *Practices of Literature* der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster.

¹³ Vgl. u. a. Andreas Reckwitz, „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“, in: *Zeitschrift für Soziologie* 4, 32 (2003), S. 282-301; ders., „Toward a Theory of Social Practices. A Development in Culturalist Theorizing“, in: *European Journal of Social Theory* 5, (2002), S. 245-265; Karl H. Hörning/Julia Reuter (Hg.), *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*, Bielefeld, 2004; Karl H. Hörning, *Experten des Alltags. Die Wiederentdeckung des praktischen Wissens*, Weilerswist, 2001; Theodore R. Schatzki/Karin Knorr Cetina/Eike von Savigny (Hg.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, London, New York, NY, 2011. Zum *Doing*-Konzept aus der Perspektive der *Gender Studies* vgl. u. a. Regine Gildemeister, „Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung“, in: Ruth Becker/Beate Kortendiek (Hg.), *Handbuch der Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, Wiesbaden, 2004, S. 132-141.

¹⁴ Alexander Geimer, „Doing Culture and practical turn“, in: *Glossar Geschlechterforschung*, Freie Universität Berlin, online unter: http://userpage.fu-berlin.de/~glossar/de/view.cgi?file=dat_de@156&url=/-glossar/de/menu4.cgi, zuletzt aufgerufen am 22.04.2012, o.S.

¹⁵ Vgl. Pierre Bourdieu, *Entwurf einer Theorie der Praxis*, Frankfurt/M., 1979; ders., *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/M., 1987; ders., *Die feinen Unterschiede*, 3. Aufl., Frankfurt/M., 1984. Vgl. dazu auch Tobias Conradi/Gisela Ecker/Norbert Otto Eke/Florian Muhle, „Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Schemata und Praktiken*, München, 2012, S. 9-13; 9 sowie Hannelore Bublitz, „Täuschend natürlich. Zur Dynamik gesellschaftlicher Automatismen, ihrer Ereignishaftigkeit und strukturbildenden Kraft“, in: dies./Roman Marek/Christiana L. Steinmann/Hartmut Winkler (Hg.), *Automatismen*, München, 2010, S. 163-173: 158-161.

Gesellschaftsmitglieder, die zu *dem* zentralen Bezugspunkt von Kulturanalysen avancieren. Auch die theoretische Herangehensweise trägt diesem Umstand Rechnung: Statt Kultur als Mentalität, Text oder Bedeutungsgewebe kognitivistisch zu verengen, oder sie als fragloses Werte- und Normensystem strukturalistisch zu vereinnahmen, wird in antimentalistischer und entstrukturierender Weise von *Kultur als Praxis* gesprochen.¹⁶

Doing Contemporary Literature nimmt die Anregung auf, das kulturelle Phänomen „Gegenwartsliteratur“ als Prozess und komplexen Handlungszusammenhang zu denken, und lenkt die Aufmerksamkeit dabei besonders darauf, dass in die Abläufe des *doing culture*, also hier des *doing literature*, immer auch aktiv der Text – in seiner symbolischen wie materiellen Dimension – involviert ist. Literatur entsteht und wirkt im Zusammenspiel verschiedener Akteure, Praktiken und Materialitäten, wobei der Text selbst in allen diesen Kategorien gedacht werden kann. Bei einer Literatur, die sich jeweils aktuell formiert, ist es möglich, die Prozesse des Machens von Literatur, das Gerinnen der Praxis zum Text, unmittelbar zu beobachten und mit dem Wissen zu korrelieren, das die Produkte dieser Prozesse, d. h. die gegenwartsliterarischen Texte selbst, über die eigenen Produktions-, Vermittlungs- und Rezeptionsbedingungen mitführen. In exakt diesem Sinne konzentriert sich der vorliegende Band sowohl auf die Pragmatik des literarischen Feldes als auch auf dessen Einschreibung in die fiktionalen Welten und literarischen Verfahren.

Dass der vorliegende Band die Brücke zwischen einerseits textexternen und andererseits literaturimmanenten, d. h. literarische Formen, Verfahren und Inhalte betreffenden Faktoren schlägt und deren gegenseitiges Bedingungsverhältnis in den Blick nimmt, unterscheidet ihn maßgeblich von jenen auf Bourdieus Kultursoziologie aufbauenden Publikationen der vergangenen Jahre, die sich entweder auf die Analyse textexterner Faktoren beschränken oder sich vielmehr einer Metaanalyse der Bourdieu'schen Theoreme widmen.¹⁷ Der Versuch, die Bedeutungsebene der Texte und die Ebene der Literaturproduktion aufeinander zu beziehen, fehlt auch bei den bisherigen Ergebnissen des jungen Forschungszweigs, der sich mit Autorinszenierungen beschäftigt.¹⁸ Und

¹⁶ Karl H. Hörning/Julia Reuter, „Doing Culture. Kultur als Praxis,“ in: dies. (2004), *Doing Culture*, S. 9-15: 9 f.

¹⁷ Exemplarisch genannt seien (in der Reihenfolge ihres Erscheinens) Joseph Jurt, *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt, 1995; Louis Pinto/Franz Schultheis (Hg.), *Streifzüge durch das literarische Feld*, Konstanz, 1997; Markus Joch/Norbert Christian Wolf (Hg.), *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, Tübingen, 2005; Peter Landerl, *Der Kampf um die Literatur. Literarisches Leben in Österreich seit 1980*, Innsbruck, Wien, Bozen, 2005. Ausnahmen bilden Karl Wagners bislang methodisch merkwürdig alleinstehende, weil an ästhetischen Fragen mindestens ebenso wie an der Sozioanalyse interessierte Rosegger-Studie von 1991 (ders., *Die literarische Öffentlichkeit der Provinzliteratur. Der Volksschriftsteller Peter Rosegger*, Tübingen, 1991) und die Dissertation von Matthias Beilein (ders., *86 und die Folgen. Robert Menasse, Doron Rabinovici, Robert Schindel im literarischen Feld Österreichs*, Berlin, 2008).

¹⁸ Vgl. Christine Künzel/Jörg Schönert (Hg.), *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg, 2007; Gunter E. Grimm/Christian Schärf

die seit Mitte der 90er Jahre etablierte Kanon- und Wertungsforschung ist ebenfalls auf die Rahmenbedingungen der Literaturrezeption konzentriert – mit Fokus auf die Kontexte, innerhalb derer sich Kanones bilden, gepflegt und demontiert werden. Simone Winko plädiert mittlerweile dafür, Textimmanentes zukünftig wieder stärker in die Kanonforschung einzubeziehen; schließlich zeige sich, so Winko, dass Textmerkmale bei sämtlichen Auswahlakten doch eine entscheidende Rolle spielen.¹⁹

Um diese Prozesse im Feld und die Rückkopplungen zwischen Text und Betrieb im Folgenden ausführlich zu diskutieren, bedarf es eines wissenschaftstheoretischen ‚Vorlaufs‘, bzw. einer Reflexion des epistemischen *doing contemporary literature* durch die Gegenwartsliteraturforschung und -lehre selbst.²⁰ Den Begriff „epistemische Praktiken“ verwenden wir im Sinne von Leon Jesse Wansleben und nehmen die Zweifel, die er bezüglich der Reflexion geisteswissenschaftlicher Praktiken im Allgemeinen äußert, auch bezüglich der Literaturwissenschaft ernst:

Mit Praktiken meine ich die Tätigkeiten, denen Geisteswissenschaftler täglich nachgehen. Ich bezweifle, dass ein explizites und reflektiertes Wissen über diese konkreten – und konkret heißt: ebenso materiellen wie sozialen, so zeitlich strukturierten wie verorteten – Vorgänge existiert. Es mag Wissen darüber geben, was die Geisteswissenschaften im Hinblick auf ihre Gründungstexte, Traditionen und Zukunftsversprechen ausmacht, aber dadurch ist nicht die Frage beantwortet, wie Geisteswissenschaftler kulturelles Wissen erzeugen, wie sie denken, schreiben, zusammenarbeiten.²¹

Den Ausgangspunkt der ersten Sektion „Selbstreflexionen. Epistemische Praktiken und Vermittlungsprozeduren“ bildet entsprechend die Annahme, dass literaturwissenschaftliches Wissen immer praktisch hergestellt, in Prozessen

(Hg.), *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld, 2008; Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, 2011. Eine rühmliche Ausnahme bildet Dirk Niefanger, „Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Pöpliteratur“, in: Johannes G. Pankau (Hg.), *Pop Pop Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, Oldenburg, 2004, S. 85-101.

¹⁹ Vgl. Simone Winko, „Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen“, in: *Literarische Kanonbildung*, hg. v. Heinz-Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Hermann Korte, München, 2002, S. 9-24: 21 f. Winko formuliert: „So wäre zu untersuchen, in welcher Beziehung einfache sprachliche und formale Merkmale kanonisierter Texte, die sich intersubjektiv beschreiben lassen, zu den höherstufigen Eigenschaften stehen, die ihnen gewöhnlich zugeschrieben werden. Dies sind Eigenschaften, denen Wertmaßstäbe entsprechen, deren Zuschreibung also bereits eine Wertung darstellt. Zu ihnen zählen Eigenschaften wie ‚Komplexität‘, ‚Selbstbezüglichkeit‘ oder ‚Offenheit‘, die in den meisten heute vorausgesetzten Literaturtheorien sehr hoch eingestuft werden. Wie müssen literarische Texte beschaffen sein, damit ihnen solche wertvollen Eigenschaften zugeschrieben werden?“ (Ebd.)

²⁰ Zu epistemischen Praktiken vgl. Leon Jesse Wansleben, „Geisteswissenschaften als epistemische Praktiken. Was kann die Wissenschaftssoziologie zur Zukunft der Geisteswissenschaften beitragen?“, in: Constantin Goschler/Jürgen Formann/Harald Welzer/Markus Zwick (Hg.), *Arts and Figures: GeisteswissenschaftlerInnen im Beruf*, Göttingen, 2008, S. 53-68.

²¹ Wansleben (2008), *Geisteswissenschaften*, S. 54.

ausgehandelt und weitergegeben wird. Diese Wissensproduktion ist von einem impliziten, habituell weitergegebenen Set disziplinspezifischer Denk- und Handlungsmuster mitbestimmt, deren Wirksamkeit sich latent entfaltet und als Automatismus beschreiben lässt.

In einem fachhistorischen Rückblick spürt *Norbert Otto Eke* diesen epistemischen Herstellungsprozessen des Forschungsgegenstandes „Gegenwartsliteratur“ und den damit verbundenen „Verstehensautomatismen der Lektüre“ innerhalb der Germanistik nach. Sein Beitrag unterzieht wertorientierte sowie durch Periodisierungsschemata geleitete germanistische Aushandlungen des Gegenwartsliteraturbegriffs einer kritischen Reflexion. Dabei operationalisiert er die systemtheoretische Kategorie der Beobachtung und das Verfahren der wissenschaftlichen Selbstreflexion für die Modellierung der Literatur als ‚Zeitkapsel‘, die deren symbolische Differenz in ihrer je eigenen Gegenwartigkeit abspeichert und dabei selbst ihr Austragungsort ist. Die Literatur der Gegenwartigkeit schafft angesichts der ihr gegenwärtigen Produktions- und Rezeptionsprozesse eine „Beobachtungsdistanz aus der Nähe“.

Während die Gegenwartsforschung in ihrer Frühphase laut *Eke* ihren Gegenstand noch durch explizite Wertungen begründete und konstruierte, bezieht die heutige Literaturwissenschaft, wie der Beitrag von *Matthias Beilein* zeigt, ihr Selbstverständnis aus der *doxa* einer impliziten, begründungslosen Selektion von Texten. *Beilein* argumentiert gegen diese *doxa* und zeigt auf, wie das *doing contemporary literature* in der universitären Lehre – von der Auswahl der Texte bis hin zur Vermittlungsprozedur – heute auf eine kritische Praxis der expliziten Textbewertung verzichtet. Vor dem Hintergrund der Problematik einer jeden Gegenwartsliteraturforschung sowie der bildungspolitischen Forderung einer Praxisanbindung der literaturwissenschaftlichen Fächer schlägt *Beilein* vor, epistemische Wertungsmechanismen als Gegenstand der Gegenwartsliteraturforschung und als eine Kernkompetenz der literaturwissenschaftlichen Ausbildung zu institutionalisieren.

Der Rolle des impliziten Wissens im Bereich der Wissenschaft geht auch *Claudia Dürr* nach, die in ihrem Beitrag eine wissenssoziologische Perspektive für die Analyse der künstlerischen Schaffensprozesse und des *knowing how* – des praktischen Wissens – der Literaturwissenschaften fruchtbar macht. Die Zeitgenossenschaft von Literaturwissenschaftlern und Schriftstellern macht es möglich, Selbstauskünfte der behandelten Autoren wissenschaftlich zu erheben. Zugleich aber bringt eine solche Befragung der ‚Untersuchungsobjekte‘ bestimmte Probleme mit sich, die mit den spezifischen Automatismen kreativer Prozesse verbunden sind und die Wissenschaft „an die Grenzen des Sagbaren“ führen.

Das epistemische ‚Machen‘ von Gegenwartsliteratur bezieht neben wissenschaftlichen und universitären auch schulische Organisationsstrukturen und Akteure mit ein. Diese stellt *Hans Frese* in den Mittelpunkt seines Beitrags, der institutionelle Vorgaben für die ‚Wertigkeit‘ des Bildungsgegenstandes „Gegenwartsliteratur“ nachzeichnet und am Beispiel des Umgangs mit neu-

ester Literatur im Englischunterricht der Frage nach dem *Wie* ihrer schulischen Vermittlung nachgeht. Dabei gerät zum einen die Annäherung an den kulturellen Kontext für das Textverständnis und die Methode ihrer didaktischen Vermittlung auch in ihrer technischen Materialität in den Blick – beides am Beispiel eines computergestützten *New Historicism*.

Im zweiten Abschnitt der Publikation, „Modestoffe und Referenzökonomie“, geht es um den Zusammenhang von Wirkung und Wertung von Literatur als einem komplexen Austauschprozess. Er widmet sich den Referenzen, Wertungen, Entwertungen und Breitenwirkungen von Literatur auf der Achse der Synchronie. Dabei kommt die Frage zur Sprache, wie der globale Erfolg und die Popularität, die ein literarischer Text zu einem ihm gegenwärtigen Zeitpunkt erzielt, mit seiner Wertstabilisierung in der Diachronie zusammenhängen. Anhand der Automatismen kultureller Wertökonomie zeigt sich, dass einzelne Akteure die Resonanz eines literarischen Gegenstandes schon kurzfristig kaum determinieren können. Die Häufung oder auch das Ausbleiben der Referenzen auf einen literarischen Text in seiner Gegenwartigkeit entscheiden jedoch über die Stabilisierung seines Wertes mit. Diese steuern auch den Fluss zwischen kurzlebigen Moden und aktuellen Archiven einerseits und der *longue durée*-Wirkung bzw. dem Kanon andererseits.

Maik Bierwirth beschreibt die Produktion von Relevanz durch intertextuelle Referenz anhand des Romans *Lookalikes* (2011) von Thomas Meinecke. Hubert Fichtes afro-brasilianische ethnografische Studien und literarische Texte werden darin aufgewertet, indem der Text sie palimpsestartig wiederholt, aktualisiert und überschreibt. Bierwirth zeigt an diesem Beispiel, inwiefern literarische Texte – wie auch andere kulturelle Akteure – mit Relevanz ausgestattet und somit valorisiert werden, wenn auf sie Bezug genommen wird. Seiner Denkfigur der Referenz legt Bierwirth einen Wiederholungsbegriff zugrunde, der auf Søren Kierkegaard zurückgeht.

Mit Wiederholungen beschäftigt sich auch *Mirna Zeman*, die Häufungen ähnlicher Stoffe, Themen und Motive und ihre breite Aneignung durch eine Schar von Nachahmern und Epigonen am Themenkomplex ‚Literarische Moden‘ behandelt. Zeman versucht eine erste literaturwissenschaftliche Bestimmung literarischer Hypes, Trends und Nachahmungswellen und plädiert für eine eingehende Betrachtung verschiedener Dimensionen dieses notorisch verurufenen Phänomens. Die Entwertung der Moden im literaturkritischen Diskurs um die neueste Jahrhundertwende untersucht Zeman im Zusammenhang mit den Lesesuchtkritiken um 1800. Dabei wird das Verhältnis zwischen Mode als einem von Automatismen des Marktes diktierten Mechanismus der Komplexitätsreduktion und dem konkurrierenden Regulativ Kanon beleuchtet.

Im Interview mit *Moritz Baßler* werden verschiedene Facetten des Umgangs mit Gegenwartsliteratur diskutiert, wobei die Austauschprozesse zwischen kulturellem Archiv und Akteuren des literarischen Feldes im Vordergrund stehen. Baßler rekapituliert seinen Begriff einer *synchronen* Avant-

garde, die, so seine These, seit einigen Jahrzehnten bei breitenwirksamen kulturellen Phänomenen auftritt und zu einer schnellen Kanonisierung führt. Außerdem erläutert er die Herausforderungen bei der wissenschaftlichen und didaktischen Arbeit mit Popliteratur bzw. -kultur im akademischen Kontext.

Der dritte Abschnitt „*Doing the Author*“ wendet den eingangs skizzierten Gedanken, Literatur als Praxis und ‚in Aktion‘ begreifen zu wollen, zurück auf die wohl wichtigsten Akteure im literarischen Feld: auf Autorinnen und Autoren. Die Arbeit mit Gegenwartsliteratur erlaubt eben nicht allein, das ‚Machen‘ von Texten, sondern auch das ‚Machen‘ von Autoren im Vollzug zu beobachten. Auch diese Spielart des *Doing* ist kein Bündel gesteuerter Handlungen, sondern ein Bindeglied zwischen Subjekten und Strukturen im verteilten Handeln vieler. Akteure des „*Doing the Author*“ sind insofern keineswegs Autoren allein – so sehr sie sich dies auch wünschen mögen, wie die Beiträge von Thomas Homscheid und Gerhard Kaiser zeigen.

Thomas Homscheids „Überlegungen zu produktionsästhetischen Strategien zeitgenössischer Autoren“ widmen sich den Bemühungen von Autoren (u. a. Günter Grass), sich selbst zu Lebzeiten ein Denkmal zu setzen, die Rezeption des eigenen Werks über das eigene Ableben hinaus zu steuern und so den Verbleib in der kollektiven Erinnerung zu sichern. Textimmanente und textexterne Strategien greifen bei diesen Versuchen zur „Automonumentalisierung“ ineinander: Nicht nur Formen des autobiografischen Schreibens und spezifische Erzählstile, sondern auch die Ausgestaltung des personellen Habitus – bis hin zur Arbeit an der Physiognomie (man denke an Hauptmanns rasierten Haaransatz) – dienen, so Homscheid, dem Versuch, sich auf bestimmte Weise in das kulturelle Gedächtnis einzuschreiben.

Mit welcher Insistenz Autoren hierbei zuweilen vorgehen, schildert *Gerhard Kaiser* am Beispiel des späten Thomas Mann und dessen Versuch, die Rezeption des *Doktor Faustus* nachträglich zu beeinflussen: Die 1949 erschienene Schrift *Die Entstehung des Doktor Faustus* erzählt, so Kaisers These, nur auf den ersten Blick die Entstehungsgeschichte des Romans; er liest diese paratextuelle Nachschrift vielmehr als strategischen Versuch des über die ambivalenten Reaktionen aufgebrachten Autors, die Aufnahme des Künstlerromans in eine andere Richtung zu lenken. Der Fall Thomas Manns dient Kaiser als Paradigma, anhand dessen er sein heuristisches Instrumentarium zur Analyse schriftstellerischer Inszenierungspraktiken vorstellt: Dieses erfasst – Theoreme Bourdieus und Genettes kombinierend – textuelle, paratextuelle ebenso wie habituelle Techniken und Aktivitäten von Schriftstellern und eignet sich, weit über das Fallbeispiel hinaus, zur Analyse gegenwartsliterarischer Inszenierungspraktiken.

Während in den Beiträgen Homscheids und Kaisers also noch die Autoren selbst als Kombattanten im Kampf um bestimmte Positionen im literarischen Feld auftreten, spielt die Autorin, derer sich *Doris Moser* annimmt, selbst kaum mehr eine entscheidende aktive Rolle im Gerangel um ihre Positionie-

rung. Am Fall Helene Hegemanns zeigt Moser, dass mediale Inszenierung keineswegs mit Selbstinszenierung gleichzusetzen ist: Nicht die Autorin tritt hier als Akteurin auf; vielmehr sind es strukturell vorgeprägte, (massen-)mediale, institutionelle und textliche/genretypische Rahmungen – *Frames* –, an denen sich die Vermittlung von Hegemanns Romanerstling ausrichtete. Sowohl das Verlagsmarketing als auch die Reaktionen auf *Axolotl Roadkill* in den Print- und Online-Medien zeigen, in welchem Maß besonders im Falle junger Autorinnen textuelle und v. a. visuelle (Re-)Präsentationen eingesetzt werden, um die der Vermarktung förderliche Gleichsetzung von literarischer Figur und Autorin, von Text und Biografie auszulösen.

Texte, die das Verhältnis von Fiktionalität und Faktizität umspielen, kennt die Gegenwartsliteratur auffallend viele und die Literaturwissenschaften nehmen die Herausforderung bislang immer gerne an, die in den Texten gezielt verwischten Grenzen zwischen Biografie und Fiktion, zwischen Figur/Erzählerfigur und Autor zu beschreiben und die Korrelationen zwischen dem Fiktionsgehalt der Wirklichkeit und dem Wirklichkeitsgehalt der Fiktion literaturtheoretisch auszufalten. Die letzte Sektion „Rückgekoppelte Wirklichkeiten: Literatur und Betrieb“ interessiert sich dagegen in diesem Zusammenhang gerade für die neuralgischen Punkte, an denen Fiktion, teils aufs Schmerzhafteste, auf Fakten prallt: auf juristische, ökonomische, kulturpolitische Fakten.

Während von Doris Moser zu erfahren ist, dass Verlagsmarketing und Presse gerade die angebliche Authentizität des Textes, d. h. die behauptete Nähe von biografischer Realität und Fiktion, betonen und für ihre Zwecke nutzbar machen, zeigt *Philipp Theisohn*, wie die juristische Wirklichkeit diese Fiktion einholt. Die Beobachtung, wie aus Hegemanns ‚Skandalroman‘ im Handumdrehen eine ‚Plagiatsaffäre‘ wurde, nimmt Theisohn zum Anlass, grundlegend über „Plagiarismus als poetologische[n] Ernstfall der Gegenwartsliteratur“ nachzudenken. Er beobachtet gegenwärtig eine programmatische Neuabgleichung der Beziehungen zwischen Text und Realität. Jede Epoche, so die Ausgangsthese des Beitrags, muss für sich neu aushandeln, was für das jeweilige historische Bewusstsein überhaupt literarische Realität sein kann und was nicht. Die große Herausforderung, vor der die Gegenwart steht, ist, die beiden gegenwärtig kollidierenden Vorstellungen von ‚Urheberschaft‘ – eine poetische und eine juristische – nicht gegeneinander aufzurechnen, sondern das „literarische Recht auf Wirklichkeit“ und das „Recht der Wirklichkeit“ (Theisohn) zusammenzudenken.

Auf dem schmalen Grat zwischen Faktizität und Fiktion sind auch jene Texte angesiedelt, die sich in der deutschsprachigen Literatur seit ca. 2000 auffällig vermehren: die Literaturbetriebssatiren. Das plötzliche Aufleben dieses Genres lässt sich, wie *David-Christopher Assmann* am Beispiel von F. C. Delius’ *Der Königsmacher* zeigt, als Reaktion der Gegenwartsautoren auf die veränderten sozialstrukturellen Rahmenbedingungen ihrer Arbeit begreifen. Während das Feuilleton über einen „kulturellen Sinkflug“ (Fritz J. Raddatz)

klagt und permanent Schlagworte wie Medialisierung und Ökonomisierung, Skandalisierung und Eventisierung im Munde führt, erobern sich Autoren wie Delius mit den Mitteln der satirischen Fiktionalisierung die diskursive Macht zurück, gerade indem sie die Abhängigkeiten vom Betriebsgeschehen und die Erfahrung, Objekt der literaturbetrieblichen Verwertungsmaschinerie zu sein, literarisieren.

Der abschließende Beitrag nimmt seinen Ausgang ebenfalls bei den Klagen. Woher stammen, fragt *Anja Johannsen*, eigentlich die teils massiven Vorbehalte Leseveranstaltungen gegenüber, die gerade unter Literaturwissenschaftlern verbreitet scheinen? Weil er ‚Events‘ produziert, weil ihn zweifellos Schnelllebigkeit und damit die Gefahr der Flüchtigkeit kennzeichnen, gilt der öffentliche Lesebetrieb als Paradigma und gewissermaßen als Klimax dessen, was den Literaturbetrieb in den vergangenen Jahren so maßgeblich verändert hat. Johannsen analysiert die sehr unterschiedlichen Literaturbegriffe, die Wissenschaft und Veranstaltungsbetrieb prägen, und skizziert, inwiefern die Aufgabe einer Gegenwartsliteraturwissenschaft insbesondere auch darin besteht, das Betriebsgeschehen mit der nötigen Kennerschaft und der gebotenen Skepsis zu begleiten.

SELBSTREFLEXIONEN:
EPISTEMISCHE PRAKTIKEN UND
VERMITTLUNGSPROZEDUREN

NORBERT OTTO EKE

BEOBSACHTUNGEN BEOBSACHTEN.
BEILÄUFIGES AUS GERMANISTISCHER SICHT ZUM UMGANG
MIT EINER LITERATUR DER GEGENWÄRTIGKEIT

I. Rückblicke:

„Gegenwartsliteratur“ als germanistische Forschungsperspektive

So wenig wie absolutes Wissen gibt es absolute Erkennbarkeit. Die Welt ist „ein Inbegriff dessen, was durch uns oder andere Erkennende *erkennbar* ist“¹ (Martin Seel). Hier kommt die Literatur ins Spiel: als Repräsentation (Darstellung), Transzendierung (Vorstellung) und Illusionierung (Verzauberung/Täuschung) der Welt. Wie ein Spiegel reflektiert sie die Formungsprozesse, in denen eine Gesellschaft ihr Selbstverständnis aushandelt; zugleich zeichnet sie die Ereignisse und Kommunikationen auf, in deren Rahmen Wirklichkeit und Zeit einer Identitäten setzenden Umschrift unterliegen.

Die hier angedeutete Perspektive auf Literatur als Modus einer „cultural performance“² samt der ihr zugrunde liegenden epistemologischen Prämisse, dass die Analyse artefaktueller Erscheinungen Verstehensmöglichkeiten kultureller Semiosis eröffnet, ist der Literaturwissenschaft zu Beginn ihrer gerade einmal zweihundert Jahre dauernden akademischen Geschichte noch fremd. Ganz abgesehen davon, dass im Sprachgebrauch des frühen 19. Jahrhunderts ‚Germanist‘ zunächst einmal die Bezeichnung für einen Juristen war, der sich mit dem Studium des deutschen Rechts beschäftigte³, verstand sich die Germanistik – von ‚Literaturwissenschaft‘ war zunächst nicht die Rede⁴ – in ihrer Gründungsphase noch ausschließlich als historische Disziplin. Methodisch eng an den Grundprinzipien der sogenannten Historischen Rechtsschule und insbesondere der Klassischen Philologie orientiert, war die Germanistik in ihren Anfängen *deutsche* (oder auch: *germanische*) Philologie, war das Studium

¹ Martin Seel, *Theorien*, Frankfurt/Main, 2009, S. 77. [Herv. i. O.]

² Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur“, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2002, S. 277-300.

³ Erst seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts setzt sich der Begriff auch als Bezeichnung u.a. für Sprachforscher, Literaturhistoriker durch. Dieser erweiterte Begriff liegt auch dem Lemma ‚Germanist‘ im *Deutschen Wörterbuch* zugrunde. Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4,2, Leipzig, 1897, Sp. 3718.

⁴ Der Begriff *Literaturwissenschaft* begegnet erstmals außerhalb des akademischen Betriebs – in der Einleitung von Theodor Mundts 1842 erschienener *Geschichte der Literatur der Gegenwart*.

der Germanistik selbst bis weit in das 19. Jahrhundert hinein beschränkt auf die Beschäftigung mit älterer deutscher Sprache und Literatur. Das verwies das Fach in erster Linie auf das Feld der Sprachgeschichtsforschung (Grammatik, Metrik) sowie vor allem der Erschließung (Edition/Präsentation, *nicht* Interpretation) überlieferter Texte der *germanischen* und wesentlich dann auch der deutschen Kultur in ihrer (rekonstruierten) ‚authentischen‘ Gestalt.

Dieser Selbstbeschränkung des Faches stellte sich zwar die entstehende Literaturgeschichtsschreibung entgegen, die das alte Projekt der nationalen Selbstvergewisserung wieder aufnahm und die Beschäftigung mit Poesie auf die gesellschaftliche Situation anzuwenden sich bemühte. Erst aber im Zuge der Professionalisierung der Lehrerausbildung ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, welche der ‚deutschen Philologie‘ die Bereitstellung von anwendbarem Wissen abverlangte, wuchs die Bedeutung der akademischen Literaturvermittlung⁵; gleichzeitig damit rückte auch die neuere deutsche Literatur ins Blickfeld der universitären Germanistik. Die Gründung der bis heute bestehenden *Zeitschrift für deutsche Philologie* (1869), die ein Forum bot auch für die Diskussion der ‚jüngeren‘ Literatur sowie für die Auseinandersetzung mit pädagogischen Problemen, kann als institutioneller Ausdruck dieser Neuausrichtung des Faches verstanden werden, die sich vor allem mit Wilhelm Scherer (1841-1886) und Erich Schmidt (1853-1913) verbindet.

Energisch reklamierte Scherer in seiner Antrittsrede vor der Preußischen Akademie der Wissenschaften im Juli 1884 Aufmerksamkeit für die im akademischen Lehrbetrieb bis dahin vernachlässigte „Litteratur der Gegenwart“.⁶ Die ‚deutsche Philologie‘ habe „das Recht, ja die Pflicht“, so Scherer, der als erster Vertreter der neueren deutschen Literaturgeschichte überhaupt Aufnahme in die Akademie der Wissenschaften fand, „der Litteratur der Gegenwart ihren sympathischen Antheil zu schenken“, und es gezieme „ihren Vertretern, dass sie die Sprache, die sie forschend ergründen sollen, auch kunstmässig zu handhaben und sich einen Platz unter den deutschen Schriftstellern zu verdienen wissen.“⁷ Scherers Appell zielte ganz allgemein auf die Erweiterung des Gegenstandsbereichs universitärer germanistischer Forschung. Mit der an

⁵ Vgl. Elisabeth K. Paefgen, „(Zu) viel und (zu) früh. Kanondidaktische Überlegungen zwischen 1842 und 1925“, in: Hermann Korte/Marja Rauch (Hg.), *Literaturvermittlung im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Vorträge des 1. Siegener Symposions zur literaturdidaktischen Forschung*, Frankfurt/M. (u. a.), 2005, S. 23-39.

⁶ Zu Scherers Bedeutung für die Fachgeschichte vgl. weiterführend Jürgen Sternsdorff, *Wissenschaftskonstitution und Reichsgründung. Die Entwicklung der Germanistik bei Wilhelm Scherer. Eine Biographie nach unveröffentlichten Quellen*, Frankfurt/M. (u.a.), 1979; Wolfgang Höppner, *Das „Erehte, Erlebte und Erlernete“ im Werk Wilhelm Scherers. Ein Beitrag zur Geschichte der Germanistik*, Köln, Weimar u. Wien, 1993; Hans-Harald Müller, „Wilhelm Scherer (1841-1886)“, in: Christoph König/Hans-Harald Müller/Werner Röcke (Hg.), *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*, Berlin, New York, 2000, S. 80-94.

⁷ Wilhelm Scherer, „Antrittsrede“, in: *Sitzungsberichte der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 3. Juli 1884, 2. Halbband, Juni-Dezember, Berlin, 1884, S. 727-729: 728.

die Adresse der Philologen gerichteten Forderung, ihren Forschungsgegenstand auch „kunstmässig“, d. h.: als Kunst „zu handhaben“, sich selbst also einer ‚schönen‘, dem Gegenstand angemessenen Ausdrucksweise zu bedienen, aber eben auch (und darüber hinausgehend) die Sprachkunstwerke nun in ihrer Artefaktualität zum Forschungsgegenstand zu machen, wies er dem Fach darüber hinaus neue Perspektiven. Nicht zuletzt öffnete er mit der Forderung an seine Fachkollegen, „sich einen Platz unter den deutschen Schriftstellern zu verdienen“ – was heißen sollte: nicht allein vom Katheder herab zu lehren, sondern sich einzumischen in die lebendige Kultur ihrer Zeit und von hier aus Wissenschaft in ein produktives Verhältnis zur Literatur zu bringen –, das Fach gegenüber der Literaturkritik (was freilich neue methodische Probleme der Abgrenzung nach sich ziehen sollte). Scherers Schüler Erich Schmidt hat diese für die deutsche Philologie folgenreiche Umorientierung u. a. mit seinen ab 1886 erscheinenden Sammlungen biografischer Studien und Porträts („Charakteristiken“) nicht nur konsequent vorangetrieben. Er hat mit der Anwendung der Überlegungen des frühverstorbenen Scherer zur „empirischen Durchmusterung literarischer Phänomene und ihrer Verallgemeinerung in Hinsicht auf die Rekonstruktion verifizierbarer entstehungs- und wirkungsgeschichtlicher Zusammenhänge“⁸ auch die Erforschung der Gegenwartsliteratur auf ein erstes tragfähiges methodisches Fundament gestellt.

Damit war ein Anfang gemacht, auch wenn von der konsensualen Durchsetzung einer ‚Forschungsperspektive Gegenwartsliteratur‘ in der Germanistik lange noch nicht die Rede sein konnte – im Gegenteil. Noch 1966 erklärte der Schweizer Germanist Emil Staiger, einer der einflussreichsten Fachvertreter der Nachkriegsgeschichte, in seiner Rede zur Verleihung des Literaturpreises der Stadt Zürich die Gegenwartsliteratur nicht nur zur *quantité négligeable*⁹; er machte auch kein Hehl aus seiner Verachtung für die überall nur ‚Scheußlichkeiten‘ und ‚Gemeines‘ ausstellende Literatur seiner Zeit:

Es wird in keiner Weise verlangt, daß sich der Dichter immer nur mit dem Guten, Wahren und Schönen befasse. Er mag, wie Shakespeare, welterschütternde Frevel auf der Bühne zeigen oder sich, wie Dostojewski, in die grauigsten Finsternisse einer Mörderseele vertiefen – sofern er dabei die menschliche Gemeinschaft nicht aus den Augen verliert, sofern wir seine Erschütterung, sein Grauen vor den Mächten spüren, deren Aufstand sie bedroht, verstößt er nicht gegen Schillers Satz [wonach der Dichter seine Individualität zur „reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern“ habe und mit seinem Werk den „reine(n) vollendete(n) Abdruck einer interessanten Gemütslage, eines interessanten vollendeten Geistes“ geben müsse] und spricht er nicht nur im eigenen, sondern zugleich im Namen des Menschengeschlechts. Erst wo er selber mit dem Verbrecherischen, Gemeinen sympathisiert, wo ihn die bare Neugier auf

⁸ Wolfgang Höppner, „Erich Schmidt“, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*, hg. von Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke, Berlin, New York, NY, 2000, S. 107-114.: 109.

⁹ Vgl. dazu den Beitrag von Matthias Beilein im vorliegenden Band.

den Weg in die düstern Bereiche lockt und wo er nichts als uns zu überraschen und zu verblüffen hofft, erst da verfehlt er seinen Beruf und macht er sich des Mißbrauchs der gefährlichen Gabe des Wortes schuldig. Ein Schauspiel, dem wir heute in erschreckendem Maße ausgesetzt sind. Man gehe die Gegenstände der neueren Romane und Bühnenstücke durch. Sie wimmeln von Psychopathen, von gemeingefährlichen Existenzen, von Scheußlichkeiten großen Stils und ausgeklügelten Perfidien. Sie spielen in lichtscheuen Räumen und beweisen in allem, was niederträchtig ist, blühende Einbildungskraft. Doch wenn man uns einzureden versucht, dergleichen zeuge von tiefer Empörung, Beklommenheit oder von einem doch irgendwie um das Ganze bekümmerten Ernst, so melden wir – nicht immer, aber oft – begründete Zweifel an. Wir müßten diesen Ernst in dem untergründigen Dröhnen der Sprache vernehmen. Er müßte sich uns, je tiefer die Finsternis ist, als zwar verschwiegenes, abwehrendes, aber noch im Entbehren unvergängliches Licht aufdrängen. Wo aber geschieht dies?¹⁰

Mit seiner Klage über den desolaten Zustand der zeitgenössischen Literatur nahm Staiger den Faden des kulturpessimistischen Rasonnements auf, das die Herausbildung eines distinkten Literatursystems im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts begleitete¹¹ und seitdem mit unvermeidlicher Regelmäßigkeit bis in die unmittelbare Gegenwart hinein zu immer neuen Gespensterdebatten geführt hat (erinnert sei hier nur an das pauschale Verdikt Frank Schirmmachers aus dem Jahr des Mauerfalls über den Stillstand in der Literatur der zurückliegenden zwei Jahrzehnte im Allgemeinen und die sich als Authentizität tarnende „Talentschwäche bei den nachwachsenden Schriftstellern“¹² im Besonderen). Über dieses, einem traditionellen Literaturgeschmack geschuldete Resentiment hinaus reflektiert Staigers Rede zugleich aber auch die Ausdifferenzierung des Literaturbegriffs als Wertbegriff (Originalität als Wertungskriterium, formale Innovation, hoher Stil; Vermittlung religiöser, nationaler oder moralischer Werte), die spätestens seit der geistesgeschichtlichen Wende (Wilhelm Dilthey) in der Literaturwissenschaft nach 1900 für Jahrzehnte bestimmenden Einfluss auf Gegenstandsbereiche und Forschungsperspektiven innerhalb der Germanistik hatte. Von hier aus begründet sich ungeachtet der Kontroverse, die Staigers Rede bereits in den 1960er Jahren nach sich zog¹³, die fortgesetzte Vernachlässigung der Gegenwartsliteratur innerhalb der universitären Literaturwissenschaft zunächst auch über die 1960er Jahre hinaus – was sich nur vordergründig etwas anders darstellt, richtet man den Blick auf

¹⁰ Emil Staiger, „Literatur und Öffentlichkeit“, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 20.12.1966.

¹¹ Erinnert sei hier nur an die ideologisch aufgeladene Warnung zahlreicher Literaturkritiker, Theologen und Pädagogen vor der Lektüre der neuen Romane, in denen „das Abentheuerliche, das Unwahrscheinliche, das Matte, das Unflätige und Zotenmäßige“ vorherrschende. Vgl. dazu Norbert Otto Eke/Dagmar Olasz-Eke, *Bibliographie: Der deutsche Roman 1815-1830. Standortmachweise, Rezensionen, Forschungsüberblick*, München, 1994, S. 11.

¹² Frank Schirmmacher, „Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10.10.1989 (wieder abgedruckt u. a. in: Andrea Köhler/Rainer Moritz (Hg.), *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig, 1998, S. 15-27: 21.)

¹³ Vgl. Erwin Jaecle, *Der Zürcher Literaturschock. Bericht*, München, Wien, 1968.

die Literaturwissenschaft in der DDR, in der die Literatur als Medium sozialer Einflussnahme und gesellschaftlicher Identitätsfindungen von vornherein (mit der Konsequenz einer anderen Blickverstellung) unter der besonderen Aufmerksamkeit der Kulturpolitik stand. Der dirigistischen Steuerung der Literaturströme, wie sie sich über vier Jahrzehnte hin in der DDR beobachten ließ, entging auch die Literaturwissenschaft nicht, der in der Auseinandersetzung mit der in der DDR entstehenden – also der *zeitgenössischen* – Literatur die Aufgabe zudedacht war, „den Prozeß der Gegenwartsliteratur in die von der SED gewünschte Richtung lenken zu helfen“¹⁴ (was unter den Literaturwissenschaftlern durchaus nicht überall auf Gegenliebe und Bereitschaft zur Pflichterfüllung stieß).

Zwar hat die Germanistik seit den 1960er Jahren ihr hergebrachtes Selbstverständnis immer wieder aufs Neue infrage gestellt, Positionen, Blickwinkel und Methoden verändert, Anschlussmöglichkeiten an andere Fächer (Philosophie, Sozialwissenschaften, Medienwissenschaften, Informationswissenschaften etc.) gesucht und in diesem Zug auch eine Literaturwissenschaft, die sich mit der Gegenwartsliteratur beschäftigt, von Legitimierungsnotwendigkeiten befreit. Ungeachtet all der Paradigmenwechsel, die die Fachkultur in den vergangenen vier Jahrzehnten entscheidend verändert haben – vom *linguistic turn* über den *historic turn*, den *medial turn*, den *pictorial* und den *spatial turn*, schließlich zum *cultural turn* (wenn man so will, deutet sich mit der Renaissance hermeneutischer Verfahrensweisen neuerdings ein *philological return* an) –, ungeachtet all dieser Paradigmenwechsel, ist die Forschungsperspektive ‚Gegenwartsliteratur‘ innerhalb der Literaturwissenschaft augenfällig randständig geblieben, bleibt die Gegenwartsliteratur als solche (die einigen wenigen Autoren geltende Aufmerksamkeit einmal beiseite) selbst dem Interesse nur weniger Spezialisten vorbehalten und ansonsten der Literaturkritik überlassen, auch wenn in Universitätslehrplänen und Konferenzprogrammen die jüngere Literatur heute ohne Frage eine größere Aufmerksamkeit erreicht, als dies noch vor zwanzig Jahren der Fall gewesen ist.¹⁵ Daran ändert im Grundsatz auch nichts, dass in den letzten zwei Jahrzehnten abgesehen von einschlägigen Lexika wie dem *Kritischen Lexikon der Gegenwartsliteratur* (1978ff.) und literaturgeschichtlichen Systematisierungsversuchen zur Literatur nach 1945 wie der von Wilfried Barner herausgegebenen *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* (1994) und der erst kürzlich aufgelegten Reihe *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien* (hg. v. Carsten Gansel und Hermann Korte, Bd. 1, Göttingen, 2009ff.) eine ganze Reihe von

¹⁴ Rainer Rosenberg, „Zur Geschichte der Literaturwissenschaft in der DDR“, in: Jörg Drews/Christina Lehmann (Hg.), *Dialog ohne Grenzen. Beiträge zum Bielefelder Kolloquium zur Lage von Linguistik und Literaturwissenschaft in der ehemaligen DDR*, Bielefeld, 1991, S. 11-35: 12.

¹⁵ Vgl. dazu Meike Herrmann, „Die Historisierung hat begonnen. Die Gegenwartsliteratur seit 1990 als Gegenstand der Lektüre und Forschung“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, NF XVI, 2006, H. 1, S. 109-118: 110.

Sammelbänden erschienen sind, die sich des Gegenstands ‚Gegenwartsliteratur‘ angenommen haben – in großer Bandbreite, in der Regel aber ohne systematisierenden Zugriff.¹⁶

So bleibt es bei dem ernüchternden Befund, den die Herausgeber des Bandes *Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft* noch vor nicht allzu langer Zeit ihrer Publikation vorangestellt haben: Die „weitaus größte Mehrheit der zeitgenössischen Literaturwissenschaftler“ meide „das Transitorische“ und setze statt dessen „auf Nummer Sicher“. „Legitimität und Bedeutung des eigenen Tuns“ leite man

nolens volens aus der Autorität der behandelten Texte ab. Beachtung finden somit vorwiegend jene Autorinnen und Autoren, die aufgrund ihrer öffentlichen Resonanz den Kanon der Gegenwartsliteratur bilden. Deren Status dagegen steht mit jeder neuen Publikation aus ihrer Feder neu zur Debatte. Beurteilt werden sie von der Literaturkritik nach den Gesetzen des Markts, der Moden und des Geschmacks. Ließe sich die Literaturwissenschaft auf diese Gegenwartsliteratur ein, sie beträte unsicheres Gelände, was nicht ihre Sache ist.¹⁷

Das hier beklagte Defizit hat mehrere Facetten. Der Vorwurf an die Adresse der Fachwissenschaft lautet: Wahrnehmungsverweigerung in der Breite, und zwar nicht allein aus Bequemlichkeit, was für sich genommen schon wenig schmeichelhaft wäre, sondern auch aufgrund mangelnder Courage und unausgesprochen somit nicht zuletzt auch aufgrund eines Mangels an theoriegeleite-

¹⁶ Hier nur eine kleine Auswahl einschlägiger Veröffentlichungen der vergangenen Jahre: Reinhard Baumgart, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken – Essays – Kommentare*, München, 1994; Christian Döring (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Frankfurt/M., 1995; Hans-Jörg Knobloch/Helmut Koopmann (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Tübingen, 1997; Andreas Erb (Hg.), *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*, Opladen, 1998; Köhler/Moritz (1998), *Maulhelden und Königskinder*; Hartmut Steinecke, *Gewandelte Wirklichkeit – verändertes Schreiben? Zur neuesten deutschen Literatur. Gespräche, Werke, Porträts*, Oldenburg, 1999; Thomas Kraft (Hg.), *Auferzissen. Zur Literatur der 90er*, München, Zürich, 2000; Wieland und Winfried Freund, *Der deutsche Roman der Gegenwart*, München, 2001; Irmgard Scheitler, *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*, Tübingen, Basel, 2001; Matthias Harder (Hg.), *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, Würzburg, 2001; Mariatte Denmann/Peter McIsaac/Werner Jung (Hg.), *Was bleibt – von der deutschen Gegenwartsliteratur?*, Stuttgart, Weimar, 2001 (= *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, H. 124); Clemens Kammler/Jost Keller/Reinhard Wilczek, *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Gattungen – Themen – Autoren. Eine Auswahlbibliographie*, Heidelberg, 2003; Clemens Kammler/Torsten Pflugmacher, *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, 2004; Barbara Beßlich/Katharina Grätz/Olaf Hildebrandt (Hg.), *Wende des Erinnerens? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin, 2005; Michael Braun, *Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Köln (u. a.), 2010; Corinna Schlicht (Hg.), *Stimmen der Gegenwart. Beiträge zu Literatur, Film und Theater seit den 1990er Jahren*, Oberhausen, 2011; Richard Kämmerlings, *Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89*, Stuttgart, 2011.

¹⁷ Reto Sorg/Adrian Mettauer/Wolfgang Proß, „Zurück in die Gegenwart. Eine Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft*, München, 2003, S. 7-11: 7 f.

ter Reflexion zur Selbstpositionierung der Wissenschaft *als Wissenschaft* in einem Feld unsicherer Zuschreibungsprozesse, in denen die Akteure (wie dies in der Literaturkritik der Fall ist) nach bestimmten, nicht immer scharf reflektierten Prämissen handeln. Nichts anderes deutet sich mit dem Hinweis auf Fragen der Kanonbildung an, die als solche in den Bereich wertorientierter und wertschöpfender Praktiken fallen – die Frage, ob Kanones im Einzelnen als „*Wertungsbedingungen*, als faktische *Wertungsergebnisse* und/oder intentionale *Wertungsziele* oder als (intentionale und/oder faktisch gegebene) *Mittel* zur Durchführung unterschiedlicher Wertungen (zwecks Erreichung übergeordneter Ziele)¹⁸ anzusprechen sind, einmal ganz beiseite.¹⁹ Jenseits aller Polemik bestätigt eine Durchsicht der wichtigsten literaturwissenschaftlichen Zeitschriften zumindest den ersten Teil der zitierten Einschätzung – womit über die *Forschungsperspektive* ‚Gegenwartsliteratur‘ hinaus noch nichts zum Forschungsgegenstand ‚Gegenwartsliteratur‘ als solchem gesagt ist.

II. Die Gegenwart der Gegenwartsliteratur. Zum Forschungsgegenstand ‚Gegenwartsliteratur‘

Die nur auf den ersten Blick obsoleete Frage, was Gegenwartsliteratur ist, wo sie beginnt und wo sie endet, was also den Forschungsgegenstand ‚Gegenwartsliteratur‘ begründet, erweist sich auf den zweiten Blick als eine nicht eben leicht zu beantwortende Frage der Epochen- und Literaturgeschichtsschreibung. Epochen sind Interpretationskonstrukte, die Auskunft geben auch über das ihnen zugrunde liegende Erkenntnisinteresse (ästhetisch, formal, politisch, ideengeschichtlich), als solche damit aufgrund der Historizität noch jeder Modellierung von Wissenskulturen aber unter einem Vorbehalt stehen. Epochen beschreiben Erfahrungen von Zeitlichkeit²⁰; sie dienen der Systematisierung, indem sie die geschichtliche Zeit in eine Folge von in ihrer Form und Organisation einzigartigen Zeiträumen unterteilen, die sich hinsichtlich ihrer leitenden Tendenz jeweils voneinander unterscheiden lassen, und sie liefern damit ein Hilfsmittel zum Verständnis von historischen Abläufen. Epochenbegriffe und Epochenkonstruktionen erlauben allgemeine Aussagen über Entwicklungen, über Kontinuitäten und Diskontinuitäten. Kurz: Sie verknüpfen

¹⁸ Friederike Worthmann, „Literarische Kanones als Lektüremacht. Systematische Überlegungen zum Verhältnis von Kanon(isierung) und Wert(ung)“, in: Renate von Heydebrand (Hg.), *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart, Weimar, 1998, S. 9-29: 9.

¹⁹ Zur Kanondiskussion vgl. grundlegend: von Heydebrand (1998), *Kanon Macht Kultur*. [Herv. i. O.]

²⁰ Burkhard Steinwachs, „Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Ursula Link-Heer (Hg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt/M., 1985, S. 312-323: 312 f.

das anscheinend diffuse Aufeinandertreffen zeitgeschichtlicher Erscheinungen und Tendenzen zu einem in sich geschlossenen Ganzen von bestimmter Dauer, wenn auch mit an seinen Grenzen ausfransenden Rändern. Bezogen auf die Literaturgeschichtsschreibung heißt das: Eine Menge von Texten weist für einen bestimmten Zeitraum eine Reihe beschreibbarer Gemeinsamkeiten auf; zugleich sind, was ihre Darstellungsweisen betrifft oder die dargestellten Welten angeht, die Unterschiede zwischen ihnen geringer als zu den Texten eines anderen Zeitraums, die sich ihrerseits in ihren Gemeinsamkeiten von den Texten des ersten Zeitraums (und weiterer Zeiträume) unterscheiden. Die Gesamtmenge der epochenspezifischen Textstrukturen (Darstellungsweisen, Wertzusammenhänge, Normvorstellungen, Wissenskonfigurationen, Geschlechtermuster etc.) wiederum bildet ein Literatursystem, das sich in seinen Strukturmustern, Funktionsweisen und seinen Regulierungsmechanismen beschreiben lässt. Je geringer die historische Distanz, desto schwieriger ist es, den zur Beschreibung dieser Prozesse und Mechanismen notwendigen Überblick zu gewinnen – auch für Germanisten, die nach einer schönen Formulierung Wulf Segebrechts eigentlich „Leser aus Passion“ sind, die „nichts ungelesen lassen“²¹ können (zumindest sollten sie dies sein).

Jürgen Egyptien hat darauf hingewiesen, dass es Gegenwart streng genommen nur „im Jetzt“ und Gegenwartsliteratur von daher auch nur „in den beiden Weisen des Erlebens des Schreibens und des Erlebens des Lesens (oder Hörens)“²² gebe. Allein von dieser Überlegung aus zeigt sich die Untauglichkeit eines Paradigmas wie desjenigen der ‚Literatur nach 1945‘, mit dem epochengeschichtliche Überblicke und literaturgeschichtliche Programme des universitären sowie schulischen Curriculums ungeachtet der sonst üblichen Kleinteiligkeit in der Epochenstrukturierung des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts nicht selten operieren. Dieser Einsicht folgend versucht das *Kritische Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* den Begriff von der Seite der Rezeption her zu profilieren; Gegenwartsliteratur, heißt es hier, sei diejenige Literatur, „die für einen Großteil des heute lebenden Lesepublikums ‚gegenwärtig‘“²³ sei (was allerdings streng genommen damit auch die „revived corpses“²⁴ und die von jeder Lesergeneration wieder neu für sich entdeckten Werke der Literaturgeschichte einschließen müsste; erinnert sei in diesem Zusammenhang an den überraschenden Erfolg der revidierten Neuauflage von Hans Falladas Roman *Jeder stirbt für sich allein* [ED 1947]).

Jenseits solcher Pragmatik in der Bestimmung des Gegenstands steht das Modell der Generationenfolge, wie es die Herausgeber des 1997 erschienenen

²¹ Wulf Segebrecht, *Was sollen Germanisten lesen? Ein Vorschlag*, Berlin, 1994, S. 9.

²² Jürgen Egyptien, *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*, Darmstadt, 2006, S. 11 f.

²³ Heinz Ludwig Arnold, „Vorbemerkung“, in: ders. (Hg.): *KLG*, Bd. 1, 72. Nlg., 10/2002.

²⁴ Sabine Gross, „In Defense of Canons“, in: Robert Bledsoe/Bernd Estabrook/J. Courtney Federle/Kay Henschel/Wayne Miller/Arnim Polster (Hg.), *Rethinking Germanistik. Canon and Culture*, New York, NY (u. a.), 1991, S. 105-112: 105.

Sammelbandes *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur* der Konzeption ihres Werkes zugrunde gelegt haben, wenn sie dem Jahr 1970 den Charakter einer Epochenschwelle zuschreiben (im Übrigen ohne dies im Einzelnen zu begründen), der Gegenwart der Gegenwartsliteratur damit eine Haltbarkeit von rund 25 Jahren (was in etwa einer Generation entspricht) zubilligen; alles, was älteren Datums ist, wäre demnach keine Gegenwartsliteratur mehr.²⁵ Für solche Überlegungen hatte schon der 2008 verstorbene Dichter Peter Rühmkorf einst nur Spott übrig. 1979 betitelte er einen Gedichtband programmatisch *Haltbar bis Ende 1999* (Reinbek bei Hamburg, 1979) und setzte damit die Halbwertszeit der (seiner) Gegenwartsliteratur ironisch auf zwanzig Jahre an. Immerhin hat es dieser Band kurz vor Ablauf seiner (Mindest-)Haltbarkeitszeit 1996 auf eine zweite Auflage gebracht; eine Gesamtausgabe aller Gedichte Rühmkorfs erfolgte dann ein Jahr nach Ablauf der zwanzig Jahre (und gelesen werden sie wohl bis heute).

Andere Autoren wiederum weisen auf die Bedeutung des Mauerfalls als Zeitmarker für die Epochenstrukturierung hin.²⁶ So plädiert beispielsweise Meike Hermann 2006 in einem forschungsgeschichtlichen Überblick dafür, in Analogie zur Historisierung der „Phänomene und Staatengebilde“ auch die zwischen 1945 und 1990 entstandene Literatur „zu historisieren und den Begriff der Gegenwartsliteratur auf die eineinhalb Jahrzehnte seitdem anzuwenden.“²⁷ Ohne Frage lässt sich sicher trefflich darüber streiten, ob mit dem Beitritt der DDR zur Bundesrepublik Deutschland nach Artikel 23 des Grundgesetzes nicht allein die DDR-Literatur, sondern zugleich auch die bundesdeutsche Literatur zu Ende gegangen sei – was die referierte Epochenschwelle zumindest plausibilisieren würde, auch wenn die neue Gegenwart der Gegenwartsliteratur nun auch schon wieder zwanzig Jahre währt und damit allmählich eine kritische Marke erreicht. Die Wende von 1989/90 ist in ihrem Charakter als literaturgeschichtliche Zäsur allerdings genauso wenig eindeutig wie die beiden anderen zur Strukturierung des Zeitraums seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs diskutierten ‚Zäsuren‘ oder ‚Schwellen‘ von 1959/60 und 1967/68, die allesamt das Problem teilen, in erster Linie an politisch-kulturellen, weniger dagegen an ästhetischen Kriterien orientiert zu sein, weshalb sie in jüngeren literaturgeschichtlichen Überblicken auch nur sehr vorsichtig und in allein heuristischer Perspektive gebraucht werden.²⁸

²⁵ Vgl. Hans Jörg Knobloch, „Vorwort“, in: ders./Helmut Koopmann, *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Tübingen, 1997, S. 7.

²⁶ Vgl. dazu Herrmann (2006), *Historisierung*, S. 110.

²⁷ Ebd., S. 110 f.

²⁸ Vgl. dazu Egyptien (2006), *Einführung*, S. 9 f.; Karl Esselborn, „Neue Perspektiven auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur in aktuellen germanistischen Veröffentlichungen“, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 28, 2002, S. 413-427: 426; Clemens Kammler, „Deutschsprachige Literatur seit 1989/90. Ein Rückblick“, in: ders./Torsten Pflugmacher (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, 2004, S. 13-35: 20; Klaus Briegleb/Sigrid Weigel, „Einleitung“, in: *Gegenwartsliteratur seit 1968* (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Litera-

In eine gänzlich andere Richtung weist die Konzeption des bereits zitierten Bandes *Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft*, dem eine Bestimmung von ‚Gegenwart‘ als Textkategorie kultureller Einschreibung zugrunde liegt. Der vorliegende Band, so erklären die Herausgeber Sorg, Mettauer und Proß im Vorwort ihre spezifische Zugangsweise, habe „weniger aktuelle Tendenzen im Blick, als dass er die Gegenwartsliteratur in grundsätzlicher Hinsicht zum Thema“ mache:

Durch Historisierung dessen, was sich als ‚Gegenwart‘ präsentiert. Leiten lässt er sich dabei von der einfachen Überlegung, dass jede Literatur einmal Gegenwartsliteratur gewesen ist. Die Artusromane Hartmanns von Aue ebenso wie Goethes *Iphigenie*, Flauberts *Madame Bovary* oder Virginia Woolfs *Orlando* sind Texte einer vergangenen Gegenwart.²⁹

Nun ist dieses Argument einerseits listig, nicht aber so sophistisch, wie es auf den ersten Blick scheinen mag, auch wenn sich die Herausgeber damit nicht allein die Diskussion darüber ersparen, ob ‚Gegenwartsliteratur‘ nun die Neuerscheinungen der letzten 10, 20, 30 oder gar (von heute aus gesehen) knapp 70 Jahre (‚Literatur nach 1945‘) ausmache oder vielleicht doch weitgefaster diejenige Literatur, die gerade aktuell diskutiert und gelesen wird, sondern sich gleich damit auch die Lizenz verschaffen, das unsichere und ungesicherte Terrain der zeitgenössischen Literatur gar nicht erst zu betreten bzw. es in einer eigenen Abteilung zeitgenössischer Schriftstellerpoetiken (Poetiken also von zeitgenössischen Schriftstellern) abzulegen: „Die Reflexion von Literatur durch ihre Produzenten ist stets auch eine Reflexion des Schreibens in der Gegenwart, die ihrerseits bedingt wird durch Tradition, Schreib- und Wahrnehmungsformen sowie das Bedürfnis nach utopischen Entwürfen.“³⁰ Auch wenn damit im Einzelnen noch nicht geklärt ist, wie Literatur ihre behauptete „Gegenwärtigkeit beweist“³¹, scheint sich mit dem Vorschlag, *Gegenwartsliteratur* als Literatur *in der Gegenwart* bzw. als Literatur der *Gegenwärtigkeit* zu bestimmen, in der Tat hier nicht nur eine Lösung des Zeitflüchtigkeitsproblems der sogenannten Gegenwartsliteratur anzubieten, sondern zugleich damit auch eine Perspektive auf die ‚Gegenwartsliteratur‘ als kulturellem Bedeutungs- bzw. Zeichenträger zu eröffnen, wie sie eingangs angedeutet wurde und im

tur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 12), München, Wien, 1992, S. 9-17: 12; Wilfried Barner, „Epilog: Abrechnen und Rechthaben“, in: ders. (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, 12), München, 1994, S. 923-938: 938.

²⁹ Sorg/Mettauer/Proß (2003), Zurück in die Gegenwart, S. 8.

³⁰ Ebd.

³¹ Stefan Sprang, „Textviren zwischen elektronischen Realitätsprogrammen. Wie Literatur am Thema ‚Medien‘ ihre Gegenwärtigkeit beweisen kann“, in: Christian Döring (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Frankfurt/M., 1995, S. 49-81. Sprang beantwortet diese Frage im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit den Medien (S. 60). Das mag etwas kurz gegriffen und sehr auf die Jetztzeit Mitte der 1990er Jahre bezogen sein, aus der der Aufsatz stammt, ist in seinen Prämissen durchaus aber bedenkenswert.

Folgenden in ihren theoretischen und methodischen Voraussetzungen kurz skizziert werden soll.

III. Literatur als Zeitkapsel

Zwar lässt Literaturwissenschaft sich als ein „über *Theorie* sich selbststeuerndes System“ verstehen, „das über verschiedene Systematisierungsleistungen versucht, sich eine Richtung zu geben“³²; ungeachtet dessen steht ‚Gegenwartsliteratur‘ als theoretische Problemstellung nicht eben im Fokus der Literaturwissenschaft. Nun ist die Frage sicher nicht ohne Weiteres von der Hand zu weisen, ob der Forschungsgegenstand ‚Gegenwartsliteratur‘ zwingend einer speziellen theoretischen Fundierung (Theorie hier verstanden als eine die Diskussion leitende Rahmenreflexion) bedarf oder ob die etablierten Theorie-Modelle nicht vielmehr auch die zu deren wissenschaftlicher ‚Aushandlung‘ notwendigen Instrumentarien zur Verfügung stellen. Dennoch bleibt die innerhalb der Gegenwartsliteraturforschung nur geringe Neigung zu einer theoriegeleiteten Selbstreflexion augenfällig. Eine eigene regelgeleitete Methodik für die Auseinandersetzung *mit der sogenannten Gegenwartsliteratur* hat das Fach, so weit ich sehe, zumindest nicht entwickelt. Das Verhältnis zu anderen Teilgebieten der Kulturwissenschaften bleibt ungeklärt; schon gar nicht erfolgt die Beschäftigung mit ‚Gegenwartsliteratur‘ in der Fluchtlinie eines relativ stabilen Rahmendiskurses, wie er zuletzt noch der DDR-Literaturwissenschaft mit dem Paradigma des Realismus vorgegeben war³³ (was nicht heißen soll, dass dies wünschenswert wäre!).

Dabei ist es die Aufgabe von Theorie und Methodenreflexion, die Verstehensautomatismen der Lektüre, die der bereits zu Wort gekommene Literaturwissenschaftler Emil Staiger noch als grundlegend für Literaturwissenschaft behauptet hatte, zu operationalisieren und durch die kritisch reflektierte Bereitstellung von Begriffen und Kategorien die Voraussetzungen einer „methodisch regulierten Beschäftigung mit Literatur“³⁴ zu schaffen. Als solcherart bestimmtes Verfahren abstrahierender und zugleich selbstreflexiver Rezeption schafft Literaturtheorie die Grundlage dafür, Zuschreibungsprozesse in intersubjektiv kommunizierbare Beschreibungsoperationen zu verwandeln, indem

³² Wilhelm Voßkamp/Jürgen Fohrmann, „Forschungsprojekt ‚Wissenschaftsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft‘, 1986, Manuskript S. 2. (Zit. n. Rainer Rosenberg, „Zur Geschichte der Literaturwissenschaft in der DDR“ in: Jörg Drews/Christina Lehmann (Hg.), *Dialog ohne Grenzen. Beiträge zum Bielefelder Kolloquium zur Lage von Linguistik und Literaturwissenschaft in der ehemaligen DDR*, Bielefeld, 1991, S. 11-35: 15 f.) [Herv. i. O.]

³³ Zur Illusion konsensualer Gemeinsamkeit zwischen Wissenschaft und Rezipienten (Kulturpolitik und Künstlern) innerhalb der DDR-Literaturwissenschaft vgl. Rosenberg (1991), *Dialog ohne Grenzen*, S. 31.

³⁴ Ralf Klausnitzer, „Koexistenz und Konkurrenz. Theoretische Umgangsformen mit Literatur im Widerstreit“, in: ders./ Carlos Spoerhase (Hg.), *Kontroversen in der Literaturtheorie/Literaturtheorie in der Kontroverse*, Bern (u. a.), 2007, S. 15-48: 16.

sie das notwendige Instrumentarium bereitstellt, mit dem sich Beobachtungen in anschlussfähige Hypothesen verwandeln lassen.

Wenn hier von ‚Beobachtungen‘ die Rede ist, bedarf dies einiger notwendiger Präzisierungen. ‚Beobachtung‘ ist zunächst einmal eine zentrale Bedeutungskategorie der Systemtheorie. Luhmann entwirft soziale Systeme als autopoietische Regelwerke (d. i. selbstreferenziell-zirkuläre Zusammenhänge von Operationen).³⁵ Systeme wiederum sind das Ergebnis von Beobachtungen, was auf der Ebene der allgemeinen Systemtheorie zunächst nichts anderes heißt als: Ergebnis der ‚Handhabung von Unterscheidungen‘.³⁶ „Alles Beobachten ist Benutzen einer Unterscheidung zur Bezeichnung der einen (und nicht der anderen) Seite.“³⁷ Beobachtungen erfolgen als Beobachtungen erster und zweiter Ordnung. Beobachtungen erster Ordnung operieren auf der Ebene des Faktischen, ohne im Moment der Unterscheidung als Systemunterscheidungen wahrgenommen werden zu können. Das heißt: Die Unterscheidung im Rahmen der Beobachtung erster Ordnung ist blind (Luhmann nennt dies den ‚blinden Fleck‘ jeden Sehens). Die Beobachtung von Unterscheidungen auf der Ebene des Faktischen ist erst auf der Ebene der Beobachtung zweiter Ordnung möglich; sie macht sichtbar, wie unterschieden wird, d. h. wie Unterscheidungen gehandhabt werden. Diese Konzeptualisierung von Beobachtung als interner Systemoperation unterscheidet sich in gravierender Weise von dem wahrnehmungstheoretischen Begriff der Beobachtung, der – vereinfacht gesagt – auf eine bestimmte Art und Weise der Wahrnehmung durch ein Subjekt abhebt.³⁸

In seinem Aufsatz ‚Weltkunst‘ hat Luhmann Kunstwerk, Produktion, Rezeption, Ästhetik etc. als Beobachtungszusammenhänge, als systemimmanente Operationen der Beobachtung und Bezeichnung also, ausgewiesen. Auch hier ist zu unterscheiden zwischen Beobachtungen erster und zweiter Ordnung, was Luhmann im Hinblick auf die Diskrepanz zwischen vormoderner und moderner Kunst verdeutlicht: Während die vormoderne Kunst als Objektkunst

³⁵ Vgl. Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M., 1987.

³⁶ Ebd., S. 63.

³⁷ Niklas Luhmann, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M., 1990, S. 91.

³⁸ Vgl. dazu Stephan Mussil, ‚Literaturwissenschaft, Systemtheorie und der Begriff der Beobachtung‘, in: Henk de Berg/Matthias Prangel (Hg.), *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen, 1993, S. 183-202: 185: „Derjenige, der in diesem Kontext als ‚Beobachter‘ bezeichnet werden kann, ist ein Mensch und typischerweise passiv. Er erlebt, was er beobachtet, und was er beobachtet, nennt er ‚die Wirklichkeit‘. ‚Beobachtung‘ im systemtheoretischen Sinn dagegen trifft nicht auf Menschen zu, sondern auf organische, psychische oder kommunikative Systemoperationen, die Unterschiede markieren und sich aufgrund der markierten Unterschiede auf etwas beziehen. In diesem Kontext kann nur ein Organismus, ein Bewußtsein oder ein Kommunikationssystem ‚Beobachter‘ genannt werden. Ein solches System ist typischerweise aktiv. Es erzeugt selbst die Unterschiede, aufgrund deren es etwas bezeichnet. Für ein System ist nur das wirklich, was seine Operationen im selbstreferenziell-geschlossenen Vollzug unterscheiden und bezeichnen können.“

Gegenstände im Verhältnis zu anderen Gegenständen habe sichtbar werden lassen, mache die moderne Kunst diese Unterscheidungsoperationen in der Form selbst zum Gegenstand der Kunst. „Die vielleicht wichtigste Einsicht“, so Luhmann, „ist, daß die moderne Kunst eine auf eigenes Unterscheiden gegründete Welt konstruiert. Sie ist genau in diesem Sinne Weltkunst.“³⁹ Wiederrum vereinfacht gesagt heißt das: Vormoderne Kunst ist Repräsentation von Welt, moderne Kunst Setzung; sie konstruiert Formen, die Welt erzeugen. Moderne Kunst wird zum Beobachter von Unterscheidungen, wobei sie als Beobachter in den Operationen des Beobachtens, d. h. letztlich der Formgewinnung selbst beobachtet werden will und dieses Beobachtungsverhalten steuert. „Das Kunstwerk“, so Luhmann, „bestimmt, wie es gesehen sein will, und selbst Mehrdeutigkeiten sind so einkomponiert, daß sie als Mehrdeutigkeiten wirken. Kunstwerke werden geschaffen, um Beobachter festzulegen.“⁴⁰

Hier öffnet sich eine Paradoxie, insofern jede Unterscheidung notwendigerweise blind bleibt für die ihr zugrunde liegende Unterscheidung: „Der Beobachter“, um ein letztes Mal Luhmann zu zitieren,

gewinnt Distanz. Er gewinnt die versprochenen neuen Möglichkeiten des Sehens. Aber er kann in dem Formenspiel, das er beobachtet, weder die Welt noch sich selbst wiederfinden: oder dies nur mit Hilfe weiterer Unterscheidungen, mit denen sich das Problem nur wiederholt. Jede Form realisiert die Paradoxie der Lösung eines unlösbaren Problems.⁴¹

Dass diese Blindheitsflecken nur verschoben werden können, ohne dass die Welt als eine womöglich ‚Ganze‘ zur Erscheinung kommt, markiert die blinden Flecken der systemtheoretischen Beobachtung und schränkt zugleich das eingangs Gesagte über die Bedeutung der Literatur bei der Erkennbarkeit der Welt notwendigerweise wieder ein.

Der systemtheoretische Beobachtungsbegriff liefert aller Abstraktheit zum Trotz in heuristischer Hinsicht ein durchaus handhabbares Werkzeug zur Beschreibung der Code-Operationen, denen Literatur durch sprachliche Operationen Ausdruck verleiht. Albrecht Koschorke hat mit seinen Überlegungen zu einer „Poetik der funktionalen Differenzierung“ ein bedenkenswertes Beispiel einer solchen praktischen Anverwandlung und Weiterentwicklung systemtheoretischer Thesen gegeben, das Perspektiven für eine Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur (Literatur der Gegenwärtigkeit) eröffnet. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist zum einen die These, dass Texte aufgrund

ihrer Polyvalenz über eine Organisationskraft verfügen, die dem enger gefassten und an rigide Präselektionen gebundenen Binarismus formaler Systemlogiken überlegen ist. Und das wiederum hängt damit zusammen, daß Texte ein Wissen von sich selbst ‚mitlaufen‘ lassen können, ohne sich darum gleich paradoxal zu

³⁹ Niklas Luhmann, „Weltkunst“, in: ders./Frederick D. Bunsen/Dirk Baecker, *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld, 1990, S. 7-45: 26.

⁴⁰ Ebd., S. 27.

⁴¹ Ebd., S. 14.

blockieren. Sie sind imstande, Fiktionen als Realität erscheinen zu lassen, Wirklichkeit beziehungsweise Gültigkeit zu stiften und gleichzeitig lesbar zu halten, daß es sich so einfach doch nicht verhält. Sie können sogar beides zugleich: Bedeutung verleihen und Bedeutung entziehen – je nachdem, unter welcher Perspektive man sie betrachtet.⁴²

Ausgangspunkt Koschorkes ist zum anderen die Beobachtung, dass innerhalb der Systemtheorie die Bereiche zwischen den Systemen unmarkiert bleiben, insoweit Systeme außerhalb der Reichweite ihrer Codes nicht operieren und nicht beobachten. Koschorke führt für diese Vernachlässigung des ‚Zwischen‘ zwei Gründe an: Zum einen lasse sich über diesen Zwischenraum, der zur Umwelt der Systeme gehört, nichts aussagen; damit zeichne die Systemtheorie den „Prozess gesellschaftlicher Rationalisierung in der Moderne nach, der von Soziologen wie Claus Offe als eine *Summe unkoordinierter Teilmodernisierungen* beschrieben worden ist – auf Kosten einer Rationalität der Gesellschaft als ganzer.“⁴³ Sie reproduziere damit „nicht allein die ökologische Betriebsblindheit der industriellen Moderne [...], sondern auch den blinden Fleck systemischer Evolution überhaupt, insofern Systeme strukturell außerstande sind, ihre eigenen Ausgangs- und Randbedingungen zu reflektieren.“⁴⁴ Hinzu komme als Zweites ein „immanent methodologischer Grund“ für die Aussageverweigerung, weil nämlich

in jener Zone die Zuständigkeitsgrenzen überhaupt erst gezogen, weil zwischen Ökonomie, Politik, Recht, Kunst usw. gleichsam die *terms of trade* ermittelt werden müssen und folglich systembezogene binäre Codierungen noch gar nicht verwendbar sind. Systemisch kann man eben erst dann argumentieren, wenn die zu beschreibenden Funktionsordnungen bereits bestehen und ihrer regulären Arbeit nachgehen.⁴⁵

Für Koschorke ist es nun aber gerade der von der Systemtheorie vernachlässigte Bereich der noch ungerichteten, gleichsam energetischen Bewegungs- und Regelungsimpulse, der die Aufmerksamkeit einer Kulturwissenschaft verlangt, die ‚Kultur‘ zu ihrem Gegenstand macht – *Kultur* hier verstanden als „*Entstehungsort von Systemrationalitäten*“ und „Raum des Dazwischen oder davor, in dem sich die verschiedenen Rationalitätstypen berühren, kreuzen, mischen, verstärken und widerstreiten“⁴⁶.

In der Fluchtlinie dieser Bestimmung von Kultur lässt Literatur sich nun genauer als Spiegel- und Speichermedium der Aushandlung von symbolischer Differenz in ihrer je eigenen Gegenwärtigkeit und damit als ‚Zeitkapsel‘ bestimmen. Literatur als Kunst beobachtet einerseits das Feld der kulturellen Im-

⁴² Albrecht Koschorke, „Codes und Narrative. Überlegungen zur Poetik der funktionalen Differenzierung“, in: Dorothee Kimmich/Rolf G. Renner/Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, 2. Aufl., Stuttgart, 2008, S. 545-558: 554 f.

⁴³ Ebd., S. 551. [Herv. i. O.]

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 551 f.

⁴⁶ Ebd., S. 552.

provisation, andererseits ist sie selbst ihr (oder zumindest: ein) Austragungsort der Ausdifferenzierung, auf dem die Verwerfungen und Bruchstellen dieser „symbolischen Machtkämpfe“⁴⁷ *gegenwärtig sind* – und dies im Falle der zeitlichen Nähe von Produktion und Rezeption in Gestalt eines noch offenen Prozesses, in den der Beobachter selbst involviert ist. So schafft Literatur Beobachtungsdistanz in der Nähe.

Die Grundlagen dafür, Literatur als in diesem Sinne „Experimentierfeld von Codierungen“⁴⁸ im Rahmen kultureller Transformationen zu ‚beobachten‘, was Anschlussmöglichkeiten an performance-theoretische Transformationsmodelle böte, wie sie Thomas Düllo neuerdings mit seiner voluminösen Untersuchung *Kultur als Transformation* (Bielefeld, 2011) zur Diskussion gestellt hat, liefert nach wie vor das eingeführte Kommunikationsmodell mit den Kategorien ‚Autor‘, ‚Text/Werk‘, ‚Leser‘. Sie bieten – darauf hat Ralf Klausnitzer nachdrücklich und zu Recht, wie ich meine, unlängst noch einmal aufmerksam gemacht – nach wie vor Ansatzpunkte und Anschlussmöglichkeiten.⁴⁹

Gerade von hier aus kommt die Beschäftigung mit einer Literatur der Gegenwartigkeit nicht umhin, exkludierende, normative und kanonisch orientierte Wertungskriterien auf den Prüfstand zu stellen und ein Modell ästhetischen Vermögens zu entwickeln, das der Selbstpositionierung der Autoren in einem ausdifferenzierten literarischen Feld Rechnung trägt.⁵⁰ Die an vielen Hochschulen etablierten Poetikvorlesungen von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die als Selbstzuschreibungen von Autoren in die Nachfolge der normativen Poetiken getreten sind, böten einen ersten wichtigen Ausgangspunkt dafür.

Literatur

Arnold, Heinz Ludwig, „Vorbemerkung“, in: ders. (Hg.), *KLG*, Bd. 1, 72. Nlg., 10/2002.

Barner, Wilfried, „Epilog: Abrechnen und Rechthaben“, in: ders. (Hg.), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* (= *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, 12), München, 1994, S. 923-938.

Baumgart, Reinhard, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Kritiken – Essays – Kommentare*, München, 1994.

⁴⁷ Ebd., S. 552

⁴⁸ Ebd., S. 554.

⁴⁹ Klausnitzer (2007), *Koexistenz*, S. 40-42.

⁵⁰ Vgl. dazu die Beiträge von Gerhard Kaiser, Doris Moser und Thomas Homscheid im vorliegenden Band.

- Beßlich, Barbara/Grätz, Katharina/Hildebrandt, Olaf (Hg.), *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin, 2005.
- Braun, Michael, *Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Köln (u. a.), 2010.
- Briegleb, Klaus/Weigel, Sigrid, „Einleitung“, in: *Gegenwartsliteratur seit 1968* (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, 12), München, Wien, 1992, S. 9-17.
- Denman, Mariatte/McIsaac, Peter/Jung, Werner (Hg.), *Was bleibt – von der deutschen Gegenwartsliteratur?*, Stuttgart, Weimar, 2001 (= *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, H. 124).
- Döring, Christian (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Frankfurt/M., 1995.
- Düllo, Thomas, *Kultur als Transformation. Eine Kulturwissenschaft des Performativen und des Crossover*, Bielefeld, 2011.
- Egyptien, Jürgen, *Einführung in die deutschsprachige Literatur seit 1945*, Darmstadt, 2006.
- Eke, Norbert Otto/Olasz-Eke, Dagmar, *Bibliographie: Der deutsche Roman 1815-1830. Standortnachweise, Rezensionen, Forschungsüberblick*, München, 1994.
- Erb, Andreas (Hg.), *Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre*, Opladen, 1998.
- Esselborn, Karl, „Neue Perspektiven auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur in aktuellen germanistischen Veröffentlichungen“, in: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 28, 2002, S. 413-427.
- Fischer-Lichte, Erika, „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Weg zu einer performativen Kultur“, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt/M., 2002, S. 277-300.
- Freund, Wieland und Winfried (Hg.), *Der deutsche Roman der Gegenwart*, München, 2001.
- Gansel, Carsten/Korte, Hermann (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien*, Göttingen, 2009ff.
- Grimm, Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4,2, Leipzig, 1897.
- Gross, Sabine, „In Defense of Canons“, in: Robert Bledsoe/Bernd Estabrook/J. Courtney Federle/Kay Henschel/Wayne Miller/Arnim Polster (Hg.), *Rethinking Germanistik. Canon and Culture*, New York, NY (u. a.), 1991, S. 105-112.
- Harder, Matthias (Hg.), *Bestandsaufnahmen. Deutschsprachige Literatur der neunziger Jahre aus interkultureller Sicht*, Würzburg, 2001.
- Herrmann, Meike, „Die Historisierung hat begonnen. Die Gegenwartsliteratur seit 1990 als Gegenstand der Lektüre und Forschung“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, NF XVI, 2006, H. 1, S. 109-118.
- Heydebrand, Renate von (Hg.), *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart, Weimar, 1998.
- Höppner, Wolfgang, *Das „Erebt, Erlebte und Erlernte“ im Werk Wilhelm Scherers. Ein Beitrag zur Geschichte der Germanistik*, Köln, Weimar u. Wien, 1993.
- Ders., „Erich Schmidt“, in: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*, hg. von Christoph König, Hans-Harald Müller und Werner Röcke, Berlin, New York, NY, 2000, S. 107-114.
- Jaeckle, Erwin, *Der Zürcher Literaturschock. Bericht*, München, Wien, 1968.
- Kämmerlings, Richard, *Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89*, Stuttgart, 2011.

- Kammler, Clemens, „Deutschsprachige Literatur seit 1989/90. Ein Rückblick“, in: ders./Torsten Pflugmacher (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, 2004, S. 13-35.
- Ders./Keller, Jost/Wilczek, Reinhard, *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Gattungen – Themen – Autoren. Eine Auswahlbibliographie*, Heidelberg, 2003.
- Ders./Pflugmacher, Torsten (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, 2004.
- Klausnitzer, Ralf, „Koexistenz und Konkurrenz. Theoretische Umgangsformen mit Literatur im Widerstreit“, in: *Kontroversen in der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse*, hg. v. dems. und Carlos Spoerhase, Bern (u. a.), 2007, S. 15-48.
- Knobloch, Hans-Jörg/Koopmann, Helmut (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Tübingen, 1997.
- Ders., „Vorwort“, in: ders./Helmut Koopmann (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Tübingen, 1997, S. 7.
- Köhler, Andrea/Moritz, Rainer (Hg.), *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig, 1998.
- Koschorke, Albrecht, „Codes und Narrative. Überlegungen zur Poetik der funktionalen Differenzierung“, in: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, hg. und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner und Bernd Stiegler, 2. Aufl., Stuttgart, 2008, S. 545-558.
- Kraft, Thomas (Hg.), *Aufgerissen. Zur Literatur der 90er*, München, Zürich, 2000.
- Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/M., 1987.
- Ders., *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/M., 1990.
- Ders., „Weltkunst“, in: ders./Frederick D. Bunsen/Dirk Baecker, *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, Bielefeld, 1990, S. 7-45.
- Müller, Hans-Harald, „Wilhelm Scherer (1841-1886)“, in: Christoph König/Hans-Harald Müller/Werner Röcke (Hg.), *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*, Berlin, New York, NY, 2000, S. 80-94.
- Mussil, Stephan, „Literaturwissenschaft, Systemtheorie und der Begriff der Beobachtung“, in: Henk de Berg/Matthias Prangel (Hg.), *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen, 1993, S. 183-202.
- Paefgen, Elisabeth K., „(Zu) viel und (zu) früh. Kanondidaktische Überlegungen zwischen 1842 und 1925“, in: Hermann Korte/Marja Rauch (Hg.), *Literaturvermittlung im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Vorträge des 1. Siegener Symposiums zur literaturdidaktischen Forschung*, Frankfurt/M. (u. a.), 2005, S. 23-39.
- Rosenberg, Rainer, „Zur Geschichte der Literaturwissenschaft in der DDR“, in: Jörg Drews/Christina Lehmann (Hg.), *Dialog ohne Grenzen. Beiträge zum Bielefelder Kolloquium zur Lage von Linguistik und Literaturwissenschaft in der ehemaligen DDR*, Bielefeld, 1991, S. 11-35.
- Scheitler, Irmgard, *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*, Tübingen, Basel, 2001.
- Scherer, Wilhelm, „Antrittsrede“, in: *Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 3. Juli 1884, 2. Halbband, Juni-Dezember, Berlin, 1884, S. 727-729.
- Schlicht, Corinna (Hg.), *Stimmen der Gegenwart. Beiträge zu Literatur, Film und Theater seit den 1990er Jahren*, Oberhausen, 2011.

- Schirmacher, Frank, „Idyllen in der Wüste oder Das Versagen vor der Metropole“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 10.10.1989. (Wieder abgedruckt u. a. in: Andrea Köhler/Rainer Moritz (Hg.), *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig, 1998, S. 15-27.)
- Seel, Martin, *Theorien*, Frankfurt/M., 2009.
- Segebrecht, Wulf, *Was sollen Germanisten lesen? Ein Vorschlag*, Berlin, 1994.
- Sorg, Reto/Mettauer, Adrian/Proß, Wolfgang, „Zurück in die Gegenwart. Eine Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Zukunft der Literatur – Literatur der Zukunft. Gegenwartsliteratur und Literaturwissenschaft*, München, 2003, S. 7-11.
- Sprang, Stefan, „Textviren zwischen elektronischen Realitätsprogrammen. Wie Literatur am Thema ‚Medien‘ ihre Gegenwärtigkeit beweisen kann“, in: Christian Döring (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Frankfurt/M., 1995, S. 49-81.
- Staiger, Emil, „Literatur und Öffentlichkeit“, in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 20.12.1966.
- Steinecke, Hartmut, *Gewandelte Wirklichkeit – verändertes Schreiben? Zur neuesten deutschen Literatur. Gespräche, Werke, Porträts*, Oldenburg, 1999.
- Steinwachs, Burkhard, „Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folgerungen“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Ursula Link-Heer (Hg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*, Frankfurt/M., 1985, S. 312-323.
- Sternsdorff, Jürgen, *Wissenschaftskonstitution und Reichsgründung. Die Entwicklung der Germanistik bei Wilhelm Scherer. Eine Biographie nach unveröffentlichten Quellen*, Frankfurt/M. (u. a.), 1979.
- Voßkamp, Wilhelm/Fohrmann, Jürgen, „Forschungsprojekt ‚Wissenschaftsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft‘, 1986, Manuskript S. 2. (Zit. n. Rosenberg, Rainer, „Zur Geschichte der Literaturwissenschaft in der DDR“ in: Jörg Drews/Christina Lehmann (Hg.), *Dialog ohne Grenzen. Beiträge zum Bielefelder Kolloquium zur Lage von Linguistik und Literaturwissenschaft in der ehemaligen DDR*, Bielefeld, 1991, S. 11-35).
- Worthmann, Friederike, „Literarische Kanones als Lektüremacht. Systematische Überlegungen zum Verhältnis von Kanon(isierung) und Wert(ung)“, in: Renate von Heydebrand (Hg.), *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*, Stuttgart, Weimar, 1998, S. 9-29.

MATTHIAS BEILEIN

SEHR INTERESSANT.

ÜBER EINIGE SPEZIFISCHE PROBLEME DER BESCHÄFTIGUNG MIT UND BEWERTUNG VON GEGENWARTSLITERATUR

Texte der Gegenwartsliteratur (im Sinne einer nicht-kanonischen, neueren belletristischen Literaturproduktion) zählen heute ganz selbstverständlich zum Archiv, auf dessen Basis literaturwissenschaftliche und germanistische Institute ihre Lehrpläne ermitteln. Manchmal hat es fast den Anschein, als verdrängten bestimmte Gegenwartsauctoren, die sich für literaturwissenschaftliche Forschung als besonders anschlussfähig anbieten, mehr und mehr die Auseinandersetzung mit denjenigen Autorinnen und Autoren, die bis vor Kurzem das eigentliche Korpus der Literaturwissenschaft ausmachten (d. h. vor allem die als kanonisch geltenden Autorinnen und Autoren des 18. und des 19. Jahrhunderts sowie der Klassischen Moderne). So verzeichnet etwa die *Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft* für die vergangenen zehn Jahre mehr als 150 Beiträge zu Durs Grünbein – das ist etwa so viel, wie im gleichen Zeitraum zu Klopstock, Bürger und Schnabel zusammen erschienen sind. Über Elfriede Jelinek erschienen zwischen 2001 und 2011 mehr als 500 wissenschaftliche Arbeiten und damit in etwa genauso viele wie über Adalbert Stifter. Günter Grass bringt es auf fast 700 Einträge – auf annähernd doppelt so viele wie Alfred Döblin.

Diese Befunde mögen insgesamt nicht mehr besagen, als dass die Gegenwartsliteratur mittlerweile zu den zentralen Forschungsgegenständen der Germanistik gehört. Doch spricht nicht einiges dafür, dass die Beschäftigung mit diesen Texten eine Reihe spezifischer Probleme aufwirft, die jedoch, verglichen mit der Selbstverständlichkeit, mit der die Gegenwartsliteratur zum Gegenstandsbereich des Faches zählt, eher marginal behandelt werden? Bereitet das literaturwissenschaftliche Studium eigentlich angemessen auf die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Texten vor?

Meines Erachtens hängt eines der spezifischen Probleme in der Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur eng mit dem Problem der literarischen Wertung zusammen. Ich möchte im Folgenden kurz die besondere Herausforderung einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit zeitgenössischen Texten beschreiben, in einem zweiten Schritt genauer auf deren Zusammenhang mit der literarischen Wertung eingehen und abschließend die Ergebnisse dieser Darstellung auf die aktuellen Umstrukturierungen des Faches anwenden, wobei die Anbindung der literaturwissenschaftlichen Lehre an die außeruniversitäre Praxis im Vordergrund stehen wird.

Einer immer wieder aufs Neue heraufbeschworenen Krise der Literaturkritik¹ zum Trotz sind Rezensionen und andere Feuilletonbeiträge oft die ersten Quellen der kritischen Beschäftigung mit neueren Texten, da zu vielen Autorinnen und Autoren kaum nennenswerte Forschung vorliegt bzw. die Texte so neu sind, dass die Forschung noch keine Gelegenheit hatte, sich überhaupt mit ihnen zu beschäftigen. Eine wichtige und nicht selten die einzige Orientierungsquelle stellen daneben die einschlägigen Lexika und Handbücher zur Gegenwartsliteratur (wie etwa das *KLG*) dar, die sich aber ebenfalls zu einem großen Teil auf publizistische Beiträge stützen. Die Arbeitsweisen und die Schreibstrategien von Wissenschaft und Publizistik unterscheiden sich allerdings in vielerlei Hinsicht: Während die Wissenschaft – im Idealfall – Thesen argumentativ entfaltet, tendiert der Journalismus dazu, Meinungen zuzuspitzen und Urteile nicht zu begründen, d. h. eher axiomatisch denn argumentativ vorzugehen. Das ist nicht selten dem zeitlichen Druck des Tagesgeschäfts geschuldet, was auch einer der Gründe dafür ist, warum sich in viele Rezensionen und journalistische Reportagen sachliche Ungenauigkeiten und Fehler einschleichen, die der sich auf die Publizistik stützende Wissenschaftler allerdings nur dann erkennen kann, wenn er in seinem Fachgebiet über einen Wissensvorrat verfügt, der die Lektüre solcher Quellen im Grunde schon obsolet machen würde. Als zuverlässige – oder gar einzige Quelle – empfehlen sich diese Texte also nur unter Vorbehalt.²

Um die Quellenlage aufzubessern, werden für größere Arbeiten oft Selbstauskünfte der behandelten Autoren hinzugezogen bzw. erst erhoben. Tatsächlich erweisen sich viele Gegenwartsautoren gegenüber der literaturwissenschaftlichen Arbeit als so aufgeschlossen, dass manche Wissenschaftler dazu neigen, diese scheinbar zuverlässigen Quellen in bedenklichem Maße unkritisch zu lesen.³ Dass gerade diese Paratexte einer strengen Quellenkritik unterzogen werden sollten, liegt auf der Hand, denn wie ließe sich sonst entscheiden, wo Auskunftsfreudigkeit in Manipulation umschlägt?⁴ Während jedoch Arbeiten, die sich auf zeitgenössische Berichte und Selbstauskünfte kanonisierter Autoren stützen, ohne diese Paratexte überprüft zu haben, zurecht als unwissenschaftlich gelten würden, liegen die Maßstäbe bei der Gegenwarts-

¹ Vgl. dazu etwa Tilmann Lahme, „Krise im Kasperltheater. Zur Lage der Literaturkritik“, in: *Neue Rundschau* 122, 1 (2011), S. 57-73, der das Konstatieren eines zunehmenden Niveauabfalls der Literaturkritik bis zu Fontane zurückverfolgt; sowie Thomas Anz, „Kontinuitäten und Veränderungen der Literaturkritik in Zeiten des Internets: Fünf Thesen und einige Bedenken“, in: Renate Giacomuzzi/Stefan Neuhaus/Christiane Zintzen (Hg.), *Digitale Literaturvermittlung. Praxis – Forschung – Archivierung*, Innsbruck (u. a.), 2010, S. 48-59: 49, wo es heißt: „Das Lamentieren über den Zustand und angeblichen Bedeutungsverlust der Kritik“ sei „so alt wie diese selbst“. Vgl. ferner Gunter Nickel (Hg.), *Kaufen! statt Lesen! Literaturkritik in der Krise?*, Göttingen, 2006; sowie *Der Deutschunterricht, Heft 1: Krise der Literaturkritik*, Velber, 1991.

² Vgl. dazu das Interview mit Moritz Baßler in diesem Band.

³ Siehe dazu den Beitrag von Claudia Dürr in diesem Band.

⁴ Vgl. den Beitrag von Gerhard Kaiser in diesem Band.

literatur offenbar niedriger. Das liegt u. a. daran, dass der Literaturwissenschaft bei der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Literatur die Werkzeuge verlässlicher Quellenkritik nur bedingt zur Verfügung stehen: Biografisches Material ist oft nicht frei zugänglich, Vorlässe sind gesperrt, Nachlässe unterliegen der Kontrolle der Rechteinhaber, die oft genug Einfluss auf entstehende Arbeiten zu nehmen versuchen. Die eigene Zeitgenossenschaft erweist sich in dieser Hinsicht also als Behinderung der wissenschaftlichen Arbeit. So verlockend das Gespräch mit dem eigenen Studienobjekt auch ist, so gilt es gerade hier, die Gefahren eines ‚autoritativen Fehlschlusses‘ oder eines platten Biografismus zu umschiffen, um die Meinung des Autors nicht hierarchisch über die Forschungsmeinung oder das eigene Urteil zu setzen. Man sollte sich stets bewusst sein, dass viele Gegenwartsautoren Kommunikationsexperten geworden sind, nicht zuletzt auch deshalb, weil in den letzten Jahren das publizistische Interesse an biografischen *home stories* das klassische Rezensionswesen mehr und mehr zu verdrängen droht. Autoren spielen Rollen, Autoren inszenieren sich, auch und gerade im Gespräch mit der Literaturwissenschaft.

Der Begriff ‚Gegenwartsliteratur‘ bezeichnet u. a. das unabgeschlossene Werk lebender Autoren. Diese Unabgeschlossenheit birgt die Gefahr, dass Werkdeutungen oft nur vorläufigen Charakter haben können. Freilich unterliegen auch Deutungskanones (im Sinne von überlieferten, das individuelle Verstehen präfigurierenden Interpretationsmustern)⁵ klassischer Texte stets einer Dynamik, nur vollziehen sich Deutungsrevisionen dort weitaus langsamer. Solange Autoren leben, können sie aber Teile ihres Werks verwerfen, um- oder weiterschreiben, ihre politischen Meinungen und ästhetischen Einstellungen ändern. Die Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur scheint also stets davon bedroht zu sein, dass die dort gefällten wissenschaftlichen Urteile schneller veralten als diejenigen über Autoren des literarischen Kernkanons. Diese Gefahr liegt aber eigentlich nur dann vor, wenn man Analysen und Interpretationen vor allem auf Paratexte stützt; die Gefahr ist kleiner, wenn man einen Text allein als solchen analysiert. Denn viele Wenden in den Lebensläufen von Autoren der Gegenwart sind vor allem von biografischer Relevanz, von denen fundierte literaturwissenschaftliche Analysen solange unberührt bleiben, wie sie den Text und nicht den Autor ins Zentrum stellen.

Zur Gegenwartsliteratur liegt zwar oft eine Fülle an Forschungsbeiträgen vor, nicht selten lässt sich aber beobachten, dass die Forschung auf die besonderen Entstehungsbedingungen dieser Texte nicht eingeht. Dies ist u. a. dem Umstand geschuldet, dass diese Texte uns zeitlich, sprachlich und – wie man wohl intuitiv schließen kann – damit auch semantisch sehr nahe stehen, woraus sich wiederum ergibt, dass eine Verortung der Texte in ihre institutionel-

⁵ Zum Begriff vgl. ausführlich Benjamin Specht, „Textpotential und Deutungskanon. Zum Verhältnis von Textstrategie und Kanonisierung am Beispiel der Rezeptionsgeschichte von Novalis’ Europa-Rede“, in: Lothar Ehrlich/Judith Schildt/Benjamin Specht (Hg.), *Die Bildung des Kanons. Textuelle Faktoren - Kulturelle Funktionen - Ethische Praxis*, Köln, Weimar, 2007, S. 75-102.

len und ökonomischen Kontexte daher als eher obsolet erscheint. In vielen Fällen scheint mir aber gerade diese Kontextualisierung angebracht zu sein, um eine adäquate Beurteilung dieser Texte überhaupt erst zu gewährleisten.⁶ Dies beginnt etwa mit dem Wissen um die teils gravierenden Unterschiede hinsichtlich der Konstitution der vier unterschiedlichen deutschsprachigen literarischen Felder, die sich, teils vorübergehend, als Folge der historischen Zäsur von 1945 etabliert haben. Während es unmittelbar einleuchtet, warum die Texte der DDR-Literatur nicht unter den Bedingungen des westdeutschen Literaturbetriebs zu beurteilen sind, erlaubt sich die Literaturwissenschaft im Hinblick auf die literarischen Felder Österreichs und der Schweiz hingegen oft institutionelle Blindheit und hält es für zuverlässig, sie unter dem gemeinsamen Paradigma der ‚deutschsprachigen Gegenwartsliteratur‘ zu betrachten.

Im Folgenden soll es weniger darum gehen, kulturelle Idiosynkrasien oder regionale Eigenarten zu ermitteln, um auf diese Weise erneut die Beweisführung zur Ermittlung der vermeintlichen Eigenständigkeit einer schweizerischen oder österreichischen Literatur anzutreten. Vielmehr möchte ich dafür plädieren, sich bei der Beschäftigung mit deutschsprachiger Gegenwartsliteratur stets bewusst zu sein, dass institutionelle Besonderheiten, singuläre historische Konstellationen und politische Eigenheiten diese literarischen Felder in einer Weise steuern oder beeinflussen, die dem Deutschen schlicht aufgrund der Tatsache verborgen bleibt, dass es in seinem Land Entsprechendes nicht gibt – man denke hier etwa an die österreichische Sozialpartnerschaft oder die Schweizer „Zauberformel“.

Die Voraussetzung für die Ausbildung des dafür notwendigen Problembewusstseins wäre zunächst einmal ein über das Basale hinausgehendes Wissen um die wesentlichen Institutionen des eigenen literarischen Feldes und deren diachrone Entwicklung. In der Lehre werden diese Aspekte eher marginal behandelt. Im Vergleich zu den Ausbildungsschwerpunkten Textanalyse, Methodik, Rhetorik, Gattungsgeschichte und autorzentrierte Literaturgeschichte sind Fragestellungen der Literaturvermittlung und des Literaturbetriebs eher schwach institutionalisiert; Indiz dafür ist das Ungleichgewicht im Angebot an Lehrbüchern für diese unterschiedlichen Teilbereiche.

Mit der Modularisierung der Studiengänge wurden die Aspekte Literaturvermittlung und Institutionenlehre im Curriculum aufgewertet. Die Einbindung von Lehreinheiten zu Literaturbetrieb und Literaturvermittlung hat die hochschulpolitische Forderung einer expliziten Praxisanbindung geisteswissenschaftlicher Studiengänge (und damit deren ökonomischer Indienstnahme) zumindest formell eingelöst. Oft wurde die versprochene Erhöhung des Praxisanteils aber eher halbherzig umgesetzt. Es ist meines Erachtens nicht damit getan, alle paar Semester eine Ringvorlesung anzubieten, in deren Rahmen dann ‚Praktiker‘ (vorzugsweise Literaturkritiker oder Lektoren namhafter Belletristikverlage) aus ihrem Arbeitsalltag erzählen. Damit wird weder das Fach

⁶ Vgl. dazu den Beitrag von Hans Frese in diesem Band.

in praktischer Hinsicht aufgewertet noch das grundlegende Wissen über die wichtigsten Institutionen, Arbeitsabläufe und ökonomischen Vorgänge des Literaturbetriebs vermittelt, das nicht nur in Hinblick auf die berufliche Orientierung von Nutzen ist. Tatsächlich wäre es wünschenswert, wenn ein literaturbetriebliches Propädeutikum zum festen Bestandteil der Germanistenausbildung würde – und dies schon allein deswegen, um Absolventen nicht in teils völliger Ahnungslosigkeit über die Arbeitsbedingungen in einem für Literaturwissenschaftler wichtigen Berufsfeld zu entlassen. Denn geht es um die Auflistung beruflicher Perspektiven neben dem Lehramt, so rangieren die verschiedenen Berufsbilder des Literaturbetriebs zwar weit oben auf der Skala potenzieller Karriereoptionen; der Brückenschlag von den Studieninhalten zu deren praktischer Anwendung erfolgt jedoch meist erst nach dem Examen. Und nicht zuletzt ließe sich auf diese Weise auch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Gegenwartsliteratur auf ein höheres Niveau bringen.

Die Forderung nach einem Praxisbezug könnte durch eine bessere methodologische Fundierung in der Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur zumindest teilweise eingelöst werden. Erfolgversprechender als gelegentliche Lehrveranstaltungen zu Themen des Literaturbetriebs scheint es mir zu sein, von der Gegenwartsliteratur selbst ausgehend die Anbindung an die Praxis zu suchen. In einem konsequent an der gegenwärtigen beruflichen Praxis orientierten methodischen Zugriff (beispielsweise durch die Simulation der verlegerisch relevanten Arbeitsschritte vom Manuskript zum fertigen Buch) lassen sich textanalytische Techniken mit der Wissensvermittlung über Kontexte und Berufsfelder kombinieren und die auf diese Weise erworbenen Kenntnisse über die wesentlichen Institutionen des Literaturbetriebs sowie die zentralen Mechanismen der Literaturvermittlung zur Fundierung der eigenen Textinterpretationen nutzbar machen.

Ein weiteres Problem der Literaturwissenschaft im Umgang mit Gegenwartsliteratur, das möglicherweise gravierender ist als die eben kurz umrissenen Fragen der Quellenlage, der Unabgeschlossenheit des Werks und der oft ungenügenden Kenntnisse von Institutionen, ökonomischen Bedingungen und Vermittlungsprozessen, ergibt sich aus der Relation von Texten der Gegenwart zu kanonisierten Texten. So liegt es zwar auf der Hand, dass sich innerhalb der Gegenwartsliteratur hierarchische Strukturen ausbilden, die das Korpus zeitgenössischer Texte in einer dem Kanon vergleichbaren Art organisieren. Dabei handelt es sich jedoch eher um Phänomene der Aufmerksamkeit oder der Popularität, nicht jedoch der Kanonizität, die einen Text mit der Signatur zeitloser und beispielhafter oder sogar beispielloser Geltung versieht. Wie ließe sich ein solcher Status jedoch für einen Text der unmittelbaren oder näheren Gegenwart konstatieren – wo doch die meisten Kriterien, an denen der kanonische Rang eines Textes (oder eines Autors) konventionellerweise abgelesen wird (wie etwa permanente Verfügbarkeit eines Textes im Buchhandel, wissenschaftlich fundierte Werkausgaben, Nachlasspflege, Etablierung von Gedenkstätten, Denkmälern, literarischen Gesellschaften usw.), in

den allermeisten Fällen erst dann erfüllt werden, wenn ein Werk als abgeschlossen gelten kann?

Wenn nun also zeitgenössische Texte zwar als ‚herausragend‘, ‚berühmt‘, ‚weit verbreitet‘ etc., nicht jedoch als ‚klassisch‘ oder ‚kanonisch‘ gelten können, wirft dies die Frage nach der literarischen Wertung von Texten der Gegenwartsliteratur in einer Weise auf, die sich für die Texte des Kernkanons nicht stellt – denn das Prädikat ‚kanonisch‘ bedeutet nicht allein die Zugehörigkeit zu einem literarischen Kanon, sondern ist zudem eine explizite Wertung, die einem Text, gemessen an welchem Maßstab auch immer, literarische Güte zuweist.

Literarische Wertung in den Literaturwissenschaften bedeutete lange Zeit Parteinahme „für die herrschende Kultur“⁷, mithin die Verteidigung des bürgerlichen Literaturkanons. Emil Staiger etwa begegnete „dem Problem der literarischen Wertung mit dem größten Mißtrauen“⁸, verstand er dies doch als Aufforderung einer „theoretische[n] Darlegung“, „die jedermann anerkennen, die für jedermann verbindlich sein“ sollte.⁹ Er entledigte sich dieses Problems, indem er zur Ermittlung der Wertmaßstäbe, „nach denen man gemeinhin, ohne es immer deutlich zu wissen, den Wert einer Dichtung zu bestimmen versucht“¹⁰, auf den literarischen Kanon zurückgriff und diesen dann zirkulär mit den aus ihm abgeleiteten Maßstäben (Einstimmigkeit, individueller Charakter, Gattungs- und Sprachgerechtigkeit, gemeinschaftsbildende Macht) verteidigte. Auf diese Weise bestätigte Staiger dasjenige, was bereits von Anfang an feststand – so zum Beispiel, dass Goethe „der größte deutsche Dichter“¹¹ sei. Auch wenn Staigers Wertungsexplikation wegen der argumentativen Zirkularität oder der eher willkürlichen Ausnahmen, die er einräumen muss, um beispielsweise Goethes Hegemonie retten zu können¹², insgesamt nur wenig überzeugt, lohnt es sich gleichwohl, sich auch heute damit zu beschäftigen. Denn durch den Rückblick auf das kanondefensive Wertungsverständnis der 1950er und 1960er Jahre wird man daran erinnert, dass explizite Wertungen auch in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft so gut wie keine Rolle spielen.

⁷ Norbert Mecklenburg, „Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft*, Tübingen, 1977, S. VII-XLIII: VIII.

⁸ Emil Staiger, „Einige Gedanken zur Fragwürdigkeit des Wertproblems [1969]“, in: Norbert Mecklenburg (Hg.), *Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft*, Tübingen, 1977, S. 103-118: 103.

⁹ Ebd. Staiger relativiert zum Ende hin diese Normativität, indem er auf Kants *Kritik der Urteilskraft* und die dort dargestellte subjektive Gültigkeit der Geschmacksurteile (§ 8) verweist.

¹⁰ Ebd., S. 114.

¹¹ Ebd., S. 107.

¹² Für Staiger gibt es keine Zweifel: Goethe ist „der größte deutsche Dichter“ (ebd.). Da aber Goethes Werk in Vielem nicht den von Staiger aufgestellten ästhetischen Postulaten entspricht, muss er mit einem gewissen argumentativen Aufwand belegen, warum gerade in dieser Devianz die eigentliche Größe Goethes besteht.

Literaturwissenschaftler klammern das argumentativ gestützte Urteil, warum man einen Text für gut oder schlecht hält, also die explizite Wertung literarischer Texte, aus ihren Kernkompetenzen weitgehend aus. Für Staiger lag es auf der Hand, warum sich Literaturwissenschaftler mit dieser Frage nicht beschäftigen wollen:

Fragt die Liebe je nach Gründen? Hat ein Liebender sich je die Schönheit seiner Geliebten durch wissenschaftliche Theorien ausreden lassen? [...] Die bloße Zumutung ist ihm peinlich. Er sträubt sich gegen die künstliche Scheidung von Betrachtetem und Betrachter, gegen jeden Versuch, das Schöne – oder allgemeiner: das künstlerisch Vollkommene – in einen objektiven, ‚gleichgültigen‘ Bereich zu entrücken, und fühlt sich bei den Begriffen Wert und Wertung in der unangenehmsten Weise an Bank und Börse erinnert.¹³

Aber was würde heute ein Professor für Neue Deutsche Philologie antworten, wenn ihm ein Student die – doch gar nicht so abwegige – Frage stellte, woran er einen guten Text der Gegenwartsliteratur erkennen könne (oder auch, was denn eigentlich gut am *Wilhelm Meister* sei)?

Die Ablösung des stark normativen, kanonzentrierten Literaturbegriffs durch den weiten, kulturwissenschaftlichen Textbegriff brachte es mit sich, dass die Frage der literarischen Wertung in Hinblick auf die Analyse von Wertungs- und Kanonisierungsprozessen relevant wurde, während das explizite Werten selbst weitgehend aus dem Gegenstandsbereich des Fachs verdrängt wurde. Tatsächlich würde es einigermaßen anachronistisch wirken, wenn man heutigen Studierenden verbindliche Maßstäbe für die Wertung von Literatur an die Hand gäbe.

Die Erweiterung des literaturwissenschaftlichen Gegenstandsbereichs hat zur Folge, dass so gut wie alle Textsorten, alle Gattungen, Subgattungen und Genres potenziell ‚interessant‘ sein können, d. h. potenziell für die literaturwissenschaftliche Arbeit in Betracht gezogen werden können, ohne dass so der Frage nach der Wertung eine besondere Rolle zukommen würde. Begnügt man sich heute einfach mit dem Attest, die Frage nach dem ästhetisch Wertvollen damit zu beantworten, dass gut dasjenige ist, was interessant ist? Nicht ganz. Denn die *doxa* unserer Disziplin, deren mehr oder weniger stillschweigende Anerkennung die Voraussetzung dafür ist, um sich an jenem Spiel zu beteiligen, das wir Literaturwissenschaft nennen, ist trotz Methodenpluralismus und der Öffnung des Kanons weitgehend dieselbe wie zu Zeiten Emil Staigers. Die Spielregeln unseres Fachs schließen nach wie vor die (wenigstens basale) Kenntnis jenes Textkorpus ein, das wir gemeinhin als den Kernkanon der deutschsprachigen Literatur bzw. den universitären Kanon bezeichnen, der zwar gesellschaftlich (und verlagsökonomisch) an Bedeutung verloren hat, jedoch als kulturelle Aufgabe (der Traditionspflege, der kulturellen Sinnstiftung, der nationalen Selbstbestimmung etc.) seinen Rang behauptet hat – nicht zuletzt deswegen, weil die Bewahrung und Pflege des literarischen Er-

¹³ Ebd., S. 103.

bes zu den zentralen Argumenten gehört, wenn wir das, was wir tun, gesellschaftlich rechtfertigen müssen.

Aber wie ist es um die fachinterne argumentative Verteidigung dieses Korpus bestellt? Wie begründen wir beispielsweise unsere Textauswahl vor uns selbst und vor Studierenden oder wie bereiten wir sie auf Rechtfertigungszwänge und notwendige Verteidigungsstrategien des eigenen literarischen Urteilens vor, denen sie sich in der Schule, im Verlag oder in der Redaktion früher oder später ausgesetzt sehen werden? Mit einer gewissen Selbstverständlichkeit sprechen wir von guten und schlechten, von anspruchsvollen und banalen Texten, von Haupt- und Nebenwerken, von zu Recht oder zu Unrecht vergessenen Autoren. Das heißt: Innerhalb fachlicher Diskurse bedienen wir uns fortwährend werthaltiger Aussagen, greifen also auf ein fachspezifisches Wertungssystem zurück, das allerdings nur in seltenen Fällen selbst zum Gegenstand des Faches wird. Der Aspekt des expliziten *Wertens* von literarischen Texten, die begründete Entscheidung, warum man einen Text für gut oder schlecht hält, ist aber im Vergleich zur *Analyse* von literarischen Texten, zur literaturgeschichtlichen *Taxonomisierung* oder kulturwissenschaftlichen *Kontextualisierung* etc. in den literaturwissenschaftlichen Curricula zweifelsohne unterrepräsentiert.¹⁴ Die fundamentale Einführung in die literarische Wertung ist bislang kein essenzieller Bestandteil der Philologenausbildung – was sich schon allein damit belegen lässt, dass das einzige Lehrbuch zu diesem Thema¹⁵ bereits anderthalb Jahrzehnte alt und seit Jahren nicht mehr lieferbar ist (im Unterschied etwa zu Einführungen in die Literaturgeschichte oder Lehrbüchern über unterschiedliche Methoden und literaturtheoretische Ansätze, für die es derzeit ein Überangebot an Lehrbüchern und Unterrichtsmaterialien gibt). Wir riskieren also, dass die angehenden Literaturwissenschaftler, Deutschlehrer, Verlagsmitarbeiter oder Literaturkritiker, zu deren Ausbildung die literaturwissenschaftlichen Fächer ihrem eigenen Verständnis nach Elementares beizutragen haben, in die Berufswelt entlassen werden, ohne ihnen Anleitungen zum Werten oder – was noch wichtiger wäre – ein Bewusstsein für die meist unbewusst ablaufenden eigenen Wertungen bzw. für die Kontingenz der Wertmaßstäbe, die den eigenen impliziten Wertungen zugrunde liegen, vermittelt zu haben.

Wäre es – einerseits vor dem Hintergrund der oben umrissenen Probleme in der Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur, andererseits vor dem Hintergrund einer Anbindung der Literaturwissenschaft an die Praxis – nicht also nahe lie-

¹⁴ Dies lässt sich möglicherweise mit der Bestimmung der textuellen Grundlage des Faches erklären. Wenn einerseits potenziell jeder Text interessant sein kann, ist die Frage, ob diese Texte auch gut sind, unerheblich. Wenn andererseits der relativ beständige Kernkanon doch noch die basale *doxa* des Fachs ausmacht, wird die Frage nach der axiologischen Begründung dieses Textkorpus als mögliche Bedrohung empfunden und weitgehend tabuisiert. Der Kanon gilt als das Gute schlechthin – wozu noch eigens erklären, worin seine Güte besteht?

¹⁵ Renate von Heydebrand/Simone Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn (u. a.), 1996.

gend, das Werten von Literatur als eine der Kernkompetenzen der literaturwissenschaftlichen Ausbildung zu institutionalisieren? Um verschiedene Einwände gleich vorwegzunehmen: Mir ist es weder um einen Rückfall in die Stai-ger'sche Emphase zu tun, noch um die verbindliche Vorgabe (entlang welcher Ideologie auch immer) von Wertmaßstäben für die Einordnung literarischer Texte in ‚gute‘ und ‚schlechte‘. Ziel sollte vielmehr sein, Studierenden der Literaturwissenschaft zum einen klar zu machen, wie sich Wertungen überhaupt vollziehen und ihnen zum anderen anhand der Ermittlung und Diskussion unterschiedlicher Maßstäbe für die Bewertung von Literatur ein Bewusstsein dafür zu vermitteln, wie sie ihre eigenen Wertungen literarischer Texte argumentativ plausibilisieren können. Auch wenn die Sehnsucht nach einer wertfreien Geisteswissenschaft derzeit durch eine humanwissenschaftlich gestützte Literaturwissenschaft wieder neuen Aufschwung erhält¹⁶, gehe ich davon aus, dass Werturteile in den Geistes- und Kulturwissenschaften auch in Zukunft von erheblicher Relevanz sein werden. Deswegen halte ich es prinzipiell für verfehlt, die Diskussion der unserem Fach und seinem Verständnis von Literatur zugrunde liegenden Werte und Ideologeme zu suspendieren. So schwer es auch fällt, sich auf die eigenen Wertmaßstäbe zu besinnen und diese transparent zu machen, sie zwar nicht prinzipiell in Frage, aber doch immerhin zur Diskussion zu stellen, so unangenehm oder bedrohlich die Auseinandersetzung mit der eigenen *doxa* für manche auch wirken mag¹⁷: Die Lehre könnte daraus diejenigen Impulse empfangen, die wir brauchen, um die stärker auf die Praxis abzielende Neuausrichtung des Fachs endlich vom Kopf auf die Füße zu stellen; mal ganz abgesehen davon, dass sich in diesem Zusammenhang eine Reihe interessanter Forschungsfragen anschließt.¹⁸

Es hat zahlreiche Versuche gegeben, den Kanon an sich infrage zu stellen. Ich glaube allerdings, dass die Aufrufe zur Abschaffung des Kanons im Grunde unerheblich sind. Erstens lassen sich die für die Kanonkonstitution elemen-

¹⁶ Vgl. exemplarisch: Gerhard Lauer, „Going Empirical. Why We Need Cognitive Literary Studies“, in: *Journal of Literary Theory* 3, 1 (2009), S. 145-154.

¹⁷ „Es gibt viele Intellektuelle, die die Welt in Frage stellen, es gibt wenige, die die intellektuelle Welt in Frage stellen.“ Pierre Bourdieu, *Ein soziologischer Selbstversuch*, übersetzt von Stephan Egger, Frankfurt/M., 2002, S. 31.

¹⁸ Um nur einige Beispiele für solche Forschungsfragen zu nennen: 1.) Sind mit der Öffnung des Kanons auch die seine Konstitution mitbedingenden Wertmaßstäbe modifiziert worden, oder sind es nicht im Grunde dieselben Maßstäbe, die nunmehr bislang marginalisierte oder unberücksichtigte Medien, Textsorten und Genres (wie beispielsweise Fernsehserien, Fan Fiction oder Fantasy) appliziert werden? 2.) Liegt der Korpusbildung (für die genannten Beispiele) also nicht ein bereits durch autonomieästhetische Maßstäbe gefiltertes Verständnis von Popularität zugrunde? 3.) Wenn die Literaturwissenschaft für Kanonisierungsprozesse tatsächlich eine prominente Rolle spielt, stellt sich die Frage, welchen Ursprung die Aufmerksamkeit hat, die Literaturwissenschaftler bestimmten neueren Texten und Autoren zukommen lassen (und anderen nicht), mit der sie diese in den Rang von Kanonwärttern erheben (bzw. aus dem akademischen Bewusstsein verdrängen). Ist die sogenannte Anschlussfähigkeit im Grunde nichts anderes als das Messen von Texten der Gegenwart an den (internalisierten) kollektiven Wertmaßstäben der Literaturwissenschaftler?

taren Prozesse zu einem großen Teil nicht steuern, und zweitens geht jeder Beschäftigung mit Texten notwendigerweise eine Selektion voraus.¹⁹ Ich gehe davon aus, dass sich diese Sehnsucht nach Abschaffung des Kanons (die eigentlich nur der Wunsch nach Erweiterung des Kanons ist), auch in Zukunft Ausdruck verschaffen wird. Bei den aus diesen Kanondiskussionen hervorgegangenen Kanonrevisionen wurde bislang der Aspekt der Wertung jedoch oft nur pauschal abgehandelt (etwa mit dem Axiom, wonach die vormals als ‚klassisch‘ geltenden Texte heute unbedeutend geworden sind) oder als irrelevant empfunden (so z. B. mit der Entlarvung des Kanons als ein Zwangsinstrument der ideologischen Disziplinierung). In diesem Zusammenhang übergang man meist die Frage, inwiefern es sich bei kanonischen Texten um gute (oder, aus der Sicht der Kanonskeptiker, um schlechte, gefährliche, irrelevante etc.) Texte handelt, wie sich also das scheinbar schlechthin Gute argumentativ plausibilisieren ließe. Möglicherweise ist dies aber viel spannender als die Frage, warum wir uns eigentlich überhaupt noch mit kanonischen Texten beschäftigen sollten.

Statt mit Schülern und Studierenden aus Gründen der Traditionswahrung zu erörtern, warum es lohnend ist, sich mit den kanonischen Teilen des Werks von Goethe zu beschäftigen (was ja implizit zum Ausdruck bringt, dass es sich dabei um gute Texte handelt), könnten wir mit ihnen doch einmal darüber diskutieren, warum wir *Wanderers Nachtlied* für ein gutes Gedicht halten oder eben auch worin die narrativen Schwächen von Goethes *Wilhelm Meister* bestehen. Wir alle könnten viel dabei lernen.

Literatur

Anz, Thomas, „Kontinuitäten und Veränderungen der Literaturkritik in Zeiten des Internets: Fünf Thesen und einige Bedenken“, in: Renate Giacomuzzi/Stefan Neuhaus/Christiane Zintzen (Hg.), *Digitale Literaturvermittlung. Praxis – Forschung – Archivierung*, Innsbruck (u. a.), 2010, S. 48-59.

Bourdieu, Pierre, *Ein soziologischer Selbstversuch*, übersetzt von Stephan Egger, Frankfurt/M., 2002.

Der Deutschunterricht, Heft 1: Krise der Literaturkritik, Velber, 1991.

¹⁹ Eine Textwissenschaft ohne ein nach dem Prinzip von Selektion und Tradition formiertes Textkorpus kann es nicht geben – selbst wenn sich die deutsche Germanistik von heute auf morgen darauf verständigen würde, sich nur noch mit Texten zu beschäftigen, die nicht älter als zwanzig Jahre sind, würde sich dieses textuelle Archiv nach eben diesem Prinzip organisieren. Der Kanon an sich (das heißt als Verfahren einer sich mehr oder weniger selbst regulierenden Organisation von Texten) lässt sich revidieren oder zensieren, abschaffen kann man ihn jedoch nicht.

- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn (u. a.), 1996.
- Lahme, Tilmann, „Krise im Kasperltheater. Zur Lage der Literaturkritik“, in: *Neue Rundschau* 122, 1 (2011), S. 57-73.
- Lauer, Gerhard, „Going Empirical. Why We Need Cognitive Literary Studies“, in: *Journal of Literary Theory* 3, 1 (2009), S. 145-154.
- Mecklenburg, Norbert, „Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft*, Tübingen, 1977, S. VII-XLIII.
- Nickel, Gunter (Hg.), *Kaufen! statt Lesen! Literaturkritik in der Krise?*, Göttingen, 2006.
- Specht, Benjamin, „Textpotential und Deutungskanon. Zum Verhältnis von Textstrategie und Kanonisierung am Beispiel der Rezeptionsgeschichte von Novalis’ Europa-Rede“, in: Lothar Ehrlich/Judith Schildt/Benjamin Specht (Hg.), *Die Bildung des Kanons. Textuelle Faktoren - Kulturelle Funktionen - Ethische Praxis*, Köln, Weimar, 2007, S. 75-102.
- Staiger, Emil, „Einige Gedanken zur Fragwürdigkeit des Wertproblems [1969]“, in: Norbert Mecklenburg (Hg.), *Literarische Wertung. Texte zur Entwicklung der Wertungsdiskussion in der Literaturwissenschaft*, Tübingen, 1977, S. 103-118.

CLAUDIA DÜRR

KNOWING HOW TO DO CONTEMPORARY LITERATURE?
WISSENSTHEORIE, LITERARISCHE PRAXIS UND
DIE GRENZEN DES SAGBAREN

In den Aktivitäten zahlreicher (Kunst-)Universitäten zeigen sich gegenwärtig Bestrebungen, das künstlerische Handeln an eine Konzeption von Forschung und Wissensproduktion anzuknüpfen. Gefragt wird u. a. danach, welches Wissen in künstlerischen Prozessen eine Rolle spielt und ob es, den tradierten Wissenschaftstheorien entsprechend, eine Wissenstheorie der künstlerischen Praxis gibt. Die folgenden Ausführungen basieren auf einer empirischen Studie¹, die das Zusammenspiel unterschiedlicher Wissensformen im literarischen Schreiben untersuchte, indem der Arbeitsprozess von GegenwartsschriftstellerInnen nicht nur anhand der entstehenden Texte verfolgt wurde, sondern auch indem wir die Schreibenden aufforderten, ihre praktischen Erfahrungen in Schreibtagebüchern und Interviews zu artikulieren. Die Analyse des schriftstellerischen Schaffens aus wissenstheoretischer Perspektive, d. h. hier die Erforschung literarischen Schreibens in seiner unmittelbaren Gegenwärtigkeit – *in actu* –, lässt nicht nur die radikale Offenheit und Fragilität kreativer Prozesse erkennen, sondern führt uns WissenschaftlerInnen auch an die Grenzen des Sagbaren. Der vorliegende Beitrag will darüber hinaus zeigen, inwiefern Erkenntnisse aus der Analyse des künstlerischen Schaffens auch auf andere professionelle Tätigkeitsbereiche im literarischen Feld übertragbar sind, weil auch in ihnen praktisches Wissen wirksam ist, dessen diskreter Status es zu einem Phänomen macht, das „sich zunächst und zumeist nicht zeigt“.²

Ausgerüstet sein, etwas richtig zu machen

Eine zentrale Annahme wissenstheoretischer Forschungsansätze ist die These, intelligente und komplexe Handlungen – künstlerisches Handeln inbegriffen – seien wissensgeleitet. Damit werden sie von einfachen, alltäglichen Vorkommnissen und Gewohnheiten abgegrenzt. Der Begriff des Wissens ist allerdings vielschichtig: Die Auslegung von Wissen als formales Wissen und symbolgebundene Entität einerseits oder als praktisches Wissen und im Handeln

¹ Siehe Tasos Zembylas/Claudia Dürr, *Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis*, Wien, 2009.

² Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, 1993 [1927], S. 35.

ausgelegtes Können andererseits geht einher mit einer Unterscheidung von Kennerschaft und Könnerschaft. Erkenntnis, d. h. propositionales Wissen über einen Sachverhalt, ist ein Wissen, das zwar im Handeln genutzt wird, aber auch außerhalb seiner praktischen Anwendung existiert, weil es in einer symbolischen Form fixiert werden kann und auf Prämissen beruht, die der analytischen Überprüfung zugänglich sind. Praktisches Wissen, das konstitutiv dem Handeln einverleibt ist, lässt sich davon nicht lösen. Indem jemand etwas tut, führt er gleichzeitig vor, dass er etwas kann. Erklärungen dafür – a priori oder a posteriori – sind nie identisch mit dem Vollzug der Handlung selbst. Gilbert Ryle hat diesen spezifisch performativen Charakter des *knowing how* erkannt und betont, dass in der bisherigen Forschung die grundsätzliche Differenz zwischen „*knowing that something is the case*“ und „*knowing how to do things*“³ übersehen bzw. *knowing how* fälschlicherweise immer auf ein *knowing that* zurückgeführt worden ist.⁴ Dies entsprach der damals vorherrschenden rationalistischen Auffassung, dass Wissen ein mentaler und sprachgebundener Zustand sei und Aktionen ohne kognitive Repräsentation wie Absicht oder Plan nicht als *intelligente* Handlungen gelten könnten. Philosophen und Wissenschaftstheoretiker wie John Dewey, Ludwig Wittgenstein, Michael Polanyi, Maurice Merleau-Ponty und Donald Schön haben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sukzessiv andere Konzeptionen des Handlungsprozesses entworfen und die Rolle der *Erfahrung* aufgewertet.⁵ Praktisches Wissen im Sinne von „ausgerüstet sein, etwas richtig zu machen“⁶ wird in der individuellen Aneignung („personal knowledge“⁷, Michael Polanyi) einer kollektiven Praxis erworben und durch das eigene Tun aufrechterhalten. Dieses Können ist personengebunden und stets spezifisch. Es gibt kein abstraktes, allgemeines Können. Das bedeutet: Auch wenn der Tätigkeitsbereich von LiteraturwissenschaftlerInnen, KritikerInnen und SchriftstellerInnen Überschneidungen aufweist, wie zum Beispiel das Lesen und Schreiben von Texten, ist ihre berufliche Kompetenz nicht ident. Eine Literaturwissenschaftlerin/ein Literaturwissenschaftler ist trotz seiner differenzierten Kenntnisse etwa über den formalen Aufbau von Texten nicht notwendigerweise imstande, selbst einen literarischen Text zu verfassen, da seine Praxis auf andere Ziele als die des Schriftstellers gerichtet ist. Praktisches Wissen kann nur durch das wiederholte eige-

³ Gilbert Ryle, „Knowing How and Knowing That“, in: *Proceedings of the Aristotelian Society*, 46 (1945/46), S. 1-16. [Herv. C. D.]

⁴ Siehe auch Klaus W. Hempfer/Anita Traninger, „Einleitung“, in: dies. (Hg.), *Dynamiken des Wissens*, Freiburg, 2007, S. 9 f. [Herv. C. D.]

⁵ Seit den 1980er Jahren gibt es eine Reihe von Untersuchungen zum Erwerb von praktischem Wissen, vor allem in den Feldern „Technik“ und „Pädagogik“. Siehe etwa Bö Göransson, *The Practical Intellect. Computers and Skills*, London, 1993; Rainer Bromme, *Das Denken von Lehrern bei der Unterrichtsvorbereitung*, Weinheim, 1981. Studien mit künstlerischem Bezug sind: Martin Sexl, *Literatur und Erfahrung*, Innsbruck, 2003; David Sudnow, *Ways of the Hand: a Rewritten Account*, Cambridge, 1978.

⁶ Gilbert, Ryle, *Der Begriff des Geistes*, Stuttgart 1969, S. 178.

⁷ Michael Polanyi, *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, London, 1958.

ne Tun ausgebildet werden, nicht ausschließlich durch Leseerfahrungen oder die Reflexion der Praxis.⁸

Praktisches Wissen ist flüchtig und oft implizit – „tacit knowledge“⁹ –, da es sich in der Regel einer präzisen Artikulation entzieht. Sein diskreter Status macht es schwer fassbar; für ForscherInnen ist es nicht unmittelbar sinnlich zugänglich, während es für die Handelnden selbst oft unter der Schwelle der Wahrnehmung bleibt. Ausdeutungen des praktischen Wissens speisen sich folglich aus der Interpretation und Analyse von Handlungen. Handlungsbeschreibungen sind jedoch nie frei von erklärenden und somit wertenden Aspekten, denn Menschen erschließen Phänomene aus ihrer Perspektive und Situiertheit heraus.¹⁰ Entsprechend weichen etwa die Auskünfte von SchriftstellerInnen – die einzuholen die Zeitgenossenschaft von WissenschaftlerInnen und SchriftstellerInnen ermöglicht – nicht nur aufgrund des eingeschränkten Zugriffs auf bestimmte Handlungsmomente, der Gerichtetheit des Bewusstseins und diverser Inszenierungsstrategien während Interviews von der tatsächlichen (Schreib-)erfahrung ab; sie sind auch keine theoriefreien Beschreibungen, sondern enthalten Interpretationen. Wenn SchriftstellerInnen literarische Erfahrungen und Einsichten artikulieren, fließen geteilte, kulturell generierte Erklärungsmuster ein. Diese können von individuellen Akzentuierungen nur unterschieden werden, wenn WissenschaftlerInnen über Kenntnisse der gegenwärtigen Konventionen, Strukturen und Werte des literarischen Feldes verfügen.

Schreibtische verlassen, um eine Praxis zu erforschen

Um eine Praxis – in unserem Fall die des gegenwärtigen literarischen Feldes – wissenstheoretisch verstehbar zu machen, müssen ForscherInnen dieser sehr nah sein: Denn Verstehen ist nicht bloß eine Frage von Informiertheit, sondern auch das Ergebnis der Vertrautheit mit einem konkreten Handlungskontext. Die Forderung, in der Erforschung gegenwärtiger „Literatur-Systeme“ die Schreibtische zu verlassen, hat bereits die Empirische Literaturwissenschaft Siegfried J. Schmidts u. a. mit ihrem handlungstheoretischen Zugang erhoben.¹¹ Literatur wurde nicht als Summe literarischer Werke verstanden, son-

⁸ Die Trennung zwischen theoretischem und praktischem, begrifflichem und implizitem Wissen darf allerdings nicht allzu radikal verstanden werden; explizites Wissen (Kenntnisse in Literaturästhetik, Literaturgeschichte, Rezeptionstheorien, Sachkenntnisse über die Inhalte, die in einem literarischen Werk thematisiert werden, Kenntnisse formaler Gestaltungsmöglichkeiten u. a.) ist zwar nicht ausreichend, um einen literarischen Text zu verfassen, aber wesentlicher Bestandteil der Weiterentwicklung komplexer erworbener Fähigkeiten, wie etwa des literarischen Schreibens.

⁹ Michael Polanyi, *Implizites Wissen*, Frankfurt/M., 1985 [1966], etwa S. 14.

¹⁰ Tasos Zembylas, *Kulturbetriebslehre. Grundlagen einer Inter-Disziplin*, Wiesbaden, 2004, S. 233-236.

¹¹ Siegfried J. Schmidt, *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M., 1980.

dem als gesellschaftliches Handlungssystem definiert. Wie Handeln in anderen Bereichen folge auch literaturwissenschaftliches Handeln Konventionen und Normen, die WissenschaftlerInnen in ihrer Ausbildung erlernen, übernehmen, befolgen und gelegentlich durch neue Konventionen und Werte ersetzen.¹² Die Einhaltung dieser Konventionen und Normen erwarten sie stillschweigend auch von anderen Mitgliedern ihrer sozialen Gruppe; Verstöße werden sanktioniert. Einigkeit über Wertungen bzw. die Durchsetzung einer Interpretation verdankt sich dem Aushandlungsprozess der Wertenden und nicht der Legitimation einer Interpretation am Text, da *die* Bedeutung eines Textes nicht *richtig* erkannt werden kann. Schmidts Handlungsbegriff setzt in Anlehnung an die Systemtheorie *Handlung* allerdings mehr oder weniger mit *Kommunikation* gleich. Seine Aufmerksamkeit richtet sich auf institutionell determinierte Rollen (Produktion, Rezeption, Vermittlung, Verarbeitung) und kollektive Operationsfelder (Autorenschaft, Verlagswesen, LeserInnen, Buchhandel, Literaturkritik etc.). Um die *Praxis* des literarischen Feldes zu erfassen, ist aber darüber hinaus die Mikroperspektive der einzelnen Individuen von Bedeutung.¹³ Bewertungsprozesse beispielsweise werden zwar durch institutionelle Rahmenbedingungen vorstrukturiert, lassen aber auch Freiraum für persönliche Vorlieben und Interessen.¹⁴ Darüber hinaus enthalten sie viele implizite Elemente, die dem Bewusstsein von Akteuren nicht in jedem Detail zugänglich sind. Daher scheitert die Forderung nach mehr Transparenz in Wertungsprozessen nicht nur an der Intentionalität der Wertenden, die die Grundlage ihres Handelns womöglich nicht explizieren *wollen*, sondern auch daran, dass sie ihr Handeln nicht vollständig in Worte fassen *können*. Die Vorstellung von der Möglichkeit vollständiger Explikation aller Faktoren, die in einer Handlung eine Rolle spielen – von der die Empirische Literaturwissenschaft ausgehen muss, um ihre Forderung nach Einhaltung (natur-)wissenschaftlicher Standards einzulösen – ist irrig, da Menschen unterschiedlich eine große Menge an *Randinformationen* verarbeiten.¹⁵ ExpertInnen¹⁶ – sowohl erfahrene SchriftstellerInnen als auch andere

¹² Ebd., S. 137.

¹³ Zembylas (2004), *Kulturbetriebslehre*, S. 225 f.

¹⁴ Vgl. auch die Konzepte soziologisch ausgerichteter Literaturwissenschaften wie etwa das „Voraussetzungssystem“ bei Schmidt (1980), *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft* oder das „literarische Feld“ bei Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M., 1999.

¹⁵ Polanyi (1966), *Implizites Wissen*, S. 85 f. Mit „subsidiary awareness“ meint Michael Polanyi Aspekte, die der Handelnde aktuell nicht bewusst wahrnimmt, aber bei Bedarf fokussieren kann, Aspekte, die ein externer Betrachter nachweisen kann und vergangene Erfahrungen, an die sich der Handelnde zwar nicht mehr erinnert, die aber für die aktuelle Situation relevant sind. Der Begriff ist nicht identisch mit dem Begriff des Unbewussten; „Was dieses nur nebenher registrierte Wissen auszeichnet, ist die Funktion, die es erfüllt; es kann jeden Grad von Bewusstsein haben, solange es als Schlüssel zum zentralen Objekt unserer Aufmerksamkeit dient.“

¹⁶ Hubert Dreyfus betont, dass Expertise nicht auf rein geistigen, vom Körper losgelösten Eigenschaften beruht, sondern auf Basis kontextueller Sensibilität und Erfahrung entsteht, siehe

AkteurInnen im literarischen Feld, die aufgrund ihrer Erfahrungen in ihrer jeweiligen Profession nicht nur mehr *wissen*, sondern mehr *können* – haben daher typischerweise Schwierigkeiten, ihr Können in Worte zu fassen. Wenn sie es trotzdem versuchen, verschwimmt die Grenze zwischen „nachträglich handlungsrechtfertigendem und tatsächlich handlungssteuerndem Wissen“¹⁷. Unter Erklärungsdruck oder Legitimationszwang besteht die Gefahr, dass sie beginnen, ihrem Tun eine begriffliche Struktur zuzuschreiben, die es nicht hat, also dazu tendieren, „mehr zu sagen als sie wissen können“¹⁸.

Wir wissen mehr, als wir zu sagen wissen

Jede Praxis weist explizite und implizite Aspekte auf, Momente, die artikuliert werden und andere, die ungesagt bleiben, Inhalte, die öffentlich gemacht, und andere, die stillschweigend angenommen werden. Die Kenntnisnahme dieser impliziten Dimension ist ein Zeichen für die Teilnahme an einer Praxisgemeinschaft.¹⁹ Literarisches Schreiben als individuelle Realisierung einer kulturellen Praxis ist durch Subjektivierungsprozesse, Intentionalitäten (mehr oder weniger bewusste bzw. bewusstseinsfähige Überlegungen und Ziele) und Individualisierungsnormen maßgeblich geprägt. Literarische *Konventionen* (dazu gehören auch die Entstehung von Textgattungen, hierarchische Unterscheidungen zwischen Trivial- und Hochkultur, Kanonbildung etc.)²⁰ verbinden die gesellschaftliche mit der individuellen Ebene und gehen laut Pierre Bourdieu stets mit einem Habitualisierungsprozess²¹ bei den AkteurInnen einher. Konventionen können als operationales Prinzip verstanden werden: Sie wirken stumm, unhörbar, kaum (be-)greifbar und entziehen sich weitgehend dem Zugriff der Reflexion. Sie werden kaum gedacht, schon gar nicht hinterfragt und

Hubert Dreyfus/Stuart Dreyfus, *Künstliche Intelligenz. Von den Grenzen der Denkmachine und dem Wert der Intuition*, Reinbek bei Hamburg, 1986. Evan Selinger und Robert Crease berücksichtigen stärker die historische, ideologische und kulturelle Einbettung der Person, siehe Evan Selinger/Robert Crease (Hg.), *The Philosophy of Expertise*, New York, NY, 2006. Zudem schließt der Anspruch auf Expertise stets die soziale und politische Ebene der Anerkennung ein, siehe dazu etwa Bourdieu (1999), *Die Regeln der Kunst*.

¹⁷ Georg Neuweg, „Der Tacit Knowing View. Konturen eines Forschungsprogramms“, in: *Zeitschrift für Berufs- und Wirtschaftspädagogik* 4, 101 (2005), S. 557-573: 564.

¹⁸ Richard E. Nisbett/Timothy D. Wilson, „Telling More Than We Can Know. Verbal Reports on Mental Processes“, in: *Psychological Review* 84, 3 (1977), S. 231-259.

¹⁹ Zum Begriff der „Praxisgemeinschaft“ und zur „Wechselbeziehung von Gesellschaft und Individuum“ siehe Etienne Wenger, *Communities of Practice. Learning, Meaning and Identity*, Cambridge, 1998.

²⁰ Siehe etwa Robert Weninger, *Literarische Konventionen. Theoretische Modelle, historische Anwendung*, Tübingen, 1994.

²¹ Zum Habitusbegriff siehe Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M., 1991, S. 125-158; Ders./Loic Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt/M., 1996, S. 147-175 sowie ders., *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M., 1987, S. 323.

sind dennoch wirksam. Ludwig Wittgenstein erklärt mit einem Beispiel aus der Musik, dass wir die Zuschreibung „ausdrucksvolles Spiel“ nur verstehen, weil wir in einer bestimmten Kultur erzogen wurden, nicht durch etwas, was das Spiel begleitet.²² Das gilt für viele sinnliche Wahrnehmungen. In diesem Zusammenhang sei der von Michael Polanyi sogenannte „Kennerblick“²³ erwähnt: Wissenstheoretisch gesehen nehmen erfahrene Personen bzw. ExpertInnen Gegenstände und Situationen als Ganzes wahr und fällen ihre Urteile aus der Erfassung von subtilen Beziehungen zwischen unspezifizierbaren Elementen. Ein Kenner ist in diesem Sinne jemand, der – im Gegensatz zum Laien, der nichts sieht, was von Bedeutung wäre – charakteristische Physiognomien und Muster rasch identifizieren kann. Der Kennerblick verweist auf die Präsenz und Wirksamkeit von implizitem Erfahrungswissen, das AkteurInnen – Polanyi nennt als Beispiel u. a. Kunst- und LiteraturkritikerInnen – im Laufe ihrer Tätigkeit in einem spezifischen Feld erworben haben. Der Schriftsteller Josef Haslinger, der auch literarisches Schreiben lehrt, erzählt in diesem Zusammenhang von der Schwierigkeit, seinen Studierenden den Ton eines literarischen Textes zu vermitteln:

Ich lese vor, es geht nicht anders, ich kann mir nicht anders helfen, es hat keinen Sinn, da hört das theoretische und begriffliche Vokabular auf. Wenn man irgendwo einen versteckten Hund entdeckt, dann muss man ihn bellen lassen. Man hört ihn nur bellen, wenn man eine Variante anbietet, wo kein Hund bellt, damit man den Unterschied hört.²⁴

Ebenso wie die Wahrnehmung eines ausdrucksvollen musikalischen Spiels, basiert das Erkennen eines spezifischen Tons eines Textes auf einem Gestalt-Eindruck, der sich – so die Erkenntnisse in Anknüpfung an die Gestaltpsychologie – nicht analytisch zerlegen und durch Worte einfach ersetzen lässt.²⁵ Es handle sich um eine „sehr vage, fast musikalische Kategorie“, so Haslinger weiter, „trotzdem hat das eine Bedeutung, weil der Ton einer Geschichte sozusagen ein Bindemittel ist, und zwar eines, das wie ein guter Klebstoff unsichtbar wird [...]. Das ist relativ schwer zu beschreiben“. Der Schriftsteller Vla-

²² Ludwig Wittgenstein, „Zettel“ (1967), in: *Werkausgabe*, Bd. 8, FrankfurtM., 1994, §164.

²³ Michael Polanyi, *Knowing and Being*, London, 1969, S. 164.

²⁴ Zembylas/Dürr (2009), *Wissen, Können und literarisches Schreiben*, S. 68. Alle nicht anders ausgewiesenen Zitate stammen aus den in dieser Publikation veröffentlichten Interviews, die im Rahmen der empirischen Studie mit SchriftstellerInnen geführt wurden. Im Folgenden wird die Publikation mit der Sigle WKL direkt im Text geführt.

²⁵ Siehe etwa Max Wertheimer, *Productive Thinking*, New York, NY, 1945. Polanyi hat Ansätze der Gestalttheorie aufgegriffen und zeigt am Beispiel der Gestaltwahrnehmung implizite Vorgänge der Integration von Wissen, siehe etwa Polanyi (1958), *Personal Knowledge*, S. 97. Er kritisiert jedoch die Erklärungen der Gestaltpsychologie als teilweise zu mechanistisch und passiv: „I am looking at Gestalt, on the contrary, as the outcome of an active shaping of experience performed in the pursuit of knowledge.“ (Michael Polanyi, *The Tacit Dimension*, New York, NY, 1966, S. 6). Auch Hanspeter Ortner bezieht sich in seiner Typologie von Schreibstrategien auf Erkenntnisse der Gestaltpsychologie, siehe Hanspeter Ortner, *Schreiben und Denken*, Tübingen, 2000.

dimir Vertlib schildert diese Beobachtung in ähnlichen Worten: „Manchmal habe ich das Gefühl hinter einer Szene oder einem Text farblich oder musikalisch im Kopf oder im Ohr, in meinen Augen, aber ich kann sie nur bedingt in Worte fassen. Da gibt es eine Grenze und ich weiß, ich kann sie nicht überschreiten“ (WKL, S. 122). Solche Sätze verweisen auf ein unartikulierbares Wissen, das in vielfacher Weise gegenwärtig und eine entscheidende Komponente jeder Handlung ist. Polanyi nimmt solche Äußerungen ernst und konstatiert, „wir wissen mehr als wir zu sagen wissen“.²⁶ Erklärungen und Rechtfertigungen sind allerdings auch nicht in allen Kontexten notwendig. Menschen verstehen durch ihre Integration in einer gemeinsamen Praxis einen Wink, ein hinweisendes Zeichen, aber ihr Verstehen ist nicht notwendigerweise explizierbar. Die Basis der Verständigung bildet der geteilte Referenzraum sowie der oft weitgehend implizite Wissens- und Erfahrungsschatz einer Gruppe.²⁷

Verinnerlichte Theorien als kognitive Werkzeuge

In jeder Handlungssituation richtet sich unsere Aufmerksamkeit auf bestimmte Aspekte unseres Tuns – die Gerichtetheit des Bewusstseins bildet den Raum der Reflexion, vieles bleibt temporär unterbelichtet oder überhaupt nicht erfasst. Ein einfaches Beispiel dafür sind Fertigkeiten wie das Tippen eines Textes am Computer, das wir bewerkstelligen, während wir primär auf das Verfassen des Textes achten. Ähnliche Prozesse finden auf nicht-körperlicher Ebene statt. Literaturtheorien etwa, aus denen sich Methoden für den Umgang mit literarischen Texten ableiten, müssen im Moment des Handlungsvollzugs nicht fokal bewusst sein, sondern können vielmehr etwas sein, *mit dem* wir denken und Wahrnehmungen interpretieren ohne *an es* zu denken.²⁸ Dieses propositionale Wissen sickert langsam in das Hintergrundbewusstsein ein und wirkt als unausgesprochener, kognitiver Bezugsrahmen. Verinnerlichte Inhalte und Theorien werden so zu *Werkzeugen*, mit denen LiteraturwissenschaftlerInnen, LiteraturkritikerInnen oder auch SchriftstellerInnen – in unterschiedlicher Art und Weise – mit und an Texten arbeiten. Im literarischen Schreibprozess beispielsweise können solche Inhalte im stummen Zustand ohne reflexive

²⁶ Polanyi (1966), *Implizites Wissen*, S. 14.

²⁷ Zur Einbettung des Lernens in einem Praxiskollektiv siehe Wenger (2002), *Communities of Practice*.

²⁸ Harry Broudy führte den Ausdruck „knowing with“ ein, um die Rolle von theoretischen und interpretativen Rahmen im Erkenntnisprozess zu benennen. Siehe Harry Broudy, „On ‚knowing with‘“, in: *Philosophy of Education. Proceedings of the 26th Annual Meeting of the Philosophy of Education Society*, 1970, S. 89-103. Wenn theoretisches Wissen zum Hintergrundwissen wird, wenn wir es benutzen ohne an es zu denken, dann kann es nicht Gegenstand kritischer Überprüfung werden, denn im Status des Impliziten kann es nicht zugleich in die Aufmerksamkeit rücken. Natürlich kann artikulierbares Hintergrundwissen fokussiert werden, aber dann hört es auf, Hintergrundwissen zu sein. Siehe Polanyi (1958), *Personal Knowledge*, S. 58 f. und S. 195-202.

Kontrolle appliziert werden. Analyse findet meistens dann statt, wenn ein Text oder Textteile bereits bestehen. In solchen Momenten können literaturästhetische Zielsetzungen einer Schriftstellerin/eines Schriftstellers sehr wohl auch absichtsvoll und reflektiert integriert werden, wenn beispielsweise ästhetische Konzepte während der Lektüre des Geschriebenen fokal bewusst werden und in der Folge ihren Niederschlag im Text finden. Während des gesamten Schreibprozesses findet ein ständiges Wechselspiel von Analyse (des Ganzen im Verhältnis zu den Einzelheiten) und Integration (der Einzelheiten im Verhältnis zur Gesamtgestalt) sowie von theoretischen und praktisch eingebundenen Wissensformen statt. Die Wissensaktivierung sowie die Generierung neuer praktischer Einsichten sind häufig teils vordergrunds-, teils hintergrundsbeusst, d. h., es findet manchmal eine analytisch-reflexive Durchdringung der Komponenten einer Situation und ein andermal eine implizite Integration vieler Einzelheiten statt. Die Unterscheidung zwischen propositionalem und praktischem Wissen meint also keine radikale Trennung. „Ich habe keine Theorie“²⁹, versichern SchriftstellerInnen – so wie hier Max Frisch in seiner New Yorker Poetikvorlesung im Jahr 1981 – häufig, und meist mit einem Augenzwinkern. Aber selbst wenn ihnen kein umfassendes System zur Verfügung steht, das ihr Tun erklärt und rechtfertigt, bedeutet dies nicht, dass sie ihre Arbeit nicht reflektieren. Unabhängig davon, wie systematisch oder fragmentarisch das theoretische Wissen – wie ästhetische Theorien, Literaturgeschichte, Textsortenwissen, Kenntnisse von Erzähltheorien und Darstellungstechniken – auch sein mag, bleibt es stets latent wirksam. Man kann seine Funktion mit der des Blindenstocks für einen Blinden vergleichen. Der Druck des Stockes auf die innere Handfläche des Blinden enthält eine Information, die Voraussetzung für relevante Schlussfolgerungen, beispielsweise über die Beschaffenheit des Bodens ist. Maurice Merleau-Ponty bezeichnet den Blindenstock daher als „Analogon des Blicks“³⁰.

Wenn die Auseinandersetzung mit bestimmten Theorien oder Inhalten so weit intensiviert wird, dass diese von den Handelnden selbst bearbeitet werden, kann man von *Aneignung* sprechen. Dieser Vorgang wird im folgenden Zitat des Schriftstellers Franzobel und dessen Kritik am Authentizitätspostulat deutlich: „Für mich war auch sehr entscheidend zu wissen, dass nicht alles authentisch sein muss“, so Franzobel. „Der Bruch, aus dieser Selbstbewältigungsschreiberei in das literarische Schreiben hineinzukommen, war in dem Moment, wo ich gemerkt habe, ich kann erfinden. Damit hat sich unglaublich viel aufgetan an Welt“ (WKL, S. 86). Beschrieben wird hier eine kognitive Entwicklung („Für mich war entscheidend zu *wissen*“), die mit einer Aneignung einher ging („wo *ich* gemerkt habe“) und in praktischen Einsichten mündete („ich *kann erfinden*“). Solch ein Aneignungsprozess hat Konsequenzen:

²⁹ Max Frisch, *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*, Frankfurt/M., 2008, S. 19 f.

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966 [1945], S. 173. Siehe auch Polanyi (1958), *Personal Knowledge*, S. 59 f.

AutorInnen beginnen anders zu handeln, wobei sich diese neuen Handlungsweisen nicht automatisch einstellen, sondern regelmäßig wiederholt werden müssen. In diesem Zitat gibt Franzobel wieder, was er bewusst bei sich selbst beobachtet hat. Viele Einzelheiten dieses Transformationsprozesses bleiben für ihn aber gewiss unzugänglich. Die Vorgängigkeit des Impliziten, wie Michael Polanyi formuliert, weist auf die eingeschränkte Reichweite und Funktion des Bewusstseins als phänomenal zugängliche Erfahrung hin. Wenn wir das Zustandekommen eines Gedankens oder einer Handlung nicht erklären können, heißt das im ersten Moment nicht mehr und nicht weniger, als dass die Introspektion versagt. In diesem Sinne bleibt jede Selbstbeschreibung notwendigerweise unvollständig.³¹

Einfälle – plötzlich, unerwartet und wie aus dem Nichts

„Ich kann es nicht wirklich kontrollieren“, antwortet der Schriftsteller Thomas Stangl auf die Frage, wie er zu Einfällen kommt, „aber es geschieht doch immer wieder, einerseits durch Lektüren, andererseits ist Kino immer wieder sehr befruchtend. Vielleicht begünstigt diese Situation diese spezielle Mischung aus konzentriert zuschauen und im dunklen Raum mit sich alleine sein“ (WKL, S. 96). Auch wenn bestimmte Aktivitäten scheinbar ziellos oder gewohnheitsmäßig ablaufen, wie etwa das tägliche Lesen von Zeitungen, Kinobesuche, Spaziergänge, sind das Denken und die sinnliche Wahrnehmung intentional gerichtet und selektiv strukturiert. SchriftstellerInnen haben in bestimmten Phasen ihre Antennen „ausgerichtet nach Verwertbarem“ (WKL, S. 96), so Michaela Falkner, und Michael Stavarič: „Man ist halt einfach in einer gesteigerten Aufmerksamkeit, wenn man weiß, man hat irgendwie Kapazität oder Lust, ein Projekt anzugehen“ (WKL, S. 97). Viele unterschiedliche Inputs sammeln sich in subbewussten Gefilden, während SchriftstellerInnen ihr – aktuell oder künftig – entstehendes Werk im Hinterkopf tragen. Unmittelbar bewusst wird nur das, was die gerichtete Aufmerksamkeit anspricht und ihr entspricht. Der Rest taucht irgendwann auf, ohne dass SchriftstellerInnen seinen Ursprung rekonstruieren können. Die künstlerische Existenz impliziert also eine permanente Wachheit aller Sinne, die sich nicht immer im aktuellen Projekt kristallisiert, aber eine Erfahrungsreserve schafft, die langfristig das Schreibpotenzial begünstigt.

Auch von WissenschaftlerInnen kennen wir Berichte, wie sie zu ihren Entdeckungen gelangt sind: Zuerst ist da ein schwieriges Problem, an dem die Forscherin/der Forscher lange Zeit erfolglos tüfelt. Eine lange Reihe konventioneller Berechnungen, logischer Schlussfolgerungen und systematischer experimenteller Prozeduren führen nicht zu der gesuchten Lösung des Problems.

³¹ Georg Hans Neuweg, *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis*, Münster, 2001, S. 8 f.

Diese zeigt sich vielmehr irgendwann *plötzlich und unerwartet wie aus dem Nichts*.³² Ohad Parnes stellt fest, dass in dieser Geschichte das intuitive Element mehrere charakteristische Eigenschaften hat: In der Regel zeigt sich die Lösung dann, wenn die Forscherin/der Forscher gerade nicht mit seinen Forschungen beschäftigt ist, sondern einer trivialen Beschäftigung nachgeht und seinen Gedanken freien Lauf lässt; manchmal wird dieser Zustand als eine Art Meditation oder Wachtraum beschrieben. Scheinbar unvermittelt und plötzlich taucht die Lösung auf, *wie ein Gedankenblitz* ohne vorhergehende Ankündigung.³³ Viele Einfälle mögen subjektiv als spontane oder intuitive Akte erlebt werden, bewusstseinspsychologisch gibt es allerdings andere Erklärungsansätze für diese Spontaneität. Wir können uns entweder fokal auf einen Gegenstand beziehen, indem wir direkt *auf* dieses Phänomen achten oder subsidiär, indem wir unsere Wahrnehmung stillschweigend *von ihm auf* etwas anderes richten, etwa von sinnlich-leiblichen Reizen auf die Qualität von Objekten. Polanyi entwirft die Grundstruktur des impliziten Wissens aus zwei Termen, dem proximalen und dem distalen Modus, wobei der proximale jener ist, „von dem wir ein Wissen haben, das wir nicht in Worte fassen können“³⁴. Bei intuitiven Denkprozessen verlässt sich die handelnde Person auf diesen proximalen Term, d. h. auf einen Status des Denkens, der kein distanziertes Hinterfragen inkludiert. Die Auseinandersetzung mit diesem Gegenstand erfolgt also bis zu einem gewissen Grad implizit und kann als Akt des *tacit knowing* bezeichnet werden.³⁵ Solche Denkprozesse müssen keinesfalls auf einem vordergründigen Wollen bzw. einer Absicht beruhen. Eine Einsicht in Möglichkeiten, die man noch nicht bedacht hat, kann sich aus der inhärenten Dynamik des Involviertseins in einen Handlungsprozess ergeben, so als ob das Denken passiv, ohne Konzentration und Willenssteuerung von einem Einfall quasi ereignishaft *plötzlich* getroffen wäre.³⁶ Aber auch wenn die Lösung unerwartet *widerfährt*, ist sie nichts Mystisches, sondern beruht auf Vorwissen und entspringt einer intensiven Auseinandersetzung mit konkreten Themen und Problemfeldern.

³² Beispiele siehe Frederic Lawrence Holmes, *Investigative Pathways. Patterns and Stages in the Careers of Experimental Scientists*, Yale, 2004, S.172 f.

³³ Ohad Parnes, „Von den Schwierigkeiten der Wissenschaftsgeschichte, mit der Intuition umzugehen, und vom Versuch, diese Schwierigkeiten zu überwinden“, in: Caroline Welsh/Stefan Willer (Hg.), *„Interesse für bedingtes Wissen“*. *Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*, München, 2008, S. 343-359: 343. Parnes Ausführungen basieren allerdings auf anderen theoretischen Annahmen als den hier dargelegten.

³⁴ Polanyi (1966), *Implizites Wissen*, S. 19.

³⁵ Siehe etwa Neuweg (2001), *Könnerschaft und implizites Wissen*, S. 188 f.

³⁶ Vgl. auch Charles S. Peirces Ausführungen zur Abduktion: „Die abduktive Vermutung kommt uns wie ein Blitz. Sie ist ein Akt der Einsicht, obwohl extrem fehlbarer Einsicht.“ Charles S. Peirce, „Harvard Lectures on Pragmatism“ (Lecture VII, 1903), in: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. 5, Cambridge 1965, S. 112-131: 113. Die Möglichkeit der Fehlbarkeit gilt auch für das implizite Wissen.

Knowing is literally something which we do

Schreiben bedeutet Einsichten über textimmanente Möglichkeiten zu generieren. „The writer begins to understand only in the process of writing“.³⁷ Dieses Einsehen oder *Verstehen* muss nicht außerhalb bzw. vor dem Schreibakt entstehen, sondern es entfaltet sich sukzessiv gleichzeitig und während des Schreibprozesses. Hier begegnen wir dem Phänomen des *Denkens-im-Handeln* (*reflection-in-action*³⁸), bei dem Handelnde ihr Tun stets zielorientiert lenken, ohne aber aus dem Handlungsfluss auszutreten und eine reflexive Distanz herzustellen, um *über* den nächsten Schritt nachzudenken. Der Schreibakt offenbart somit eine entdeckende und wissensgenerierende Dimension, was bedeutet, dass Schreiben kein bloßer Vollzugsakt des Intellekts ist.³⁹ Im Schreibakt wird nicht nur vorhandenes Wissen umstrukturiert, sondern es formiert sich durch assoziative und kombinatorische Prozesse, die häufig implizit ablaufen, neues, praktisches, handlungsstiftendes Wissen. Schreiben im Sinne eines künstlerisch-kreativen Aktes ist eben kein Niederschreiben. (Niederschreiben meint die Umsetzung einer sprachlichen Bedeutungseinheit, die zuvor ein mentaler oder verbal ausformulierter Gedankengang war.) Der Schreibakt beinhaltet ein intensives, kaum analysierbares Suchen und Tasten, ein „hundertfaches Probieren“, wie Peter Rosei sagt, ein „Abklopfen von Möglichkeiten“ (WKL, S. 105), wie Michaela Falkner es nennt, auf der Jagd nach einer finalen Form, die erst im Schreiben erfunden werden muss. Das künstlerisch-praktische Wissen ist insofern praktisch, als es aus der Praxis erwächst, handlungsgenerierend und handlungsleitend ist: „Knowing is literally something which we do“⁴⁰, so John Dewey.

Wahrnehmungen, Urteile, Bewertungen, die sich im Schreiben niederschlagen, bleiben implizit, weshalb SchriftstellerInnen im Nachhinein kaum Auskunft geben können, *warum* sie etwas gemacht haben. „Es passt“, mehr können sie nicht sagen, nicht nur weil sie prinzipiell nicht mehr sagen können, sondern vor allem, weil sie zum Zeitpunkt des Vollzugs nicht fokussiert über die zahlreichen Elemente des entstandenen Textes nachgedacht haben. So erklärt beispielsweise der Autor Thomas Klupp:

Es ist eine sehr hohe Produktionsgeschwindigkeit, [...] das ist so eine Eigen-
dynamik, dass relativ wenig über den Text gesagt werden kann, wie er entsteht

³⁷ Raymond Federman zitiert nach Christoph Eykman, *Schreiben als Erfahrung. Poetologische und kunsttheoretische Positionen von Schriftstellern und Künstlern im Zeitraum von 1945 bis 1983*, Bonn, 1985, S. 132.

³⁸ Das Denken ist im Handeln integriert und daher kein „reflection on the action“. Donald Schön, *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*, New York, NY, 1983, S. 49-69.

³⁹ Vgl. auch Hanspeter Ortner, „Schreiben und Wissen. Einfälle fördern und Aufmerksamkeit staffeln“, in: Daniel Perrin et al. (Hg.), *Schreiben. Von intuitiven zu professionellen Schreibstrategien*, Wiesbaden, 2002, S. 63-81.

⁴⁰ John Dewey, „An Added Note as to the ‚Practical‘“, in: ders., *Essays in Experimental Logic*, Chicago, ILL, 1916, S. 330-334: 331.

[...]. Das meinte ich mit Blindflug. Ich kann das schon umsetzen, aber zugleich weiß ich es auch nicht. Das hört sich etwas ungenau an, aber ich kann es nicht besser beschreiben. (WKL, S. 108)

Urteile im Schaffensprozess sind stets situationsspezifisch und temporär, das Denken befindet sich noch in der Schwebelage. Noch spielt die Imagination als „Vorgriff des Denkens“⁴¹ auf etwas, das noch nicht da, sondern im Werden begriffen ist, eine entscheidende Rolle. Imagination stellt in ihrer Aktualisierung vorerst ein Denkexperiment dar, dessen Annahmen und Ergebnisse im weiteren Denk- und Arbeitsprozess auch verworfen oder verändert werden können. Der Übergang von der Imagination zur tatsächlichen Handlung ist nicht linear und im Nachhinein nur unvollständig rekonstruierbar.⁴² Polanyi spricht in diesem Zusammenhang von „antizipativer Intuition“, die auch entscheidend sei, wenn Forscher eine Situation als Problem erkennen. „Ein Problem sehen heißt etwas Verborgenes sehen [...]. Es bedeutet, die Ahnung eines Zusammenhanges bislang unbegriffener Einzelheiten zu haben.“⁴³ Ein Problem ist keine Hypothese, „it is something much vaguer.“⁴⁴ Ein typisches Merkmal der antizipativen Intuition ist die Schwierigkeit, dieses *Gefühl* zu kommunizieren, weil die Anhaltspunkte in dieser Phase meist nicht spezifizierbar sind.

Fazit: Erfahrungen erforschen

In der Erforschung der gegenwärtigen literarischen Praxis unter wissenstheoretischer Perspektive stehen nicht Texte im Mittelpunkt des Interesses, sondern Erfahrungen. Der vorliegende Beitrag konzentrierte sich auf die künstlerisch-praktischen Erfahrungen von SchriftstellerInnen, um davon ausgehend Bezüge zu den Tätigkeitsbereichen anderer AkteurInnen im literarischen Feld zu skizzieren. Jede Profession konstituiert sich durch ein spezifisches Können, das mit konkreten Vorstellungen über die Anforderungen und Ziele der Tätigkeit verbunden ist. Bei künstlerischen Berufen ist die Frage nach dem Gelingen und den Gelingensbedingungen schwieriger zu beantworten, denn sie hängt eng zusammen mit der Definition künstlerischer – literarischer – Qualität, also einem Rezeptionsurteil. Bewertungsprozesse entstehen jedoch nie isoliert, sondern sind eingebettet in konkrete Praxisfelder: Durch Enkulturation und Austausch mit anderen erlernen wir eine Praxis und erwerben Kompetenzen. AnfängerInnen sammeln Erfahrungen und beginnen, ihr Wissen situativ zu gebrauchen. Hier geht es nicht bloß um eine *Anwendung* von Wissen; das

⁴¹ Neuweg (2001), *Könnerschaft und implizites Wissen*, S. 211.

⁴² Die Vorstellungskraft ist in den Prozess integriert und lenkt das Vorhaben sukzessiv in eine bestimmte Richtung, manchmal in eine richtige, manchmal in eine falsche, unfruchtbare. Sie ist dennoch keine rationale und planvolle Vorwegnahme der später einsetzenden Urteilskraft.

⁴³ Polanyi (1966), *The Tacit Dimension*, S. 28 f.

⁴⁴ „All true scientific research starts with hitting on a deep and promising problem, and this is half of the discovery.“ (Polanyi (1969), *Knowing and Being*, S. 118 f.)

künstlerische Handeln – und das gilt auch für andere Berufe im literarischen Feld – zeichnet sich durch komplexe, stets variierende Aufgaben und Situationen aus. Erlerntes in einer neuen, kreativen Handlungssituation produktiv zu nützen, erfordert subtile Analogiebildungen und Situationsinterpretationen. Häufig formt sich die ästhetische Urteilsbildung im Hintergrund des Bewusstseins, wo Erfahrungswissen gelagert ist. Bereits erworbene Erfahrungen spielen eine präskriptive Rolle, weil sie ähnlich wie Präzedenzfälle und Musterbeispiele Maßstäbe für aktuelle Entscheidungen und Handlungen setzen. Das gesamte erworbene Erfahrungswissen kreiert schließlich jenen praktischen Sinn (Intuition, Gespür, ästhetische Sensibilität ...), der es ermöglicht, kreativ auf eine Situation zu reagieren.

In der Erforschung dieses Erfahrungswissens – von SchriftstellerInnen, LiteraturkritikerInnen, LiteraturwissenschaftlerInnen oder etwa LektorInnen – sind wir WissenschaftlerInnen mit besonderen Herausforderungen konfrontiert. Erfahrungen sind uns grundsätzlich nicht direkt zugänglich, sie können nur indirekt aus empirisch gewonnenen Beobachtungen der Bedingungen und des Kontextes sowie über Aussagen interpretativ herausgearbeitet werden. Handelnde sind jedoch selten in der Lage, ihr Können in Worte zu fassen. Aus den genannten bewusstseinsphänomenologischen Gründen – wie etwa der Tatsache, dass die Aufmerksamkeit während längerer komplexer Tätigkeiten nur auf bestimmte Aspekte gerichtet ist und andere Elemente nur am Rande oder gar nicht erfasst werden – können auch Interviews nicht alle Aspekte zu Tage fördern. „Und wirklich, was immer ich darüber sage, kommt nie ganz hin“ (WKL, S. 111 f.), formuliert es die Schriftstellerin Andrea Winkler. Zudem wirkt die zeitliche Distanz zwischen dem erfolgten Prozess (etwa des Schreibens oder Lesens) und dem Interview verzerrend. Darüber hinaus *wollen* InterviewpartnerInnen womöglich nicht alle Details ihres Handelns offen legen, d. h. das Wissen um die Zitierbarkeit beeinflusst die (Selbst-)Darstellung. Die Art und Weise, wie Akteure im literarischen Feld ihre Erfahrungen und Einsichten artikulieren, besteht zudem stets aus einem Amalgam von geteilten, kulturell generierten Erklärungsmustern und individuell variablen Nuancierungen und Akzentuierungen.

Ein naives Verhältnis zu empirisch erhobenen Daten wäre also fehl am Platz; besondere Bedeutung kommt der Interaktion zwischen theoretischen Überlegungen und empirischem Datenmaterial zu. Theoretische Konzeptionen sind konstitutiv für die Forschungsfrage, denn WissenschaftlerInnen sind keine ErfinderInnen oder EntdeckerInnen *ex nihilo*. Theorien strukturieren den Blick auf die empirische Realität, werden aber ihrerseits durch erfahrungsgelitete Einsichten verfeinert und revidiert. Ohne konzeptuelle Vorstrukturen können relevante von irrelevanten Daten gar nicht unterschieden werden. Wichtig ist, darauf zu achten, theoretische Ansätze nicht solch eine Dominanz entfalten zu lassen, dass sie die Ergebnisse in so einem Maße lenken, dass diese die theoretischen Vorannahmen permanent reproduzieren. Die Frage nach der ausgewogenen Balance zwischen Theorie und Empirie, kategorialen Den-

ken und sinnlicher Erfahrung im Forschungsprozess kann niemals einfach beantwortet werden – sie ist selbst eine Angelegenheit von implizitem praktischen Wissen.

Literatur

- Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/M., 1987.
- Ders., *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt/M., 1987.
- Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M., 1991.
- Ders./Wacquant, Loic, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt/M., 1996.
- Ders., *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M., 1999.
- Bromme, Rainer, *Das Denken von Lehrern bei der Unterrichtsvorbereitung*, Weinheim, 1981.
- Broudy, Harry, „On ‚knowing with‘“, in: *Philosophy of Education. Proceedings of the 26th Annual Meeting of the Philosophy of Education Society*, 1970, S. 89-103.
- Dewey, John, „An Added Note as to the ‚Practical‘“, in: ders., *Essays in Experimental Logic*, Chicago, ILL, 1916, S. 330-334.
- Dreyfus, Hubert/Dreyfus, Stuart, *Künstliche Intelligenz. Von den Grenzen der Denkmachine und dem Wert der Intuition*, Reinbek bei Hamburg, 1986.
- Eykman, Christoph, *Schreiben als Erfahrung. Poetologische und kunsttheoretische Positionen von Schriftstellern und Künstlern im Zeitraum von 1945 bis 1983*, Bonn, 1985.
- Frisch, Max, *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*, Frankfurt/M., 2008.
- Göranzon, Bö, *The Practical Intellect. Computers and Skills*, London, 1993.
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, 1993. [1927]
- Hempfer, Klaus W./Traninger, Anita (Hg.), *Dynamiken des Wissens*, Freiburg, 2007.
- Holmes, Frederic Lawrence, *Investigative Pathways. Patterns and Stages in the Careers of Experimental Scientists*, Yale, 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, 1966. [1945]
- Neuweg, Georg Hans, *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr-lerntheoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis*, Münster, 2001.
- Ders., „Der Tacit Knowing View. Konturen eines Forschungsprogramms“, in: *Zeitschrift für Berufs- und Wirtschaftspädagogik* 4, 101 (2005), S. 557-573.
- Nisbett, Richard/Wilson, Timothy, „Telling More Than We Can Know. Verbal Reports on Mental Processes“, in: *Psychological Review* 84, 3 (1977), S. 231-259.
- Ortner, Hanspeter, *Schreiben und Denken*, Tübingen, 2000.
- Ders., „Schreiben und Wissen. Einfälle fördern und Aufmerksamkeit staffeln“, in: Daniel Perrin et al. (Hg.), *Schreiben. Von intuitiven zu professionellen Schreibstrategien*, Wiesbaden, 2002, S. 63-81.
- Parnes, Ohad, „Von den Schwierigkeiten der Wissenschaftsgeschichte, mit der Intuition umzugehen, und vom Versuch, diese Schwierigkeiten zu überwinden“, in:

- Caroline Welsh/Stefan Willer (Hg.), „*Interesse für bedingtes Wissen*“. *Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*, München, 2008.
- Peirce, Charles S., „Harvard Lectures on Pragmatism“ (Lecture VII, 1903), in: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol. 5, Cambridge 1965, S. 112-131.
- Polanyi, Michael, *Personal Knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*, London, 1958.
- Ders., *The Tacit Dimension*, New York, NY, 1966.
- Ders., *Knowing and Being*, London, 1969.
- Ders., *Implizites Wissen*, FrankfurtM., 1985. [1966]
- Ryle, Gilbert, *Der Begriff des Geistes*, Stuttgart, 1969.
- Ders., „Knowing How und Knowing That“, in: *Proceedings of the Aristotelian Society*, 46 (1945/46), S. 1-16.
- Schmidt, Siegfried J., *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M., 1980.
- Schön, Donald, *The Reflective Practitioner. How Professionals Think in Action*, New York, NY, 1983.
- Selinger, Evan/Crease, Robert (Hg.), *The Philosophy of Expertise*, New York, NY, 2006.
- Sexl, Martin, *Literatur und Erfahrung. Ästhetische Erfahrung als Reflexionsinstanz von Alltags- und Berufswissen*, Innsbruck, 2003.
- Sudnow, David, *Ways of the Hand: a Rewritten Account*, Cambridge, 2001.
- Wenger, Etienne, *Communities of Practice. Learning, Meaning and Identity*, Cambridge, 2002.
- Weninger, Robert, *Literarische Konventionen. Theoretische Modelle, historische Anwendung*, Tübingen, 1994.
- Wertheimer, Max, *Productive Thinking*, New York, NY, 1945.
- Wittgenstein, Ludwig, „Zettel“ (1967), in: Werkausgabe, Bd. 8, Frankfurt/M., 1994, §164.
- Zembylas, Tasos, *Kulturbetriebslehre. Grundlagen einer Inter-Disziplin*, Wiesbaden, 2004.
- Ders./Dürr, Claudia, *Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis*, Wien, 2009.

HANS FRESE

CONTEMPORARY LITERATURE NOW!
ZUM UMGANG MIT ZEITGENÖSSISCHEN TEXTEN
IM ENGLISCHUNTERRICHT

1. Revisionen

Hat die Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur einen ‚bildenden‘ Wert? Offenkundig ist diese Frage erst einmal reich an kontroversen Implikationen, weil damit zugleich die philosophisch-ästhetische Diskussion darüber, ob Kunst überhaupt erzieherische Potenziale birgt, aufgerufen ist, die von Plato über Schiller bis zu Habermas oder John Carey kontrovers geführt wird und bis dato zwar eine Vielzahl programmatischer Erklärungen sowie bildungspolitischer Bemühungen hervorgebracht hat, jedoch alles andere als abschließbar scheint. Dennoch sieht sich jeder Aktant im schulischen Kontext, der die entsprechenden Fächer unterrichtet, jeden Tag aufs Neue mit derartigen Fragen konfrontiert und muss zumindest provisorische Antworten darauf finden.

Man kann es sich zunächst aber auch etwas einfacher machen: Anstelle darüber zu reflektieren, welche ideellen Werte in der Tiefe des zeitgenössischen literarischen Textes schlummern mögen, ließe sich ein empirischer Blick darauf werfen, welche Signale auf institutioneller Ebene zu verschiedenen Zeiten implementiert wurden, um die ‚Wertigkeit‘ verschiedener Bildungsgegenstände anzuzeigen. So berichtet etwa Gordon Hutner über den Status von *contemporary fiction* an US-Colleges während der 70er Jahre:

In 1970, I could have taken – but did not – a year-long course in Contemporary American Fiction at the college that practically invented New Criticism, except the department there would not assign it major’s credit! [...] At Kenyon College and I presume elsewhere, the thinking was, of course, that the contemporary was, in a word, too easy, since it did not pose the same sorts of problems of interpretation as reading *Troilus and Criseyde* or *Astrophel and Stella* ostensibly did.¹

Worin die hier angerissene Vorstellung, der zufolge kanonische Texte, deren Entstehung meist in einigem zeitlichen Abstand zur jeweiligen Gegenwart liegt, eine höhere Dichte an „Interpretationsproblemen“ aufweisen, begründet sein könnte, wird im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes noch besprochen. Fest steht jedenfalls, dass sich die Situation im anglo-amerikanischen Kontext wäh-

¹ Gordon Hutner, „Historicizing the Contemporary: A Response to Amy Hungerford“, in: *American Literary History* 1-2, 20 (2008), S. 420-424: 420 f.

rend der 80er und 90er Jahre drastisch verändern sollte: Die sogenannten *culture wars* führten zu nachhaltigen Kanonrevisionen, in deren Verlauf nicht nur gegen die vermeintliche Hegemonie der *dead white males* angekämpft wurde, sondern gerade auch Werken der zeitgenössischen Literatur, natürlich unter bestimmten selektiven Prämissen, eine neue Relevanz innerhalb der Schul- und Universitätsausbildung zugewiesen wurde.²

Szenenwechsel nach Deutschland: Ein Nachhall der *culture wars* findet sich in den Bildungsplänen des Landes NRW für das Fach Englisch in der gymnasialen Oberstufe: „Für die Auswahl literarischer Texte gilt der Aspekt der Offenheit des Kanons für Revision, für Erweiterung und Änderung bislang unbeachteter wie Ersetzung tradierter Texte vor dem Hintergrund neuer Erfahrungen und veränderter Sichtweisen.“³ Dies zeigt deutlich, dass es auch hierzulande vor allem im Zusammenhang akademischer Debatten, die innerhalb der deutschen Sozial- und Geisteswissenschaft um theoretische Konzepte aus den Gender Studies oder den Postcolonial Studies stattgefunden haben, zu institutionellen Veränderungen kam: Die klassisch-humanistischen Bildungsgegenstände scheinen sich nicht länger eines unreflektierten Bestandsschutzes zu erfreuen. Eine gute Zeit also, um den Status von Gegenwartsliteratur im fremdsprachlichen Unterricht zu stärken? Immerhin – so beweist z. B. ein Blick auf die Lektürevorgaben des Zentralabiturs NRW oder auch auf die Regelungen des Hamburger Abiturs im Fach Englisch – ist dies nicht mehr nur Sache innovationsbereiter Lehrkräfte mit dem Mut, sich mit der literarischen Gegenwart auseinanderzusetzen; die Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur im Englischunterricht wird nun bildungspolitisch verbindlich eingefordert.⁴

Die Frage ist daher für eine heutige Lehrkraft des Faches Englisch nicht *ob*, sondern *wie* zeitgenössische Werke im Unterricht behandelt werden sollen. Im Folgenden werden methodisch-didaktische Erfahrungen aus dem Umgang mit

² Vgl. die kritische Übersicht bei Winfried Fluck, *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900*, Frankfurt/M., 1997, S. 9 ff.

³ Ministerium für Schule und Weiterbildung des Landes Nordrhein-Westfalen, *Richtlinien und Lehrpläne für die Sekundarstufe II – Gymnasium/Gesamtschule in Nordrhein-Westfalen. Englisch*, Frechen, 2009, S. 33.

⁴ So finden sich im Textkorpus des Zentralabiturs NRW Texte von Don DeLillo und Paul Auster (vgl. Ministerium für Schule und Weiterbildung des Landes Nordrhein-Westfalen, *Vorgaben zu den unterrichtlichen Voraussetzungen für die schriftlichen Prüfungen im Abitur in der gymnasialen Oberstufe im Jahr 2011. Vorgaben für das Fach Englisch*, online unter: <http://www.standardsicherung.schulministerium.nrw.de/abitur-gost/getfile.php?file=1816>, zuletzt aufgerufen am 11.07.2011), in Hamburg die Bestimmung, dass eines der Bücher, welche in Englischkursen auf erhöhtem Niveau gelesen werden, jünger als 30 Jahre sein muss. Derartige Vorgaben haben immer auch weitere Konsequenzen: Schulverlage entwickeln Materialien und stellen annotierte Ausgaben bereit (im Falle Austers u. a. Cornelsen und Klett), die Werke werden in der Schulbibliothek inventarisiert, Lehrer sammeln Erfahrungen beim Unterrichten der jeweiligen Ganzschrift, Schülern werden ganz andere Autoren und Schreibformen geläufig als zuvor ... Im Falle der versuchten Öffnung des Fremdsprachenunterrichts für Gegenwartsliteratur können also die sonst gerne als Zwangskorsettierung begriffenen und kritisierten curricularen Vorgaben im Rahmen der Bildungsstandardisierung durchaus innovative Impulse geben.

dem Roman *The Perks of Being a Wallflower* von Stephen Chbosky im Englischunterricht der Oberstufe geschildert, ergänzt um Einblicke in die fachdidaktische Diskussion, um schließlich einen genaueren Blick dafür zu entwickeln, welche Möglichkeiten sich bei der Institutionalisierung von Gegenwartsliteratur im schulischen Kontext bieten. Dabei wird es insbesondere um das Verhältnis von Text und Kontext gehen.

2. Gegenwartsprobleme I

Die grundlegende Schwierigkeit beim Umgang mit zeitgenössischer Lektüre im Unterricht der Oberstufe wird exemplarisch anhand des folgenden Zitats aus dem didaktischen Material von Porteous-Schwier/Ross zu Stephen Chboskys *The Perks of Being a Wallflower* deutlich:

While many juvenile novels dealing with growing up in a specific environment date very quickly as they are too easily identifiable as products of a specific time, Charlie's letters are almost timeless (despite being strongly rooted in the culture of the early 1990s) – this is indeed one of the perks of Charlie being a wallflower.⁵

Die Autoren gehen also davon aus, dass die Erlebnisse des 15-jährigen Protagonisten Charlie, der im Verlauf des Romans vom Außenseiter zum *participant* wird und dabei mit mehr oder weniger typischen Teenagerproblemen wie erster Sexualität, sexuellem Missbrauch, Drogen und enttäuschter Freundschaft zu kämpfen hat, als „zeitlose“ Elemente der Adoleszenz lesbar sind – auch ohne vertiefte Kenntnisse der verschiedenen (sub-)kulturellen Diskurse der 90er Jahre, zu denen der Text tatsächlich sehr deutliche Bezüge aufweist. Mit anderen Worten: Der Text hat *trotz* seiner Aktualität unter Beweis gestellt, dass er (unabhängig von „vergänglichen“ Bezügen auf Ephemera einer bestimmten Zeit) den berühmten „test of time“ bestanden hat, er also eine zeitlose Exemplarizität entfalten kann, die ihn letztlich zu einem wirklichen „Bildungsgegenstand“ im Sinne Wolfgang Klafkis macht.⁶

⁵ Gunthild Porteous-Schwier/Ingrid Ross, *The Perks of Being A Wallflower. Teacher's Manual*, Berlin, 2004, S. 5.

⁶ Das Konzept des Bildungsgegenstandes ist essenzieller Teil der didaktischen Analyse nach Klafki, die seit Ende der 50er Jahre die Lehrerausbildung in Deutschland bestimmt. Verkürzt gesagt handelt es sich um den Versuch, fachübergreifend festzulegen, welche allgemeinen Eigenschaften schulische Inhalte idealiter aufweisen sollten, um „bildende“ Wirkung entfalten zu können (Exemplarizität, Gegenwartsbedeutung, Zukunftsbedeutung, Struktur des Inhalts, Zugänglichkeit). Das Modell wurde seit Ende der 60er Jahre im Rahmen der kritisch-konstruktiven Didaktik um weitere Dimensionen erweitert, ist aber im Wesentlichen nach wie vor von der Vorstellung geleitet, dass unterrichtliche Gegenstände inhaltliche Charakteristika aufweisen sollten, die sich über den Einzelfall hinaus exemplarisch verallgemeinern lassen. (Vgl. Volker Huwendiek, „Didaktische Modelle“, in: Gislinde Bovet/Volker Huwendiek (Hg.), *Leitfaden Schulpraxis. Pädagogik und Psychologie für den Lehrberuf*, Berlin, 2006, S. 31-67: 39-47.)

Damit ist gleichzeitig impliziert, dass eine vertiefte Thematisierung des *Kontexts* für eine Behandlung des Werks im Unterricht nicht unbedingt notwendig ist. Offenkundig ist jedoch das vorsichtig eingeworfene Adverb „almost“ als deutliche Warnung gegen ein solches Vorgehen zu werten. Wirft man einen vertieften Blick auf das Unterrichtsmodell, so sind weite Teile der Ausführungen tatsächlich detaillierten Darstellungen der kontextuellen Bezüge gewidmet.⁷ Bei ihren methodischen Überlegungen räumen die Autorinnen konsequenterweise ein, dass die intertextuellen Elemente des Romans „starting points for post-reading activities involving extra materials“⁸ sein könnten und geben dazu auch einige Anregungen. Dennoch bleibt die Frage bestehen: Welchen Stellenwert soll der Kontext des Werkes im Unterricht einnehmen?

Es lässt sich kaum abstreiten, dass viele der Probleme Charlies tatsächlich einen unmittelbaren lebensweltlichen Bezug haben und somit auch zentrale Elemente bei der Konzeptionierung einer Unterrichtseinheit sein sollten. Dennoch: Wie geht eine Lehrkraft vor, die in der Erkundung der vielfältigen Bezüge des Romans zu diversen subkulturellen Diskursen sowie der US-Alltagskultur nicht lediglich einen marginalen Nebenschauplatz der „eigentlichen“ analytischen oder auch kreativ-produktiven Arbeit am Text sieht?

3. Text und Kontext

Es hat sich innerhalb der Fachdidaktik mittlerweile die Erkenntnis durchgesetzt, dass ein ‚reiner‘ Literaturunterricht in fremdsprachlichen Fächern zu kurz greift. Dennoch spielt die Auseinandersetzung mit dem ästhetischen Eigenwert literarischer Texte nach wie vor eine wichtige Rolle in der Fachdidaktik.⁹ Hier hat sich jedoch aufgrund eines Wechsels der theoretischen Paradigmen eine entscheidende Veränderung ergeben: Der noch von Strömungen wie dem Russischen Formalismus und dem *New Criticism* beeinflusste, werkim-

⁷ Vgl. Porteus-Schwier/Ross (2004), *The Perks*, S. 16-32.

⁸ Ebd., S. 53.

⁹ Im fachdidaktischen Verständnis lässt sich der ästhetische Eigenwert von Literatur recht pragmatisch als Ergebnis bestimmter struktureller Merkmale eines Texts, die ihn von anderen Textsorten (etwa Sach- und Gebrauchstexten) abgrenzen, bestimmen: „Zusätzlich zum reinen Leseverstehen sollen Schülerinnen und Schüler den Lehrplänen gemäß auch im fremdsprachlichen Unterricht lernen, die besondere ästhetische Struktur eines literarischen Textes zu erkennen. [...] Zum Erwerb literarischer Kompetenz gehört daher, die gattungsspezifischen Besonderheiten literarischer Texte beschreiben und in ihrer Funktionsweise deuten zu lernen: Welche formalen Besonderheiten weisen Gedichte auf? Was sind die Bauformen dramatischer Texte? Inwiefern unterscheiden sich Erzähltexte von Gedichten und Dramen? Welche Funktion hat ein spezifisches Gestaltungsmittel in einem Text?“ (Ansgar Nünning/Caroline Surkamp, *Englische Literatur unterrichten. Grundlagen und Methoden*, Seelze-Velber, 2006, S. 23.) Wie Nünning und Surkamp zu Beginn des Zitats betreffend anmerken, steht ein solches Verständnis von Ästhetik auch in Zusammenhang mit den curricularen Vorgaben vieler Bundesländer, in denen gerade im Rahmen von Leistungsüberprüfungen und schriftlichem Abitur die strukturelle Analyse von Texten eine wichtige Rolle einnimmt.

manente Ansatz früherer Fachdidaktiken, der sich vor allem auf die detaillierte Analyse sprachlich-stilistischer Figuren und inhaltlicher Besonderheiten beschränkte, ist mittlerweile durch hermeneutisch bzw. rezeptionstheoretisch orientierte Modelle ergänzt worden, die den Verstehensvorgang bei der Auseinandersetzung mit Literatur als interaktionistischen, konstruktiven Verhandlungsprozess zwischen der Perspektive des Rezipienten und den jeweiligen Besonderheiten des Textes definiert: „Der Leser schreibt dem Text also auf Basis seines Weltwissens und seines individuellen Normen- und Wertesystems Bedeutung zu, aber sein Deutungsspielraum ist durch die vom Text vorgegebenen Strukturen beschränkt.“¹⁰ Dabei wird vorausgesetzt, dass ein solches Vorgehen die Schülerinnen und Schüler sprachlich aktiviert, indem sie die Kommunikationsanlässe, die sich aus dem jeweiligen Text und seiner Didaktisierung im bisher skizzierten Sinne ergeben, nutzen, um ihre sprachlichen Kompetenzen weiter zu vertiefen.

Nun stellt sich also die Frage, inwieweit kontextuelle Faktoren eine Rolle beim Einsatz von Literatur im Fremdsprachenunterricht spielen sollen. Dies ist eine Frage, die sich nur in Zusammenschau mit der oben umrissenen Frage des ästhetischen Eigenwertes literarischer Texte beantworten lässt, denn auch in der hermeneutisch orientierten Fachdidaktik wird häufig ein Grundverständnis vom Text als zunächst *autonome Struktur*, als *Einzeltext* vorausgesetzt, zwischen dessen bedeutungstragenden, immanenten Strukturen und dem Horizont des Rezipienten ein Dialog zustande kommen soll. In der neueren, poststrukturalistisch beeinflussten Literaturwissenschaft, insbesondere in den theoretischen Strömungen des *New Historicism* und der Intertextualitätstheorie, wird jedoch der Vorstellung eines ästhetischen Eigenwertes, der sich rein aus den sprachlich-inhaltlichen Strukturen des einzelnen, isolierten Werks „an sich“ ergibt, entschieden widersprochen; in der Folge der kulturwissenschaftlichen Wende der Literaturwissenschaft wird nun vielmehr davon ausgegangen, dass Literatur eine von vielen Stimmen in einer Polyphonie verschiedener Texte darstellt, die schließlich den „Gesamtext der Kultur“¹¹ bilden – sie wird durch andere kulturelle Diskurse beeinflusst, geformt und hat schließlich auch selbst Anteil an der Formierung neuer Diskurse:

[Aus kulturwissenschaftlicher Sicht wird] die Beschäftigung mit Einzeltexten im Literaturunterricht kritisiert [...]. Da die übliche Konzentration auf einen einzelnen Text der tatsächlichen Einbettung von Literatur in einen größeren, textuellen und kulturellen Zusammenhang nicht gerecht wird, sollte das im Unterricht zu

¹⁰ Ebd., S. 21.

¹¹ Britta Freitag, „So who's the Fanatic now?‘ Fremdsprachlicher Literaturunterricht als Ort des Dialogs und kulturellen Handelns im Spannungsfeld von Subjekt, Text und Kontext“, in: Marion Gymnich/Birgit Neumann/Ansgar Nünning (Hg.), *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*, Trier, 2006, S. 301-320: 304.

behandelnde Werk mit anderen, fiktionalen und auch non-fiktionalen Texten kombiniert werden.¹²

Ein Text lässt sich also aufgrund dieser reziproken Abhängigkeit nur im Kontext verstehen und wird wesentlich durch seine intertextuellen Verknüpfungen etwa zu weiteren literarischen Werken, aber auch zu anderen Bereichen des Gesamttextes Kultur geprägt. Dies ist der Kern einer Text-Kontext-Theorie, die von Hallet als zunächst allgemeines literaturtheoretisches Modell eines *textual network* auf den Punkt gebracht wird: „[Das textual network] übersetzt die Metapher von ‚Kultur als Text‘ als intertextuelle Relationierung von Texten in einem Diskurs und definiert die Arbeit von kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaftler/innen als *making connections between texts*.“¹³ Eine solche Position erscheint als hilfreiche Konkretisierung der Richtlinien für die Oberstufe des Landes NRW, wo im Bereich „Umgang mit literarischen Texten“ darauf verwiesen wird, dass die Auseinandersetzung mit Literatur auf Basis literaturtheoretischer Grundsätze unter Berücksichtigung „kontextzentrierte[r] Ansätze mit literatur- und kulturgeschichtlicher Perspektive“¹⁴ erfolgen soll.¹⁵

Dies legt also nahe, die kulturwissenschaftliche Öffnung des Englischunterrichtes voranzutreiben. Welche weiteren Konsequenzen ergeben sich dabei für den Umgang mit literarischen Texten der Vergangenheit und Gegenwart?

4. Gegenwartsprobleme II

Es sollte deutlich geworden sein, dass eine Konzeption von Literatur, die besonderen Wert auf kontextuelle, kulturhistorische Einbettung zum Erreichen

¹² Nünning/Surkamp (2006), *Englische Literatur unterrichten*, S. 43.

¹³ Wolfgang Hallet, „Intertextualität als methodisches Konzept einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft“, Marion Gymnich/Birgit Neumann/Ansgar Nünning (Hg.), *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*, Trier, 2006, S. 53-70: 65.

¹⁴ MSW NRW (2009), *Richtlinien*, S. 31.

¹⁵ Eine andere, verwandte Fragestellung liegt darin, ob nicht ein stilanalytisch ausgerichteter fachdidaktischer Ansatz sich im Grunde immer als kontextabhängig verstehen muss. Schließlich kann mit Horkheimer und Adorno darauf hingewiesen werden, dass „Stil“ letztlich kein Phänomen ist, das, autonom und enthoben der materiellen Realität, in rein ästhetischen, durch keinen Bezug aufs Soziale getrüben Sphären existiert: „In der Einheit des Stils [...] drückt die je verschiedene Struktur der sozialen Gewalt sich aus [...]“ (Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M., 2011, S. 138.) Wenn man, wie Franco Moretti, im Anschluss an derartige Positionen davon ausgeht, dass es sich bei verschiedenen Stilelementen in literaturhistoriografischer Sicht um eine „articulation of the history of social conflicts and violence“ (Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders. On the Sociology of Literary Forms*, London, New York, NY, 2005, S. 8) handelt, dann liegt nahe, auch bei vermeintlich „werkimmanenten“ Vorgehensweisen die kontextuelle Situierung nicht außer Acht zu lassen: „Knowledge of the socio-historical context of a literary work or genre is not therefore an ‚extra‘ to be kept in the margins of rhetorical analysis.“ (Ebd.)

eines vertieften Textverständnisses legt, gerade für den Englischunterricht, für den das Leitbild der interkulturellen Handlungsfähigkeit gilt, interessant erscheint. Dennoch ist die Frage nach der Kontextualisierung von Literatur in der Fachdidaktik umstritten, nicht zuletzt, weil sie häufig im Zusammenhang mit der Behandlung von Texten aus weit entfernten historischen Epochen und der davon abhängigen, sogenannten ‚historisch-rekonstruierenden Lektüre‘ geführt wird:

Hier ist das Problem der Unterscheidung von ‚ursprünglichem‘ Textsinn und seiner ‚gegenwärtigen Bedeutung‘ gestellt, zu dem es in der Literaturwissenschaft [...] und in der fremdsprachlichen Literaturdidaktik [...] einen unabgeschlossenen, möglicherweise auch unabschließbaren Streit gibt.¹⁶

Das Problem besteht darin, dass – wiederum in Anlehnung an hermeneutische und konstruktivistische Positionen – die prinzipielle Zugänglichkeit eines „ursprünglichen Textsinns“ bestritten wird, da ein objektiver, unverstellter Zugang zu anderen kulturhistorischen Epochen aufgrund der unvermeidbaren Prägung unserer Kognition durch zeitgenössische Konventionen und Vorstellungen unmöglich erscheint.¹⁷

Anders gesagt: Stephen Greenblatts „desire to speak with the dead“¹⁸, die ihn als Literaturwissenschaftler umtreibt, bleibt notwendigerweise ein unerfüllbares Verlangen, solange man auf einer historisierenden Sichtweise beharrt, deren Fluchtpunkt eine idealisierte, von jedweder Spur der Gegenwart und Kontingenz bereinigte Rekonstruktion etwa der Renaissance darstellt. Lauscht man jedoch einmal aufmerksam der eigenen Stimme, so wird deutlich, dass uns die Toten in unserem eigenen Sprechen stets gegenwärtig sind: „And if I wanted to hear the voice of the other, I had to hear my own voice. The speech of the dead, like my own speech, is not private property.“¹⁹ Dadurch, dass wir uns alle im kollektiven Medium der Sprache bewegen, positionieren wir uns innerhalb eines textuellen Netzwerkes (oder auch Speichersystems), welches gerade dadurch gekennzeichnet ist, dass Austausch- und Verhandlungsprozesse zwischen Diskursen, die auf einer diachronen Achse weit auseinanderliegen, sich synchron, in jedem Sprechakt, neu aktualisieren. In diesem Lichte stellt sich das Problem einer historisch rekonstruierenden Lektüre auf neue Art und Weise – der *New Historicism*, welcher innerhalb der englischen Fachdidaktik bisher noch recht wenig Beachtung gefunden hat, könnte hier neue Impulse liefern.²⁰

¹⁶ Wilfried Bruschi/Daniela Caspari, „Verfahren der Textbegegnung: Literarische und andere Texte“, in: Johannes-P. Tim (Hg.), *Englisch lernen und lehren. Didaktik des Englischunterrichts*, Berlin, 2006, S. 168-177: 175.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 175 f.

¹⁸ Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, New York, NY, Toronto, 1988, S. 3.

¹⁹ Ebd., S. 20.

²⁰ Einen Ansatz für einen solchen „Theorie-Import“ (allerdings im Fach Deutsch) liefert Wolfgang Fehr, der unter Rückgriff auf Greenblatts Konzept der „circulation of social energies“

Soweit und so knapp also zu Text und Kontext bei der Lektüre historisch weiter zurückliegender Texte. Doch wie verhält es sich mit zeitgenössischer Literatur? Eine entscheidende, in der Fachdidaktik wenig reflektierte Fragestellung ergibt sich aus der nahe liegenden Vermutung, dass auch bei zeitgenössischen Texten das Problem des unverstellten Zugangs besteht. So plädieren Nünning und Surkamp nachdrücklich für die Behandlung zeitgenössischer Ganzschriften im Englischunterricht und verweisen dabei u. a. auf den Vorteil ihrer Aktualität und damit ihres unmittelbaren Bezuges zur Lebenswelt der Schülerinnen und Schüler.²¹ Sie thematisieren aber weniger, dass angesichts der ausdifferenzierten, vielstimmigen kulturellen Landschaft der Postmoderne eben *nicht* davon ausgegangen werden kann, dass wichtige kontextuelle Elemente, die Einfluss auf zeitgenössische anglo-amerikanische Literatur ausüben, von den Schülerinnen und Schülern hier(zulande) ohne Weiteres erkannt werden. Sobald in dieser Diskussion mit der Aktualität der *Bezüge* von Gegenwartsliteratur argumentiert wird, muss mitgedacht werden, dass Aktualität allein noch lange nicht eine erhöhte Eingängigkeit bedeutet. Je nach Art der intertextuellen Relationen und vor allem auch nach Art und Beschaffenheit der Kontexte, auf die sie sich beziehen, ist hier bei bestimmten Arten von (Jugend-)Literatur ebenso erwartbar, dass die ‚Referenzwut‘ etwa popkultureller Schreibweisen durchaus zunächst Verwirrung und *Verständniserschwerung* hervorrufen könnte bzw. intertextuelle Schreibstrategien als wichtiges Gestal-

und Moritz Baßlers Vorstellung eines „Suchbefehls ins Archiv“ aufzeigt, wie sich die für den *New Historicism* typische Aufzeigung von Verbindungslinien zwischen verschiedenen textuellen Artefakten in der Schule leisten ließe: „Es geht demnach um die jeweils erkennbar werdenden sozialen Energien und deren Zirkulation in verschiedenen kulturellen Produktionen: Literarische Texte kommen als kulturelle Phänomene in den Blick, Autoren und ihr ‚Stil‘ als Repräsentanten einer Epoche treten demgegenüber zurück.“ (Wolfgang Fehr, „Mentalität, ‚Social Energy‘ und literarische Kompetenz: Literaturgeschichtliche Modellierungen am Beispiel der 1770er und 1950er Jahre. Auch ein Beitrag zum Theorie-Praxis-Problem im fachdidaktischen Diskurs“, in: Michael Baum/Marion Bönninghausen (Hg.), *Kulturtheoretische Kontexte für die Literaturdidaktik*, Baltmannsweiler, 2010, S. 145-156: 150) Demgemäß müsste es also zur Enthierarchisierung verschiedener Textformen kommen. Auch benötigte die Lehrkraft einen gewissen Mut zur Anekdote, gleichfalls zum Abschied von großen Metazerählungen, um statt vereinfachender Kausalbeziehungen zwischen literarischem Vordergrund und historischem Hintergrund „einzelne Diskursfäden in verschiedene Regionen des historisch-kulturellen Gewebes“ (Moritz Baßler, „Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur“, in: ders. (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, 2. Aufl., Tübingen, Basel, 2001, S. 7-28: 19) in den Fokus der Unterrichtsarbeit zu rücken. Methodisch böte sich ein Anschluss an die Ideen Halletts an (vgl. dazu auch Kapitel 3 und 5 dieses Aufsatzes).

²¹ Vgl. Nünning/Surkamp (2006), *Englische Literatur unterrichten*, S. 41 f. Auch Klippel und Doff argumentieren ähnlich: „Die Behandlung [...] literarischer Texte der Gegenwart wird im Unterricht häufig vernachlässigt. So können klassische Werke mit ähnlichen thematischen Schwerpunkten ersetzt werden, die diese in aktuelleren Kontexten behandeln (zum Beispiel George Orwells 1984 durch Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*).“ (Friederike Klippel/Sabine Doff, *Englischdidaktik. Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II*, Berlin, 2007, S. 138.

tungsmerkmal zeitgenössischer Literatur Gefahr laufen, gar nicht wahrgenommen, sondern überlesen oder ignoriert zu werden.²²

Einen solchen Text, der genau an der oben umrissenen Schwelle zwischen thematischer Eingängigkeit und (sub-)kultureller Obskürität verortet werden kann, stellt *The Perks of Being a Wallflower* dar: Einerseits kann damit gerechnet werden, dass die (sub-)kulturellen Anleihen des Romans tatsächlich auf erhöhtes Interesse bei den Schülerinnen und Schülern stoßen könnten. Zudem bietet auf intradiegetischer Ebene die Figur Charlies erhebliches identifikatorisches Potenzial. Andererseits müssen die Kontexte überhaupt erst sichtbar gemacht werden, um auch Charlie verstehen zu können. Hierbei handelt es sich um ein ganz typisches Problem von Literatur im fremdsprachlichen Unterricht:

Weil literarische Texte kulturell kodiert sind, ist zu erwarten, dass fehlendes Wissen über kulturelle Schemata den Zugang zu und das Verstehen einer Figur erschwert. Dem Unterricht kommt deshalb die Aufgabe zu, Möglichkeiten zur Erschließung des kulturellen Wissens zu schaffen.²³

Im Folgenden sollen nun einige der kontextuell determinierten Bereiche vorgestellt werden, um zu verdeutlichen, inwieweit sich die jeweilige Thematisierung bezogen auf den Roman und seine Charaktere anbietet:

- High School Football: Im amerikanischen Schulalltag nehmen *High School Sports*, dabei vor allem der *American Football*, eine Stellung ein, die sich deutlich von deutschen Verhältnissen unterscheidet. Wie etwa H. G. Bissinger in seiner Pulitzerpreis gekrönten Reportage *Friday Night Lights* schildert, sind Schulteams oft zentraler sozialer Bezugspunkt ganzer Städte. Die kaum 18-jährigen Athleten spielen in semi-professionellen Ligen in Stadien mit Kapazitäten von bis zu 30.000 Zuschauern, werden einerseits in der Schule auch bezüglich ihrer Leistungen im Unterricht bevorzugt behandelt, stehen aber andererseits auch unter einem ungeheuren Erfolgsdruck und sind identifikatorisch auf die Rolle des *jocks*, also eines sportlichen, maskulin-harten jungen Mannes, festgelegt. Im Roman wird dies zum einen anhand des Charakters Brad, der *quarterback* des Schulteams und homosexuell ist²⁴, zum anderen am Beispiel

²² Ein außerliterarisches Beispiel für solche Prozesse des Miss- oder Nichtverstehens im Bereich popkultureller Referenzialität im weiteren Sinne: Diedrich Diedrichsen rief Anfang der 1990er Jahre u. a. infolge der Vereinnahmung von bestimmten kulturellen Codes (ein Baseball-Cap mit aufgesticktem „X“, ein Bezug auf Malcolm X) durch Rechtsextremisten, denen offenkundig die ideologische Inkongruenz zwischen dem Tragen eines solchen Caps und der eigenen politischen Ausrichtung entweder nicht bewusst oder egal war, das Ende der Jugendkultur aus (vgl. Diedrich Diedrichsen, „The Kids are not alright. Abschied von der Jugendkultur“, in: *Spex*, 11 (1991), S. 28-34).

²³ Britta Freitag-Hild, *Theorie, Aufgabentypologie und Unterrichtspraxis inter- und transkultureller Literaturdidaktik*. *British Fictions of Migration im Fremdsprachenunterricht*, Trier, 2010, S. 96 f.

²⁴ Vgl. Stephen Chbosky, *The Perks of being a Wallflower*, Berlin, 2006, S. 37, S. 40 ff. und S. 128 ff.

von Charlies Bruder, der ein Football-Stipendium an einer amerikanischen Universität errungen hat und dessen im Fernsehen übertragene Spiele einen wichtigen integrativen Faktor im sozialen Leben von Charlies Familie darstellen²⁵, thematisiert. Zudem stellt Charlies eigene Begeisterung für *High School Football*, den er zwar nicht aktiv betreibt, aber als Zuschauer verfolgt²⁶, deutlich heraus, dass wir es bei ihm nicht mit einem typischen Einzelgänger zu tun haben. Er ist, etwa im Gegensatz zum Archetypus aller modernen adoleszenten Romanhelden, Holden Caulfield, nicht angewidert von seinem Umfeld im Allgemeinen und *American Football* als Symbol der verlogenen *mainstream society* im Speziellen, sondern verspürt durchaus das Bedürfnis, am sozialen Alltagsleben teilzuhaben.²⁷

- Fanzines: Dieser thematische Bereich wird in der annotierten Fassung von *The Perks of Being a Wallflower* des Cornelsen Verlags mit einer Fußnote, die als Übersetzung inhaltlich falsch „a magazine for fans“ angibt, abgehandelt. De facto handelt es sich beim Phänomen der Fanzines gerade nicht um Magazine „for fans“, sondern „by the fans“. Selbst publizierte Fanzines wie etwa „Maximum Rock’n’Roll“ oder „Punk Planet“ stellen einen vitalen Bereich amerikanischer Subkultur dar, in dem ohne kommerzielle Interessen kompromisslose Magazine von Amateuren erstellt und vertrieben werden, deren Themen von Musik bis Politik reichen. Diese „Selbstermächtigung“ gibt ansonsten unterrepräsentierten sozialen Gruppen die Möglichkeit, ihre Interessen und Standpunkte abseits konventioneller Medien zu vertreten. Charlie hat selbst schriftstellerische Ambitionen und findet in einem sozialen Umfeld von *misfits*, die ihrer Begeisterung für Musik und die *Rocky Horror Picture Show* im Fanzine *Punk Rocky* auch schriftlich dokumentieren, den idealen Rahmen, um seinen Neigungen freien Lauf zu lassen. Nicht umsonst wird ihm von einer der Beteiligten, Sam, eine Schreibmaschine zu Weihnachten geschenkt, um seine Tätigkeiten in diesem Bereich weiter zu forcieren. So stellt die Möglichkeit, unbelastet von etwaigen Karriereüberlegungen oder des Drucks einer professionellen Redaktion für das Fanzine zu schreiben, einen wichtigen Entwicklungspunkt in Charlies *coming-of-age* dar. Wie es auch der ursprünglichen Idee der amerikanischen DIY-Kultur²⁸ entspricht, aus der sich die Fanzines entwickelten, nimmt er sein Schicksal selbst in die Hand.²⁹

²⁵ Vgl. ebd., S. 53 f. und S. 86 f.

²⁶ Ebd., S. 21 ff.

²⁷ Ebd., S. 47 ff.

²⁸ Die Bezeichnung DIY leitet sich vom Konzept des *do it yourself* ab, welches ursprünglich aus dem Kontext des Heimwerkens stammt und in der amerikanischen Underground-Subkultur als Begriff für Selbstermächtigungsstrategien wie etwa der Erstellung eines eigenen Fanzines adaptiert wurde.

²⁹ Vgl. Chbosky, (2006), *The Perks*, S. 43 f. und S. 61 f.

- Literarische Referenzen: *The Perks of Being A Wallflower* beinhaltet eine Vielzahl von Referenzen zu Klassikern der amerikanischen Literatur, speziell im Bereich der *coming-of-age novel*: So werden Charlie in einer *advanced English class* von seinem Lehrer Bill verschiedene Texte wie etwa *To Kill A Mockingbird*, *Catcher in the Rye* oder *This Side of Paradise* empfohlen, zu denen er jeweils Essays verfasst. Der Roman weist hier eine Art Hypertextstruktur auf, indem inhaltliche Ausführungen zu den jeweiligen Romanen fast vollständig fehlen, der Leser also selbst aufgefordert ist, die Angabe der Titel als Anknüpfungspunkt für eigene Recherchen zu verstehen. Anhand des intertextuellen Vergleichs mit anderen Romanen wird deutlich, dass sich Charlie in einer langen Traditionslinie von Romanhelden in einer vergleichbaren Ausgangssituation befindet, die sich genau dem Problem der Selbstfindung, mit dem Charlie zu kämpfen hat, stellen müssen und jeweils ganz unterschiedliche Wege entwickeln, mit ihrem eigenen Erwachsenwerden umzugehen.

Wie anhand dieser ausgewählten Bereiche verdeutlicht wurde, bestehen also im Falle von *The Perks of Being a Wallflower* vielfältige Verbindungslinien zwischen Text und Kontext. Bei deren Thematisierung im Unterricht soll es gerade nicht darum gehen, den Kontext allein zum Aufbau landeskundlicher Kenntnisse zu nutzen, sondern durch die Modellierung der obigen Relationen in der unterrichtlichen Arbeit ein vertieftes Textverständnis zu erreichen, das den Text als kulturellen Bedeutungsträger in den Blick nimmt, sowie konkrete Schreibanlässe zu generieren. Fraglich ist nun, auf welche Weise sich ein derartiges Vorgehen im Unterricht realisieren lässt.

5. Ein textuelles Netzwerk

Im Bereich der kulturwissenschaftlich fundierten Didaktik des fremdsprachlichen Literaturunterrichts besteht noch viel Bedarf an angemessenen methodischen Konzepten. Wirft man jedoch einen Blick in die literaturtheoretischen Ausführungen zum Text-Kontext-Problem, so finden sich dennoch mögliche Anknüpfungspunkte, die gerade die verstärkte Nutzung elektronischer Lernressourcen als mögliche Unterrichtsstrategie in den Blick rücken: Unter der Überschrift „Ausblick ins Digitale“ gibt etwa Moritz Baßler eine Übersicht, wie sich kulturwissenschaftliches Arbeiten mit Literatur künftig computergestützt (weiter-)entwickeln könnte und formuliert die nahe liegende Forderung, „intertextuelle Vernetzungen als Hypertextstrukturen umzusetzen“³⁰. Genau dieser Forderung kann mit der Nutzung des Wiki-Features von elektronischen Lernplattformen wie Moodle, die mittlerweile an vielen Schulen eingesetzt

³⁰ Moritz Baßler, „New Historicism und Textualität der Kultur“, in: Lutz Musner/Gothart Wunberg (Hg.), *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*, Wien, 2002, S. 292-312: 311.

werden, entsprochen werden; Halletts Begriff des *textual network* wird hier wörtlich genommen, indem ein solches als interaktive, flexible Hypertextstruktur von den Schülerinnen und Schülern selbst erstellt wird.³¹

Auf methodisch-didaktischer Ebene bietet sich hier also der Einsatz eines Werkzeuges an, das durch die Möglichkeit der Hypertextverlinkung selbst strukturelle Ähnlichkeiten mit den enzyklopädischen Verweisstrategien von postmoderner Literatur aufweist. Auch kann innerhalb einer Wiki der Idee des *New Historicism* Raum gegeben werden, dass sich Kontextbezug nicht im Aufzeigen monokausaler, hierarchischer Einflussgefüge erschöpfen sollte: Es besteht dadurch partielle Non-Linearität, dass zwischen einzelnen Modulen, die sich an ganz unterschiedlichen Punkten der Struktur befinden, sogenannte *cross-referential links* geschaffen werden können, die Struktur also dahingehend dynamisiert wird, dass der Nutzer zwischen voneinander entfernten, aber thematisch verwandten Modulen ‚springen‘ und sich somit freier bewegen kann.³² Es ist kein fester Weg vorgegeben; man kann verschiedene Knoten des Netzwerks miteinander in Beziehung setzen, ohne direkt verbindliche Interpretationen festzulegen.³³

Nach der Sachanalyse des Romans sollte nun antizipiert werden, welche thematischen Bereiche von *The Perks of Being a Wallflower* potenziell in der Wiki repräsentiert werden könnten. Als mögliche inhaltliche Schwerpunkte ergeben sich im vorliegenden Fall *High School Football*, *TV Series*, *Movies*, *Novels*, *Fanzines*, *American High School Life*, *Coming-of-Age Novel* sowie *Music*. Daneben aber muss unter Berücksichtigung des Gedankens der intertextuellen Relationierung bedacht werden, dass auch intradiegetische Elemente des Romans selbst als Gegenstand der Wiki dienen, weil ansonsten angesichts des nicht-digitalen Buchformats eine direkte hypertextuelle Vernetzung z. B. eines bestimmten thematischen Feldes mit einem Charakter des Romans (z. B. Brad <-> *High School Football*) ausgeschlossen erscheint. Also muss auch diesen zunächst textimmanenten Informationen Raum gegeben werden, wobei vor allem die *characters* zentrale Bausteine darstellen sollten, um die Verbindung von Text und Kontext auf Ebene der Wiki selbst realisieren zu können.

Es lässt sich somit festhalten, dass sich eine Hypertextstruktur wie das Wiki-Feature der Lernplattform Moodle durch ihre Verknüpfungsstruktur in besonderem Maße dazu eignet, der Forderungen der Kulturwissenschaft nach einer intertextuellen Relationierung von Literatur Rechnung zu tragen sowie die Besonderheiten der Referenzialität von Gegenwartstexten zu modellieren.

³¹ Zu den Details zur Lernplattform Moodle vgl. Carsten Wiegrefe, *Das Moodle-2-Praxisbuch – Gemeinsam online lernen in Hochschule, Schule und Unternehmen*, München, 2011.

³² Vgl. Andrew Dillon/Jennifer Jobst, „Multimedia Learning with Hypermedia“, in: R. E. Mayer (Hg.), *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*, Cambridge, New York, NY, 2005, S. 569-588: 572.

³³ Vgl. dazu auch Moritz Baßlers Ausführungen zum *New Historicism* in der Hochschuldidaktik im Interview im vorliegenden Band.

Durch das anspruchsvolle Tätigkeitsprofil stellt dies eine besondere Herausforderung für die Schülerinnen und Schüler dar. Gerade in kollaborativen Formen wird so eine Vielzahl von Kommunikationsanlässen geschaffen, die neben Fragen der Gestaltung auch inhaltliche Aushandlungsprozesse betreffen.³⁴

6. Ausblick

Um noch einmal auf die Fragestellung vom Beginn zurückzukommen: Eine deutliche Antwort auf die Frage, ob der Umgang mit Literatur bildende Potenziale hat, gibt der Gegenwartsautor Nick Hornby, und zwar sowohl mit Blick auf bereits kanonisierte Bildungsgüter als auch auf zeitgenössische Literatur: „[H]ere’s something else no one will ever tell you: if you don’t read the classics, or the novel that won this year’s Booker Prize, then *nothing bad will happen to you*; more importantly, *nothing good will happen to you if you do*.“³⁵ Eine radikale Negation traditioneller Vorstellungen also, die den „wertigen“ literarischen Text als Quell fast metaphysischer, persönlichkeitsverändernder Kräfte sehen.³⁶

Es erscheint ratsam, diese Aussage trotz ihrer polemischen Untertöne gerade im schulischen Kontext ernst zu nehmen. Schließlich ist es im Literaturunterricht gängige Praxis, Texten alle erdenklichen Funktionspotenziale von der interkulturellen Sensibilisierung für das ‚Andere‘ bis hin zu ihrem Beitrag zur Hervorbringung mündiger Bürgerinnen und Bürger eines demokratisch verfassten Staats zu unterstellen. Solche teleologischen Vorstellungen helfen zwar bei der Planung und Durchführung eines zielgerichteten Unterrichts, laufen aber auch Gefahr, trügerische Sicherheiten hinsichtlich der individuell-transformatorischen Kapazitäten des Literarischen zu reproduzieren. Diese Schwierigkeit besteht genau dann in besonderem Maße, wenn der schulprakti-

³⁴ Angesichts der thematischen Fokussierung des Aufsatzes kann zur Förderung des sprachlichen Kompetenzbereichs „Schreiben“ im Rahmen der Wiki-Arbeit nicht viel gesagt werden. Skizziert sei an dieser Stelle, dass sich unter Rückgriff auf Konzepte der kognitiven Psychologie, insbesondere die Modelle von Bereiter und Scardamalia (Carl Bereiter/Marlene Scardamalia, *The Psychology of Written Composition*, Hillsdale, NJ, 1987), die Schülertexte im Fremdsprachenunterricht ebenfalls als „Intertexte“ sehen lassen, innerhalb derer die Schülerinnen und Schüler sich selbst unter Anlehnung an sprachliche Vorbilder (etwa *The Perks of Being a Wallflower* selbst) in den Kontext des literarischen Werkes einschreiben.

³⁵ Nick Hornby, *The Complete Polysyllabic Spree*, London, 2007, S. 7 f.

³⁶ Interessanterweise liefert aber selbst einer der vehementesten Verfechter des klassischen Kanons, Harold Bloom, eine pessimistische Einschätzung des bildenden Charakters von Literatur: „The West’s greatest writers are subversive of all values, both ours and their own. [...] If we read the Western Canon in order to form our social, political, or personal moral values, I firmly believe we will become monsters of selfishness and exploitation.“ (Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, San Diego, CA, London, 1994, S. 29.) Bloom geht hier sogar noch einen Schritt weiter: Die Beschäftigung mit Literatur habe deformatorisches Potenzial, sobald man sich von der Auseinandersetzung mit Texten persönliches Wachstum anstelle der einsamen Freuden ästhetischer Kontemplation verspricht.

sche Umgang mit Literatur von der Vorstellung geleitet wird, dass der Einzeltext allein qua seiner kanonisch festgeschriebenen ästhetischen Wirkmacht in der Lage sei, eine Vielzahl wünschenswerter kognitiv-emotionaler Entwicklungen in den Köpfen der Schüler auszulösen. Wichtig erscheint demnach, dass die Beschäftigung mit Literatur im Unterricht von einer kritischen Reflexion dessen, was ihre vermutete „Wirksamkeit“ ausmacht, begleitet wird. Der vorliegende Aufsatz plädiert dafür, auf ideologische Überhöhungen des literarischen Textes zu verzichten, um durch verschiedene Strategien der Kontextualisierung neue Blickwinkel auf Literatur als Katalysator sozialer Energien zu gewinnen.

Vielleicht leistet die Auseinandersetzung mit Werken der Gegenwartsliteratur unter Akzentuierung des Kontexts einen Beitrag dazu, dass Schülerinnen und Schüler Texte innerhalb ihrer tatsächlichen kulturellen Zusammenhänge erleben können, anstatt sie lediglich als schon a priori institutionell legitimierte Bildungsgegenstände zu erfahren, deren behaupteter positiver Einfluss auf die ‚geistige Entwicklung‘ wohl häufiger ins Leere läuft, als man es sich als Lehrkraft eingestehen mag. Es geht vielmehr um eine sorgfältige Untersuchung von sozialen Energien in und um Literatur, die sowohl persönlich als auch gesellschaftlich transformatorisch wirken können, und auch um eine Situierung des Textes innerhalb kultureller Netzwerke – ein Vorgehen, dass sich eben nicht auf die Vorstellung einer inhärenten Selbstwirksamkeit von Literatur verlässt, sondern der tatsächlichen Verwobenheit literarischer und anderer sozio-kultureller Diskurse, die in ständigen Austausch- und Verhandlungsprozessen begriffen sind, Rechnung trägt.³⁷ So kann der in fachdidaktischen Diskussionen und Lehrplänen immer wieder eingeforderte „Lebensweltbezug“ von Bildungsgegenständen um eine wichtige Dimension erweitert werden: Es geht bei der Thematisierung von Gegenwartsliteratur nicht allein um den Versuch, durch identifikatorische Mehrwerte des Textes eine affektive Bindung der Schülerinnen und Schüler an den Unterricht zu erreichen. Hier bietet sich zugleich die Chance, Literatur jenseits von Idealisierungen als vitalen Bestandteil von Netzwerken, die letztlich zu nicht geringem Teil die Bedingungen unseres gegenwärtigen Zusammenlebens regulieren, kennenzulernen.

³⁷ Wenn literarische Texte auf diese Weise am Diskurs partizipieren, also in der Tat *gesellschaftlich wirksam sind*, so bedeutet dies keinesfalls, dass es methodisch lediglich der Operation der Relationierung bedarf, nicht der strukturellen Untersuchung von Literatur: „Ihre soziale Funktion kann [...] nur über eine ästhetische Wirkungsstruktur realisiert werden. Insofern müssen sich Thesen zur sozialen Funktion mit einer Theorie literarischer Wirkung verbinden, bilden beide Aspekte ein Interdependenzverhältnis, aus dem sich umgekehrt auch ergibt, daß sich der Begriff des Ästhetischen nicht auf ein neukritisches Autonomiepostulat reduzieren lässt.“ (Fluck (1997), *Das kulturelle Imaginäre*, S. 10) Für den Unterricht legt dies nahe, dass – ganz im Sinne der Praxis des *New Historicism* – die Erkundung der Umgebung des Textes im Rahmen der sogenannten *thick descriptions* durch sorgfältige *close readings* ergänzt wird.

Literatur

- Baßler, Moritz, „Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur“, in: ders. (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, 2. Aufl., Tübingen, Basel, 2001, S. 7-28.
- Ders., „New Historicism und Textualität der Kultur“, in: Lutz Musner/Gotthart Wunberg (Hg.), *Kulturwissenschaften. Forschung – Praxis – Positionen*, Wien, 2002, S. 292-312.
- Bereiter, Carl/Scardamalia, Marlene, *The Psychology of Written Composition*, Hillsdale, NJ, 1987.
- Bloom, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, NY, San Diego, CA, London, 1994.
- Brusch, Wilfried/Caspari, Daniela, „Verfahren der Textbegegnung: Literarische und andere Texte“, in: Johannes-P. Tim (Hg.), *Englisch lernen und lehren. Didaktik des Englischunterrichts*, Berlin, 2006, S. 168-177.
- Chbosky, Stephen, *The Perks of being a Wallflower*, Berlin, 2006.
- Diedrichsen, Diedrich, „The Kids are not alright. Abschied von der Jugendkultur“, in: *Spex*, 11 (1991), S. 28-34.
- Dillon, Andrew/Jobst, Jennifer, „Multimedia Learning with Hypermedia“, in: R. E. Mayer (Hg.), *The Cambridge Handbook of Multimedia Learning*, Cambridge, New York, NY, 2005, S. 569-588.
- Fehr, Wolfgang, „Mentalität, ‚Social Energy‘ und literarische Kompetenz: Literaturgeschichtliche Modellierungen am Beispiel der 1770er und 1950er Jahre. Auch ein Beitrag zum Theorie-Praxis-Problem im fachdidaktischen Diskurs“, in: Michael Baum/Marion Bönninghausen (Hg.), *Kulturtheoretische Kontexte für die Literaturdidaktik*, Baltmannsweiler, 2010, S. 145-156.
- Fluck, Winfried, *Das kulturelle Imaginäre. Eine Funktionsgeschichte des amerikanischen Romans 1790-1900*, Frankfurt/M., 1997.
- Freitag, Britta, „So who’s the Fanatic now?‘ Fremdsprachlicher Literaturunterricht als Ort des Dialogs und kulturellen Handelns im Spannungsfeld von Subjekt, Text und Kontext“, in: Marion Gymnich/Birgit Neumann/Ansgar Nünning (Hg.), *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*, Trier, 2006, S. 301-320.
- Freitag-Hild, Britta, *Theorie, Aufgabentypologie und Unterrichtspraxis inter- und transkultureller Literaturdidaktik. British Fictions of Migration im Fremdsprachenunterricht*, Trier, 2010.
- Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, New York, NY, Toronto, 1988.
- Hallet, Wolfgang, „Intertextualität als methodisches Konzept einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft“, in: Marion Gymnich/Birgit Neumann/Ansgar Nünning (Hg.), *Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur*, Trier, 2006, S. 53-70.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt/M., 2011.
- Hornby, Nick, *The Complete Polysyllabic Spree*, London, 2007.
- Hutner, Gordon, „Historicizing the Contemporary: A Response to Amy Hungerford“, in: *American Literary History* 1-2, 20 (2008), S. 420-424.

- Huwendiek, Volker, „Didaktische Modelle“, in: Gislinde Bovet/Volker Huwendiek (Hg.), *Leitfaden Schulpraxis. Pädagogik und Psychologie für den Lehrberuf*, Berlin, 2006, S. 31-67.
- Klippel, Friederike/Doff, Sabine, *Englischdidaktik. Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II*, Berlin, 2007.
- Ministerium für Schule und Weiterbildung des Landes Nordrhein-Westfalen, *Richtlinien und Lehrpläne für die Sekundarstufe II – Gymnasium/Gesamtschule in Nordrhein-Westfalen. Englisch*, Frechen, 2009.
- Dass., *Vorgaben zu den unterrichtlichen Voraussetzungen für die schriftlichen Prüfungen im Abitur in der gymnasialen Oberstufe im Jahr 2011. Vorgaben für das Fach Englisch*, online unter: <http://www.standardsicherung.schulministerium.nrw.de/abitur-gost/getfile.php?file=1816>, zuletzt aufgerufen am 11.07.2011.
- Moretti, Franco, *Signs Taken for Wonders. On the Sociology of Literary Forms*, London, New York, NY, 2005.
- Nünning, Ansgar/Surkamp, Caroline, *Englische Literatur unterrichten. Grundlagen und Methoden*, Seelze-Velber, 2006.
- Porteous-Schwier, Gunthild/Ross, Ingrid, *The Perks of Being A Wallflower. Teacher's Manual*, Berlin, 2004.
- Wiegrefe, Carsten, *Das Moodle-2-Praxisbuch – Gemeinsam online lernen in Hochschule, Schule und Unternehmen*, München, 2011.

MODESTOFFE UND REFERENZÖKONOMIE

MAIK BIERWIRTH

REFERENZ UND RELEVANZ.
WERTUNG DURCH WIEDERHOLUNG AM BEISPIEL VON
THOMAS MEINECKES HUBERT FICHTE-PALIMPSEST
IN *LOOKALIKES*

Der Wert literarischer Texte oder generell kultureller Produkte wird gemeinhin an zwei antagonistischen Kriterien gemessen, dem der Ästhetik und dem der Ökonomie. Einerseits wird ein Maßstab angelegt, der bestimmt, was ein gutes oder wichtiges Werk ausmacht: Originalität, Subversivität, Repräsentativität, Moralität oder eine anderweitige Erfüllung eines zeitgebundenen oder überzeitlichen ästhetischen Ideals. Andererseits wird der Marktwert bzw. der quantitative Absatz (Verkaufszahlen) zum *tertium comparationis* unter einer Prämisse, die man bisweilen in der neueren akademischen Disziplin der Kulturökonomik antrifft: „Kunst ist das, [...] was als Kunstobjekt angeboten und nachgefragt wird.“¹ Die Kulturökonomin Ingrid Gottschalk fordert in diesem Sinne eine stärkere Berücksichtigung der Besucher- bzw. Verkaufszahlen bei der Vergabe von Subventionen etwa an Theater.² Die Verknüpfung von Quantität und Kulturwert bekommt in diesem Fall für Kulturschaffende eine existenzielle Relevanz und wird somit möglicherweise zu einem dominanten Maßstab ihrer Arbeit.

Das Kriterium der Ästhetik geht einher mit einem Standpunkt des Betrachters, von dem aus man anhand normativer Vorgaben objektiv zwischen gelungener und misslungener bzw. guter und schlechter oder interessanter und uninteressanter bzw. wichtiger und unwichtiger Kultur unterscheiden kann. Da hier eine Übereinstimmung nur schwer zu erzielen ist, stellt sich die Frage: Wer hat nun recht mit seinem oder ihrem Urteil? Die Frage verdoppelt nur die Uneinigkeit und Uneindeutigkeit. Ein gewisser Konsens lässt sich allerdings anhand von Kanonisierungsentwicklungen ablesen und beschreiben. Hierbei rückt das ästhetische Kriterium für die Bewertungen in den Hintergrund. Die Gründe dafür, dass sich viele Leser jeglicher Profession über einen längeren Zeitraum hinweg auf die Texte Kafkas oder Büchners einigen können, sind mannigfaltig, ohne dass sich das entscheidende Merkmal jenseits der pluralen Wertschätzung bestimmen ließe. Der Prozess von der Archivierung des Textes hin zum kanonischen Status lässt sich wiederum anhand von Diskursbeiträgen

¹ Ingrid Gottschalk, *Kulturökonomik. Probleme, Fragestellungen und Antworten*, Wiesbaden, 2006, S. 21 (mit Verweis auf Frank E. Münnich).

² Vgl. ebd., S. 57 ff.

fassen. Diese Beiträge, die den Gegenstand stets neu ins Gespräch bringen, diese Referenzen auf den Text anhand von Zitaten, Kritiken, (Neu-)Herausgaben, Anspielungen etc. sind beschreibbar. Aus ihnen lässt sich ein deskriptives Wertungsmodell ableiten, wie dies im deutschen Sprachraum vor allem Renate von Heydebrand und Simone Winko sowie Friederike Worthmann bisher versucht haben.³

Für den Umgang mit Gegenwartsliteratur ist die Wertungsfrage von besonderem Gewicht. Da literarische Texte der Gegenwart aufgrund zeitlicher Nähe noch nicht kanonisiert sein können, kommt dem Wertungsaspekt bei ihrer Auswahl – etwa zur Analyse oder Adaption – eine ungleich größere Bedeutung zu. Grundsätzlich spielt Gegenwärtigkeit für das Verhältnis von Relevanz und (kanonischem) Wert eine entscheidende Rolle, da Relevanz zunächst mit Aktualität und Synchronie einhergeht. Das heißt, anhand von Aufmerksamkeit und produktiver Bezugnahme entscheidet sich, welcher gegenwärtige Text überhaupt einer breiteren (allgemeinen oder speziellen) Öffentlichkeit bekannt wird. Ob er nicht nur archiviert und kurzfristig relevant bleibt, entscheidet sich aber erst über den diachronen Faktor der wiederholten Aktualisierung.

Die Wertentstehung etwa eines Romans kann weder vom Verfasser noch von Kritikern oder anderen Kulturakteuren vorhergesagt oder gar determiniert werden. Dieser Prozess lässt sich als ein Automatismus⁴ fassen, als ein komplexer oder emergenter Vorgang, der quasi im Rücken der beteiligten Akteure eine neue Struktur hervorbringt, hier also einen – nicht objektiven, aber in seiner Wirksamkeit beschreibbaren und durchaus evidenten – Kanon literarischer Texte. Texte oder Autoren oder weitere Akteure im literarischen Bereich können jedoch durch Referenz anderer auf dieselben im Gespräch bleiben und so kulturellen Wert stabilisieren. Ein entscheidender struktureller Aspekt besteht dabei in der sehr eingeschränkten Planbarkeit oder aber Kontrolle dieser Abläufe. Die Referenz auf einen kulturellen Gegenstand verstehe ich als Wiederholung im Sinne Søren Kierkegaards⁵, da der Gegenstand durch eine neue Bezugnahme im Diskurs aktualisiert und so mit Relevanz ausgestattet wird, während der Referent anhand der Bezugnahme erst sekundär aufgewertet werden kann. Er kann den weiteren Effekt seiner Referenz nicht selbst bestimmen oder antizipieren, auch wenn er Marketing, Networking oder andere Hilfestellung zur eigenen Relevanzbildung leistet.

³ Simone Winko, *Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*, Braunschweig, 1991; Renate von Heydebrand/Simone Winko, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn, 1996; Friederike Worthmann, *Literarische Wertungen. Vorschläge für ein deskriptives Modell*, Wiesbaden, 2004.

⁴ Vgl. Maik Bierwirth/Oliver Leistert/Renate Wieser (Hg.), *Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation*, Paderborn, 2010; Hannelore Bublitz/Roman Marek/Christina L. Steinmann/Hartmut Winkler (Hg.), *Automatismen*, Paderborn, 2010.

⁵ Kierkegaard, Søren, *Die Wiederholung* [Untertitel: Ein Versuch in der experimentellen Psychologie von Constantin Constantius, 1843], übers. mit Einl. und Komm. hg. v. Hans Rochol, Hamburg, 2000.

Zur Veranschaulichung des theoretischen Entwurfs zur Struktur von Kanonisierung, den ich zunächst im Hinblick auf deskriptive Wertungsforschung und Kierkegaards Wiederholungsbegriff entwickle, analysiere ich Thomas Meineckes palimpsestartige Auseinandersetzung mit Hubert Fichtes Texten über synkretistische Candomblé-Praktiken und die Stadt Salvador da Bahia, Brasilien, im Roman *Lookalikes*⁶ von 2011. Darin bezieht sich Meinecke in erster Linie explizit auf Fichtes ethnopoetische Reportage *Xango – Die afro-amerikanischen Religionen Bahia Haiti Trinidad* (1976)⁷, sowie auf dessen *Explosion – Roman der Ethnologie* (1993)⁸. Anhand der Zitate und Referenzen in Meineckes Werk sowie seinem Nachvollzug von Fichtes Erfahrungen in Bahia erläutere ich, wie derartige Relationen als Wertungshandlungen gefasst werden können und ihren Gegenständen als Wiederholung eine neue Relevanz verleihen.

1. Literarische Wertungen

In ihrer Dissertation von 2002 erstellt Friederike Worthmann ein deskriptives Modell zur Analyse literarischer Wertung. Sie betont den Aspekt des Deskriptiven, da „der Großteil der literaturwissenschaftlichen Wertungsforschung *normativer* Art ist“⁹. Dies liegt auf der Hand, wenn man an den Abgleich literarischer Texte an Regelästhetiken denkt, wie man ihn im Studium in Seminaren zur Romantik oder zum bürgerlichen Realismus durchexerziert hat und der als Folie vieler Forschungsbeiträge dient. Zum anderen ist es ebenso normativ, einen Autor bzw. ein Werk aufgrund seiner Innovativität oder Einzigartigkeit zu kanonisieren, wie man z. B. bei Harold Bloom erkennen kann.¹⁰ Bei dieser normativen Originalität denke ich durchaus auch an minoritäre Besonderheiten, die seit dem *Cultural Turn* einen neuen Kanon bzw. neue Kanones hervorbrachten und -bringen.

Worthmann kritisiert als normativ vor allem ihre direkten Vorläufer S. J. Schmidt und Heydebrand/Winko, die von sich behaupten, deskriptiv vorzugehen, aber letztlich an einem autonomieästhetischen (bei Heydebrand/Winko zudem formalästhetischen) Literaturbegriff festhalten und somit das Gebiet literarischer Wertung stark einengen. *En passant* werde so das Gebiet der Literaturwissenschaften in seinem Handlungsspektrum und seiner Prozessualität eingeschränkt, da eine bestimmte Textmenge als Gegenstandsbereich festge-

⁶ Thomas Meinecke, *Lookalikes*, Frankfurt/M., 2011.

⁷ Hubert Fichte, *Xango. Die afroamerikanischen Religionen II. Bahia Haiti Trinidad*, Frankfurt/M., 1976.

⁸ Hubert Fichte, *Explosion. Roman der Ethnologie. Die Geschichte der Empfindlichkeit Bd. VII*, hg. v. Roland Kay, Frankfurt/M., 1993.

⁹ Worthmann (2004), *Literarische Wertungen*, S. 19.

¹⁰ Vgl. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 2. Aufl., New York, NY, 1997. [1973]

legt wird. Worthmann favorisiert dagegen ein offenes, pragmatisches Literaturverständnis, das heteronome Lesarten etwa didaktischer bzw. trivialer Schriften oder Gebrauchstexte einbezieht und dem historischen Wandel der Begriffsbestimmung von ‚Literatur‘ indifferent gegenüber steht: „*Literatur ist zum einen, was der Wertende für Literatur hält, zum anderen, was ein Beobachter des Wertenden für Literatur hält.*“¹¹ Letzteres, also das Beobachten eines Bewertungsvorgangs, versteht Worthmann in Anlehnung an S. J. Schmidt als ‚literarische *Handlung*‘, etwa wenn ein Verleger einen Text als wertvoll erkennt und veröffentlichen möchte und dafür von einem Literaturwissenschaftler mit einer Analyse der Verlegertätigkeit bedacht wird. Es geht also um literaturbezogene Handlungen, die etwa zu den Bereichen „Produktion, Vermittlung, Rezeption und Verarbeitung literarischer Texte“¹² gehören – bei Schmidt werden diese jedoch nicht der literarischen Wertung zugerechnet –, und die sich nicht zwangsläufig selbst in Texten vollziehen und manifestieren.¹³ Die Betrachtung dieser Handlungen in die Analyse literarischer Wertung einzubeziehen, ermöglicht, neben Texten eben auch andere literaturbezogenen Praktiken auf Wertzuschreibungen hin zu untersuchen. Worthmann betont die Bedeutung dieser – wie ich sie nenne – sekundären Bewertungen: „Alle genannten Wertungsobjekte (ihre Handlungen, Äußerungen, Einstellungen, Beweggründe usw.) können ihrerseits einer Wertung unterzogen werden und so die Position von Wertungsobjekten einnehmen.“¹⁴

Diese Einsicht Worthmanns stellt einen Kernpunkt meines Zugangs dar. Die Referenzen auf einen Gegenstand ihrerseits *können* nicht nur bewertet werden. Aus einer Logik der Wertentstehung heraus *sollen* sie das sogar: Sowohl die Leistungen der Bewertenden, wie auch indirekt der Wert des referierten Gegenstandes erfahren dadurch eine Aufwertung. Es ergibt sich ein komplexes Gefüge, indem etwa literarische Texte direkt bewertet werden, z. B.

¹¹ Worthmann (2004), *Literarische Wertungen*, S. 52. – Worthmann orientiert sich an Schmidts Definition von ‚Literatur‘ und ‚Literarizität‘ in Siegfried J. Schmidt, *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Band 1: Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig, Wiesbaden, 1980. [Herv. i. O.]

¹² Worthmann (2004), *Literarische Wertungen*, S. 53.

¹³ Worthmann geht von einer begrenzten Anzahl literaturbezogener Handlungsvorgänge aus:

„– die Veröffentlichung, Rezension oder Übersetzung literarischer Texte
– der Kauf literarischer Texte

– die Lektüre literarischer Texte

– die Verleihung von Preisen für literarischer Texte

– die Aufnahme literarischer Texte in Leselisten an Schulen und Universitäten

– die Entfernung literarischer Texte aus Bibliotheken

– der Abdruck literarischer Texte in Anthologien

– die Berücksichtigung literarischer Texte in Literaturgeschichten

– die Behandlung literarischer Texte in Seminar- oder Examensarbeiten, Dissertationen oder Habilitationsschriften“ (ebd., S. 80).

Das Zitieren, Erwähnen oder bloße Anklingen lassen von Texten in anderen Texten, Handlungen oder Aussagen führt sie nicht allgemein mit auf, sondern nur in Zusammenhang mit Literaturgeschichte oder akademischen Veröffentlichungen.

¹⁴ Ebd., S. 15.

durch Zitate oder Kritiken, aber zum Teil auch diese primären Wertungen und Referenzen selbst im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen und Wert generieren. Gerade bei zunächst prekär oder obskur erscheinenden Texten überträgt sich eine etwaige spätere Aufwertung oft auch auf den Wiederentdecker oder Förderer, bekanntestes Beispiel ist hier die bloße Rettung der Schriften Kafkas durch Max Brod.

In Bezug auf die potenziellen Bewerter von Literatur und deren eigene Produktivität stellt sich die Frage: Wer bewertet? (Und nicht: Wer darf bewerten?) Bedeutsam ist hier Worthmanns dezidierter Verweis auf die gleichberechtigte Valorisierung durch Laien, welche in der deskriptiven Wertungsforschung nicht ignoriert werden darf. Sie listet außerdem „Autoren, Leser, Verleger, Kritiker, Lehrer, Literaturwissenschaftler oder *andere Personen*“¹⁵ auf, die allesamt literarische Wertungen vornehmen könnten. Aus subjektkritischer Sicht kann man hier nicht-menschliche, etwa textuelle, institutionelle oder andere Akteure ergänzen und generell Vorgänge jenseits von Intentionalität inkludieren, was Worthmann allerdings aus ihrer handlungstheoretischen Perspektive heraus nicht tut. Sogar der Klimawandel selbst oder einzelne Umweltkatastrophen können die Auseinandersetzung mit öko-dystopischen literarischen Texten befördern und so dazu beitragen, diese in ihrer Relevanz zu bestätigen und zu aktualisieren, das Gleiche gilt hinsichtlich literaturwissenschaftlicher oder -kritischer Ansätze wie dem in der Amerikanistik etablierten *Ecocriticism*. Aktuelle Beispiele sind das neuerliche Interesse an Gudrun Pausewangs *Die Wolke* nach der Katastrophe von Fukushima¹⁶ oder die sofortige breite Rezeption von Ilija Trojanows Roman *Eistau*, in dem es um zunehmende Gletscherschmelze geht, im Herbst 2011.

Intertextuelle Bezüge sollten zudem nicht nur (etwa mit Genette) in strukturalistischen Kategorien erfasst werden. Zeichenströmen, die sich nicht auf das direkte Verhältnis von Texten (bzw. Texten und Handlungen) festlegen lassen, kann man sich durchaus deskriptiv annähern: Als Orientierung seien die polyphonen Stimmen, die Kristeva in Anlehnung an Bachtin beschreibt, oder die rhizomatischen Fluchtlinien, die Deleuze/Guattari bei Kafka, Kleist oder *Moby Dick* verfolgen, genannt. Dem schwer zu fassenden Verhältnis von literarischen Texten und gesellschaftlichen Prozessen lässt sich rein strukturalistisch oder rein handlungs- und kommunikationstheoretisch wie bei Worthmann nicht gerecht werden. Es erscheint zwar ungleich schwerer, nicht-markierte Relationen oder anknüpfend an Bruno Latour nicht-menschliche Akteure als Objekt bzw. Subjekt von Wertungshandlungen und generell von Intertextualität zu beschreiben – oder zumindest als Auslöser wie eben das Tōhoku-Erdbe-

¹⁵ Ebd., S. 52. [Herv. M. B.]

¹⁶ Vgl. Maik Bierwirth, „Context – Intertext: A Prerequisite of Cultural Relevance and Value“, in: Claudia Egerer/Elisabeth Wåghäll Nivre (Hg.), *(Re-)Contextualizing Literary and Cultural History*, Stockholm, (in Vorbereitung).

ben, das die Fukushima-Katastrophe nach sich zog. Die Konsequenz kann aber nicht lauten, diese außer Acht zu lassen, indem man sie ausschließt.

Worthmann geht von einer sehr begrenzten Anzahl konkreter literaturbezogener Handlungsvorgänge aus: Veröffentlichung, Lektüre, Rezension, Archivierung, Analyse etc., und Wertungen bestehen für sie nur aus prädikativen Zuschreibungen: „Der Begriff ‚Wertung‘ wird hier als Ableitung von ‚Wert‘ aufgefasst. Eine Wertung ist also eine Einschätzung des Wertes einer Sache. Kern einer Wertung ist ein Akt des Messens: das Messen des Objekts an einem Wertmaßstab.“¹⁷ Sie folgert und definiert: „Literarische Werte sind positive oder negative Prädikate, die literarischen Texten und Handlungen als Resultat einer Wertung zugeschrieben werden.“¹⁸ Dies stellte allerdings eine so enge Einschränkung des Wertungsbegriffs dar, dass der deskriptive Anspruch von Worthmanns Modell verloren ginge, denn jede bloße Erwähnung eines (literarischen) Gegenstandes oder einer literaturbezogenen Handlung beinhaltet eine Wertung, und sei es als implizite Bestätigung seiner Relevanz gegen das Vergessen im Archiv. Daher muss Worthmanns Definition dahingehend umformuliert werden, dass unter Prädikat jegliche beschreibbare Referenz auf ein Objekt verstanden wird.

Wenn aber jede Referenz als Bewertung aufgefasst werden kann und muss, da der Fokus auf gezielte und bewusste Valorisierungen das Blickfeld einschränkt, kann der Wertbegriff selbst eben nicht an einem idealen Maßstab oder einem Attribut von Güte orientiert sein. Zudem kann ohnehin kein *fester* Maßstab für (literarischen) Wert bestimmt – welcher sollte dies bei einer bloßen, neutralen Bezugnahme sein? –, sondern nur die *aktuelle* Relevanz und darüber der sich *peu à peu* stabilisierende Wert eines Gegenstands attestiert werden. Sicherlich kann eine Referenz qualitativ bewertend sein und qualitativ bewertet werden, denn natürlich macht es einen Unterschied, ob ein ‚großartig‘ oder ein ‚lächerlich‘ vor einem Zitat steht oder ob das Zitat durch einen Zufallsgenerator ausgewählt wurde. Relevanz wird jedoch in allen drei Fällen zugesprochen. Mein Interesse liegt nun auf den strukturellen Voraussetzungen der Bewertung einerseits, und dem Übergang von bloßer Relevanz zu Wert im Prozess von Kanonisierung andererseits.

2. Zum Verhältnis von Relevanz und Wert

Wenn kultureller Wert durch die Wiederholung von Referenz auf einen Gegenstand diesem zu- und eingeschrieben wird, andererseits diese Referenzen ein Anzeichen von Relevanz sind: Was ist dann überhaupt der Unterschied zwischen Wert und Relevanz?

¹⁷ Worthmann (2004), *Literarische Wertungen*, S. 75.

¹⁸ Ebd., S. 76.

In Kanonisierungsdebatten wird gemeinhin behauptet, dass ein etwaiger kanonischer Status eines Autors erst gewisse Zeit nach der Veröffentlichung eines bestimmten Werks oder nach dem Tod des Urhebers und entsprechend dem Abschluss des Œuvres attestiert werden kann.¹⁹ Somit wird davon ausgegangen, dass es einiger Zeit bedarf, damit Wert sich stabilisiert. Dies ist bei Relevanz nicht der Fall. Relevanz bemisst sich vorrangig auf der synchronen Achse. Thomas Meineckes neuer Roman (Veröffentlichung: 17.09.2011) ist zur Zeit (September/Oktober 2011) relevant, da ihm zur Zeit viel Aufmerksamkeit geschenkt wird, d. h. Journalisten im Feuilleton rezensieren ihn oder – dies ist in Bezug auf den auskunftsfreudigen wie redewandten Meinecke ausgeprägter – interviewen den Autor.²⁰ Es finden zudem zeitnah diverse Lesungen Meineckes im Rahmen renommierter, d. h. über einen längeren Zeitraum etablierter Literaturveranstaltungen (u. a. „10 Jahre Düsseldorfer Literaturpreis“, „52. Münchner Bücherschau“, „Open Books 2011“ auf der Frankfurter Buchmesse) statt. Hieran lässt sich ein Unterschied zu Konsum oder Popularität von Literatur andeuten: Hohe Verkaufszahlen oder volle Säle bei Lesungen haben andere Autoren auch, oder sogar wesentlich stärker ausgeprägt, z. B. Bestsellerautor Tommy Jaud. Aber als kulturelles Phänomen erlangt Meineckes aktuelles Buch offenbar eine höhere Relevanz, da es nicht nur passiv konsumiert wird, sondern im Kulturdiskurs produktiv gemacht wird.²¹ Es ist unklar, ob dies in 10 oder 100 Jahren noch der Fall sein wird – also ob seine aktuelle Relevanz in jeweils aktualisierten kulturellen Wert umschlägt. Allerdings dauert die Relevanz-Produktion und -Zuschreibung bei Meinecke als Autor und generell als Kulturakteur bereits seit mehr als 30 Jahren an. Seine Band *Freiwillige Selbstkontrolle* (seit 1980, ab 1989 kurz *F.S.K.*) spielte im

¹⁹ Vgl. auch den Beitrag von Matthias Beilein im vorliegenden Band.

²⁰ Interviews zum Romanerscheinen: „Lady Gaga macht es genauso“. Thomas Meinecke über Feminismus, Pop, seinen Roman ‚Lookalikes‘ und einen windigen Typ namens Thomas Meinecke“, Gespräch: Tobias Schwartz, in: *Die Welt* vom 17.09.2011, online unter: http://www.welt.de/print/die_welt/vermishtes/article13610073/Lady-Gaga-macht-es-genauso.html; „Sprache ist ein Knast“. Thomas Meineckes neues Buch ‚Lookalikes‘ zitiert Internetdebatten und Chats und handelt von Star-Imitatoren“, ein Gespräch über Copy-and-Paste-Kultur und Identität, Gespräch: Johannes Thumfart, in: *Zeit online* vom 29.09.2011, online unter: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-09/interview-meinecke-lookalikes>; „Thomas Meinecke im Interview. Der Autor des Buchs ‚Lookalikes‘, Thomas Meinecke, im Interview auf dem ‚blauen sofa‘“, Interview mit Thomas Meinecke am 12.10.2011 von René Aguaiah, Deutschlandradio Kultur, online unter: <http://www.zdf.de/ZDFmediathek/beitrag/video/1460536/Thomas-Meinecke-im-Interview>; Rezensionen: Harry Nutt, „Nachbilder“, in: *Berliner Zeitung* vom 11.10.2011, online unter: <http://www.berliner-zeitung.de/buchmesse/profi-doppelgaenger-nachbilder,10994704,10973600.html> (am selben Tag auch textgleich in der Frankfurter Rundschau erschienen); Kirsten Riesselmann, „Raus aus der freiwilligen Lacan-Gruppe“, in: *die tageszeitung* vom 15.10.2011 (*sonntaz*), S. 28. (Alle Online-Quellen zuletzt aufgerufen am 14.10.2011.)

²¹ Dieser Vergleich lässt sich in keiner Weise verabsolutieren, sondern es geht um einen graduellen Unterschied: Tommy Jaud wird ebenfalls rezensiert und interviewt. Dennoch verschwinden seine Bücher tendenziell auch aus dem Gespräch, wenn sie von der Bestsellerliste verschwunden sind. Sein kommerzieller Erfolg entspricht nicht seiner Relevanz durch produktive Referenz. Bei Meinecke verhält es sich eher umgekehrt.

Punk- und Neue-Deutsche-Welle-Bereich eine Rolle und spielt diese bis heute im Avantgarde-Pop-Diskurs. Er war Mitherausgeber der Avantgarde-Zeitschrift *Mode und Verzweiflung* (1978-1986) sowie *ZEIT*-Kolumnist (in den 80er Jahren) und ging anschließend als Literat zu Suhrkamp. Bereits sein Debüt mit Kurzgeschichten, *Mit der Kirche ums Dorf*, wurde 1986 dort verlegt, sein erster Roman *The Church of John F. Kennedy* folgte 1996. Außerdem ist er Radio-DJ im Bayerischen Rundfunk (Bayern 2, *Zündfunk*). Bisher wurde Meinecke mit fünf Literaturpreisen sowie einem Hörspielpreis ausgezeichnet und zu mehreren künstlerischen Stipendien und Gastdozenturen eingeladen. Durch diese vielseitigen Aktivitäten verhilft Meinecke seinem eigenen literarischen Schaffen zu weiterer und beständiger Aufmerksamkeit. Entscheidend bleibt aber die Betrachtung und Bewertung seines Tuns von außen, ohne die sein Engagement verpuffte.

Da über seinen Roman *Lookalikes* wahrnehmbar gesprochen wird, ist dieser relevant. Aber wie wird er längerfristig kanonisiert? Jetzt verschiebt sich die synchrone hin zur diachronen Perspektive. Wert wird zwar auch aktuell gemessen, aber er stabilisiert sich in der Regel langsam und mit der Zeit. Hartmut Winkler spricht etwa von einer gewissen Trägheit in seinem *Modell kultureller Kontinuierung*²², womit er aber eher mediale Archivierung im Allgemeinen diskutiert als eine kulturelle Wertzuschreibung. Was heißt dies nun für den Ablauf der Entstehung literarischen Werts?

3. Zur Wiederholung als paradoxe Referenz

Es findet – so meine These – eine erste, etablierende Aufwertung des literarischen Werks statt, die nicht vom Urheber gesteuert wird, sondern von einer Sekundärinstanz, um den Gegenstand ins kulturelle Archiv zu überführen. Ein Werk oder eine Autorin wird von jemandem entdeckt und gefördert, also publiziert, weiterempfohlen o. Ä. und so vorerst archiviert – durch eine erste Referenz, eine erste Wiederholung. Dann muss das Werk, um in der Menge kultureller Artefakte nicht wieder zu verschwinden, beständig aktualisiert, d. h. weiter bewertet, neu archiviert und damit sekundär wiederholt bzw. es muss darauf referiert werden. Diese Aktualisierungen selbst müssen, wie gezeigt, wiederum relevant für andere Referenten erscheinen, um literarischen Wert für das Werk zu liefern und selbst Wert zugesprochen zu bekommen: Eine Zeitungsrezension wird zum Beispiel für die spätere Neuauflage eines Romans vom Verlag zitiert, andere Printorgane oder Blogs erwägen eine Kritik des Romans und unter Umständen einen Widerspruch zu der konkurrierenden Rezension. Oder eine Literaturgeschichte spricht einem Kritiker eine besondere Rol-

²² Vgl. Hartmut Winkler, „Das Modell. Diskurse, Aufschreibesysteme, Technik, Monumente. Entwurf für eine Theorie kultureller Kontinuierung“, in: Hedwig Pompe/Leander Scholz (Hg.), *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln, 2002, S. 297-315.

le für die Poetologie in seiner Zeit zu. Dadurch kann der Gegenstand prozessual seinen je gegenwärtigen Status (rückblickend) als ein Werk von historischer Bedeutung in der Kulturgeschichte, wie auch (aktualisierend) als relevantem Bezugspunkt im Hier und Jetzt behaupten. Zusätzlich kann man ein Werk auch auf einen ehemaligen punktuellen Wert im Diskurs hin betrachten – sagen wir etwa: Felix Saltens zeitgenössische Relevanz als Teil der Wiener Moderne um 1900. Darüber heute zu schreiben erneuert aber auch Saltens Status im heutigen (in diesem Fall stark erweiterten) Kanon.

Wenn ich hier von Wiederholung spreche, lehne ich mich damit an Kierkegaards Begriff an, den er 1843 in seiner philosophisch-literarischen Schrift *Die Wiederholung* prägte. In Kierkegaards Text wird ‚Wiederholung‘ letztlich als die stets neu herzustellende und so zu aktualisierende Referenz auf etwas Anderes (und zugleich auf sich selbst) verstanden, etwa auf Gott, wie am Beispiel Hiobs ausgeführt wird, aber auch auf andere Manifestationen der eigenen, subjektiven Grenzen, eine geliebte Person oder eine transzendente Idee. Die initiale Relation zum Anderen wird so wiederholt.²³ In Bezug auf kulturelle Wertung betont die Figur der Wiederholung, dass es im Prozess der Kanonisierung auf die produktive, aktualisierende Referenz ankommt, und dass die reine, einmalige Rezeption zur Stabilisierung von Wert nicht ausreicht. Dazu muss gesagt sein, dass Letzteres ohnehin kaum denkbar ist, da die Entstehung von Aufmerksamkeit ja bereits mit produktiver Referenz, etwa durch Mund-zu-Mund-Propaganda seitens vorheriger Leser einhergeht. Mit dem Aspekt der Relation zum Anderen transportiert der Kierkegaard'sche Begriff der Wiederholung einen gewissen metaphysischen Impetus, den ich als durchaus produktiv für die Verwendung in der Wertungsforschung betrachte, da strukturell eine unüberbrückbare Kluft – sowohl räumlich wie zeitlich als auch im Subjekt-Objekt-Verhältnis – zwischen Entstehung und Bewertung von kulturellen Werken besteht. Wenn ein Gegenstand zitiert oder kritisiert oder anders auf ihn referiert wird, ist diese Referenz weder mit dem Gegenstand noch mit vorausgegangen Referenzen auf selbigen identisch. Es geht also gerade nicht (nur) um Reproduktion oder Serialisierung eines Gegenstands, sondern jede Wiederholung *bedeutet* eine erneute Referenz auf diesen. Die Referenz selbst wird wiederholt im Sinne Kierkegaards.

²³ Definitionsähnliche, knappe Aussagen zur Wiederholung finden sich bei Kierkegaard am ehesten in einem offenen Brief, mit dem er auf einen verständnislosen Verriss zu *Die Wiederholung* reagierte: „Die wiederholte Lektüre eines Buches oder der wiederholte Genuß eines Kunstwerks kann durchaus nicht als prägnante Wiederholung angesehen werden [...]. Es gibt nur *eine* prägnante Wiederholung: die eigene Wiederholung der Individualität in einer neuen Potenz. [...] Nur zweimal wird ausgesagt, daß es die Wiederholung gibt, beide Male von seiten des jungen Mannes [...]. Als er erzählt wie Hiob alles doppelt bekam – ruft er aus: das nennt man Wiederholung. Die zweite Stelle ist die, wo er selbst mit Hilfe der Vorsehung von der Verwicklung seiner unglücklichen Liebe befreit ist, da ruft er aus: Gibt es also etwa keine Wiederholung, bekam ich denn nicht alles doppelt?“ Søren Kierkegaard, „Offener Brief an Herrn Professor Heiberg“, In: ders. (2000), *Wiederholung*, S. 99-147: 112. [Herv. i. O.]

Wenn lange und/oder intensiv bzw. häufig genug solche Wiederholungen stattfinden, stabilisiert der referierte Gegenstand seinen Wert. Dann ist er nicht mehr nur aktuell relevant wie der Roman *Lookalikes* oder Lady Gaga (ein Thema bei Meinecke), sondern als wertvoll kanonisiert wie die Beatles oder Hubert Fichtes Gesamtwerk. Ein Indiz dafür ist das Erscheinen einer Gesamtausgabe oder im Falle Fichtes die großangelegte Herausgabe seines Hauptwerks *Die Geschichte der Empfindlichkeit* in 17 Bänden von 1987-2006, beginnend bereits ein Jahr nach seinem Tod. Aber auch dies reichte nicht zwingend aus, stützten sich nicht zahlreiche Stimmen wie Meinecke immer wieder darauf.

Gerade in der Doppelbewegung des Zurückschauens im Wieder-Holen eines eigentlich alten Gegenstands und dem Nachvorne-Schauen bei dessen Erneuerung zeigt sich die paradoxe Anlage der Kierkegaard'schen Wiederholung. Das Paradox besteht darin, dass etwas bereits Gewesenes wiederholt wird, das Wiederholte in seiner Gegenwärtigkeit aber zugleich neu ist. Die Zitatblöcke Fichtes in *Lookalikes* sind neu, da sie in einen aktuellen Diskurs wiedereingeführt werden. Selbst wenn Meinecke ein komplettes Fichte-Plagiat – etwa als Kunstaktion – herausgegeben hätte, wäre dies der Fall.

Das Zusammenwirken zwischen Urheber und Bewerter literarischer Werke bedarf einer genaueren Betrachtung: Sekundäre Kulturproduktion (oben mit Worthmann ‚literaturbezogenes Handeln‘ genannt) gewinnt ihren Wert ebenfalls durch wiederholende Referenz. Worthmann beschreibt die Handlungen als gleichzeitige Bewertungsobjekte. Damit stehen die referierenden Wertungshandlungen formal auf einer Ebene mit primären Kunstwerken. Manch Verleger gilt mehr als ‚seiner‘ Autoren, wie am Beispiel Klaus Wagenbachs zu sehen. Im Wechselspiel mit den Primärwerken lässt sich eine *Áqui*-Valenz jedoch nicht attestieren, denn der Kulturwert wird ja gerade durch das Erkennen mittels einer zweiten Instanz generiert. Hier liegt der Unterschied zwischen primärem und sekundärem Werk. Das Primäre erhält durch das Sekundäre seinen Wert, das Sekundäre (hier: die literaturbezogene Handlung) aber enthält zunächst nur das Potenzial, auch als Primärwerk aufgewertet zu werden, z. B. Wagenbachs Arbeit als Verleger. Die Bewertung selbst entzieht sich der Kontrolle des Kulturschaffenden – egal ob Literat, Verleger oder Kritiker –, für die Wertgenese seiner eigenen Arbeit ist er im Wortsinn unerheblich. Wenn jedoch wiederholt auf ihn referiert wird, kann er hoffen, in *den* oder besser *einen* Kanon einzugehen.²⁴

²⁴ Auch dieser Aspekt findet sich in der Struktur der Kierkegaard'schen Wiederholung wieder: Es geht nicht um einen Austausch im Verhältnis zwischen Hiob und Gott oder dem jungen Mann und seiner ‚Angebeteten‘. Beide setzen sich selbst ins Verhältnis zum Anderen, ohne zu wissen, ob sie dafür ‚zurückgeliebt‘ werden. Ähnlich verhält es sich mit Kulturschaffenden und ihren Gegenständen. Sie erhalten ihre mögliche Aufwertung erst im Nachhinein von Dritten.

4. Thomas Meineckes *Lookalikes* (2011)

In seinem Roman *Lookalikes* von 2011 verknüpft Meinecke zwei Handlungs- und Diskursebenen miteinander. Zum einen beschreibt der auktoriale Erzähler die Verhältnisse einiger Lookalikes, also Doubles bekannter Persönlichkeiten wie Josephine Baker, Serge Gainsbourg oder Britney Spears, in der Modestadt Düsseldorf und verhandelt anhand derer aktuelle Diskurse über Identitätspolitik. Zum anderen berichtet er von den Erlebnissen Thomas Meineckes – hier als Figur, von der in der dritten Person erzählt wird –, der durch ein Stipendium des Goethe-Instituts 2010 ca. drei Monate in Salvador da Bahia in Brasilien verbringt. Dabei werden literarisch-ethnografische Texte von Hubert Fichte über den dortigen Synkretismus palimpsestartig zitiert, reflektiert und überschrieben. Der Protagonist Meinecke begibt sich in den Spuren Fichtes zu afrobrasilianischen Candomblé-Zeremonien und den Forschungsstätten von Fichtes damaligem Antagonisten und Gesprächspartner Pierre Verger. Vor allem aber werden literarische Versatzstücke aus Texten Fichtes zitiert und im Sinne von Meineckes Textverfahren diskursiv eingespannt.

Durch die „literarische Archivierung eines Diskurses“²⁵ bzw. hier mehrerer Diskursebenen werden die Zitate etwa Hubert Fichtes, Josephine Bakers, Roland Barthes', Barbara Vinkens oder Wiebke Kannengießers (Mitarbeiterin des Goethe-Instituts Salvador-Bahia) jedoch nicht nur archiviert, sondern sie werden aktualisiert und ihnen wird dadurch Relevanz zugesprochen. Damit trägt Meinecke (der Autor) zu ihrer längerfristigen Kanonisierung bei, während er sich gleichzeitig ins Gespräch mit diesen zum Teil bereits etablierten Stimmen bringt und so selbst auf Wertzuschreibung (und Aufmerksamkeit) gegenüber seinem Roman hoffen kann. In meiner Wertungsanalyse beschränke ich mich weitgehend auf die Bezüge zu Hubert Fichte und Wiebke Kannengießer, also die Bahia-Passagen. Um die Wertungshandlungen genauer nachzuvollziehen, muss auch das Textverfahren Meineckes beschrieben und mit dem Fichtes verglichen werden.

Meineckes Pastiche-Verfahren und seine „Praxis des Zitierens ohne Anführungszeichen“²⁶ erschwert bisweilen den Lesefluss, zumal die sporadische Erzählhandlung zwischen den ausgiebigen Zitatabsätzen und -seiten selbst nur anekdotisch nebengeordnet erscheint. Dennoch zielt das Vorgehen Meineckes, Textbausteine in semantischer Kontiguität zu verketten, nicht auf Kryptik oder Latenz, und erfordert keinen dahingehend hermeneutischen Lektüreamsatz. Im Gegenteil erscheinen die Zitate explizit und transparent, sie sind nur nicht zusätzlich durch Satzzeichen, Fußnoten, Seitenangaben, Einrücken oder andere Formatierungen (abgesehen von Kursivierung, wenn das Zitat innerhalb eines Absatzes unvermittelt beginnt) hervorgehoben. Im Unterschied zu früheren Romanen Meineckes überführt der Erzähler in *Lookalikes* sogar den Autor

²⁵ Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München, 2002, S. 135.

²⁶ Ebd., S. 140.

selbst in die dritte Person einer letztlich ebenfalls nebengeordneten Figur. Zugleich ist sich diese ihrer Rolle gegenüber Hubert Fichtes Bahia-Erfahrungen und -Texten bewusst: „Fichte überschrieb Amado, ich überschreibe Fichte, denkt Thomas Meinecke. *Das Leben als Palimpsest. Mal drüber nachdenken*.“²⁷ Ohnedies wird in *Lookalikes* wiederholt beiläufig das eigene Textverfahren reflektiert bzw. schlicht beschrieben, z. B. anhand eines Zitats des bekannten Vertreters der *African American Studies*, Henry Louis Gates Jr., das sich vordergründig nur auf den Roman *Mumbo Jumbo* (1972) von Ishmael Reed bezieht:

Mumbo Jumbo is the great black intertext, replete with intratexts referring to one another within the text of *Mumbo Jumbo* and also referring outside themselves to all those other named texts, as well as those texts unnamed but *invoked* through concealed reference, repetition and reversal.²⁸

Zugleich lässt sich diese Analyse treffend auf Meineckes Roman selbst übertragen, mal abgesehen davon, dass es sich hierbei nicht in erster Linie um einen *schwarzen* Intertext handelt, auch wenn afrobrasilianischer Synkretismus darin eine große Rolle spielt – zudem benennt Meinecke in der Regel seine Quellen mindestens einmal. Andererseits behandelt Meinecke anhand von Candomblé-Ritualen²⁹ und *Lookalikes* in seinem Roman ausgiebig Invocation (*invoke*) als Thema, da es in beiden Fällen um die Verkörperung eines Geistes bzw. eines Idols geht. Der Text selbst spiegelt dieses Verfahren, indem der Erzähler in zahlreichen gleichberechtigten Zungen spricht. Auch die möglichen Variationen werden mit Gates Jr. benannt: ‚Referenz, Wiederholung (hier: Zitat und Selbstzitat) und Umkehrung‘. Meinecke bildet dabei ein Medium für die Stimme Fichtes. Was heißt dies für die simultanen Wertungshandlungen?

5. Meineckes Fichte-Palimpsest als Wertungsgeflecht

Der Bezug auf Fichte ist nicht neu in Meineckes Schreibbiografie. So attestiert Christoph Hägele in seiner Analyse des Politischen bei Meinecke:

[Sein] gesamtes Werk, in dem als deutlich ausgeschriebene Referenz an Hubert Fichte stets das Eigene in einen Dialog mit dem Fremden tritt, ist als fortgesetz-

²⁷ Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 83. [Herv. i. O.]

²⁸ Zit. n. ebd., S. 27. [Herv. M. B.] Die Quelle wurde vorweggenommen: „*Josephine Baker blättert in Henry Louis Gates Jr.: The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*“ (ebd., S. 26).

²⁹ Candomblé ist eine afrobrasilianische Form des Spiritismus mit diversen Göttern, die von afrikanischen Gottheiten abgeleitet sind. Beim Candomblé-Ritual verfallen einige Teilnehmer in Trance, um ihre Körper Geistern zur Verfügung zu stellen. Zugleich ist die katholische Messe wichtiger Bestandteil der synkretistischen Religion und entsprechend werden auch katholische Heilige verehrt.

tes Dementi einer gesellschaftlichen Ordnungsbildung zu lesen, die auf essentialistisch interpretierten Kategorien wie Geschlecht, Identität und Ethnie ruht.³⁰

Dies gilt auch für *Lookalikes*. Neu ist jedoch der explizite Nachvollzug von und die konkrete Auseinandersetzung mit Fichtes Erfahrungen und Texten. An etwa 40 Stellen wird in *Lookalikes* auf Fichte referiert, dabei wird er ca. 30-mal (abhängig von der Zählweise) direkt zitiert – zum Teil sind die Übergänge zwischen direkten und indirekten Zitaten fließend. Insgesamt umfassen die Fichte-Zitate ca. 16 Seiten des Romans.³¹

Die Referenzen transportieren verschiedene Wertungshandlungen, die zum Teil nicht klar voneinander getrennt werden können oder sogar reziprok ausfallen: Erstens wird Fichte und dessen Werk umfangreich gewürdigt, zumal die Figur Meinecke als intensiver Fichte-Leser eingeführt wird. Dabei werden auch Fichtes Stil und Textverfahren durch Anlehnung daran aufgewertet. Zweitens wird dem Autor Meinecke Relevanz zugewiesen, indem er als Figur den Roman prägt und auch, indem er mit seinem eigenen Textverfahren dasjenige Fichtes überschreibt. Drittens werden einige Fichte-Forscher erwähnt oder zitiert und somit ihre Arbeit aufgewertet. Viertens werden eine Reihe von Personen aus Bahia oder aus Meineckes Umfeld mit ihren bürgerlichen Namen genannt und so als Romanfiguren oder wenigstens im Sinne eines *Namedroppings* relevant. Fünftens werden auch Institutionen wie das Goethe-Institut und Praktiken wie die beschriebenen Candomblé-Zeremonien mit Aufmerksamkeit bedacht und so valorisiert. Es ist hier nicht mein Anliegen, die Wertungen zu typologisieren oder im Detail zu qualifizieren, zumal dies leicht auf eine neuerliche normative Korsage hinausliefe. Einige Aspekte dieser Wertungen zeichne ich aber textnah als Beispiel für die intertextuelle Wiederholungsstruktur der Kanonisierung nach.

Zunächst wird das Palimpsest über eine indirekte Fichte-Referenz eingeleitet: Lil Picard wird zitiert, allerdings im Gespräch mit dem Autor, unter Angabe der Quelle: „*Hubert Fichtes Paraleipomena, Lil's Book (Die Geschichte der Empfindlichkeit)*“³². Weiterhin wird Fichtes *Xango* zunächst im Hinblick

³⁰ Christoph Hägele, *Politische Subjekt- und Machtbegriffe in den Werken von Rainald Goetz und Thomas Meinecke*, Innsbruck, 2010, S. 219.

³¹ Für ein Verständnis von Meineckes Palimpsest-Stil ist es gewinnbringend, zumindest die wörtlichen Zitate in *Lookalikes* (L) aus *Xango* (X) und *Explosion* (E) als Seitenvergleich aufzulisten: L 32 – X 198; L 33 f. – X Umschlag- und Klappentext; L 35 – X 7; L 74-78 – X 8 ff., 12, 21, 25, 29 ff., 33 f.; L 82 f. – X 41 f., E 179; L 86 – X 43 ff.; L 92 – E 137; L 95 – E 142, X 81/85 (textgleich); L 117 f. – E 152; L 129 – E 346; L 154 f. – E 100, 274 f.; L 158 f. – E 196, 336, 133; L 171 ff. – E 161, 122 f., 331, 168, 170, 173; L 180 – E 445; L 202-205 – X 323 ff., 333, 338; L 210 f. – E 147, E 259/X 75; L 214 f. – E 134 f., 150; L 217 – E 84; L 225 – E 314; L 232 – E 412; L 253 – E 803; L 280 – E 234; L 283 – E 560, 655; L 300 – E 137; L 302 f. – E 189 f., 192, 195.

³² Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 14 f. [Herv. i. O.]; vgl. Hubert Fichte, *Paraleipomena. Lil's Book. Geschichte der Empfindlichkeit*, Frankfurt/M., 1991, S. 181. (Originalton: Hubert Fichte/Lil Picard, *Originalaufnahmen New York 1975/76*, hg. v. Klaus Sander, Audio-CD, Berlin, 2005, Titel 4.)

auf Haiti und das dortige Erdbeben Anfang 2010 zitiert, womit zugleich ein Zeitindex in den Text eingebaut wird, was bei Meinecke jedoch subtiler geschieht als in den Newsreel-Blöcken mit Datumsbeleg bei Fichte. Das Zitat wird kenntlich gemacht durch ein einleitendes „Hubert Fichte überlegte.“³³. Beide Verweise auf Fichte erfolgen im Kontext der Lookalikes-Figuren des Romans, einerseits mit Bezug auf Greta Garbo, andererseits auf Rudolph Valentino und dessen Partner Gregor. Erst dann wird Thomas Meinecke als Figur in den Roman eingeführt: „*Thomas Meinecke liest Hubert Fichte: Xango. Die afroamerikanischen Religionen. Bahia. Haiti. Trinidad*“³⁴. Es folgen markierte Zitate vom Umschlag- und Klappentext des Buches, sowie indirekte Referenzen auf den Klappentext im „Notizbuch“³⁵ der Figur Meinecke. Was im Klappentext *Xangos* jedoch auf afrobrasilianische Religionen bezogen wird, zum Beispiel deren möglicher Bedeutung für die ‚Überwindung von Bourgeoisie und Faschismus‘, wird in *Lookalikes* dem ‚empfindliche[n] Abtastsystem[]‘³⁶ Fichtes zur Beschreibung derselben attestiert. Meinecke nähert sich Fichtes Bahia-Texten also über Paratexte.

Direkt anschließend werden Fichtes Reportagen für den *Spiegel*³⁷ und das *Zeit-Magazin*³⁸ von 1972 zitiert. Wiederum darauf erfolgt das erste direkte Zitat aus *Xango* mit Bezug zu Meinecke:

Sofort auf der ersten Seite des ersten Kapitels von *Xango* (*Bahia de Todos os Santos*) der Vergleich der beiden Hafenstädte Salvador da Bahia und Hamburg in punkto Geschlechtskrankheiten: *Auch soll nicht Bahia an der Spitze der Statistik über Geschlechtskrankheiten stehen. Dort steht die Freie und Hansestadt Hamburg* (in deren Mitte des 19. Jahrhunderts begründetem, ursprünglich auf Geschlechtskrankheiten spezialisiertem Krankenhaus Sankt Georg Thomas Meinecke 1955 zur Welt kam). *Xango* erschien 1976, *spielt* aber in den frühen 1970er Jahren.³⁹

Der Übergang Meineckes in die afrobrasilianische Welt Fichtes wird dadurch vorbereitet: „*Thomas Meinecke has crossed the line (to the Southern Hemisphere)*“⁴⁰. Im Flugzeug liest er weiter in *Xango* und es werden weitere Passagen zitiert, wobei Auslassungen aus dem Original (auch innerhalb einzelner

³³ Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 32.

³⁴ Ebd., S. 33. [Herv. i. O.]

³⁵ Ebd., S. 34.

³⁶ Ebd.

³⁷ Vgl. Hubert Fichte, „Ein Geschwür bedeckt das Land. Furcht und Elend der brasilianischen Republik“, in: *Der Spiegel* 5, (1972), S. 72-79.

³⁸ Vgl. Hubert Fichte, „Die Bluttaufe“ (Fotos Leonore Mau), in: *Zeit-Magazin* 23, (1972), S. 12-17.

³⁹ Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 35. Der kursivierte Satz stammt aus *Xango*, S. 7. Es sei bemerkt, dass die Satzzeichen und Schreibweisen Fichtes zum Teil verändert werden. So wird hier aus einem Gedankenstrich ein Punkt mit anschließender Großschreibung. Außerdem wird Fichtes Verzicht auf die Verwendung von ‚ß‘ bei Meinecke generell umgewandelt, und etwa aus ‚Vaudou‘ macht Meinecke ‚Voudoun‘.

⁴⁰ Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 73.

Absätze) nicht kenntlich gemacht werden.⁴¹ Meinecke reagiert überrascht, als die Fotografin Leonore Mau in *Xango* mit ihrem Klarnamen auftritt, während sie bei Fichte zumeist als Irma (und dieser selbst als Jäcki) erscheint. Hierin liegt eine Motivation für die Etablierung Meineckes als Figur seines eigenen Textes: „Thomas erwägt erstmals, sich selbst als Romanfigur *in der dritten Person* und unter seinem tatsächlichen Namen einzuführen. Gewöhnungsbedürftiger, irritierender Gedanke.“⁴² Kurz darauf, in Bahia angekommen: „Thomas Meinecke ist jetzt eine Romanfigur.“⁴³

Nicht nur er selbst, sondern auch andere Personen, die er in Bahia kennenlernt, etwa die Mitarbeiter des Goethe-Instituts, werden mit bürgerlichem Namen eingeführt. Dabei fragt Meinecke an einer Stelle die Bibliothekarin der Stiftung Pierre Verger, Laila Rosa, direkt, „ob er sie in seinen Roman hineinnehmen darf, und läßt sich die vollständigen Titel ihrer beiden wissenschaftlichen Arbeiten aufschreiben.“⁴⁴ Später schreiben sie sich auf Englisch und „sind jetzt Freunde“⁴⁵. Anhand dieser Referenzen auf reale Akteure des Kulturbetriebs lässt sich trefflich die notwendig mangelnde Trennschärfe in Bezug auf literarische oder kulturelle Wertungen veranschaulichen, genauer gesagt, die Problematik, die sich daraus ergibt, Wertungsprozesse auf reine Valorisierungen literarische Texte zu beschränken. Denn Meinecke (der Autor) bzw. sein Roman *Lookalikes* valorisiert eben nicht nur Fichte und dessen Texte oder die zahlreichen verwendeten Literaturquellen, sondern auch andere, sekundäre Kulturakteure, auf die er sich bezieht.

Am sinnfälligsten wird dies am Beispiel Wiebke Kannengießers, der Programmassistentin des Goethe-Instituts Salvador-Bahia, die ihre – unveröffentlichte – Magisterarbeit über Hubert Fichtes *Explosion* geschrieben hat, Meinecke zitiert diese am Schluss seines Romans⁴⁶ und archiviert sie dadurch. Doch

⁴¹ Vgl. ebd., S. 74-78. Vgl. dazu Fichte (1976), *Xango*, S. 8 ff., S. 12, S. 21, S. 25, S. 29 ff. und S. 33 f.

⁴² Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 75. [Herv. i. O.]

⁴³ Ebd., S. 95. Die Figur Meinecke in den Windschatten Fichtes zu stellen, erscheint als Vorsichtsmaßnahme des Autors, um einen zu starken Ich-Bezug auch in der dritten Person zu vermeiden: „Ich will weiterhin, auf absehbare Zeit, womöglich für immer, nicht über mich schreiben, sondern von mir weg. Um mich herum. Distanz markieren. Die Restmenge alles Beschriebenen, das Unbeschriebene, was übrigbleibt, mag dann, meinestwegen, das Subjekt sein. Der Ort, von dem aus gearbeitet wird.“ (Thomas Meinecke, „Ich als Text (Extended Version)“, in: *Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute*, hg. v. Ute-Christine Krupp/ Ulrike Janssen, Frankfurt/M., 2000, S. 14-26: 20.) Allerdings ist dies ein zweischneidiges Unterfangen, da gerade die Fichte-Referenzen gleichzeitig Aufmerksamkeit auf den Referierenden zurücklenken, der in *Lookalikes* als dreifaches Subjekt (Autor – Erzähler – Figur) in Erscheinung tritt.

⁴⁴ Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 285.

⁴⁵ Ebd., S. 289. [Herv. i. O.] Auf sie wird auch der Begriff *unrecognized knowledge* zurückgeführt, den Meinecke übernimmt und zugleich im Facebook-Stil ironisiert: „Thomas ist der Gruppe *Unrecognized Knowledge beigetreten*“. (Ebd., S. 283. [Herv. i. O.]

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 391 f. Vgl. dazu Wiebke Kannengießers, *Zwischen Räumen. Eine Studie zu Hubert Fichtes Roman der Ethnologie „Explosion“*, Magisterarbeit (masch.), Münster, 2006, S. 10 f.

bereits zuvor wird Kannengießers kulturelle Arbeit gewürdigt: Vor Ankunft in Salvador da Bahia wird ihre freundliche letzte Email an Meinecke zitiert, in der sie seine Abholung am Flughafen ankündigt.⁴⁷ Im Weiteren wird sie zu einer wichtigen Figur der Handlung, da sie ihn zur Candomblé-Zeremonie begleitet („Irgendwann während der dreistündigen Feierlichkeit bietet Thomas Wiebke feierlich das Du an.“⁴⁸) und ihm das Leben in Bahia und die dortigen Charakteristika erklärt – „Jetzt beginnt leider auch die Jahreszeit, in der meine Kleider rapide Schimmel ansetzen.“⁴⁹. Außerdem fungiert sie als Übersetzerin⁵⁰, somit mehrfach als Gatekeeperin⁵¹ für ihn und erläutert ihm *Explosion*, bevor er dazu kommt, es selbst zu lesen⁵². Vor allem aber führt Meinecke mit Kannengießer ein 25-seitiges Interview⁵³, das nicht nur um Fichte, sondern auch um ihre Biografie kreist – und sich laut Meinecke (Autor und Protagonist!) des Verfahrens Fichtes bedient:

Gegen Ende des Buchs führe ich ein sehr langes Interview mit Wiebke Kannengießer vom Goethe-Institut Salvador da Bahia, was sich für mich nur dadurch rechtfertigt, dass Fichte derartige Interviews am Ende seiner Bücher benutzte, um sie regelrecht versanden zu lassen. Ich wollte mein Buch auch so versanden lassen und kein großes Klimaxgebilde aufbauen. Bestimmte Sachen schreibe ich nur, weil auch Fichte das so gemacht hätte. Bestimmte Aufzählungen, den Einsatz von Absätzen, dass plötzlich nur ein Satz da steht, hat es vorher bei mir so nicht gegeben. Das ist eine Art Stimmenimitation.⁵⁴

Zugleich wendet Meinecke das Verfahren Fichtes sofort ins Parodistische bzw. in die nicht-polemische Form des Pastiche, wenn auf das Interview mit Kannengießer ein fiktiver Internetchat, ein Skypeinterview mit Meinecke selbst über Fichte, ein vorgebliches Interview des Borderline-Journalisten Tom Kummer mit Nan Goldin, sowie ein betont ‚oberflächliches‘, rein an Äußerlichkeiten orientiertes Gespräch mit der jungen Claudia Cardinale folgt.⁵⁵

Die Unterscheidung zwischen Pastiche und Parodie, die Judith Butler in *Unbehagen der Geschlechter* betont, und die Moritz Baßler auf Meineckes Texte appliziert hat⁵⁶, legt der Erzähler dem Lookalike Britney sogar in den

⁴⁷ Vgl. Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 78.

⁴⁸ Ebd., S. 149; vgl. auch S. 147-153.

⁴⁹ Ebd., S. 82.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 156 ff.

⁵¹ Als weiterer Gatekeeper dient ihr Ehemann Isaac Barbosa Damasceno Santos, der – aus Bahia stammend – Meinecke in Viertel begleitet, die diesem allein verschlossen blieben. Vgl. ebd., S. 121 und S. 124-128.

⁵² Vgl. ebd., S. 149.

⁵³ Vgl. ebd., S. 319-344.

⁵⁴ „Nur wenn getrommelt wird, kommen die Götter“, Thomas Meinecke im Interview mit Sebastian Hammelehle, in: *Spex* 334, Sept./Okt. (2011), S. 98-101.

⁵⁵ Vgl. Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 344 f., S. 358 ff., S. 368 ff., S. 382 f. und S. 388 f.

⁵⁶ Axel Dunker erläutert die Theorie und Funktion des Pastiche detaillierter hinsichtlich Meineckes *Tomboy*: ders., „Alle tanzen, doch niemand kennt die Platten“. Pastiche, Sampling und Intertextualität in Thomas Meineckes Roman ‚Tomboy‘, in: *Weimarer Beiträge, Zeitschrift für Literaturwissenschaften, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 1, 52 (2006), S. 105-118.

Mund in Bezug auf ein anderes Spears-Double: „[S]ein Act ist eher Pastiche als Parodie, sagt Britney.“⁵⁷ Die Variation der Form gegenüber Fichtes Vorlagen, die sich in Meineckes Interviewreihe widerspiegelt, wird dadurch angedeutet. Pastiches bewegen sich im Unterschied zur Parodie „zwischen Hommage und Komik“⁵⁸. Dies Charakteristikum gilt für Meineckes Schreiben, nicht aber für Fichtes Umgang mit seinem Material. Dieser bleibt in seinen Erzählerrollen viel stärker beobachtendes, wenngleich anekdotisch beschreibendes Subjekt als Meinecke, der auch in *Lookalikes* den referierten Diskursen möglichst als Nachbar und nicht als Verwalter gegenübertritt, sich diesen zugleich aber nicht überlässt – diese Augenhöhe überträgt sich selbstredend auf den Gestus der analogen Wertungen. Dabei erscheint das Kompositionsprinzip von Meineckes Text dennoch ausgewogener, in gewisser Weise gesteuerter, während Fichtes *Xango* und *Explosion* im Stil unberechenbare, aber ausgestellt subjektive Sprünge aufweisen, wenn die Texte zwischen dokumentarischen Newsreel-Fragmenten, narrativ aufbereiteten persönlichen Erlebnissen, Aufzählungen von Sambaschulen, Candomblé-Tempeln oder sogar wahllos zusammengestellt erscheinenden Fakten, Bewusstseinsstrom-Elementen, langen Interviewpassagen, der Wiedergabe von Briefwechseln, sowie drastischen Sex- und Gewaltdarstellungen changieren.⁵⁹ Meineckes Schauplätze sind zwar wesentlich heterogener, da er unvermittelt zwischen Bahia, Düsseldorf, Paris, Haiti und London, sowie zwischen zeitlich und kontextuell divergenten Textquellen hin- und herspringt. Nichtsdestoweniger verknüpft er diese Elemente zu einem austarierten Stimmentepich, einem Diskursgefüge. Seine „Stimmenimitation“ Fichtes bleibt dadurch (auch in dessen Tradition) eine Appropriation, keine Adaption oder sogar Kopie, wie in *Lookalikes* selbst angedeutet wird:

Der Stipendiat [TM] läßt sich die Endstationen der im Verkehrsgewühl passierenden Busse auf der Zunge zergehen (läßt sie gleichsam auf Hubert Fichtes

⁵⁷ Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 354.

⁵⁸ Andreas Böhn, *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*, Berlin, 2001, S. 58; vgl. auch Dunker (2006), *Alle tanzen*, S. 107.

⁵⁹ Dabei muss zwischen *Xango* von 1976 und dem postum veröffentlichten Spätwerk *Roman der Ethnologie* unterschieden werden: „Mit *Xango* hat Fichte eine neue Textform zu entwickeln begonnen, für die die Fichte-Forschung den Begriff der „Ethnopoese“ etabliert hat. Diese ersetzt Wissenschaft in dem weiteren Sinn, daß sie sich als eigentliche Wissenschaft begreift, wenn sie die ‚grundsätzliche Sprachlichkeit aller menschlichen Handlungen‘ [Manfred Weinberg] sowie die immanenten Bedingungen von Sprache bedenkt und damit immer schon weiß, daß Abbildung, Darstellung und Erkenntnis vor allem auch ästhetische (Neu-)Schöpfung sind.“ (Ulrich Carp, *Rio Bahia Amazonas. Untersuchungen zu Hubert Fichtes Roman der Ethnologie mit einer lexikalischen Zusammenstellung zur Erforschung der Religionen Brasiliens*, Würzburg, 2002, S. 33.) *Explosion* geht dagegen einen Schritt weiter: „Reihende Sprechweisen [...] lassen sich nicht nur vor den theoretischen Erläuterungen Bachtins zur Mehrsprachigkeit und dem Karnevalesken im Roman lesen, sondern erweisen sich als ein poetisches Verfahren, dem oftmals monologischen Sprechen wissenschaftlicher Texte plurale Ausdrucksformen entgegenzuhalten.“ (Ebd., S. 133.)

Zunge zergehen, der diese Vokabeln auf den Tondokumenten, die Thomas besitzt, in lustvoller Appropriation beinahe musikantisch umzusetzen pflegte): *Bonfim, Itapuã*.⁶⁰

Die Appropriation beinhaltet auch direkte negative Kritik: Meinecke missbilligt Fichtes und Maus starken Drang, einem Blutbad beizuwohnen und dieses zu dokumentieren. Vor allem Fichtes Begründung, dass das Blutbad für ihn einen faszinierenden Nachvollzug der eigenen, blutigen Geburt darstelle, kann Meinecke nichts abgewinnen: „Och nö, denkt sich Thomas, der den Schriftsteller Fichte dem Journalisten Fichte vorzieht, und dem es hier eher ganz stark um *Oberflächen des Immateriellen* geht, um die zeichentheoretische Wollust der *Transsubstantiation*“⁶¹. Hier zeigt sich eine Distanz zwischen Fichtes bisweilen essenzialistischem Interesse an ursprünglichen Erfahrungen und Meineckes programmatischer Beschränkung auf die oberflächlichere, vermittelnde Zeichenebene, selbst als oder vielmehr insbesondere da er beim Besuch einer römisch-katholischen Messe in Salvador da Bahia am Abendmahl teilnimmt.⁶² Im Unterschied zur Anerkennung der Realpräsenz Christi in der Eucharistie, die weder wesen- noch zeichenhaft zu fassen sei, ist es Meinecke suspekt, die Geburt als Blutbad nachzuempfinden. Hieran zeigt sich auch eine Differenz in der Wertung in *Lookalikes* zwischen Fichtes literarischem und seinem journalistischen Schaffen.

Das Überschreiben von Fichtes Diskurs und des Diskurses über Fichte wird in Meineckes Roman so weit getrieben, dass der Erzähler eine Reihe von Fichte-Forschern sowie Candomblé-Experten und prominente Bahianer erwähnt oder sogar zitiert und diskutiert. Als Fichte-Experten kommen Bernd Cailloux, Robert Gillett, Peter Braun und eben Wiebke Kannengießer zu Wort. Den Diskurs über afrobrasilianische Kultur und den Synkretismus des Candomblé bereichern Ishmael Reed, Henry Louis Gates Jr., João S. Trevisan, J. Lorand Matory, Ruth Landes und Ernst Jünger. Als bekannte Kinder der Stadt werden Tom Zé, Marcos Ribeiro (der gleichzeitig mit Meineckes Bahia-Aufenthalt als Stipendiat in Hamburg weilt), Caetano Veloso, João Gilberto sowie Jorge Amado und Pierre Verger genannt. Zudem bezieht sich Meinecke auf einige befreundete Wissenschaftler, Musiker und Künstler.⁶³ Der Fichte- und Bahia-Diskurs wird auf diese Weise vielstimmig eingebettet und kontextualisiert. Dem Roman gelingt es dadurch, eine andere Kaleidoskop-Perspektive zu fil-

⁶⁰ Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 95.

⁶¹ Ebd., S. 151. [Herv. i. O.]

⁶² Ebd., S. 168: „Larissa [Praktikantin des Goethe-Instituts] sieht Thomas ein bißchen komisch an, daß er sich die Hostie verabreichen ließ.“ Vgl. dazu Meinecke in „Nur wenn getrommelt wird, kommen die Götter“, Thomas Meinecke im Interview mit Sebastian Hammelehle, in: *Spex* 334, Sept./Okt. (2011), S. 98-101: 100: „Ich glaube eher, dass man so [anhand ekstatischer Erfahrung etwa beim Candomblé] zu etwas immer noch Uneigentlicherem gelangt, zur Faszination der zeichentheoretisch fast gar nicht mehr denkbaren Übersetzungen nämlich, zum Beispiel zur Eucharistie.“

⁶³ Etwa: Barbara Vinken, Didi Neidhart, Jochen Bonz, Ava Felgendreher, Carl Oesterhelt, Wilfried Petzi, David Moufang, Georg Dietz/Christopher Roth.

tern, als dies in Fichtes (selbst-)beobachtenden Reihungen über die Candomblé-Kultur und seine Erlebnisse in Bahia der Fall ist. Letztlich ist *Lookalikes* weniger prozessual oder fragmentarisch angelegt als die beiden Bahia-Texte Fichtes;⁶⁴ er wird sogar pointiert abgeschlossen. Aus Kannengießers Magisterarbeit werden eineinhalb Seiten zitiert⁶⁵, in denen anhand von Ausführungen Julia Kristevas das Verhältnis von Identität und Alterität psychoanalytisch erörtert wird, womit beide Textschwerpunkte des Romans – *Lookalikes* in Düsseldorf und Candomblé-Riten bzw. Fichte-Palimpsest in Bahia – semantisch zusammengeführt werden: „Identität im Wortsinn einer mit sich selbst übereinstimmenden Einheit ist also ebenfalls lediglich ein Konstrukt, eine Illusion, die sich über die Projektion ihres Unbewußten auf ein Außen ihrer selbst versichert.“⁶⁶ Diese Identitätsproblematik der Versicherung über ein Außen gilt ebenso für die Wiederholung in der Kanonisierung. Der bewertete Gegenstand bleibt immer äußerlich bzw. die bewertenden Akteure bleiben dem Gegenstand äußerlich. So bleibt Kristeva sekundär zu Kannengießer, die sekundär zu Meinecke bleibt. Und Meineckes *Lookalikes* bleibt sekundär zu dieser Analyse, deren Bewertung wiederum äußerlich und unplanbar bleibt. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die besondere paradoxe Dialektik von Kierkegaards Wiederholungsbegriff zwischen subjektivem Handeln und äußerlicher Determiniertheit an *Lookalikes* veranschaulichen.

Den Abschluss des Romans bildet eine Pressenotiz, die eine Umkehrung kolonialer Stereotype und absurde Folge von Katastrophenhilfe darstellt: „Haitianische Bevölkerung greift nepalesische UN-Blauhelme an, da diese die Cholera auf der Insel eingeschleppt hätten“⁶⁷ – was sich im Nachhinein als wahr erwies. In diesen Strategien der kontrollierten Aneignung spiegelt sich ein (post-)strukturalistisches Motiv, das Meinecke (Protagonist) hinsichtlich transatlantischer Religionspraktiken einführt: der ethnografisch von Claude Levi-Strauss geprägte Begriff der *Bricolage*.⁶⁸ Synkretistische Religionen erscheinen als *Bricoleurs*/Bastler, indem sie „sich mit Hilfe von Mitteln aus[]drücken, deren Zusammensetzung merkwürdig ist und die, obwohl vielumfassend, begrenzt bleiben; dennoch muß es [das mythische Denken des *Bricoleurs*] sich ihrer bedienen [...], denn es hat nichts anderes zur Hand.“⁶⁹ Meineckes Schreib- und Wertungsverfahren folgt einer ähnlichen Technik –

⁶⁴ In *Lookalikes* selbst wird Fichtes *Roman der Ethnologie* beiläufig mit poststrukturalistischer Terminologie charakterisiert: „Explosion: Dekonstruktion, Fragmentierung, Splitter, Pulverisierung.“ (S. 106)

⁶⁵ Vgl. ebd., S. 391 f.

⁶⁶ Kannengießer (2006), *Zwischen Räumen*, S. 11. Kurioserweise betont und bezeichnet Kristeva in diesem Zusammenhang „das Unheimliche als ‚Königsweg‘“, womit Meinecke auf die *Lookalike*-Szene der Düsseldorfer Kö, der Königsallee, anspielen kann. (Ebd.) Kannengießer zitiert hier Kristevas *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt/M., 1990 [1988], S. 280.

⁶⁷ Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 393.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 108.

⁶⁹ Claude Levi-Strauss, *Das wilde Denken*, übers. v. Hans Naumann, Frankfurt/M., 1968 [1962], S. 29.

eine gewisse Selektion des Materials ist dabei eingeschlossen: „Alle diese heterogenen Gegenstände, die seinen Schatz [bzw. Ideenschatz] bilden, befragt er [der Bricoleur/Bastler], um herauszubekommen, was jeder von ihnen ‚bedeuten‘ könnte.“⁷⁰ Diese intertextuelle Suche nach Bedeutung produziert zuletzt Kanonisierung.

6. „Nur wenn getrommelt wird, kommen die Götter.“

Eine andere Facette des Palimpsests verfolgt Meinecke bereits in seinem Vorabdruck aus *Lookalikes* im Magazin für Popkultur *Spex* zwei Monate vor Romanerscheinen. Hier werden seine Textauszüge begleitet von 12 Bildern einer Fotoserie, die Meineckes Ehefrau Michaela Melián in Salvador da Bahia geschossen hat.⁷¹ Damit nimmt sie gegenüber Meinecke die kreative Rolle von Leonore Mau gegenüber deren Lebensgefährten Fichte ein. Die Veröffentlichung von *Xango* 1976 wurde ergänzt durch einen gleichnamigen, großformatigen Fotoband mit Werken Leonore Maus, die durch drei kurze Texte Fichtes kontextualisiert wurden.⁷² In *Explosion* wird zudem erwähnt, wie sie (bzw. Irma) während des Aufenthalts in Brasilien ein Porträtfoto Fichtes schießt, das dieser der *Zeit* liefern soll.⁷³ Melián wiederum zeichnet für ein Porträt Meineckes in der *Spex* verantwortlich.⁷⁴ Im Roman tritt sie als zwischenzeitliche Besucherin und Begleiterin Meineckes ebenfalls in Erscheinung⁷⁵ und der Erzähler erwähnt, dass sie in Pierre Vergers ehemaligem Haus „ungeniert Photos“⁷⁶ mache, mit anschließender Auflistung der Motive. Hierauf folgt ein direkter Vergleich mit Irma resp. Leonore Mau anhand einer Aussage aus *Explosion*, dass Irma dort nicht fotografieren durfte.⁷⁷ Auch im Weiteren werden Meliáns Fotoaktivitäten dokumentiert⁷⁸, zudem begleitet sie Meinecke u. a. zur *Fundação Pierre Verger*, zum Bembé do Mercado (einem traditionellen Candomblé-Straßenfest) sowie zu einer rituellen Candomblé-Zeremonie.⁷⁹

Meineckes Vorabdruck in der *Spex* fungiert nicht nur als Zuspitzung des Palimpsest-Charakters seiner Fichte-Referenzen. Es dient zudem als ein Dis-

⁷⁰ Ebd., S. 31.

⁷¹ Thomas Meinecke, *Lookalikes*, Bilder v. Michaela Melián, in: *Spex* 333, Juli/August (2011), S. 128-137.

⁷² Leonore Mau, *Xango. Die afroamerikanischen Religionen I. Bahia Haiti Trinidad*, Texte Hubert Fichte, Frankfurt/M., 1976.

⁷³ Vgl. Fichte (1993), *Explosion*, S. 163.

⁷⁴ Vgl. Meinecke/Melián (2011), *Spex* 333, S. 131.

⁷⁵ Siehe Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 226-265.

⁷⁶ Ebd., S. 231.

⁷⁷ Vgl. Fichte (1993), *Explosion*, S. 412.

⁷⁸ Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 239: „Michaela zeigt etwas Scheu, sie [wilde Lastwagenfahrer] zu photographieren.“ S. 241 f.: fünfmal „Michaela [bzw. sie] photographiert“; S. 245: „Michaela beschließt, das [eine arme Frau beim Waschen] jetzt nicht zu photographieren.“

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 231, S. 239-245, S. 250-252.

kurseintritt für seinen Roman. Bereits am 12. Oktober 2010 hatte er denselben Auszug im Radioprogramm von *Bayern 2* gelesen sowie ein Interview dazu mit Martin Zeyn geführt. Der Text wurde mit Anmoderation unter dem Titel *Schwarz – Thomas Meinecke auf den Spuren von Hubert Fichte* online veröffentlicht.⁸⁰ Zudem wurden andere Textauszüge, hier allerdings Passagen, in denen es nicht um Bahia, sondern um die Düsseldorfer Lookalikes von Shakira bis Serge Gainsbourg geht, als Audio-CD, als „6 Portraits in Wort und Musik“, publiziert.⁸¹ Thomas Meinecke liest dabei seine Auszüge, jeweils zu einem Lookalike eines Prominenten, während David Moufang ergänzende musikalische Tracks produziert. Meinecke trägt dazu passende Samples aus seiner Plattensammlung bei. Bereits vor der offiziellen Romanveröffentlichung sind damit Teile von *Lookalikes* öffentlich archiviert. Vorerwartungen sind geweckt, und die bei einem Suhrkamp-Autor – noch dazu einem bereits als intellektuellem Pop-Autor bekannten – zu erwartenden Rezensionen (s. o.), quantitativ und qualitativ, tun ein Übriges, um den Roman abgesehen von der bloßen Archivierung im Diskurs sogleich in einen breiteren Wertungsprozess zu überführen. Gerade die Fichte-Folie bewirkt dabei ein Wechselspiel zwischen Aktualisierung Fichtes und Relevanzzuschreibung gegenüber Meinecke. Ein neues oder zumindest verstärktes Interesse an Fichtes Südamerika-Texten geht mit einer sich etablierenden Auseinandersetzung mit Meineckes Fichte-Appropriation einher. Im „Windschatten“⁸² – wie Meinecke seine eigene Position gegenüber Fichte nennt –, d. h. eigentlich mehr noch in synchroner Polyphonie mit Fichte und Meinecke erfreuen sich eine Reihe anderer Akteure (das Goethe-Institut Salvador-Bahia und seine Mitarbeiter, Fichte-Forscher, Pop-Stars und deren Lookalikes, Ethnologen und Gender-Theoretikerinnen, Journalisten und Modemarken, sowie Candomblé-Praktiken) einer aktualisierten Relevanz und Wertschätzung. Denn sie werden in *Lookalikes* markiert oder lauern im Text implizit auf Enthüllung und Valorisierung – es sei denn, Meineckes Roman fällt bei ‚der Kritik‘ und den übrigen Lesern durch, wird vergessen und verstaubt im Archiv. Die Candomblé-Zeremonie liefert eine treffende Metapher für die Beschreibung dieses Prozesses: „[N]ur wenn getrommelt wird, kommen die Götter.“⁸³ Auf Kanonisierung übertragen: Nur wenn für jemanden oder etwas getrommelt wird, also nur wenn auf einen Gegenstand referiert und dieser so aktualisiert wird, vollzieht sich ein Wertungsprozess. Meinecke begründet mit diesem schönen Zitat, warum er sich bei den

⁸⁰ Vgl. „Schwarz. Thomas Meinecke auf den Spuren von Hubert Fichte“, Martin Zeyn im Gespräch mit Thomas Meinecke, Sendetermin 12. Oktober 2010, 20.30 Uhr, online unter: <http://www.br-online.de/bayern2/manuskripte/manuskript-nachtstudio-thomas-meinecke-auf-den-spuren-ID1286871277336.xml>, zuletzt abgerufen am 07.09.2011. Das Interview mit Meinecke wurde dem Titel zum Trotz nicht mittranskribiert.

⁸¹ Thomas Meinecke/Move D, *Lookalikes. 6 Portraits in Wort und Musik*, Intermedium Records, 2011.

⁸² Meinecke, *Spex* 334, S. 100.

⁸³ Ebd. Vgl. dazu auch die beiläufige Aussage im Roman: „Bleiben die Trommeln in den Tempeln stumm, finden sich die Götter und Geister nicht ein.“ Meinecke (2011), *Lookalikes*, S. 122.

Geisterbeschwörungen neben den Trommlern aufhielt: nämlich um einer Inbesitznahme durch die Götter vorzubeugen.⁸⁴ Denn die Trommler haben eine zeremonielle Aufgabe als Produzenten und dürfen selbst nicht in Trance fallen. Auf Meineckes Text bezogen, kann dies auch veranschaulichen, inwiefern er selbst sich bzw. seinen Text nicht als kanonisch invoziern kann. Dazu bedarf es weiterer, *evozierender* ‚Beschwörungen‘ durch Referenz und Wiederholung.

Literatur

- Baßler, Moritz, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München, 2002.
- Bierwirth, Maik, „Context – Intertext: A Prerequisite of Cultural Relevance and Value“, in: Claudia Egerer/Elisabeth Wåghäll Nivre (Hg.), *(Re-)Contextualizing Literary and Cultural History*, Stockholm, (in Vorbereitung).
- Ders./Leistert, Oliver/Wieser, Renate (Hg.), *Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation*, Paderborn, 2010.
- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, 2. Aufl., New York, NY, 1997. [1973]
- Böhn, Andreas, *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*, Berlin, 2001.
- Bublitz, Hannelore/Marek, Roman/Steinmann, Christina L./Winkler, Hartmut (Hg.), *Automatismen*, Paderborn, 2010.
- Carp, Ulrich, *Rio Bahia Amazonas. Untersuchungen zu Hubert Fichtes Roman der Ethnologie mit einer lexikalischen Zusammenstellung zur Erforschung der Religionen Brasiliens*, Würzburg, 2002.
- Dunker, Axel, „Alle tanzen, doch niemand kennt die Platten“. Pastiche, Sampling und Intertextualität in Thomas Meineckes Roman ‚Tomboy‘“, in: *Weimarer Beiträge, Zeitschrift für Literaturwissenschaften, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 1, 52 (2006), S. 105-118.
- Fichte, Hubert, „Die Bluttauf“ (Fotos Leonore Mau), in: *Zeit-Magazin* vom 09.06.1972, S. 12-17.
- Ders., „Ein Geschwür bedeckt das Land. Furcht und Elend der brasilianischen Republik“, in: *Der Spiegel* 5, (1972), S. 72-79.
- Ders., *Explosion. Roman der Ethnologie. Die Geschichte der Empfindlichkeit Bd. VII.*, hg. v. Roland Kay, Frankfurt/M., 1993.

⁸⁴ Hieran zeigt sich im Übrigen, dass Meinecke selbst doch gern in einer selbstbestimmten Subjektposition verharrt, anstatt sich der Stimmen-*Multitude*, hier im Beschwörungsritual des Candomblé, zu überlassen. Seine persönliche Angst vor der Invokation stellt einen ironischen Bruch gegenüber dem eigenen Schreib- und Textverfahren dar, im Roman veranschaulicht durch eine Madonnenfigur, die der katholisch sozialisierte Autor bei der ersten beigewohnten Zeremonie in seiner Hosentasche behält. (Vgl. ebd., S. 152)

- Ders., *Paraleipomena. Lil's Book. Geschichte der Empfindlichkeit*, Frankfurt/M., 1991. (Originalton: Ders./Lil Picard, *Originalaufnahmen New York 1975/76*, hg. v. Klaus Sander, Audio-CD, Berlin, 2005.)
- Ders., *Xango. Die afroamerikanischen Religionen II. Bahia Haiti Trinidad*, Frankfurt/M., 1976.
- Gottschalk, Ingrid, *Kulturökonomik. Probleme, Fragestellungen und Antworten*, Wiesbaden, 2006.
- Hägele, Christoph, *Politische Subjekt- und Machtbegriffe in den Werken von Rainald Goetz und Thomas Meinecke*, Innsbruck, 2010.
- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn, 1996.
- Kannengießer, Wiebke, *Zwischen Räumen. Eine Studie zu Hubert Fichtes Roman der Ethnologie „Explosion“*, Magisterarbeit (masch.), Münster, 2006.
- Kierkegaard, Søren, *Die Wiederholung* [Untertitel: *Ein Versuch in der experimentellen Psychologie von Constantin Constantius, 1843*], übers. mit Einl. und Komm. hg. v. Hans Rochol, Hamburg, 2000.
- „Lady Gaga macht es genauso“. Thomas Meinecke über Feminismus, Pop, seinen Roman ‚Lookalikes‘ und einen windigen Typ namens Thomas Meinecke.“ Gespräch: Tobias Schwartz, in: *Die Welt* vom 17.09.2011, online unter: http://www.welt.de/print/die_welt/vermischtes/article13610073/Lady-Gaga-macht-es-genauso.html, zuletzt aufgerufen am 14.10.2011.
- Levi-Strauss, Claude, *Das wilde Denken*, übers. v. Hans Naumann, Frankfurt/M., 1968. [1962]
- Mau, Leonore, *Xango. Die afroamerikanischen Religionen I. Bahia Haiti Trinidad*, Texte Hubert Fichte, Frankfurt/M., 1976.
- Meinecke, Thomas, *Lookalikes*, Bilder v. Michaela Melián, in: *Spex* 333, Juli/August (2011), S. 128-137.
- Ders., *Lookalikes*, Frankfurt/M., 2011.
- Ders./Move D, *Lookalikes. 6 Portraits in Wort und Musik*, Intermedium Records, 2011.
- Ders., „Ich als Text (Extended Version)“, in: *Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute*, hg. v. Ute-Christine Krupp/Ulrike Janssen, Frankfurt/M., 2000, S. 14-26.
- „Nur wenn getrommelt wird, kommen die Götter“, Thomas Meinecke im Interview mit Sebastian Hammelehle, in: *Spex* 334, Sept./Okt. (2011), S. 98-101.
- Nutt, Harry, „Nachbilder“, in: *Berliner Zeitung* vom 11.10.2011, online unter: <http://www.berliner-zeitung.de/buchmesse/profi-doppelgaenger-nachbilder,10994704,10973600.html> (am selben Tag auch textgleich in der *Frankfurter Rundschau* erschienen), zuletzt aufgerufen am 14.10.2011.
- Riesselmann, Kirsten, „Raus aus der freiwilligen Lacan-Gruppe“, in: *die tageszeitung* vom 15.10.2011 (*sonntaz*), S. 28.
- Schmidt, Siegfried J., *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft, Band 1: Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Braunschweig, Wiesbaden, 1980.
- „Schwarz. Thomas Meinecke auf den Spuren von Hubert Fichte“, Martin Zeyn im Gespräch mit Thomas Meinecke, Sendetermin 12. Oktober 2010, 20.30 Uhr, online unter: <http://www.br-online.de/bayern2/manuskripte/manuskript-nachtstudio-thomas-meinecke-auf-den-spuren-ID1286871277336.xml>, zuletzt abgerufen am 07.09.2011.
- „Sprache ist ein Knast.“ Thomas Meineckes neues Buch ‚Lookalikes‘ zitiert Internetdebatten und Chats und handelt von Star-Imitatoren, ein Gespräch über Copy-and-Paste-Kultur und Identität, Gespräch: Johannes Thumfart, in: *Zeit online* vom 29.09.2011, on-

- line unter: <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2011-09/interview-meinecke-lookalikes>, zuletzt aufgerufen am 14.10.2011.
- „Thomas Meinecke im Interview. Der Autor des Buchs ‚Lookalikes‘, Thomas Meinecke, im Interview auf dem ‚blauen sofa‘“, Interview mit Thomas Meinecke am 12.10.2011 von René Aguaiah, Deutschlandradio Kultur, online unter: <http://www.zdf.de/ZDFmediathek/beitrag/video/1460536/Thomas-Meinecke-im-Interview>, zuletzt aufgerufen am 14.10.2011.
- Winkler, Hartmut, „Das Modell. Diskurse, Aufschreibesysteme, Technik, Monumente. Entwurf für eine Theorie kultureller Kontinuierung“, in: Hedwig Pompe/Leander Scholz (Hg.), *Archivprozesse. Die Kommunikation der Aufbewahrung*, Köln, 2002, S. 297-315.
- Winko, Simone, *Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*, Braunschweig, 1991.
- Worthmann, Friederike, *Literarische Wertungen. Vorschläge für ein deskriptives Modell*, Wiesbaden, 2004.

LITERARISCHE MODEN. EIN BESTIMMUNGSVERSUCH

Mit was für Phänomenen haben wir es bei literarischen Moden und Nachahmungswellen zu tun? Was haben die historischen Simpliziaden, ‚Naseologien‘ und Robinsonaden mit dem gegenwärtigen Hype um *Twilight* oder mit dem ‚Dan-Brown-Syndrom‘ gemeinsam? E. T. A. Hoffmanns Geniekünstler Kreisler hat eine Antwort parat: „[W]eißt du denn nicht, daß überhaupt die Verse unserer jungen Dichter die Reproduktionskraft der Eidechsen besitzen, denen die Schwänze munter wiederum hervorschießen, hat man sie auch an der Wurzel weggeschnitten!“¹

Mein Beitrag versucht, das allgegenwärtige, notorisch verrufene und wissenschaftlich vernachlässigte Phänomen der literarischen Moden durch einen ersten Bestimmungsversuch aus dem toten Winkel der literaturwissenschaftlichen Forschung zu rücken.

1. Contra Titelflut und Modestoffe: Eine epochale Analogie

Wer kennt die gegenwärtige Literaturproduktion besser als Literaturkritikerinnen und -kritiker? Glaubt man einer prominenten Vertreterin der Zunft, Sigrid Löffler, ist der global beschleunigte Büchermarkt der Gegenwart überflutet wie niemals zuvor.² Noch nie seien so viele Titel im Umlauf gewesen und noch nie hätten sich die Neuerscheinungen dermaßen geglichen wie in unserem Zeitalter der Konzernierung, das leicht übersetzbare, ‚benutzerfreundliche‘, womöglich verfilmbare Stoffe für das Massenpublikum rund um den Erdball bevorzugt. Schlecht steht es laut Löffler um die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, Masse statt Klasse laute die Devise und ein verderblicher Mechanismus beherrsche das Geschehen: die Mode. Alljährlich im Winter und Frühsommer wiederhole sich landesweit in den Literaturkritikerstuben ein und dasselbe Geschehen: das nervöse Durchblättern der Vorschauen der Verlage auf der Suche nach neuen Trends. Wenn keiner in Sicht ist, so werde er

¹ E. T. A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr, Werke 1820-1821*, in: ders., *Sämtliche Werke*, DKV, Bd. 5, hg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt/M., 1992, S. 98. Vgl. dazu Martin Swales, „Die Reproduktionskraft der Eidexen. Überlegungen zum selbstreflexiven Charakter der *Lebens-Ansichten des Katers Murr*“, in: *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch*, Bd. 1, 1992-93, S. 48-57.

² Sigrid Löffler, „Wer bestimmt, was wir lesen? Buchmarkt und literarische Moden unter den Bedingungen globaler Beschleunigung“, in: *Juristische Studiengesellschaft*, Jahresband, 2006, S. 75-92.

gemacht: durch Erfindung griffiger Etiketten und Parolen und deren Ausposaunen im Feuilleton. Die Kritikerin zählt sie alle auf, all die kurzatmigen Wellen, all die proklamierten und tatsächlich beobachtbaren Booms auf dem deutschsprachigen Buchmarkt seit 1989: vom Berlin-Roman und der ‚Ostalgie-Welle‘ über das ‚Fräuleinwunder‘ bis hin zur Mode der Terrorismus-Romane und dem Dauerrenner ‚*Ethno-Schick*‘³, den exotisch angehauchten Familiengeschichten, etwa aus der Türkei oder dem Balkan. ‚Der gleiche Nachahmungstrieb, eine Art ‚Me-Too‘-Zwang‘, schreibt Löffler, beherrsche

die Romanstoffe und -themen. Jeder Bestseller zieht einen Rattenschwanz von epigonalen Imitationen hinter sich her. Seit *Dan Browns* ‚Da Vinci Code‘ wimmelt es auf dem Buchmarkt von biblischen und mythischen Verschwörungsschmökern, ein trübes Gebräu aus Templern, Gralsrittern und Illuminaten, vermischt mit häretischen Phantasien über das Liebesleben Christi.⁴

Ihre von unüberhörbarer Empörung durchdrungenen Ausführungen zu literarischen Moden um die letzte Jahrhundertwende bettet Löffler in eine kritische Analyse der Auswirkungen des Spätkapitalismus auf die deutschsprachige Literaturproduktion ein. Eine von kommerziellen Interessen korrumpierte, an der originellen, guten Literatur uninteressierte Bücherindustrie werfe mit hoher Geschwindigkeit Unmengen schlechter, schnell zusammengebastelter Bücher auf den Markt, austauschbare Lesestoffe, die niemand brauche, „gedruckte[] *Hamburger*“⁵ für die Masse. Das Abundanz- und Homogenisierungsproblem ruft Selektionsmechanismen auf den Plan, die – und hierin scheint aus der Sicht der Verfasserin das eigentliche Skandalon zu liegen – entweder vollkommen *out of the blue*, unvorhersehbar und hinter dem Rücken der Beteiligten sich herausbilden oder von den Buchmarktstrategen künstlich generiert werden. Im Fall der automatisch entstehenden und sich allmählich herausbildenden Variante spricht Löffler von literarischen Trends. Von diesen setzt sie „offenkundig ‚gemachte‘“⁶, marktgesteuerte, werbestrategisch designte und inszenierte literarische Moden u. a. nach den Kriterien „Künstlichkeit“ und „Kurzlebigkeit“ ab. Weder Trends noch Moden verhießen Gutes – weder für den Leser noch für die *Contemporary Literature*.

Löfflers Panorama der literarischen Zustände um das Jahr 2000 löst beim literaturgeschichtlich informierten Leser Déjà-vu-Effekte aus. Es scheint nämlich eine Klage über ‚Titelflut‘ und ‚Literaturvermodung‘ sowie Vorschläge zu ihrer Eindämmung zu rekapitulieren, die mindestens so alt sind wie der Buchmarkt selbst. Löffler ist in ihrer Einschätzung nicht allein, vielmehr scheint sich gegenwärtig ein kulturpessimistischer Literaturmodendiskurs zu etablieren⁷, der zu historischen Analogien zur Dämmerungsphase der *commercial so-*

³ Löffler (2006), Wer bestimmt, was wir lesen, S. 75.

⁴ Ebd., S. 78.

⁵ Ebd., S. 79.

⁶ Ebd., S. 76.

⁷ Siehe den Aufsatz von David-Christopher Assmann im vorliegenden Band.

ciety und der Literaturmarkt-Ära einlädt. Auch für die Zeit um 1800 ließe sich, wie Gerhard Plumpe feststellt, „gewiß eine systematische Häufung des Modebegriffs in literaturkritischen und ästhetischen Diskursen [...] im deutschen Sprachraum“⁸ nachweisen.

Etwa seit den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts kämpften die Wortführer der Aufklärung mit einem sich „hinter de[m] Rücken“⁹ der Alphabetisierungskampagne herausmendeelnden, von den anonymen Buchmarktmechanismen zu verantwortenden Problem: dem Überangebot an Lesestoffen und der damit zusammenhängenden Volkskrankheit ‚Lesesucht‘.¹⁰ Albrecht Koschorke zeigt auf, wie der Aufschwung des Buchsektors und die „erstmalig massenhaft erfolgende Herstellung ästhetischer Zweitwelten“¹¹ in Deutschland im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts eine Regulierungskampagne auf den Plan rief, die durch phobische Reaktionen auf die unregelmäßige Lektüre flüchtiger, marktgängiger Lesestoffe und die massive Kritik daran u. a. den Boden für die „Instaurierung der deutschen Klassik“ bereitete.¹² Vor dem Hintergrund einer rapiden Zunahme des Schriftverkehrs und der damit zusammenhängenden „Entreglementierung der Kommunikation“¹³ warnten aufklärerische Intellektuelle damals vehement vor der Gefahr, dass eine im Hin- und Herschalten zwischen Realität und Fiktion noch ungeübte Leserschaft durch übermäßigen Literaturkonsum von einem Überschuss an Imagination befallen werden könnte. Befürchtet wurde eine Art Selbstverlust in der Semiosis, schlimmstenfalls eine Form der Lebensführung als „umgekehrte Mimesis“¹⁴, *Don Quixoterie* in pandemischen Ausmaßen. Die geradezu hysterischen Ängste der Bildungselite in Deutschland vor einer ‚Lesesuchtepidemie‘ hatten – wie Matt Erlin überzeugend darlegt – nicht nur mit kommunikativ-medialen Umbrüchen, sondern auch mit ökonomischen Transformationsprozessen, der aufkommenden Marktwirtschaft und Konsumgesellschaft zu tun.¹⁵ Die damaligen Reflexionen zur ‚Lesesucht‘ sind im deutschsprachigen Raum nämlich häufig an einen kritischen Diskurs über die frühkapitalistische *commercial society* gekoppelt, der

⁸ Gerhard Plumpe, „Motto und Mode. Anmerkungen zum literaturhistorischen Ort Wilhelm Hauffs“, in: Ernst Osterkamp/Andrea Polaschegg/Erhard Schütz (Hg.), *Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft*, Göttingen, 2005, S. 38-52: 41.

⁹ Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, 2. Aufl., München, 2003, S. 398.

¹⁰ Ausführlich dazu vgl. ebd., S. 398-430. Zu Lesesucht-Debatten im 18. Jahrhundert siehe auch Dominik von König, „Lesesucht und Lesewut“, in: Herbert G. Göpfert (Hg.), *Buch und Leser*, Hamburg, 1977, S. 89-124.

¹¹ Koschorke (2003), *Körperströme*, S. 406.

¹² Ebd., S. 398.

¹³ Ebd., S. 401.

¹⁴ I.e. reale Handlungen als Nachahmung von Fiktionen. Zit. n. Viktor Žmegač, „Die Realität ahmt die Kunst nach. Zu einer Denkfigur der Jahrhundertwende“, in: ders., *Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende*, Wien, Köln, Weimar, 1993, S. 45-58: 46.

¹⁵ Matt Erlin, „Useless Subjects: Reading and Consumer Culture in Eighteenth-Century Germany“, in: *The German Quarterly* 80, 2 (2007), S. 145-164.

in der deregulierten Teilhabe an der Konsumtion unter dem Diktat der Mode eine Angriffsfläche fand. Erlin schreibt dazu:

If we are to believe contemporary commentators, access to new fashions and exotic foods enables craftsmen's daughters to stroll about like ladies of quality on Sundays and merchants to throw lavish public parties, even if it means that they must starve themselves at home. The key point here is that reflections on fictionality in late eighteenth century Germany treat the fantasy world occupied by the addictive reader and that occupied by the fashion-conscious tradesman as equivalent. In both cases the danger stems from the fact that a particular fiction cannot be maintained, that is, it cannot be integrated into a stable and coherent totality of life practices.¹⁶

Beide Diskurse – deren Überschneidung und gegenseitige Verstärkung¹⁷ ablesbar sind an Termini wie „Leserei der Modebücher“¹⁸, „Modelektüre“¹⁹, Buch als „Mode-Näscherey“²⁰ – vermitteln eine Angst der gebildeten Elite vor der drohenden Destabilisierung individueller Subjekte und der staatlich sanktionierten, sozial- und geschlechtsspezifischen Verhaltensmuster durch entfesselte Lektüre- und Konsumpraktiken.²¹ In der Gelehrtenrepublik machte sich ein Unbehagen breit angesichts der vagen und schnell wechselnden identitätsstiftenden Adressierungen der Masse durch lesbare wie nicht-lesbare Modewaren und -stoffe, die die Gruppenkonformität ins Schwanken bringen.

Im Zuge der Medienrevolutionen, der erneuten Zunahme „konsumierbarer Bilder und Zeichen“²² und der Überhandnahme der ‚visible hand‘ des Marktes um die jüngste Jahrhundertwende scheint sich gegenwärtig eine ähnliche Problemstellung zu profilieren. Löffler verwendet zwar nicht die Lesesuchtmeta-

¹⁶ Ebd., S. 150.

¹⁷ Paradigmatisch dafür sind u. a. die Aussagen des modekritischen Lesesuchttherapeuten Johann Rudolph Beyer: „Aber eben darum, weil man doch das Lesen blos als Mittel sich zu vergnügen und zu zerstreuen braucht, und sich neue Bücher aus eben den Gründen anschafft, aus denen man sich neue Meubles, Kleider, Wagen, Etais etc. anschafft, und weil man bey jenen sich eben so nach der Mode richtet, wie bey diesen, und daher jetzt Sagen der Vorzeit, Rittergeschichten und Scenen aus der alten Welt, wo Menschenblut wie Wasser fließt; zur andern Zeit empfindsame Romane, wo das Töden einer Fliege Alterationen erregt; sodann wieder Hexen- und Zaubergeschichten, Feenmärchen, Reisebeschreibungen, Briefe über Länder und Sitten ließt, je nachdem es die Mode mit sich bringt; – gerade so, wie man Vasen, Urnen, Meubles, Putz und andre Verzierungen, bald à l'Antique, bald à l'Angloise, oder á la Figaro, Montgolfier &c. verfertigen läßt, – eben darum kann das Bücherlesen gar wohl mit in das Gebiete des Luxus gezogen werden.“ Johann Rudolph Beyer, „Über das Bücherlesen, in so fern es zum Luxus unsrer Zeiten gehört. Vorgelesen in der churfürstl. mainz. Academie nützlicher Wissenschaften zu Erfurt am 2ten Febr. 1795. Gedruckt zu Erfurt 1796“, S. 1-15: 2, zit. n.: <http://www.literatur-live.de/salon/beyer.pdf>, zuletzt aufgerufen am 21.02.2012.

¹⁸ Ernst Brandes, „Über die Leserei der Modebücher und ihre Folgen in einigen Klassen der höheren Stände“, in: *Neues Hannöversches Magazin*, 6–12, 1800, S. 81-176.

¹⁹ Dazu reichlich Belege in der Anthologie von Olaf Reinecke (Hg.), *Deutsche Modelektüre um 1800*, Leipzig, 1978.

²⁰ Friedrich Burchard Beneken, „Vielleserey“, zit. n. Erlin (2007), *Useless Subjects*, S. 147.

²¹ Vgl. Erlin (2007), *Useless Subjects*, S. 146-147.

²² Koschorke (2003), *Körperströme*, S. 406.

phorik und interessiert sich generell wenig für die Seite der Rezipienten, dennoch klingt in ihrer Charakterisierung eskapistisch veranlagter Leser und der in Internetchatrooms „delirieren[den]“²³ Literaturkonsumenten die einstige Phobie der aufklärerischen Lesetherapeuten nach. Am augenfälligsten wird dies in der Diagnose des langfristigen Eskapismustrends in der deutschsprachigen Literatur der 1990er und 2000er Jahre. Dieser navigiere eine angeblich des Heilsglaubens beraubte und sich nach verbindlichen gemeinsamen Werten sehnde Leserschaft in den Infantilismus der Harry-Potteradien, in die exotischen Welten „buntscheckiger Volkstümlichkeit“²⁴ der Ethno-Familienromane und verführe sie zur Realitätsflucht in historisch-abenteuerliche Fiktionen. Der schnelle Wechsel künstlich generierter Moden scheint außerdem ein Fluxus von unterschiedlichsten Werten, Identitäts- und Subjektivierungsmodellen in die Bücherregale der rezipierenden *fadfollower* zu spülen: vom neuen Deutschlandgefühl über die Option Loyalität mit einer globalen Fangemeinschaft bis hin – wie Löffler im Fall der „Mainstreaming- und Homogenisierungs-Agentur“ Pop-Literatur²⁵ konstatiert – zur Unterwerfung unter die „dominante[] anglo-amerikanische[] Pop-Kultur“²⁶; *anything goes*, nicht zum Gefallen der Kritikerin.

Auch der zweite, die Kollektivpsyche der ‚verunsicherten‘ Leserschaft betreffende Argumentationsstrang Löfflers, der die Kausalitäten zwischen der angenommenen Änderung des Leseverhaltens und den grassierenden Moden aufdeckt, hat in den Lesesuchtdebatten der Aufklärung sein Pendant. Im gegenwärtigen Globalisierungsschub sei der einstige „Durchleser“, bemängelt die Kritikerin, zum „gehetzten, ungeduldigen und zerstreuten Gelegenheitsleser“ mutiert.²⁷ Die visuellmediale Ansprache der flackernden Bilder und der Blinksignale (des Fernsehens und der Reklame) konditionierten den Literaturkonsumenten immer mehr hin zum „Überflieger“, „Häppchen-Leser“, „Bücher-Zapper“.²⁸ Auch um 1800 wurde die – damals oft dem konkurrierenden Massenmedium Zeitschrift in die Schuhe geschobene – ‚verderbliche‘ Zerstreuung der Aufmerksamkeit der Leser kritisiert. Den Bücher-Zapper nannte man damals Durchblätterer:

Das ewige Abspringen in dem Lesen der Zeitschriften, von den Abhandlungen über die verschiedensten Gegenstände und von der verschiedensten Behandlungsart, ist schon für gewöhnliche Köpfe [...] ein großes Uebel. Dieses stete

²³ Löffler (2006), Wer bestimmt, was wir lesen, S. 86.

²⁴ Ebd., S. 84.

²⁵ Ebd., S. 82. Pop-Literatur ist nach Löffler ein Beispiel für künstlich generierte Literaturmode, dessen intelligenter Part allerdings „drauf und dran ist, sich zur literarischen Avantgarde zu mausern“ (ebd., S. 82). Zum Geflecht zwischen Pop und Avantgarde aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive siehe Moritz Baßler, „Avantgarde in der Popkultur. Figuren des Alterns und Verjüngens“, in: Alexandra Pontzen/Heinz-Peter Preusser (Hg.), *Alternde Avantgarden*, Heidelberg, 2011, S. 63-75.

²⁶ Löffler (2006), Wer bestimmt, was wir lesen, S. 82.

²⁷ Ebd., S. 79.

²⁸ Ebd.

Vorgaukeln der magischen Laterne erlaubt der größeren Anzahl der Leser nicht einen Gedanken zu ergreifen und ihn fest zu halten. Kaum hat der mittelmäßige Kopf angefangen, ein Interesse zu fassen, so ist der Aufsatz zu Ende und nun geht es zur Lesung eines andern, der mit diesem in gar keinem Zusammenhange steht. So dauert das Schattenspiel fort und jedes Bild verschwindet ohne Eindruck zu lassen.²⁹

Die analoge Symptomatik – zerstreute Leser, Flut der Moden, destabilisierte Subjekte – ruft analoge Gegenmittel auf den Plan. Dem zerstreuten Massenleser der Modebücher stellten die Lesesuchtkritiker der Aufklärung die intensive Wiederholungslektüre gegenüber und die damalige Kur des Abundanzproblems setzte sich als eine bis heute wirksame Technik der Komplexitätsreduktion durch: die Kanonisierung einer begrenzten Anzahl als mustergültig angesehener Texte.³⁰ „Gelesen werden soll, worauf sich eine kleine Gruppe von Bildungsautoritäten verständigt. Am Ende der Lesesuchtdebatte [...] steht ein neues ‚ideelles Reglement‘: ‚die Kanonisierung deutscher Klassiker‘.“³¹ Dies heißt allerdings nicht, dass sich die Auswahl mustergültiger Texte mit einer gezielten, auf Antrieb erfolgreich durchgesetzten Aussortierung qua Verordnung oder Direktive vollzog. Vielmehr ist Kanonbildung ein allmählicher, schrittweise verlaufender Prozess³², mit dem eine Heilungskur gegen Modestoffe einhergeht, die ihre Form in der aktuellen Gegenarbeit am Archiv findet. Der aufklärerische Lesesuchtkritiker Johann Rudolph Beyer schlägt 1796 ein Prozedere für die Entwertung der literarischen Moden vor, das – in umgekehrter Logik – die Thesen Bierwirths zur Wertstabilisierung qua Relevanzzeugung bestätigt.³³ Der von Beyer propagierte Dammbau gegen Modestoffe besteht nämlich in der gezielten Verweigerung von Referenzen auf sie, d. h. in der konsequenten Bestätigung ihrer Irrelevanz qua Ignorieren – alles Maßnahmen für das Vergessen im Archiv:

Aber wie soll man nun dem Publikum die schlechten Lesereyen aus den Händen winden, und dafür etwas besseres unterschieben? Durch Befehle: das sollt ihr lesen, und jenes sollt ihr nicht lesen; oder durch einen Machtspruch über den Werth und Unwerth eines Buchs, läßt sich das, wie schon gesagt, *nicht thun*, sondern das muß auf eine Art geschehen, die der Natur der Sache gemäs ist, und wobey die Leute unvermerkt zu dem Ziele geführt werden, ohne selbst zu wissen, daß man sich dieses Ziel vorgesezt habe. [...] Die Lesewelt erkennt weder bekannte noch unbekante Obern; sie kennt keinen andern Zweck, als sich selbst, und die Befriedigung ihrer individuellen Bedürfnisse. Aber sie hat darum doch ihre Obern, durch die sie indirekte geleitet und gegängelt wird, ohne sich

²⁹ Brandes (1800), Über die Leserei der Modebücher, S. 121-122.

³⁰ Vgl. Koschorke (2003), *Körperströme*, S. 400-412.

³¹ Ebd., S. 399.

³² Zur Kanonisierung siehe u. a. Renate von Heydebrand (Hg.), *Kanon. Macht. Kultur*, Stuttgart, 1998; Matthias Beilein, „Kanonisierung und ‚invisible Hand‘“, in: Maik Bierwirth/Oliver Leistert/Renate Wieser (Hg.), *Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation*, München, 2010, S. 221-235.

³³ Siehe den Beitrag von Maik Bierwirth im vorliegenden Band.

durch irgend etwas dazu verpflichtet zu haben. Ein Buch kömmt selten unmittelbar aus der Presse oder dem Meßkatalog zur Kenntnis des ungelehrten und des gemeinen Mannes, wenn er nicht durch die Gelehrten und durch die öffentlichen Nachrichten von dem Daseyn desselben unterrichtet wird. Man dürfte also nur dergleichen Schriften, die zur Lektüre des grosen Publikums nicht taugen, *ignoriren*, weder in gelehrten Zeitungen, noch in gemischten Gesellschaften groß Aufhebens davon machen, so würde von hundert Leselustigen kaum Einer wissen, daß es da sey, und dieser Eine würde es vielleicht auch übersehen, und keinen Drang es zu lesen fühlen, wenn er nicht durch die öffentliche Sensation darauf aufmerksam gemacht wird. [...] Die *Gelehrten*, die *Recensenten* und *Redakteurs gelehrter Nachrichten* müssen sich also nur zum Grundsatz machen, schlechte Produkte zu *ignoriren*, wo (*sic!*) werden sie ungelesen bleiben, und so wird in der Folge auch manches ungeschrieben bleiben, indem die schlechten Schriftsteller nur so lange ihr Handwerk treiben können, als sie Abgang finden und gelesen werden.³⁴

Auch Löffler propagiert die bewährten Normalisierungsmaßnahmen „Ignorieren“ und „Kanonisieren“, die sie ganz im Sinne Beyers rhetorisch als ein dem inneren Antrieb, dem Eigenbedürfnis der Leserschaft und der Gesellschaft überhaupt zugeschnittenes Heilmittel gegen den Selbstverlust tarnt. Der deutsche Leser habe das Bedürfnis nach einem „haltbaren literarischen Bildungsfundus“³⁵, das Publikum verlange nach „autoritativen Bücherlisten“³⁶, weil es wissen möchte, was es nicht lesen müsse. Die Leserschaft wünsche sich eine Instanz, die „die Bücherwelt verlässlich und glaubhaft vorsortiert“³⁷ und für Bildung als die Voraussetzung für das „Fortkommen des Einzelnen“ und „für den kulturellen Zusammenhalt einer Gesellschaft“³⁸ sorgt. Neben der Bildung gehört auch die Kreativität – ein autonomieästhetisches Mantra, das längst zur Rationalität der neoliberalen Gouvernamentalität geworden ist³⁹ – zu den erstrebenswerten Tugenden des Löffler’schen Idealesers. So wird dem ‚Bücher-Zappen‘ und dem geistigen Ungehorsam der Modelektüre das Lesen „im Sinne lustvollen und kreativen Selber-Entdeckens“⁴⁰ – vor allem der Texte, die sich durch „ewige Gegenwart“⁴¹ auszeichnen – als wünschenswert gegenübergestellt.

Das Fazit des Löffler’schen Lamentos über die Moden verknüpft die alte Rezeptur Beyers mit dem gegenwärtig in verschiedensten Bereichen – darunter vornehmlich in der Werbung – grassierenden Appell an das Subjekt, zum

³⁴ Beyer (1796), Über das Bücherlesen, S. 11-12. [Herv. i. O.]

³⁵ Löffler (2006), Wer bestimmt, was wir lesen, S. 85.

³⁶ Ebd., S. 86.

³⁷ Ebd., S. 84.

³⁸ Ebd., S. 88.

³⁹ Vgl. Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt/M., 2000.

⁴⁰ Löffler (2006), Wer bestimmt, was wir lesen, S. 87.

⁴¹ Ebd., S. 88.

Unternehmer seiner selbst zu werden⁴². Ihre Empfehlung an den Leser – eine Reklame für Literaturmoden-Ignoranz als Teil eines Entrepreneurship an dem Selbst –, lautet: „Ignorieren sie bitte alle literarische Moden. Lesen Sie doch bitte, was sie *wollen*, lesen Sie das, was *Sie* wollen.“⁴³

Doch es geht den ‚Modekritikern‘ nicht nur um das Wohl des Lesers und um die Verteufelung der Bücherkonzerne. Vor dem Hintergrund der sich zunehmend vermehrenden Vorsortierungsinstanzen, die für sich die Macht der Kanonbildung beanspruchen – Kanon-, Lese- und Bestsellerlisten sind selbst zur Mode geworden – wird gegenwärtig wiederum eine Strategie verfolgt, an der sich auch die Modeschelte der Aufklärer orientierte. Wieder einmal geht es um die „Restituierung eines verlorenen Machtmonopols“.⁴⁴ Angesichts des wachsenden Segments literarischer Verkaufsschlager, die heutzutage ganz ohne Vermittlung der Literaturkritik Absatz und massenweise Leser finden, stärkt die Modeschelte gerade der Betätigungsdomäne der Literaturkritik den Rücken. Zusätzlich wird durch die Behauptung einer Ohnmacht, ja der regelrechten Kapitulation der Germanistik und der Literaturwissenschaft vor der Kanonisierungsaufgabe (Leselisten der Schulen und Hochschulen sind laut Löffler bildungspolitisch-ideologisch suspekt) die Wichtigkeit der Aussortierungsinstanz Literaturkritik unterstrichen. Ob sich Germanistik und Literaturwissenschaft tatsächlich der Bereitschaft zur Kanonbildung entledigt haben, sei dahingestellt. Wenn sich diese beiden Disziplinen überhaupt „insgeheim“ für etwas „für unzuständig erklärt haben“⁴⁵, um ein allerletztes Mal Löffler zu zitieren – dann allerdings für literarische Moden. An literatur- und kulturwissenschaftlichen Arbeiten zum Phänomen ‚Mode‘ fehlt es zwar nicht, unter ‚Mode‘ versteht man aber auch hier in der Regel die Art sich zu kleiden und den Körper zur Schau zu stellen. Beispielsweise befasst sich die kultur- bzw. literaturwissenschaftliche Modeforschung mit den geschlechtlichen Codierungen der Kleidermode, etwa im Spiegel literarischer Texte.⁴⁶ Im Unterschied dazu sind literarische Moden, die strukturelle Gemeinsamkeiten mit den Phänomenen aufweisen, die in den Sozial- und Wirtschaftswissenschaften unter den Begriffen Trends oder Hypes firmieren⁴⁷, bisher fast ausschließlich eine

⁴² Vgl. dazu Bröckling (2000), *Das unternehmerische Selbst*; Christian Janecke, „Active Ingredient: You. Annäherungsversuch an die Annäherungsversuche neuer Werbung“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 52, 2 (2007), S. 207-219.

⁴³ Löffler (2006), Wer bestimmt, was wir lesen, S. 92. [Herv. i. O.]

⁴⁴ Koschorke (2003), *Körperströme*, S. 399.

⁴⁵ Löffler (2006), Wer bestimmt, was wir lesen, S. 91.

⁴⁶ Vgl. u. a. Julia Bertschik, *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*, Köln (u. a.), 2005; Gertrud Lehnert (Hg.), *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund, 1998; *Mode und Literatur, Der Deutschunterricht* 60, 4 (2004); Barbara Vinken, *Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., 1993.

⁴⁷ Der Begriff „Hype“ hat Konjunktur und dennoch ist anscheinend vollkommen unklar, was „Hype“ eigentlich ist. Kaum zufrieden stellen kann der Definitionsversuch des Informatikers Klemens Polatschek, der den „Hype“ als „den fahrlässig oder zwangsläufig extrarationalen Umgang mit unvollständiger Information in nicht-linearen Entscheidungslagen betreff neuer

Sache der Praxis gewesen.⁴⁸ Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaftler haben sich der Spielart dieses Phänomens in ihren jeweiligen Zuständigkeitsbereichen bislang äußerst selten und wenn dann ausschließlich in Form von deskriptiven Analysen von Fallbeispielen gewidmet.⁴⁹ Umso mehr lohnt es sich, das Phänomen einmal genauer und jenseits aller Wertungen unter die Lupe zu nehmen. Dies ist allerdings mit bestimmten Herausforderungen für die Literaturwissenschaft selbst verbunden.

2. Literaturmodeforschung – eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft

Unter dem Terminus ‚literarische Moden‘ möchte ich sogenannte Nachahmungswellen, die die Literaturgeschichte und Publizistik mit den Suffixen -aden, -ismen, -manien kennzeichnen, verstanden wissen. Die Begriffe „Simpliziaden“, „Sterne-ism“, „Ossianomanie“ oder „Twilightmania“ sind Beispiele dafür. Die Entscheidung einer Vielzahl der Praktiker des Literaturbetriebs, literarische Nachahmungswellen in Analogie zu den vestimentären Imitationen als ‚Moden‘ zu bezeichnen, hat gute Gründe. Literatur- und Kleidermoden folgen dem Gesetz des Wechsels und dem Prinzip der Wiederholung, beide lassen sich durch die Kriterien „Synchronität“ und „Aktualität“ bestimmen. Beiden Phänomenen wohnt das Potenzial zur zyklischen Wiederkehr in der Diachronie inne. Ein deutliches Beispiel hierfür ist die wiederkehrende literarische ‚Vampiromode‘, die den vestimentären Retrophänomenen in vielerlei

Phänomene, der in einer mangelhaft operablen Analysegestalt mündet und die Akteure somit zu suboptimalen Verhaltensstrategien führt“ bezeichnet. Als richtig, auch aus der Sicht der kulturwissenschaftlichen Forschung, erweist sich Polatscheks Behauptung, „Hype“ befinde sich im Buchmarkt eher in Geiselschaft populärer Sachtitel und Marketingstudien. (Ein Beispiel dafür wäre Piroshka Dossis Sachbuch *Hype! Kunst und Geld*, München, 2007.) Aus dem unternehmerischen Bereich stammt der offenbar einzige Versuch, wenigstens die Kategorisierung eines hypeähnlichen Phänomens auf die Beine zu stellen: *The EPM Fad Study* aus dem Jahre 1998 behandelt aus kommerzieller Beratungssicht ‚fads‘ i. e. Moden, die aus Produkten entstehen oder aus denen Produkte abgeleitet werden (zum Beispiel Hula-Hoop-Reifen, Rubik-Würfel, Lambada). Vgl. Clemens Polatschek, „When Newspapers Go Electric. Bausteine zu einer Chronologie des Hypes“, online unter: <http://subs.emis.de/LNI/Proceedings/Proceedings35/GI-Proceedings.35-19.pdf>, zuletzt aufgerufen am 25.02.2012. Siehe auch Karen Raugust, *The EPM Fad Study*, New York, NY, 1998.

⁴⁸ Dementsprechend stammt die Literatur zu den Moden vorwiegend aus den Kreisen der Praktiker des Literaturbetriebs. Paradigmatisch dafür Friedrich Michael, „Literarische Moden. Schick und Schicksal“, in: ders., *Der Leser als Entdecker, Betrachtungen, Aufsätze und Erinnerungen eines Verlegers*, Sigmaringen, 1983, S. 7-20.

⁴⁹ Vgl. etwa Andrea Wicke, „Literarische Moden um 1700. Zum historischen Wandel populärer Lesestoffe“, in: Franz M. Eybl/Irmgard M. Wirtz (Hg.), *Delectatio. Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmelshausen und Schnabel*, Bern, 2009, S. 27-50.

Hinsicht entspricht.⁵⁰ Außerdem haben literarische Nachahmungswellen mit Kleidermoden die relativ kurze Dauer und eine breite Streuung gemein. Wenn man die Parallelen hervorhebt, sollte man allerdings auch die Unterschiede – etwa die Materialität betreffend – nicht außer Acht lassen. In der Kleidermode ist das Material der Mode visuell „wahrnehmungsevident“⁵¹: ohne körperliche und stoffliche Materialität ist keine Bedeutungszuweisung und keine Mode denkbar. Die Kleidermode ist, so die Kulturanthropologen, ein besonders offenkundiges Beispiel für die „Materialität der Kommunikation“⁵². Will man den Begriff „Mode“ auf das Phänomen der literarischen Nachahmungswellen beziehen, so wird man klären müssen, was im literarischen System das Material der Mode sein könnte.

Eine naheliegende Antwort lautet: theoretisch alles. Denn prinzipiell kann alles, was das literarische System zu bieten hat, in einem zeitlich begrenzten Intervall exzessiv nachgeahmt, variiert, wiederholt und dadurch zum Material der Mode werden: Themen, Stoffe, Motive, Formen, Verfahren, Texte, Genres, Autoren, Titel und Titellustrationen, Buchcover, verschiedene Praktiken und Institutionen, Bestseller und Bestsellerlisten, selbst Modekritik und Modeschelte können modisch werden. Bereits daraus wird ersichtlich, dass literarische Moden in die „Sphäre des Symbolischen“ eingreifen und zugleich die Ebene der Materialitäten und Praktiken ihrer tendenziell allumfassenden Schirmherrschaft unterwerfen.⁵³ Wenn die Mode die symbolische Sphäre des literarischen Textes ihren Zwängen unterwirft, hinterlässt sie eine Spur im „bibliographical code“.⁵⁴ Literarische Moden sind nie gänzlich unabhängig von den „Regimes der Äußerlichkeit“ ihres Trägers, der Schrift und der „konkreten Drucksache“.⁵⁵ Eine ‚Vermodung‘ der Literatur macht sich zum Beispiel auch an der Häufung ähnlicher Buchcover in den Schaufenstern der Buchhandlungen visuell bemerkbar.

Um das semantisch-materielle Doppelwesen der literarischen Moden beschreiben zu können, wird man sich der Bedeutungsebene der Literatur und *zugleich* der handfesten Materialität der Texte und Bücher analytisch nähern

⁵⁰ Zum Retromechanismus in den Bereichen „Fashion“ und „Popular Culture“ und insbesondere in der Popmusik der Gegenwart siehe das aktuelle Buch von Simon Reynolds, *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, New York, NY, 2011.

⁵¹ Zur Wahrnehmungsevidenz verschiedener Medien des Populären vgl. Eric Baudner/Gero Brümmer/Martin Heinrich, „Die Popularität der Literatur“, in: Roger Lüdeke (Hg.), *Kommunikation im Populären*, Bielefeld, 2011, S. 67-89: 75.

⁵² Daniel Devoucoux, *Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien*, Bielefeld, 2007, S. 29. Zum Konzept der „Materialität der Kommunikation“ siehe den gleichnamigen Sammelband hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M., 1988.

⁵³ Zur Abgrenzung der beiden Sphären in den Performativitätstheorien siehe Hartmut Winkler, „How to do things with words, signs, machines. Performativität, Medien, Praxen, Computer“, in Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München, 2004, S. 97-111.

⁵⁴ Vgl. Jerome J. McGann, *The Textual Condition*, Princeton, NJ, 1991, S. 58-68.

⁵⁵ Christoph Windgätter, „Vom ‚Blattwerk der Signifikanz‘, oder: Auf dem Weg zu einer Epistemologie der Buchgestaltung“, in: ders. (Hg.), *Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung*, Wiesbaden, 2010, S. 6-52.

und den publizistischen Praktiken, die in ihre Produktion einfließen, Aufmerksamkeit schenken müssen. Eine Literaturwissenschaft, die sich für literarische Moden interessiert, muss das praktische *doing literature* im Zusammenspiel verschiedener Akteure, Medien und Kommunikationsformen, Praktiken und Materialitäten in den Blick nehmen und die ökonomischen und medientechnischen Kontexte der literarischen Moden berücksichtigen. Da literarische Moden nicht nur von Text- und Buchkörpern getragen werden, sondern auch von ganz anderen konkreten Dingen, wird man ihre Spur darüber hinaus in einem umfassenderen Bereich der materiellen Kultur⁵⁶ verfolgen müssen. Materiell sind literarische Moden auch insofern, als sie sich in die Dinge – Konsumwaren, Fanobjekte, Alltagsgegenstände – einschreiben und ihnen anhaften.

Mit dem Modephänomen ist eine weitere Herausforderung für die Literaturwissenschaft verbunden: Literarische Moden schaffen ihre eigenen „Wertordnung[en] auf Zeit“⁵⁷; sie gehorchen nicht den etablierten literaturwissenschaftlichen Werthierarchien. Unter der Schirmherrschaft der Mode verflüchtigen sich nicht nur die Oppositionen Ding/Zeichen, Material/Bedeutung, Text/Buch, sondern auch die Trennungen von Trivial- und Hochliteratur, Kunst- und Popliteratur.

Moritz Baßler hat für ein Kunstwerk, „dessen Wirkung sich nicht in der Zeit entfaltet, im epidemiologischen Prozess einer langsamen geographischen und kulturellen Ausbreitung, sondern das mehr oder weniger im Moment seines Erscheinens global präsent ist“⁵⁸ die Bezeichnung „synchrones Pop-Kunstwerk“⁵⁹ vorgeschlagen. Von diesem zu unterscheiden sei in Anlehnung an Joshua Clover das „alte, diachrone Kunstwerk: ‚*the pill that dissolves over centuries*“.“⁶⁰ Das letztere, so Baßler, „musste schwierig sein. Man musste lange daran heruminterpretieren können, damit es wirkt.“⁶¹ Im Reich der literarischen Modebegründer trifft man jedoch sogar solche Werke an, die *ex post* gesehen sowohl in die eine als auch in die andere Kategorie fallen: Einst synchrone Pop-Kunstwerke, die sich in der Diachronie als haltbare, interpretationsbedürftige, avantgardistische Kunstwerke bewährt haben. Ein realistisch erzählter Text mit einem einfachen Plot und einer eindimensionalen Figurenzeichnung ist *an sich* nicht weniger anfällig für Mode als ein formintensiver, ‚avantgardistischer‘ Text, etwa einer, der durch einen „Bruch mit dem Ge-

⁵⁶ Zum Konzept der Dingwelt und der materiellen Kultur siehe u. a. Hans Peter Hahn, *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin, 2005; Gisela Ecker, ‚*Giftige Gaben. Über Tauschprozesse in der Literatur*‘, München, 2008; dies./Susanne Scholz (Hg.), *Umordnung der Dinge*, Königstein/Taunus, 2000; Zu *Material Culture Studies* vgl. u. a. Philip Bracher/Florain Hertweck/Stefan Schröder (Hg.), *Materialität auf Reisen. Zur kulturellen Transformation der Dinge*, Berlin, 2006.

⁵⁷ Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München, 1992, S. 46.

⁵⁸ Baßler (2011), *Avantgarde in der Popkultur*, S. 68.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. dazu im Baßler-Interview im vorliegenden Band das Zitat von Joshua Clover.

⁶¹ Vgl. dazu ebenfalls das Baßler-Interview im vorliegenden Band.

wohnten zur Reflexion auf die Mittel zwingt⁶². Ein Beispiel dafür sind die Romane *Tristram Shandy* und *Sentimental Journey* von Laurence Sterne, die im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert verschiedene literarische Moden – darunter die Mode der empfindsamen Reisen, die Nasen- und die Dosenmode – auslösten.⁶³ Sternes *Tristram Shandy*, ein synchrones Mode- bzw. Pop-Kunstwerk *par excellence*, mauserte sich – u. a. durch ‚heruminterpretierendes‘ Zuarbeiten der russischen Formalisten – zum haltbaren, diachronen Avantgarde-Kunstwerk. Es ist durchaus interessant zu prüfen, welche Rolle die Moden und die ‚Rattenschwänze von Epigonen‘ bei diesem Umschlag der Synchronie in die Diachronie spielten. Der knappe Vergleich zwischen Sterne-Moden und dem Hype um *Twilight* macht es deutlich: Literarische Moden sind nicht von der Qualität der Texte abhängig. Über die Mehrfachverwertung durch Nachahmer und Fans entscheidet – neben dem Kriterium der Neuheit – auch die ‚Verpackung der Ware‘, zu der u.a. die Publikations- und Vermarktungsstrategien, das bild- und textgebende Verfahren des Layouts etc. zählen.

3. Bestimmungsversuch thematischer Literaturmoden

Abschließend möchte ich eine erste Bestimmung jener Moden im literarischen System versuchen, die sich an der Häufung ähnlicher Inhalte, Themen und Stoffe erkennbar machen. Vorläufig bestimme ich diese ‚thematischen Moden‘ in Anlehnung an Luhmann als „unerwartbare Kumulationen“⁶⁴ im literarischen System. Diese Kumulationen sind auf mehreren zusammenspielenden Ebenen beobachtbar. Heuristisch ist es sinnvoll, diese Ebenen zunächst voneinander zu trennen. Entsprechend lässt sich mein Konzept der literarischen Moden mit folgenden, den verschiedenen Ebenen zugeordneten Thesen umreißen:

Ebene der Rezeption:

- Literarische Moden sind als unberechenbar aufkommende und sich relativ rasch auflösende Häufungen von reproduktiven und produktiven Rezeptionsereignissen um einen literarischen Text erkennbar.

⁶² Baßler (2011), *Avantgarde in der Popkultur*, S. 63.

⁶³ Zu den Sterne-Moden vgl. u. a. Peter de Voogd/John Neubauer (Hg.), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, New York, NY, 2004; Gerhard Sauder, „Sternes *Sentimental Journey* und die empfindsamen Reisen in Deutschland“, in: Wolfgang Griep/Hans Wolf Jäger (Hg.), *Reisen und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg, S. 302-319. Zur Nasen-Mode siehe Mirna Zeman, „Literaturmoden und weltliterarische Verflechtungen: Gusla-Hypes und Nasen-Moden“, in: Erhard Schüttpelz/Schamma Schahadat/Annette Werberger (Hg.), *Weltliteratur in der Longue Durée*, München, 2012 (in Vorbereitung).

⁶⁴ Niklas Luhmann, *Gesellschaft und Semantik*, Bd. 3., Frankfurt/M., 1980, S. 225.

- Besonderheit eines literarischen Textes, der eine Mode begründet, ist die, dass er nicht nur von den gewöhnlichen Leserschichten rezipiert, sondern auch von anderen Autoren fortgesetzt, nachgeahmt, adaptiert oder in ein anderes Medium transponiert wird. Durch das Kriterium „Adressierung der Autoren“ unterscheidet sich eine literarische Mode vom systemtheoretischen Konzept der „Populärkommunikation“. Die letztere zeichnet sich, wie Elena Esposito betont, dadurch aus, „dass der Adressat ‚keinen Anlass findet, auf Kommunikation durch Kommunikation zu antworten‘ und nicht einmal daran interessiert ist.“⁶⁵

Soziokulturelle Dimension/ Ebene der Material Culture:

- In den literarischen Moden wird die gesellschaftliche Funktion der Literatur im Jauß'schen Sinne manifest, denn bei literarischen -aden, -ismen und -manien tritt häufig die „literarische Erfahrung des Lesers in den Erwartungshorizont seiner Lebenspraxis ein.“⁶⁶
- Literarische Moden sind performativ insofern, als sie das Ausgreifen des Literarischen in die lebensweltliche Realität begünstigen. Damit ist nicht nur die Verlängerung des Literarischen in die Konsumgüterwelt und *Material Culture* durch *spin-offs* und *merchandising* gemeint, sondern auch verschiedene Formen des lebenspraktischen Vollzugs von Literatur, die die Theorien des Populären in den Kategorien des *fandoms* oder des Kults beschreiben.⁶⁷
- Auch aus produktionsästhetischer Sicht haben wir es bei literarischen Moden mit Formen vorübergehender Kollektivbildungen zu tun. Autoren

⁶⁵ Elena Esposito, „Popularität“, in: Roger Lüdeke (Hg.), *Kommunikation im Populären*, Bielefeld, 2011, S. 14-41: 16.

⁶⁶ Hans Robert Jauß, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: R. Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, 4. Aufl., München, 1994, S. 126-162: 148.

⁶⁷ Siehe u. a. Lisa A. Lewis (Hg.), *The Adoring Audience*, London, 1992; Rudolf Freiburg/Markus May/Roland Spiller (Hg.), *Kultbücher*, Würzburg, 2004. Auch hierfür sind Sterne-Moden ein gutes Beispiel. „When the London edition of volumes 1 and 2 of T[ristram] S[handy] first appeared early in 1760“, schreibt W. G. Day, „it was rapidly recognized that Sterne's text was ideal for the generation of what today would be called spin-off material. [...] The *Gentleman's Magazine* [...] published a T[ristram] S[handy] soup recipe [...] while *The Grad Magazine* [...] produced a most complicated set of rules for TRISTAM SHANDY: a New game at CARDS.“ (W. G. Day, „Sternean Material Culutre: Lorenzo's Snuff-box and his graves“, in: Peter de Voogd/John Neubauer (Hg.), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, S. 247-259: 247.) Es folgten bildliche Darstellungen der Episoden und Charaktere aus Sternes Romanen, die bald verschiedene Alltagsgegenstände, darunter „menu-holders, pins, clasps and cut-steel shoe buckles“ (ebd., S. 248.) zierten. Bald verbreitete sich der *Sterne-ism* europaweit und auch in Deutschland. Der Düsseldorfer Schriftsteller J. G. Jacobi gründete den Lorenzo-Orden, eine Fangruppe, die in öffentlichen Bekenntnissen die Gefühlskultur und empfindsame Männerfreundschaft pflegte und das Motiv der Schnupftabakdose aus Sternes Roman zum Zeichen der Ordensmitgliedschaft wählte. Die Lorenzo-Dose, die sich bald im Blech reproduzierte, wurde zum beliebten Geschenkartikel. Am Beispiel dieses „Dosen-Ordens“ wird die gemeinschaftsstiftende Funktion literarischer Moden deutlich.

und deren Nachahmer, Verleger, Kritiker, Buchhändler, Literaturwissenschaftler, Leser, Fans usw. bilden vorübergehende „communities of practice“⁶⁸, die den Lebenszyklus eines literarischen Modeprodukts bestimmen.

Produktseite: Text- und Buchebene

- Die Mode ist kein den literarischen Produkten äußerlich bleibender Prozess, vielmehr greift sie in die Struktur der Texte und in das Erscheinungsbild der Bücher ein.
- Im Textmaterial sind literarische Moden an der Häufung ähnlicher Stoffe, Themen, Motive, Verfahren usw. zu erkennen. Als Zeichen für literarische Moden gelten auch Kumulationen intertextueller Bezugnahmen auf einen Trendsetter-Text. Rasch auftretende und sich relativ rasch auflösende Häufungen der Rezeptionsereignisse um einen literarischen Text schreiben sich als selektive Wiederholungen seiner Inhalte und Formen in das nachfolgende Material ein, wobei Reihen von gleichartigen Texten bzw. Produkten entstehen.
- Moden generieren literarische Reihen, die ich im Sinne der formalistischen Theorie als übergreifende Verweiszusammenhänge verstehe, innerhalb derer sich ein literarischer Text (bei Moden: auch mehrere Texte) zum einen diachron auf seine Vorgänger (im Fall der Moden: auf einen Trendsetter-Text oder eine Vorgängerreihe) und zum anderen synchron auf andere Reihen, wie sie zum Beispiel von anderen Künsten und Medien gebildet werden, bezieht.⁶⁹
- Die Reihenbildung lässt sich auch auf der Ebene der typografischen Produktion beobachten. Für literarische Moden gilt: „Die Gestaltung des Buches erweist sich als Gestaltung von Büchern. [...] Wo ein Buch Form annimmt, da gibt es bald auch ein zweites Buch, das anders angezogen daherkommt und mit dem ersten ein Gespräch oder einen Streit anfängt.“⁷⁰ Nachahmungen eines Modebegründers signalisieren durch ihre Materialität, ihre „Schriftbildlichkeit“⁷¹ und ihre „Peritexte“⁷² (etwa all-

⁶⁸ Geoffrey C. Bowker/Susan Leigh Star, *Sorting Things Out. Classification and Its Consequences*, Cambridge, MA, London, 1999.

⁶⁹ Jurij Tynjanov, „Über die literarische Evolution“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, München, 1969, S. 432-461.

⁷⁰ Michael Cahn, „Vom Buch zu Büchern. Wissenschaftliche Verlagsserien im 19. Jahrhundert“, in: Christoph Windgätter (Hg.), *Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung*, Wiesbaden, 2010, S. 140-164: 145.

⁷¹ Hier meint der Begriff „ideographische Potenziale der Schrift“ im Sinne einer „Sichtbarmachung von Inhaltsaspekten“. Wolfgang Raible/Sybille Krämer zit. n. Christoph Windgätter, „Vom ‚Blattwerk der Signifikanz‘, oder: Auf dem Weg zu einer Epistemologie der Buchgestaltung“, in: ders., *Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung*, Wiesbaden, 2010, S. 6-52: 28.

gemeine Gestaltung des Buchcovers, Gebrauch von Motti, Titelwahl, Ikonografie der Titelillustrationen, Platzierung des Autornamens) die Zugehörigkeit zur jeweiligen Nachahmungswelle. Wir haben es hierbei mit einer Reihe von Büchern zu tun, die wie Michael Cahn feststellt, „bewusst das gleiche Kleid tragen.“⁷³

Ebene der Aussagen/ Modediskurse:

- Literarische Moden sind an der zeitnahen Häufung von Relevanz erzeugenden Aussagen über einen literarischen Text und/oder Bezugnahmen auf ihn sowie an der Kumulation der Paratexte, die aus einem literarischen Text ein Diskurs- und Medienereignis werden lässt, zu erkennen. Dementsprechend kommt eine Beschäftigung mit dem Phänomen literarischer Moden ohne eine Berücksichtigung des popularisierenden ‚Beiwerks‘ (Presstexte, Interviews und andere Formen des literaturjournalistischen Beiwerks) sowie der aufmerksamkeitslenkenden Frames, Formate und Inszenierungspraktiken in den Massenmedien und im Bereich des literarischen Kulturmarketings (Stichwort: Lesungen) nicht aus.⁷⁴
- Abgrenzungsversuche gegenüber einer angenommenen Sphäre der Ökonomie haben eine lange Tradition in der ästhetischen Theoriebildung und auch das Modische musste herhalten, wenn es um die Behauptung der Autonomie einer ästhetisch wertvollen Literatur ging.⁷⁵ Modekritik und Lesewutdiskurse stehen nicht nur mit der symbolischen Terrainsicherung des künstlerischen Autonomieprinzips in Verbindung, sie spiegeln auch den Wandel der Eigentumsverhältnisse am Text wider. Die Geschichte der literarischen Moden ist mit der Geschichte der literarischen Entwertung und dem Paradigma des geistigen Eigentums verwoben.⁷⁶

⁷² Vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M., 2001; zur Wichtigkeit der peritextuellen Materialität für die Populärliteratur siehe Christian Huck, „Was ist Populärliteratur“, in: Roger Lüdeke (Hg.), *Kommunikation im Populären*, Bielefeld, 2011, S. 42-66: 48.

⁷³ Cahn (2010), *Vom Buch zu Büchern*, S. 148. „Und damit lassen sich“, so Cahn weiter, „Einstellungen und Zugangsweisen korrelieren, die den Umgang des Käufers, des Lesers und des erkennenden Subjekts mit dem Buch beschreiben. Zu berücksichtigen sind hier Zutrauen, Erkennbarkeit, Wiedererkennung, Bekanntheit, eine positive Reduktion von Komplexität in einem stets unübersichtlichen Buchangebot und die ganz neue Herausforderung des Käufers, der die Serie ins Zentrum seiner Kaufentscheidung rückt.“

⁷⁴ Vgl. dazu die Beiträge von Gerhard Kaiser und Doris Moser in diesem Band; siehe auch Marc Reichwein, „Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten“, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.), *Literatur als Skandal*, Göttingen, 2007, S. 89-99. Zur Lesung siehe den Johannsen-Beitrag im vorliegenden Band.

⁷⁵ Dazu im Überblick Rainer Leschke, „Negative Repräsentation. Zur Funktion der Metaphern des Ökonomischen in der Ästhetik“, in: Thomas Wegmann (Hg.), *Markt. Literarisch*, Bern (u. a.), 2005, S. 21-42.

⁷⁶ Vgl. dazu Philipp Theisohn, *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Stuttgart, 2009.

Ebene des Marktes:

- Aus literaturökonomischer Sicht betrachtet häufen sich im Falle der literarischen Mode Bücher, die an den Markterfolg anderer Bücher anknüpfen.
- Literarische Moden gehorchen dem Nützlichkeitskalkül und zumeist den Prinzipien der Kommerzialität und der Profitmaximierung.
- Auf dem vom Überangebot an Büchern beherrschten Markt folgt die literarische Mode der Logik der Differenzökonomie: Sie strebt eine Differenz – die Alleinstellung – einer Bücherreihe gegenüber der ihr synchronen Büchermengen an und tendiert dabei selbst zur Angleichung der Buchprodukte.
- Moden sind eng mit Praktiken und Strukturen des Literaturbetriebs verwoben; häufig ist Mode ein strategisches Werkzeug des Marketings. In diesem Sinne kommt bei der Beschäftigung mit literarischen Moden den ökonomischen Voraussetzungen der Produktion, Rezeption und Vermittlung von Literatur eine wichtige Rolle zu. Eine Theorie und Geschichte literarischer Moden interessiert sich daher auch für Praktiken, Medien, Instanzen, Institutionen und Akteure, die sich am Handel mit Büchern beteiligen und fragt nach Zusammenhängen zwischen Literaturmoden und Vertriebsstrategien, Distributionswegen und -formen auf dem Büchermarkt im Rahmen historischer und gegenwärtiger Literaturbetriebe.

Mediale Aspekte:

- Aus medienhistorischer Perspektive betrachtet sind literarische Moden ein „child of technology“⁷⁷ des Buchdrucks. Die mündliche Kommunikationsform kennt modeähnliche Phänomene – etwa Gerüchte oder Legendenbildungen –, die auf Ähnlichkeiten und Unterschiede mit den modernen Moden, die ihre Abhängigkeit von den Medien Schrift und Bild sowie den massenmediale Kommunikationsformen kennzeichnet, zu prüfen sind.
- Die noch zu schreibende Theorie literarischer Moden kommt der Theorie der literarischen Verwertung, deren Ansatzpunkte Knut Hickethier am Beispiel der Robinsonaden herausgearbeitet hat, insofern nahe, als beide Verwertungsformen der Fortsetzung, Nachahmung, Adaptation – sowohl im Sinne einer gattungsverändernden Bearbeitung als auch im Sinne der Transponierung eines Werks in ein anderes Medium – fokussieren und nach den Funktionszusammenhängen fragen, in die das Werk bzw. die daran anknüpfenden anderen Werke gestellt werden.⁷⁸ Im Fall der litera-

⁷⁷ Huck (2011), Was ist Populärliteratur, S. 45.

⁷⁸ Knut Hickethier, „Robinson und Robinsonaden in den literarischen Medien – Nachahmung, Adaption, literarische Verwertung“, in: ders./Friedrich Knilli/Wolf D. Lützen (Hg.), *Literatur in den Massenmedien - Demontage von Dichtung?*, München, 1976, S. 61-88.

rischen Moden treten die Verwertungsprozesse in Medienverbänden in einer kurzen Zeitspanne geballt auf. Die Frage des Funktionszusammenhangs stellt sich hier vor allem in der Dimension der Synchronie.

Die Aufgabe zukünftiger Untersuchungen wird es sein, diese Beschreibungsebenen aufeinander zu beziehen und die Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Orten, Dimensionen und Medien, in denen die Mechanismen der literarischen Mode zum Tragen kommen, zu analysieren.

Literatur

- Baßler, Moritz, „Avantgarde in der Popkultur. Figuren des Alterns und Verjüngens“, in: Alexandra Pontzen/Heinz-Peter Preusser (Hg.), *Alternde Avantgarden*, Heidelberg, 2011, S. 63-75.
- Baudner, Eric/Brümmer, Gero/Heinrich, Martin, „Die Popularität der Literatur“, in: Roger Lüdeke (Hg.), *Kommunikation im Populären*, Bielefeld, 2011, S. 67-89.
- Bourdieu, Pierre, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M., 1999.
- Bovenschen, Silvia (Hg.), *Die Listen der Moden*, Frankfurt/M., 1986.
- Beilein, Matthias, „Kanonisierung und ‚invisible Hand‘“, in: Maik Bierwirth/Oliver Leistert/Renate Wieser (Hg.), *Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation*, München, 2010, S. 221-235.
- Bertschik, Julia, *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*, Köln (u. a.), 2005.
- Beyer, Johann Rudolph, „Über das Bücherlesen, in so fern es zum Luxus unsrer Zeiten gehört. Vorgelesen in der churfürstl. mainz. Academie nützlicher Wissenschaften zu Erfurt am 2ten Febr. 1795. Gedruckt zu Erfurt 1796“, S. 1-15, online unter: <http://www.literatur-live.de/salon/beyer.pdf>, zuletzt aufgerufen am 21.02.2012.
- Bowker, Geoffrey C./Leigh Star, Susan, *Sorting Things Out. Classification and Its Consequences*, Cambridge, MA, London, 1999.
- Bracher, Philip/Hertweck, Florian/Schröder, Stefan (Hg.), *Materialität auf Reisen. Zur kulturellen Transformation der Dinge*, Berlin, 2006.
- Brandes, Ernst, „Über die Leserei der Modebücher und ihre Folgen in einigen Klassen der höheren Stände“, in: *Neues Hannöversches Magazin*, 6–12, 1800, S. 81-176.
- Bröckling, Ulrich, *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt/M., 2000.
- Cahn, Michael, „Vom Buch zu Büchern. Wissenschaftliche Verlagsserien im 19. Jahrhundert“, in: Christoph Windgätter (Hg.), *Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung*, Wiesbaden, 2010, S. 140-164.
- Day, W. G., „Sternean Material Culutre: Lorenzo’s Snuff-box and His Graves“, in: Peter de Voogd/John Neubauer (Hg.), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, New York, NY, 2004, S. 247-259.
- de Voogd, Peter/Neubauer, John (Hg.), *The Reception of Laurence Sterne in Europe*, New York, NY, 2004.

- Devoucoux, Daniel, *Mode im Film. Zur Kulturanthropologie zweier Medien*, Bielefeld, 2007.
- Dossi, Piroshka, *Hype! Kunst und Geld*, München, 2007.
- Ecker, Gisela, *„Giftige“ Gaben. Über Tauschprozesse in der Literatur*, München, 2008.
- Dies./Scholz, Susanne (Hg.), *Umordnung der Dinge*, Königstein/Taunus, 2000.
- Erlin, Matt, „Useless Subjects: Reading and Consumer Culture in Eighteenth-Century Germany“, in: *The German Quarterly* 2, 80 (2007), S. 145-164.
- Erlich, Victor, *Russischer Formalismus*, Frankfurt/M., 1987.
- Esposito, Elena, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode*, Frankfurt/M., 2004.
- Dies., „Popularität“, in: Roger Lüdeke (Hg.), *Kommunikation im Populären*, Bielefeld, 2011, S. 14-41.
- Eybl, Franz M./Wirtz, Irmgard M. (Hg.), *Delectatio. Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmelshausen und Schnabel*, Bern, 2009.
- Genette, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M., 2001.
- Fleig, Anne/Nübel, Birgit (Hg.), *Mode und Literatur*, *Der Deutschunterricht* 4, 60 (2004).
- Freiburg, Rudolf/May, Markus/Spiller, Roland (Hg.), *Kultbücher*, Würzburg, 2004.
- Groys, Boris, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München, 1992.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Ludwig (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/M., 1988.
- Hahn, Hans Peter, *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin, 2005.
- Heydebrand, Renate von (Hg.), *Kanon. Macht. Kultur*, Stuttgart, 1998.
- Dies./Winko, Simone, *Einführung in die Wertung von Literatur*, Paderborn (u. a.), 1996.
- Hickethier, Knut, „Robinson und Robinsonaden in den literarischen Medien – Nachahmung, Adaption, literarische Verwertung“, in: ders./Friedrich Knilli/Wolf D. Lützen (Hg.), *Literatur in den Massenmedien – Demontage von Dichtung?*, München, 1976, S. 61-88.
- Hoffmann, E. T. A., *Lebens-Ansichten des Katers Murr, Werke 1820-1821*, in: ders., *Sämtliche Werke*, DKV, Bd. 5, hg. v. Hartmut Steinecke, Frankfurt/M., 1992.
- Huck, Christian, „Was ist Populärliteratur“, in: Roger Lüdeke (Hg.), *Kommunikation im Populären*, Bielefeld, 2011, S. 42-66.
- Janecke, Christian, „Active Ingredient: You. Annäherungsversuch an die Annäherungsversuche neuer Werbung“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 2, 52 (2007), S. 207-219.
- Jauß, Hans Robert, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: R. Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, 4. Aufl., München, 1994, S. 126-162.
- König, Dominik von, „Lesesucht und Lesewut“, in: Herbert G. Göpfert (Hg.), *Buch und Leser*, Hamburg, 1977, S. 89-124.
- Koschorke, Albrecht, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, 2. Aufl., München, 2003.
- Lehnert, Gertrud (Hg.), *Mode, Weiblichkeit und Modernität*, Dortmund, 1998.
- Leschke, Rainer, „Negative Repräsentation. Zur Funktion der Metaphern des Ökonomischen in der Ästhetik“, in: Thomas Wegmann (Hg.), *Markt. Literarisch*, Bern (u. a.), 2005, S. 21-42.
- Lewis, Lisa A. (Hg.), *The Adoring Audience*, London, 1992.
- Löffler, Sigrid, „Wer bestimmt, was wir lesen? Buchmarkt und literarische Moden unter den Bedingungen globaler Beschleunigung“, in: *Juristische Studiengesellschaft*, Jahresband, 2006, S. 75-92.

- Lüdeke, Roger (Hg.), *Kommunikation im Populären*, Bielefeld, 2011.
- Luhmann, Niklas, *Gesellschaft und Semantik*, Bd. 3., Frankfurt/M., 1980.
- McGann, Jerome J., *The Textual Condition*, Princeton, NJ, 1991.
- Michael, Friedrich, „Literarische Moden. Schick und Schicksal“, in: ders., *Der Leser als Entdecker, Betrachtungen, Aufsätze und Erinnerungen eines Verlegers*, Sigmaringen, 1983, S. 7-20.
- Michelsen, Peter, *Laurence Sterne und der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts*, Göttingen, 1972.
- Plumpe, Gerhard, „Motto und Mode. Anmerkungen zum literaturhistorischen Ort Wilhelm Hauffs“, in: Ernst Osterkamp/Andrea Polaschegg/Erhard Schütz (Hg.), *Wilhelm Hauff oder Die Virtuosität der Einbildungskraft*, Göttingen, 2005, S. 38-52.
- Polatschek, Clemens, „When Newspapers Go Electric. Bausteine zu einer Chronologie des Hypes“, online unter: <http://subs.emis.de/LNI/Proceedings/Proceedings35/GI-Proceedings.35-19.pdf>, zuletzt aufgerufen am 25.02.2012.
- Raugust, Karen, *The EPM Fad Study*, New York, NY, 1998.
- Reichwein, Marc, „Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten“, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.), *Literatur als Skandal*, Göttingen, 2007, S. 89-99.
- Reinecke, Olaf (Hg.), *Deutsche Modelektüre um 1800*, Leipzig, 1978.
- Reynolds, Simon, *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, New York, NY, 2011.
- Sauder, Gerhard, „Sternes Sentimental Journey und die empfindsamen Reisen in Deutschland“, in: Wolfgang Griep/Hans Wolf Jäger (Hg.), *Reisen und soziale Realität am Ende des 18. Jahrhunderts*, Heidelberg, S. 302-319.
- Swales, Martin, „Die Reproduktionskraft der Eidexen. Überlegungen zum selbstreflexiven Charakter der *Lebens-Ansichten des Katers Murr*“, in: E.T.A. Hoffmann *Jahrbuch*, Bd. 1, 1992-93, S. 48-57.
- Theisohn, Philipp, *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Stuttgart, 2009.
- Tynjanov, Jurij, „Über die literarische Evolution“, in: Jurij Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten*, Bd. 1, München, 1969, S. 432-461.
- Vinken, Barbara, *Mode nach der Mode. Geist und Kleid am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/M., 1993.
- Wegmann, Thomas (Hg.), *Markt. Literarisch*, Bern (u. a.), 2005.
- Ders. (Hg.), *Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850-2000*, Göttingen, 2011.
- Wicke, Andrea, „Literarische Moden um 1700. Zum historischen Wandel populärer Lesestoffe“, in: Franz M. Eybl/Irmgard M. Wirtz (Hg.), *Delectatio. Unterhaltung und Vergnügen zwischen Grimmelshausen und Schnabel*, Bern, 2009, S. 27-50.
- Winkler, Hartmut, „How to do things with words, signs, machines. Performativität, Medien, Praxen, Computer“, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München, 2004, S. 97-111.
- Windgätter, Christoph (Hg.), *Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung*, Wiesbaden, 2010.
- Ders., „Vom ‚Blattwerk der Signifikanz‘, oder: Auf dem Weg zu einer Epistemologie der Buchgestaltung“, in: ders., *Wissen im Druck. Zur Epistemologie der modernen Buchgestaltung*, Wiesbaden, 2010, S. 6-52.
- Zeman, Mirna, „Literaturmoden und weltliterarische Verflechtungen: Gusla-Hypes und Nasen-Moden“, in: Erhard Schüttpelz/Schamma Schahadat/Annette Werberger (Hg.), *Weltliteratur in der Longue Durée*, München, 2012 (in Vorbereitung).

Žmegač, Viktor, „Die Realität ahmt die Kunst nach. Zu einer Denkfigur der Jahrhundertwende“, in: ders., *Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende*, Wien, Köln, Weimar, 1993, S. 45-58.

„WO KOMMT DIESE ENERGIE HER?“
MORITZ BAßLER im Gespräch über synchrone Avantgarde,
Kulturpoetik und Pop-Literatur

(Interview: Maik Bierwirth)

Maik Bierwirth: Beim Workshop vor einem Jahr [auf dem dieser Band fußt] haben Sie in Ihrem Keynote-Vortrag für einen zeitgenössischen und zeitgemäßen Avantgarden-Begriff geworben.¹ Was unterscheidet diesen vom klassischen Konzept, das für Literatur und Bildende/Visuelle Kunst ab 1900 wichtig wurde?

Moritz Baßler: Die klassischen Avantgarde-Begriffe gehen aus von *einer* Gesellschaft, *einer* Avantgarde, also einer Gruppierung, die – ob politisch oder künstlerisch – für das Neue zuständig ist und dann die ganze Gesellschaft in diese Richtung mitzieht, so wie die Vorhut einer Armee. Ich glaube, der zeitgenössische und zeitgemäße Avantgarde-Begriff würde nicht davon ausgehen, dass es eine Gesellschaft gibt, sondern ganz viele Szenen – insbesondere in der Kunst –, ganz viele Gruppierungen mit diversen Medien, Lebenswelten usw. Die haben jeweils auch eine Stoßrichtung, progredieren jeweils irgendwohin und nehmen dafür Sachen auf. Aber diese nehmen sie auch voneinander auf, so dass ein unübersichtlicher Zustand entsteht, der sich nicht mehr zu einer Bewegung oder Strömung formiert. Es sind stattdessen viele Szenen, die sich gegenseitig beeinflussen. Und eine ist dann jeweils Avantgarde für die andere.

Und das war bei Dadaismus, Expressionismus, Futurismus nicht in der Form der Fall?

Da müsste man vielleicht nochmal unterscheiden zwischen der Deskription von heute aus und dem Selbstverständnis. Vom Selbstverständnis her überhaupt nicht: Da war Kandinsky² an der Spitze von allen und das war für ihn fraglos der Fall. Ob man das von heute aus auch so sehen muss, weiß ich nicht. Aber trotzdem ist es von der Tendenz her sehr viel übersichtlicher.

Ein anderer Aspekt ist, dass diese neueren Avantgarden mit kulturellem Massenerfolg einhergehen können. Ihr Beispiel sind die frühen Beatles und die

¹ Vgl. dazu Moritz Baßler, „Avantgarde in der Popkultur. Figuren des Alterns und Verjüngens“, in: Alexandra Pontzen/Heinz-Peter Preusser (Hg.), *Alternde Avantgarden*, Heidelberg, 2011, S. 63-73.

² Vgl. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [1911/12], 10. Aufl., Bern, 1952.

Hysterie, die durch sie ausgelöst wird. Warum ausgerechnet die frühen? Bei Kritikern sind oft eher die späten Beatles als große Innovatoren bekannt.

An dem Beispiel kann man den Problemkomplex schön deutlich machen, in dem wir uns heute bewegen. Die frühen Beatles sind für mich eines der ersten Beispiele für ein synchrones Kunstwerk, wie Joshua Clover³ das nennt, also für ein Kunstwerk, das – mehr oder weniger – gleichzeitig an sehr vielen Orten in der Welt eingeschlagen ist und Erfolg hatte. Das war unter den neuen Markt- und Medienbedingungen unserer globalisierten Welt damals Avantgarde und ist jetzt das Modell, nach dem man ‚am schnellsten vorwärts kommt‘. Das muss man unterscheiden vom alten, diachronen Kunstwerk: „[T]he pill that dissolves over centuries.“⁴ Das traditionelle Kunstwerk musste schwierig sein. Man musste lange daran herunterinterpretieren können, damit es wirkt. Und das entspricht überhaupt nicht mehr unserer Markt- und Medienwelt. In der ‚knallt‘ zunächst das, was global funktioniert. Und das erfordert andere Kriterien. Dafür waren die frühen Beatles einschlägig und im Grunde für Pop generell Avantgarde. Und die späten Beatles – die liebe ich natürlich auch – machen wieder etwas Neues: Innerhalb dieser damals noch nicht so großen, aber expandierenden Szene ‚Pop‘ inkorporieren sie jetzt wieder ältere Avantgarde-Konzepte. Was die Beatles in „Revolution Nr. 9“ [auf dem *White Album*] machen, ist nicht wirklich Avantgarde, global gesehen. Das gibt es alles längst mit John Cage oder Ähnlichem. Aber sie bringen es in den Pop rein, und dadurch sind sie Avantgarde in ihrer Szene.

Bleibt bei diesem neuen Avantgarde-Begriff trotzdem wichtig, dass etwa die frühen Beatles heute noch gerne gehört werden? Sprich, bleibt die Zeitlosigkeit, die beim alten eine große Rolle spielt, beim neuen Konzept erhalten? Muss sich neue Avantgarde also auch bewähren? Sonst könnte man ja ebenso bestimmte Radio-Hits als Avantgarde bezeichnen, wenn sie global durchschlagen ...

Naja, da kommt dann quasi der Boris Groys'sche Aspekt⁵ dazu, dass das als Neues einmal so stark gegriffen hat, dass es dann im Archiv drin ist. Ich traue mir da keine allgemeingültigen Urteile zu. Ich denke auch, dass es damals Sachen gab, die eine Funktion ähnlich derjenigen der Beatles hatten und inzwischen mehr oder weniger vergessen sind. Und andere bleiben. Aber warum die bleiben, kann ich nicht genau beantworten.

³ Siehe Joshua Clover, „Good Pop, Bad Pop. Massiveness, Materiality and the Top 40“, in: *This Is Pop. In Search of the Elusive at Experience Music Project*, hg. v. Eric Weisbard, Cambridge, MA, London, 2004. S. 245-256: 250.

⁴ Ebd.

⁵ Boris Groys, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt/M., 1992. – Anmerkung (Bierwirth): Groys beschreibt anhand moderner Kunst, wie das Neue zum entscheidenden Kriterium für die Archivierung und Aufwertung von Kunst im 20. Jahrhundert wird. Das Neue ist dabei immer bereits im Profanen vorhanden, wird aber in Form eines Tauschs neu in den kulturellen Bereich überführt, und erlangt so einen kulturell wertvollen Status – als Beispiel dienen Marcel Duchamps *Readymades*.

Zurück zur Synchronität und deren Aspekt der Intensität. Das ist recht einleuchtend in Bezug auf Elvis, die Beatles oder die Sex Pistols. Aber gilt das nur für Musik? Fallen Ihnen literarische Beispiele ein?

Generell würde ich sagen, das gilt für alle Arten der Kunst, die wesentlich über globale Mediensysteme verbreitet werden. Das gilt für Musik ganz stark, für Hits. Aber das gilt für Filme genauso stark, für alle möglichen Fernsehprodukte, Fernsehserien. Man könnte überlegen, ob und inwieweit das auch schon bei Literatur der Fall ist. Hier ist natürlich immer noch die Sprachbarriere vorhanden, es muss immer noch übersetzt werden. Aber wenn wir zum Beispiel an die Erscheinung der letzten *Harry Potter*-Bände denken ... Und tendenziell auch, wenn die Autoren schon global bekannt sind und ein neues Werk erwartet wird: sagen wir von Henning Mankell. Aber man kann auch höher gehen und sagen: David Foster Wallace oder in kleinerem Rahmen Thomas Pynchon oder der neue Philip Roth. Im Grunde muss eine globale Erwartungshaltung vorherrschen. Und zunehmend werden auch Bücher sogleich übersetzt und in vielen Ländern gleichzeitig publiziert. *Harry Potter* ist hierbei wohl der Vorreiter.

Das Neue spielt beim Begriff der Avantgarde zwar eine große Rolle. Dennoch ist es nicht das Gleiche, denn es gibt ja durchaus innovative Produkte, die sich nicht als Avantgarde verstehen, oder auch nicht so rezipiert werden. Andere Kontrastbegriffe dazu wären Mode oder Trend. Die sind ja wiederum nicht zwingend innovativ oder avantgardistisch. Wie verhalten sich die Begriffe zueinander?

Der Hauptunterschied zwischen der Innovation und der reinen Avantgarde ist der Tross. Eine Avantgarde muss sich sicher sein, dass die anderen hinterherkommen. Eine Innovation muss das nicht, die kann auch heimlich und leise, quasi systemisch irgendetwas kippen und das empfindet keiner als Avantgarde, weil man es gar nicht richtig merkt. Das wären etwa technologische Dinge, die unser Leben nachhaltig verändern, ohne dass wir das merken ...

Das würde auch zu Joseph Schumpeters Begriff von Innovation passen: Die Innovation bezeichnet dort erst die Etablierung von etwas Neuem. Und dass das Neue sich etabliert, muss ja nicht bewusst geschehen.

Avantgarde ist sowieso ein paradoxer Begriff, denn während man Avantgarde ist, kann man sich zugleich nicht sicher sein, dass man Avantgarde ist. Man kann sie ja eigentlich immer erst rückblickend bestimmen.

Welche Rolle spielen die Leser oder die Hörer, denn offenbar ist beim synchronen Avantgarden-Begriff die breite Rezeption wichtiger als bei dem alten, wo es sich ja durchaus auf bestimmte Zirkel, also auf einige wichtige Player im Kulturbetrieb beschränken konnte.

Diese Zirkel gibt es immer noch; die gibt es aber in unendlicher Vielzahl in- zwischen. Wenn man dieses globale Modell nimmt und ein Werk einschlägt,

dann spielt der Rezipient in doppelter Hinsicht eine Rolle. Zum einen ist er der Konsument, der das auch bezahlt. Diese Kunstwerke bzw. Produktionen – bei Filmen ist das ganz deutlich, etwa bei *Avatar* – sind ja oft so teuer, dass sie gar nicht funktionieren können, wenn sie nicht auf die geplante Weise einschlagen. Also ist man erstmal in der Konsumentenrolle. Und wenn man das jetzt semiotisch wendet, kann man mit Dean MacCannell⁶ sagen: Das alte Kunstwerk funktioniert noch nach dem Kommunikationsmodell, in dem ein bedeutender Autor irgendwas Bedeutendes schafft, und wir kleinen Würstchen versuchen, das zu verstehen.

Aber so funktioniert es bei Pop nicht. Im Pop ist – so MacCannell – die Produzenten- und Rezipientenseite gleichermaßen daran beteiligt, die Ikone hochzuhalten. Es funktioniert nur, wenn beide mitmachen. Das sieht man an Fernsehserien. Das Publikum übernimmt. Im Grunde könnte man es als Angebot und Nachfrage beschreiben, aber man kann es auch semiotisch als ein Hochhalten von Ikonen betrachten.

Bei Fernsehserien kennt man die Beispiele, dass Serien eingestellt werden sollen (etwa wegen niedriger Einschaltquoten) und dann die Zuschauer intervenieren, Briefe schreiben etc.

Bei Fernsehserien sieht man den Zwiespalt zwischen diesen beiden Formen. *The Wire* ist ein gutes Beispiel. Dieses Quality-TV hat nicht so hohe Einschaltquoten und nutzt daher andere Marktmodelle über Bezahlsender und die Zweitverwertung auf DVD, was dann wiederum erfordert, dass die Serien Merkmale des alten Kunstwerks haben: Dass es sich nämlich lohnt, sie nochmal und nochmal anzugucken. Und das lohnt sich bei HBO-Serien durchaus.

Die nächste Frage richtet sich auf die Planbarkeit dieser Prozesse: Bei den Beatles und den Sex Pistols wurde massiv am Image gefeilt. Bei Kinofilmen gibt es immer Probevorführungen, nach denen der Film eventuell nochmal umgeschnitten wird. Aber trotzdem gibt es große Flops. Wie verhält es sich mit der Planung solcher Phänomene?

Das kennt man ja aus der Werbung. Es muss geplant werden, aber die Planung ist noch kein Erfolgsgarant. Da die Produkte so vielfältig sind, gibt es überraschende Erfolge und überraschende Flops. Trotzdem ist es so, dass man oft schon in der Gestalt des Kunstwerks sieht, dass der Erfolg mitgeplant ist – z. B. anhand der Lachspur, die bei Sitcoms mitläuft. Im Text selber bekommt man bereits die Rezeption vorgeführt, so dass man gar nicht anders kann, als das jetzt auch lustig zu finden, obwohl das vielleicht gar nicht so lustig ist. Bei *Universal*, zum Beispiel bei der Sitcom *Two and a Half Men*, setzen sie echtes Publikum ins Studio, das dann beim Dreh wirklich lacht. Und für den Fall,

⁶ Vgl. Dean MacCannell, „Sights and Spectacles“, in: *Iconicity. Essays on the Nature of Culture*. Fs. Thomas A. Sebeok, hg. v. Paul Bouissac (u. a.), Tübingen, 1986, S. 421-435; bes. S. 426 f.

dass es nicht lacht, sind die Schreiber auf der Szene und schreiben die Sachen sofort um. Und dann wird das noch am selben Tag mit demselben Publikum wieder gespielt, so lange, bis es lacht.

In Paderborn, in dem Kontext, in dem dieser Sammelband entstand, forschen wir interdisziplinär zu ‚Automatismen‘. Darunter verstehen wir eine Struktur- oder Schemabildung, die sich ungeplant, aber auch unplanbar, quasi im Rücken der beteiligten Akteure vollzieht. Aus meiner Sicht entsteht ein literarischer oder kultureller Kanon auf diese Weise. Und als relevante Akteure wären zu nennen: Literaturkritik, Buchmessen, Literaturwettbewerbe, Germanistikprofessorinnen, Literaturhäuser, Theater, Schullehrpläne, „das Fernsehen“, „Facebook“ und nicht zu vergessen: der Endkonsument Leser. In welchen Abläufen und anhand welcher Akteure entscheidet sich in der Hauptsache, welche Literatur gut oder wichtig ist bzw. wichtig wird bzw. wichtig bleibt – was wiederum jeweils nicht dasselbe ist?

Das sind im Grunde viele Fragen in einer, die alle ganz kompliziert und hier natürlich nicht abschließend zu beantworten sind. Ich würde sagen, über den Kanon entscheidet das Wechselspiel zwischen Archiv und Nutzung des Archivs. Man könnte sich das konkret vorstellen im Verhältnis von Bibliothek und Lesern. Das Buch muss in der Bibliothek sein, irgendwie muss es da reingekommen und nicht wieder aussortiert worden sein; dafür gibt es einige Faktoren, das geht los mit dem Verleger. Nun muss es aber immer wieder Leute geben, die es ausleihen – so wie mit dem Speichergedächtnis und dem aktiven Hervorholen aus dem Gedächtnis. In diesem Wechselspiel läuft das. Wir haben über Avantgarden gesprochen, Avantgarden sind rege Nutzer von Archiven. Im Pop-Bereich ist das ganz klar. Da kommen etwa die *Fratellis* und sagen: „Ey, wir haben lange nicht mehr *Showaddywaddy* und *Mud* gehört. Das können wir doch einbauen in unsere Musik.“ Dann kauft man sich nochmal ein paar *Slade*-Platten nach. Und das finden wir anschließend in ihrer Musik wieder. Also Avantgarden machen das. Und genauso machen das auch Schulen, die ihren Schülern vermitteln: „Ihr müsst jetzt nochmal brav Max Frisch lesen.“ Wahrscheinlich wüsste keiner mehr, wer Max Frisch ist, wenn es nicht die Schule gäbe.

Sprich, es gibt einige Institutionen, die so etwas steuern und entweder *Digger* sind, wie zum Beispiel Hip-Hopper, die auf Plattenmärkte gehen und sich alles Mögliche herausholen – das ist der eine Ansatz. Und der andere ist eine Frage von Beharrungskräften, also: „Das haben wir schon immer gelesen, und das lesen wir jetzt weiter.“ Das gibt es nicht nur in der Schule, sondern auch sonst. Andererseits verschwinden Sachen, die für viele Generationen vor uns vollkommen selbstverständlich waren: Natürlich kannten die ihren Horaz und wären niemals auf die Idee gekommen, dass irgendjemand Horaz nicht kennen könnte. Aber wer kennt von uns denn noch Horaz? Niemand, nur irgendwelche Freaks. Den Namen kennt man vielleicht, aber man hat die Texte nicht mehr präsent. Das kann ganz schnell passieren, das kann in zwei Generationen

mit der Bibel passieren, wenn man nicht aufpasst. (*lacht*) In Berlin an der HU machen sie schon Kurse für Literaturwissenschaftler zu – ich glaube – der Bibel und Homer; einfach, damit die Standards präsent sind. Das hätte man sich vor wenigen Generationen nicht vorstellen können. Es gibt das schöne Beispiel von Bach: Wenn wir Bach sagen, ist klar, dass wir Johann Sebastian meinen, und nicht die anderen, aber der war hundert Jahre lang weg. Oder ein Hölderlin war auch mehrere Jahrzehnte weg. Oder ich habe jetzt ein Seminar gemacht zu einem Buch von Hans Scholz. Der ist im Moment weg, aber ich könnte mir vorstellen – er hat das Potenzial –, dass man irgendwann sagt: „Was? Die Leute haben damals Böll gelesen? Da gab’s doch Hans Scholz!“ Wer weiß? Aber dieses Wechselspiel ist es aus meiner Sicht.

Handelt es sich bei diesen für die/eine Kanonisierung relevanten Aktionen um Handlungen bzw. sind die Prozesse überhaupt als Handlungen zu begreifen? Das heißt, in Ihren Begriffen: Wie wird die Handlung zum Text?

Das ist eine spannende Frage: Wie kommt die Handlung in den Text und wie kann man mit dem Text handeln? In wenigen Sätzen kann ich das sicher nicht hinbekommen. Aber Sie mit Ihren Automatismen sind da ja längst. Klar gibt es individuelle und motivierte Handlungen, aber die Effekte, die uns interessieren, sind in der Regel Effekte, die erst systemisch aus diesen Handlungen entstehen, wie im Kapitalismus auch. Alle wollen nur das Beste für sich und dann entsteht irgendwie ein Commonwealth. (*lacht*) Oder es entstehen negative Dinge. Jedenfalls entsteht etwas Systemisches, das in der einzelnen Handlung nicht teleologisch angelegt ist. Auf der anderen Seite will ich die Handlung nicht gering schätzen. Manchmal macht eine Person in einem historisch richtigen Moment das Richtige, also schlägt die richtige Gitarre an oder unterschreibt einen Vernichtungsbefehl. Das kann durchaus systemische Effekte haben.

Oder innerhalb kürzester Zeit das Archiv überspringen und kanonisch werden. Absolut, das gibt es auch.

Muss Literatur neu sein oder etwas Neues haben, damit sie für Sie wissenschaftlich interessant ist?

Nein. Eigentlich nicht. Musik übrigens auch nicht. Man hört ja immer mal wieder die kulturpessimistische Beschwerde, es käme nichts Neues mehr. Aber ich interessiere mich doch nicht dafür, was neu ist, sondern dafür, was gut ist. Das gilt für Literatur wie für andere Kunst.

Denken Sie dennoch, dass Literatur etwas Neues haben muss, damit sie sich etabliert? Das wäre wieder dieser Groys-Aspekt.

Da ist sicherlich etwas dran, dass bestimmte Dinge kulturgeschichtlich erinnert werden als diejenigen, bei denen etwas passiert, so wie eben bei den Beatles, die etwas neu gemacht haben, erstcodiert haben. Dann kommen wir Philo-

logen und Historiker und sagen: „Ja, aber das waren gar nicht die ersten. Drei Wochen vor denen gab es schon die ...“ Auf der anderen Seite: Kann man das wirklich rein ans Neue hängen oder spielen da nicht andere Sachen auch eine Rolle? Da sind wir im Grunde wieder bei „She Loves You“. Hat das noch eine andere Qualität als die, dass das damals neu war? Und da würden wir sicher sagen: Da ist noch eine andere Qualität. Und es gibt ebenso andere Phasen, etwa Mitte des 19. Jahrhunderts mit Stifter oder Immermann, die sich selber als Epigonen, als Erben oder Nachkommen verstanden haben, die also überhaupt keine Emphase des Neuen hatten – und die wir trotzdem kulturell valorisieren und eingetragen haben, auch ohne dass sie diesen Tag *It's new* kriegen.

Sprechen wir über die akademische Praxis im Umgang mit Gegenwartigkeit. Zuletzt haben Sie ein Seminar zu Gegenwartsliteratur im Sinne von brandaktueller Literatur unterrichtet: Dabei haben Sie mit Ihren Studenten Deutscher Sohn von Alexander Wallasch und Ingo Niermann (2010, Blumenbar) gelesen. Warum? Wie erklärt sich die Auswahl?

Dazu muss man zunächst einschränkend sagen: Das war eine Übung, also kein Seminar mit Referaten etc. Ich musste eine Rezension zu *Deutscher Sohn* schreiben und zum Buch gab es einen Mini-Skandal. Bei einer kleinen Podiumsveranstaltung der *taz* hatte ein Rezensent darin Nazi-Tendenzen gewittert und fand das Buch jedenfalls rechts. Der Text selbst legt es auch darauf an, indem das Afghanistan-Thema und starke Zitate bzw. Figuren aus *Feuchtgebiete* sich mischen mit deutsch-nationalen Strömungen und *Parzival*. Und die Wunde, die der Protagonist sich in Afghanistan zugezogen hat, wird dann zur Wunde des Königs im *Parzival*. Sie stinkt und er muss erlöst werden. Einerseits ist er der deutsche Sohn und andererseits der mit der Wunde und das ergibt ein Riesenkonglomerat, das darauf angelegt ist zu polarisieren. – Das ist ja ein Roman aus dem Christian Kracht-Umfeld, zu dem Ingo Niermann gehört. – Durch die Afghanistan-Thematik und die Kracht-Nähe, hat es eine gewisse Repräsentativität. Es sind Gegenwartsthemen drin, es gibt eine schöne Debattenlage, aber insgesamt, falls Sie darauf hinauswollen, ob das jetzt schon Kanon ist, würde ich natürlich sagen: Nein, selbstverständlich nicht. Letztlich ist es eher zufällig, dass es dieses Buch gewesen ist, mit dem wir angefangen haben.

Aspekte von Männlichkeit und Nationalität werden thematisiert, zudem der Krieg in Afghanistan. Haben methodisch im Seminar dann neuere politisch-interventionistische Ansätze der Literaturwissenschaft wie Gender Studies oder Postkolonialismus eine Rolle gespielt? Wurden dazu theoretische Essays oder Ähnliches gelesen?

In einem Seminar könnte man das so anlegen. Hier war es eher eine Lektüre-Übung, so dass solche Fragen allenfalls in Spurenelementen vorkamen, zumindest Gender-Aspekte.

Die Frage wäre, ob man versucht, den Studenten eine bestimmte methodische Richtung näherzubringen (substanziell), oder ob man ihnen ein Spektrum aufzeigt, wie das vielleicht im Proseminar passiert?

Also wir haben vier, fünf Bücher gelesen. Und ohne dass wir das so geplant hatten, wiesen alle davon Anteile auf, die ins Pornografische lappten. Von Clemens J. Setz bis zu *Deutscher Sohn*. Da fragt man sich schon, wie das kommt. Eine angeblich weibliche Autorin war mit Jamuna Devi auch dabei. Und wenn man schaut, was für ein Frauenbild und Männerbild da transportiert wird, ist der Schritt in die Gender-Thematik schnell gemacht.

Sie haben gesagt, dass die Debatten über den Roman wichtig waren und haben mit den Studenten auch journalistische Texte gelesen. Inwiefern taugen die für akademische Zwecke, da dort ja auf eine andere Art und Weise Literatur verhandelt wird als in wissenschaftlichen Texten?

Wenn man sich mit Gegenwartsliteratur beschäftigt, ist das eine der wichtigsten Quellen und vor allem einer der wichtigsten Orte der Reflexion. Die Wissenschaft kommt in der Regel erst später. Das heißt, die erste Reflexion findet im Qualitätsfeuilleton statt oder in *Spex* oder Ähnlichem.

(Wir sind gerade dabei eine Zeitschrift zu gründen – *Pop: Kultur und Kritik* –, die absichtlich ein Art Doppelschiene fährt, einerseits *peer-reviewed* wissenschaftliche Artikel, andererseits Essays, die aus dem journalistisch-feuilletonistischen Bereich kommen. Das soll zusammengebracht werden, um zu zeigen: So ist der Diskurs über diese Pop-Gegenstände, das sind beides wichtige Akteure, die darüber reden.)

Im konkreten Falle waren wir allerdings enttäuscht. Die Rezensionen waren nicht sehr gut. Wir haben zum Teil die Zitate, die in den Kritiken vorkamen, nochmal im Original aufgeschlagen, und gesehen, dass das Urteil oft einfach nicht stimmte. Es war falsch zitiert oder falsch ausgedeutet. Die Studenten waren eher enttäuscht. Wenn ich sie zu Feuilletonlesern hätte machen wollen, wäre ich gescheitert.

Andererseits ist es spannend zu sehen, wie schlechte Literaturkritik aussehen kann. Wenn man ganz neue Romane liest, liegt es auf der Hand, Literaturkritik zu betreiben. Inwiefern gehört für Sie auch explizite Literaturkritik an die Uni (zumal Literaturwissenschaft implizit mit Kritik einhergeht, da sie stets auch Selektion und Evaluation beinhaltet). Schließlich ist die Arbeit als KritikerIn ein mögliches Berufsfeld für die Studenten. Bisher wird das relativ wenig gemacht. Ein Beitrag des Bandes erläutert dies.⁷

Ich würde fast umgekehrt argumentieren, dass Kritiker sich regelmäßig mit Literaturwissenschaft beschäftigen sollten, um drin zu bleiben im Diskurs und den Blick auf die analytischen Werkzeuge nicht zu verlieren. Denn wenn sie

⁷ Vgl. dazu den Beitrag von Matthias Beilein im vorliegenden Band.

sonst nur noch in ihren Szenen sind und nach dem neuesten Trend haschen, geht eine Menge an analytischer Qualität verloren.

Außerdem ist die Uni zunächst der Ort für Wissenschaft. Das ist halt so. Literaturkritik, also Rezensionen schreiben im engeren Sinne, ist aber keine wissenschaftliche Tätigkeit, sondern eine, die informiert sein sollte von wissenschaftlichem Wissen. Literaturkritik *analysieren* ist wiederum eine wissenschaftliche Tätigkeit. In dem Sinne könnte man sie stärker in die Lehrpläne integrieren, als das bisher der Fall ist. Von unseren Master-Studiengängen erwartet man ohnehin, dass sie berufsvorbereitende Elemente aufweisen, also Praxiseinheiten, und da kann man auch Schreiben üben. Dann sollte man aber einen Unterschied machen und sagen: Das ist nicht mehr im engeren Sinne Wissenschaft, sondern Praxisvorbereitung, *soft skills*. Da würde ich sagen: Ja, das kann stärker gemacht werden.

Man sollte vielleicht generell die Verbindung enger gestalten, also mit Literaturkritikern öfter literaturwissenschaftliche Dinge machen und umgekehrt. Im nächsten Semester haben wir Redakteurinnen des *Missy Magazines* [Chris Köver, Sonja Eismann] hier im Master-Studiengang eingeladen, die dann eine Schreibwerkstatt zu genderbewusstem Schreiben leiten. Das stelle ich mir sehr interessant vor, aber eben nicht nur in dem Sinne, dass man von Leuten aus der Praxis lernt, sondern auch dass die mal wieder in der Uni sind und sehen, wie wir mit ähnlichen Themen umgehen.

Macht es für Sie in der Wissenschaft einen methodischen Unterschied, ob Sie mit einem etablierten oder nicht-etablierten Text arbeiten?

Nein.

... oder mit einem älteren oder einem neueren? Das ist ja nicht das Gleiche...

Nein, eigentlich nicht. Klar ist die Publikationslage zu dem neueren Text eine andere in der Regel. Also zu gegenwärtigen kann ich mich im Grunde nur aus dem Netz oder aus der Pressemappe informieren. Und wenn ich Goethe mache, habe ich schon einen Riesenwust an Forschung zwischen mir und ihm. Insofern entstehen Unterschiede, aber nicht grundsätzlich von der Herangehensweise.

Sie haben vor einigen Jahren ein Hauptseminar über ein Album von Nina Hagen unterrichtet. Was wollten Sie damit? Was war der Grund oder das Ziel?

Das Ziel war im Grunde, *New Historicism* in der Lehre zu versuchen, und jetzt habe ich das mit Hans Scholz' *Am grünen Strand der Spree*, einem Roman von 1955, mit demselben Seminarmodell wiederholt. Also ich habe einen Text, der nicht als der große Klassiker gilt – so war es mit dem ersten Nina Hagen-Album auch –, aber der in seiner Zeit total eingeschlagen hat, und daran knüpft sich die Frage von Stephen Greenblatt oder Greil Marcus: Woher kommt das? Wo kommt diese Energie her? Die Seminare habe ich gleich aufgezogen, nämlich am Ende des vorhergehenden Semesters die Studenten

schon mal zusammengetrommelt und Diskurse verteilt. Bei Nina Hagen habe ich also gesagt: „Ihr beide: Abtreibungsdiskurs in den Siebzigern, ihr beide: Punkklamotten in den Siebzigern“ usw. So hatten wir alle möglichen Diskurse, die die Studenten etwa in Zeitschriftenarchiven recherchiert haben, woraus wir einen Reader zusammengestellt haben, der die Grundlage für das Seminar war. In den Sitzungen selbst haben wir in der Regel einen Song durchgenommen, den wir zuerst auf klassische Weise analysiert und dann in Zusammenhang mit solchen Diskursen gebracht haben. Wie kommen diese darin vor und was kommt an Energie herein, was strahlt ab, wie wird das umgebaut und codiert? Dadurch kann man das Kunstwerk nicht nur als Monument, sondern auch als Dokument lesen; indem man es mit den Diskursen auflädt, wie Greenblatt sagt, und es dadurch wieder mit der Energie auflädt, die ihm in seiner Zeit innewohnte. Für die Studierenden macht es keinen Unterschied, ob ich das mit den *Wahlverwandtschaften* mache oder mit Nina Hagen. Die waren zu beiden Zeiten noch nicht geboren und die Werke sind für sie völlig exotisch. Das 50er-Jahre-Seminar zu Hans Scholz hat sicherlich auch deshalb so viel Spaß gemacht, weil diese Zeit derart exotisch für uns ist. Allein wenn die Studierenden hören, wie das Fernsehprogramm damals ablief: Es gab nur zwei Programme und die haben nur einen kleinen Block am Nachmittag und einen am Abend gesendet. Das konnten sie sich überhaupt nicht vorstellen. Oder die Kochsendungen von damals anzuschauen, damit man das Umfeld eines solchen Romans anreichert ...

New Historicism entwickelte sich vor allem in den Renaissance-Studien, also mit Bezug zu älterer Literatur. Der Ansatz rekonstruiert den synchronen Austausch bzw. die Wechselwirkung zwischen Literatur und Gesellschaft. Ist dieser Ansatz für aktuelle Literatur interessant bzw. zweckdienlich?

Auf jeden Fall. Ich habe mich recht intensiv mit der Reformulierung und der theoretischen Basierung dieser Ansätze beschäftigt⁸ und würde statt Gesellschaft – je nachdem, was man darunter versteht und wie man analytisch da herankommt – eher von Literatur und Diskurs sprechen, oder von Literatur und Archiv.

Es ist richtig, dass die ersten *New Historicists* Renaissance-Forscher waren und vor allem zu Shakespeare gearbeitet haben, aber erstens hat sich sehr schnell herausgestellt, dass gerade Shakespeare ein tolles Beispiel für Pop ist, wenn man bedenkt, dass er selber Aktien an seinem Theater hatte und dafür sorgen musste, dass viele Leute da hingehen. Das hätte analytisch mit Stifter nicht in gleicher Weise funktioniert, sondern da ist Shakespeare näher an den Beatles. Zweitens war mein Lehrer des *New Historicism* Anton Kaes, der damit zum Film der 20er Jahre gearbeitet hat, was stark in Richtung populärer Formen geht, wo man also schaut, wie aktuelle Diskurse populär aufgearbeitet

⁸ Vgl. Moritz Babler, *Die kulturpoetische Funktion. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Tübingen, 2005.

werden. Hinzu kommt mein Interesse für Pop-Literatur, die auch sehr viel damit zu tun hat, dass plötzlich viel Sprachmaterial von außerhalb der Literatur oder dem, was bisher literaturfähig war, hereinkommt. Von daher ist das absolut ein guter Ansatz für die Auseinandersetzung mit Gegenwart.

Dennoch ist es teilweise nützlich, eine gewisse Distanz zu haben. Ein Beispiel, das aber nicht direkt auf New Historicism basiert, ist John Carey, der darüber geschrieben hat, inwiefern avantgardistische Texte oft gerade nicht emanzipativ oder revolutionär sind, sondern vielmehr einen elitären und dadurch auch bürgerlich-konservativen Charakter haben und bewusst darauf angelegt waren, nicht von breiten Massen gelesen zu werden.⁹ So etwas fällt einem mit einer gewissen Distanz leichter auf, zumal es nicht der gängigen Bewertung von Avantgarde-Bewegungen entspricht. Ist es also leichter, mit den Toten zu sprechen – Greenblatts Interesse¹⁰ – als mit den Lebenden, wo das ganze Material noch präsent ist und man nicht unbedingt ins Archiv gehen muss, um zu sehen, woher die Referenzen kommen?

Das ist ein doppeltes Problem. Musil hat mal gesagt, dass der berühmte historische Abstand darin besteht, dass 95 % der Texte und Diskurse inzwischen verschwunden sind und man mit den restlichen 5 % schalten und walten kann, wie man will. Dann sieht das sehr viel einfacher aus. Die Shakespeare-Zeit stellt einen vor das Problem, überhaupt erstmal das Material zu finden, um die Diskurse vernünftig rekonstruieren zu können.

In der Gegenwart gibt es eher das Problem, dass man zu viel hat. Viele Dinge verstehen wir, ohne dass wir uns genau explizit machen können, warum das so ist. Wir wissen, das ist so und so gemeint, aber das wirklich in einer wissenschaftlichen Weise, wie wir es mit Shakespeare machen würden, zu begründen und am Material zu belegen, ist schwer. Man steht sofort vor riesigen Auswahlproblemen. So hat beides seine Vor- und Nachteile. Zum anderen Aspekt, der vielleicht bei Carey durchkommt: Es geht mir nicht um *litterature engagée*, also wie Literatur eingreift in politische Zusammenhänge, weder bei Literatur noch bei Literaturwissenschaft. Ich weiß, dass das vor allem in den Cultural Studies durchaus eine große Rolle spielt...

... interventionistische Ansätze ...

... genau, interventionistische Literatur und vielleicht auch Literaturwissenschaft. Das ist nicht mein Ding. In beiderlei Hinsicht bin ich eher skeptisch. Das scheint mir eine romantische Vorstellung sowohl von Literatur oder Kunst überhaupt als auch von Literaturwissenschaft zu sein. Natürlich gibt es manchmal literarische Beispiele, die ganz klar eingreifen und wirken, aber ansonsten würde ich doch sagen, Literatur wird diskursiv in ihrer Form, wie sie

⁹ Vgl. John Carey, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*, London, 1992.

¹⁰ Vgl. Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations*, Oxford, 1988.

Welten baut oder Geschichten erzählt. Und das ist immer *longue durée*, also nichts, was unmittelbar rückkoppelt in den Diskurs.

Erklärt sich diese Haltung auch daraus, dass im New Historicism zwar post-marxistisch argumentiert wird, aber eine große Skepsis gegenüber Determinismus und teleologischen Argumenten herrscht?

Was mir damals eingeleuchtet hat am New Historicism im Verhältnis zu – sagen wir mal – den sozialwissenschaftlichen Ansätzen, die es in Deutschland in den Siebzigern stark gab, war genau der Aspekt, dass der New Historicism das Bewusstsein für die Komplexität der Situation aufrecht erhält und dadurch viel näher an Foucault und solchen Leuten ist als an der deutschen Sozialwissenschaft und schlichteren marxistischen Modellen.

Sprechen wir über literarische Lesungen oder Wettbewerbe wie den Bachmann-Preis, die oft einhergehen mit Autor-Inszenierungen. Kann man diesem Phänomen mit dem Begriff der Textualität, den Sie stark machen, gerecht werden? Tritt da nicht ein Aspekt von Kommunikation oder Performanz hervor, der andere Ansätze oder Begriffe nahelegt?

Die Frage ist zunächst, was der Text ist, den man liest. Wenn der Text nur der gedruckte Text ist, oder das, was vorgelesen wird, kann man damit natürlich eine Lesung nicht erfassen. Eine Lesung lässt sich nicht auf den vorgelesenen Text reduzieren. Aber der Text-Begriff bei mir ist anders. Dabei geht es um den methodischen Ort und Zugriff und da würde ich sagen – auch in deutlichem und bewusstem Widerspruch zu vielen Performanz-Theorien, von Erika Fischer-Lichte etc.: Wir können *nur* Texte lesen. Ich bin zwar sehr dafür, alle diese performativen Elemente – und wenn es das Einatmen ist, das Haare-Zurückstreichen, der Blickkontakt mit dem Publikum – in unserer Wissenschaft beschreibbar zu machen, aber sie sind nur lesbar im paradigmatischen Vergleich. Ich sehe nur, dass einer das macht im Vergleich mit anderen, die es nicht machen. Ich sehe nur, dass einer das *so* macht im Vergleich mit einem, der es *anders* macht. Das alles spricht erst, wird erst interpretierbar, wird erst Bedeutungsträger und dadurch wissenschaftlich interessant in dem Moment, in dem es in einem Paradigma eingefügt ist; in dem ich es also vergleichen kann mit anderen, die es anders machen. Und in dem Moment ist das in meiner Begriffssprache ‚Text‘, in dem Moment lese ich einen Text. Und lesen kann man nur Texte, das ist der Punkt. Wenn man jetzt einen anderen Textbegriff hat und sagt, Text ist nur das, was starr und aufgeschrieben ist – klar! Aber so benutze ich den Textbegriff nicht. So wie ich ihn benutze, würde ich keinerlei Abstriche machen. Das ist immer so, und denken Sie sich das Auratischste aus, was es überhaupt nur gibt – selbst das: Wenn Sie das beschreiben und wissenschaftlich lesbar machen wollen, dann müssen Sie es semiotisieren, und in dem Moment machen Sie es zum Text.

Und der Vergleich vollzieht sich synchron? Also dass man, wenn man einen Wetterhahn sieht, der nach Norden zeigt, weil der Wind dahinpustet, nur weiß, was das bedeutet, wenn man einen anderen Wetterhahn sieht oder sich einen anderen vorstellt, der eben in eine andere Richtung zeigt oder bei Windstille einfach verharrt ...

Der Vergleich ist der entscheidende Punkt. Was man häufig erlebt, ist, dass Leute über Text reden und die paradigmatische Dimension – um mit Roman Jakobson zu sprechen – vergessen. Aber ich muss doch die Alternativen kennen, um das, was da steht, überhaupt begreifen zu können. Und um das, was da steht, auch in seiner Struktur verstehen zu können. Ich sehe ja nur, dass der Wetterhahn, die Kirche, das Kreuz und die Oblate zusammenhängen, wenn ich das kulturelle Wissen habe, dass die zusammengehören.

Um Missverständnissen vorzubeugen: Es geht also nicht darum, dass die Sachen gleichzeitig da sind, sondern dass man sie, wenn man sie interpretiert, miteinander vergleicht und dadurch eine Synchronie herstellt?

Genau, im Vergleichsmoment müssen beide auf dem Tisch liegen. Und die Diachronie kann dann ein Ergebnis des Vergleichs sein, wenn ich feststelle: Das eine ist eindeutig früher als das andere.

Und das ist für Sie auch eine Form von Gegenwärtigkeit, egal ob es ein neuer Text ist oder ein alter, mit dem man arbeitet ...

Ja, und es schlägt auch zurück auf den Vergleichstext. Wenn man einen alten Vergleichstext hat – nehmen wir die Bibel für Gottfried Benn – und die Benn-Sachen aber mit einer ganz aktuellen Bibelausgabe auf Basis der neuesten theologischen Funde vergleicht, also diese daneben legt, dann ist das einfach falsch. Das ist zwar die richtige Bibel heute, aber es ist nicht die Bibel von Gottfried Benn. Ein Text, der in einer bestimmten Zeit besonders gelesen wird, ist auch ein Text der Zeit, wegen des Paradigmas.

Worin besteht für Sie überhaupt der Unterschied zwischen Literatur- und Kulturwissenschaft?

Zum einen würde ich sagen, das ist ein Verhältnis von Unter- und Oberbegriff. Ich würde die Literaturwissenschaft inzwischen – vielleicht nicht zu allen Zeiten ihres Bestehens – als Kulturwissenschaft verstehen. Meine Habil.-Schrift fängt mit dieser Frage von David Simpson an: *Is literary history the history of everything?*¹¹ Und darauf hat er schlicht gesagt: Yes. Ich denke, man muss die Literaturwissenschaft auch im engeren Sinne, so sagt Greenblatt es auch, selbst wenn man sich wirklich nur für Rilke interessiert oder für Hochkultur oder für Hochliteratur, trotzdem als Kulturwissenschaft betreiben, weil über die paradigmatische Achse die Kultur immer in die Texte hereingeht, auch in

¹¹ David Simpson, „Is Literary History the History of Everything? The Case for ‚Antiquarian‘ History“, in: *SubStance* 28, (1999), S. 5-16.

hermetische Texte, auch in welche, die das nicht z. B. durch Katalogizität ausstellen. Selbst bei Emily Dickinson oder Stefan George ist das stark drin. Deswegen ist es auch keine *choice*; nichts, was man tun oder lassen kann, sondern wenn man vernünftig Literaturwissenschaft betreiben will, muss man das machen oder es an andere delegieren. Man muss nicht alles selber machen, aber dann muss man halt den anderen Literatur- bzw. Kulturwissenschaftler dabei haben. Was ich mit dem Greenblatt'schen Begriff ‚Kulturpoetik‘ nenne und was ich hier an der Uni auch versuche, als Studienfach zu etablieren [Master-Studiengang ‚Komparatistik/Kulturpoetik‘ an der WWU Münster], das setzt darauf, dass man von der Literaturwissenschaft kommt, da ich nach wie vor denke, dass Literaturwissenschaft ziemlich gut ist in der Analyse von dichten Texten. Wir können einfach gut mit Zeichensystemen umgehen und mit Texten. Und die Literaturwissenschaft war immer einer der Bereiche, wo die Theorie am meisten umgewälzt wurde. Darin sind wir stark. Kulturpoetik versucht, das, was wir mit unseren Techniken machen, auf andere Gegenstände zu übertragen, die nicht Literatur sind. Das ist mein Zugriff. Das ist die zweite Antwort auf die Frage. Also einerseits verstehe ich die Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. Andererseits kann ich mit meinem literaturwissenschaftlichen Instrumentarium andere kulturelle Gegenstände analysieren.

Ist Literaturwissenschaft gleichzeitig auch eine Subsparte der Sprachwissenschaft? Das wäre eine andere Frage der Einordnung.

Im strukturalistischen Sinne würde man sagen: Ja, man guckt sich Sachen an, als ob sie sprachförmig wären, über Paradigma und Syntagma. Wobei die Sprachwissenschaft, die wir heute so haben, längst weg davon ist und andere Dinge macht.

Zurück zu den literarischen Institutionen: Wie beurteilen Sie die Entwicklung des Literaturbetriebs in Deutschland? Sie sind etwa an der Literaturkommission NRW mitbeteiligt. Einerseits gibt es tolle Literaturhäuser, Goethe-Institute, Institutionen, die auch staatlich gefördert und gewürdigt werden. Andererseits wird manchmal beklagt, dass sich eine gewisse Eventisierung durchsetzt und eine Anpassung an Interessen von privaten Drittmittelgebern oder rein kommerziellen Verlagen – während es bei ambitionierten, ‚anspruchsvollen‘ Verlagen immer eine Querfinanzierung gab, so dass bestimmte Bücher gemacht werden können, weil andere Zugpferde das finanziell absichern.

Zunächst beschreiben Sie die Situation völlig richtig. Jetzt könnte man kulturkritisch werden und sagen: Um Gotteswillen, jetzt wo alles Kommerz wird, wird es schlecht. Aber da steht die ganze Popkultur dagegen, denn: Was ist die großartig geworden rein über Kommerz! Das kann also nicht stimmen. Auf der anderen Seite sind wir froh, dass wir Gob Squad und René Pollesch in staatlich geförderten Aufführungen sehen können; dass unsere Kultur sich Nischen leistet, in denen bestimmte Dinge entstehen können, die nicht unbedingt unmittelbar auf Angebot und Nachfrage reagieren können müssen. Dazu ge-

hört im Grunde die Uni in ihrem geisteswissenschaftlichen Teil auch. Ich bin im Grunde selber staatlich geförderter Kulturbetrieb. Also kann ich nicht ernsthaft was dagegen haben. Auf dem freien Markt würde ich mich als Literaturwissenschaftler nur schwer behaupten können. Von daher finde ich – wie soll man sagen – soziale Marktwirtschaft (*lacht*) entsprechend auf Kultur bezogen okay. Das hat beides seine Vorteile. Allerdings rege ich mich immer auf, wenn im Ersten Hansi Hinterseer zur besten Sendezeit läuft und denke, das könnte man doch den kommerziellen überlassen. Wenn wir schon diese staatlich geförderten Nischen haben, dann sollten die nicht stark nach der Quote schielen.

Andererseits hat man in den USA Leute wie Paul Allen von Microsoft, der etwa einen Riesenanbau für die GradStudent-Bibliothek auf den Campus in Seattle stellt, weil er dankbar ist, dass er dort für seine Karriere gelernt hat und weiß, dass er seinem Namen so ein positives Image verschaffen kann. Natürlich war es toll, in dieser Bibliothek zu arbeiten.

Das muss man ohnehin sagen: Wann immer Geld von den ‚Mächtigen‘ kommt, soll man es nehmen, solange man sich seine Autonomie dabei bewahren kann, was bei diesem ganzen Sponsoring aber nicht immer der Fall ist.

Gibt es für Sie noch einen qualitativen oder auch gattungs- bzw. inhaltsbezogenen Unterschied zwischen E- und U-Kultur? Das spielt mit in dieses Thema hinein. Das stereotype Beispiel: Soll man Opernhäuser weiterhin so stark subventionieren, obwohl die Zielgruppe zumeist ohnehin mehr Geld hat – zumindest vorgeblich?

Die Frage finde ich ganz schwierig, weil dieses ‚E‘ und ‚U‘ ein Raster ist, das nicht mehr richtig funktioniert. Da würde ich mit den Systemtheoretikern argumentieren, oder mit Eckhard Schumacher, wenn der auf die Frage ‚Was ist jetzt Pop?‘ antwortet, dass man das nicht ein für allemal festlegen kann, sondern dass es in bestimmten Zusammenhängen sicher Sinn macht, zwischen Pop und Nicht-Pop zu unterscheiden. Was dann Nicht-Pop jeweils ist, wäre die nächste Frage. Und so sehe ich das mit E und U ebenso: Was ist jeweils E und was jeweils U? Ich glaube nicht, dass es da ein gültiges Raster gibt, das man als allgemeine Maxime des Handelns ausgeben kann. Ein schönes Beispiel ist der letzte Bachmann-Wettbewerb in Klagenfurt (2011). Den hat ja Maja Haderlap gewonnen. Der Text von Thomas Klupp, der den Publikumspreis gewonnen hat, war eine Art Popliteratur. Aber das, was Haderlap präsentiert hat, war für mich nicht mehr kunstförmig. Das war für mich ein überwundener Standpunkt: Also nochmal das Mädchen, das seinen Vater begleitet. Und dann gehen sie durch den Wald – realistisch erzählt – und dann stellt es fest, er war im Partisanenkrieg und es gab KZs und so weiter. Ich würde das gar nicht mehr als Literatur verstehen, schon gar nicht als E-Literatur. Das würde ich ganz unten ansiedeln. Ich will meinen Maßstab nicht verab-

solutieren, aber die Jury hat so entschieden, das heißt, die haben einen völlig anderen Literaturbegriff als ich.

Aber es war doch eine knappe Entscheidung gegenüber dem Mitfavoriten Steffen Popp!?

Das vielleicht, aber öffentlich wurde es nicht diskutiert. *Ich* hätte mich da unbeliebt gemacht.

Bei Ihrem Pop-Literatur-Buch¹², das für ein wissenschaftliches Buch durchaus auch in den Feuilletons stark besprochen wurde, habe ich den Eindruck, dass Sie in der Argumentation mit Groys oder mit einem Neuigkeitseffekt bei Thomas Meinecke oder Rainald Goetz, letztlich wieder ein klassisches E-Kultur-Argument anführen: Also die Innovativität, sprich Originalität von Literatur, die allerdings vor Ihrem Buch hinsichtlich dieser Autoren kaum wissenschaftlich aufgearbeitet wurde, weil Pop oft noch als zu sehr außerhalb dieser E-Kultur oder seriösen Literatur betrachtet wurde.

Wahrscheinlich haben Sie Recht. Die Frage ist aber, mit welchem Anspruch das Argument vorgetragen wird. Zum Beispiel erwähne ich, dass durchaus an mich herangetragen wurde, die von mir behandelten Texte sollten jetzt aber auch die Klassiker der nächsten Jahre sein ... Aber darauf kann ich nur erwidern: Wir arbeiten dran. Sprich, ich weiß nicht, wie sehr das trägt. Am Anfang fand ich die Texte einfach nur gut und interessant, gerade, weil da nicht in erster Linie etwas Neues drin war, sondern diese Kataloge, die ich schon aus dem 19. Jh. kannte. Damals ist über Kataloge, also über ein geläufiges Verfahren, ein bestimmtes neues Material in die Texte gelangt, nämlich aus den Wissenschaften im 19. Jh. Und jetzt war das wieder so, nur aus dem Pop- und Warenbereich. Es kommt neues Material rein, aber mit einem alten Textverfahren, das dadurch wieder neu interessant wird. Es ist also eher ein Wechselspiel. Zwar habe ich an einigen Stellen mit Groys argumentiert, aber ich würde niemals sagen, das sind gute Texte, *weil* da das Neue reingekommen ist und nur deshalb. Das ginge zu weit, zumal man sieht, dass das nur ein bestimmter Moment in der deutschen Literaturgeschichte war, der recht schnell wieder vorbei gewesen ist. Nehmen wir Christian Kracht, also jemanden, dessen Texte ich sehr schätze: Dessen Texte funktionieren jetzt anders weiter. Die haben an diesem neuen Archivismus partizipiert und profitieren nach wie vor davon, aber sie laufen nicht mehr so. Ich würde den Aspekt des Neuen jedenfalls nicht monolithisch hinstellen wollen.

Ich komme zu meinen abschließenden Fragen. (Baßler lacht) Sie haben selbst die Bedeutung von Listen und Archivierung in der Gegenwartsliteratur herausgearbeitet und haben auch einen Aufsatz über Nick Hornby geschrieben, der mit High Fidelity dem Listen-Phänomen einen Roman gewidmet hat. Ab-

¹² Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München, 2002.

schließlich finde ich es daher angebracht, Sie um eine Liste mit Ihren Lieblingswerken seit 2000 zu bitten. Sagen wir 10 Texte, nummeriert oder auch ungeordnet. Und fünf deutschsprachige Musikalben.

Also die besten Bücher seit ca. 1963 sind sowieso Schallplatten, wie Peter Glaser das mal 1981 gesagt hat. Und neuerdings, seit den Sopranos, sind es Fernsehserien. Ich glaube, dass *The Wire* besser ist als viele Bücher, die zu der Zeit erschienen sind. Aber ich habe einfach eine Liste gemacht mit zehn deutschsprachigen Romanen:

Dietmar Dath – *Waffenwetter* (2007, Suhrkamp)

Erwin Einzinger – *Aus der Geschichte der Unterhaltungsmusik* (2005, Residenz)

Annett Gröschner – *Moskauer Eis* (2000, Kiepenheuer/Aufbau)

Wolf Haas – *Das ewige Leben* (2003, Hoffmann und Campe/Piper)

Wolf Haas – *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006, Hoffmann und Campe/dtv)

Christian Kracht – *1979* (2001, Kiepenheuer & Witsch/dtv)

Christian Kracht – *Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten* (2008, Kiepenheuer & Witsch/dtv)

Joachim Lottmann – *Die Jugend von heute* (2004, Kiepenheuer & Witsch)

Frank Schulz – *Morbus fomiculi oder die Sehnsucht des Laien* (2001, Eichborn/Zweitausendeins)

Ulf Erdmann Ziegler – *Hamburger Hochbahn* (2007, Wallstein/dtv)

Und die 5 deutschsprachigen Alben, quasi All-Time-Faves?

Das ist superschwierig, auch weil es da Einzeltitel gibt, die viel besser sind als ein Album insgesamt. Nach langem Ringen habe ich mich entschlossen, anzufangen mit *Nina Hagen Band* (1978). Das war für mich eine unglaubliche Platte, die ich immer noch sehr gerne höre. Auf die Frage nach dem besten deutschen *Pop*-Album würde ich wahrscheinlich jederzeit das erste, selbstbenannte Album von Trio nennen. Das ist 1981 schon einmal herausgekommen und dann nochmal 1982 mit den Singles „Da da da“ und „Sabine“ eingebaut.

Trio sind auch ein gutes Beispiel für Ihren synchronen Avantgarden-Begriff, denn die haben das komplette Image der Band entwickelt, inklusive Geldgebern, die sie in die Provinz geholt und ihnen ihr Konzept vorgestellt haben nach dem Motto: Wir müssen unseren Sound entschlacken, damit dabei etwas Originelles und zugleich Eingängiges rauskommt und wir sofort Erfolg haben – also alles durchdacht von vorne bis hinten.

Und dann haben sie diesen Rhythmus ROCK1 bei „Da da da“ vom Casio genommen – einfach großartig. Ein Album, das mich lange begleitet hat, ist *Von Bullerbü nach Babylon* von Foyer des Arts von 1981. Da ist ‚Wissenswertes über Erlangen‘ drauf, ‚Hubschraubereinsatz‘, dann noch ‚Komm in den Garten‘. Ganz unterschiedliche Titel, ein tolles Album. Außerdem habe ich das erste von Peter Licht ausgewählt, *Vierzehn Lieder* von 2001. Und dann ist die Frage: Was nimmt man als fünftes? Da habe ich einen Sampler genommen,

also Bernd Begemann & die Befreiung, *Glanz* von 2008. Das sind Neueinspielungen der besten Begemann-Songs, ein bisschen eingängiger als die alten Versionen.

Schön, dann hätte ich gerne noch einen Geheimitipp von Ihnen, einen zeitgenössischen, aus Ihrer Sicht unterbewerteten Autor bzw. eine Autorin.

Tja, „unterbewerteter Autor, Geheimitipp“? Einen richtigen Geheimitipp habe ich nicht, aber ich habe nochmal in Richard Kämmerlings' *Literaturgeschichte seit 1989*¹³ geguckt, und da fehlt doch tatsächlich Joachim Lottmann. Das ist jemand, den ich sehr schätze und wo ich denke, der Mann mag zwar wahnsinnig sein, aber das war Robert Walser auch. Das ist überhaupt einer der ersten gewesen, die diese Art von entschlackter Literatur geschrieben haben, damals noch Anfang der 80er mit *Drei Frauen* (in der Anthologie *Rawums*¹⁴), dann mit *Mai, Juni, Juli*, seinem Debüt-Roman von 1987. Und *Deutsche Einheit* [*Ein historischer Roman aus dem Jahr 1995*, Haffmans, 1999] ist für mich nach wie vor der große Roman zur deutschen Einheit. Darin wird Definitives über Literatur gesagt und vor jeder Klagenfurt-Lesung sollte man heute *Deutsche Einheit* lesen. Ich will mit Heinz Drügh mal eine Joachim-Lottmann-Gesellschaft gründen, selbst wenn der noch lebt.

Vielen Dank für das Gespräch!

Quellen

- Babler, Moritz, „Avantgarde in der Popkultur. Figuren des Alterns und Verjüngens“, in: Alexandra Pontzen/Heinz-Peter Preusser (Hg.), *Alternde Avantgarden*, Heidelberg, 2011, S. 63-73.
- Ders., *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München, 2002.
- Ders., *Die kulturpoetische Funktion. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Tübingen, 2005.
- Carey, John, *The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, 1880-1939*, London, 1992.
- Clover, Joshua, „Good Pop, Bad Pop. Massiveness, Materiality and the Top 40“, in: *This Is Pop. In Search of the Elusive at Experience Music Project*, hg. v. Eric Weisbard, Cambridge, MA, London, 2004, S. 245-256.
- Glaser, Peter (Hg.), *Rawums. Texte zum Thema*, Köln, 1984.
- Greenblatt, Stephen, *Shakespearean Negotiations*, Oxford, 1988.
- Groys, Boris, *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, Frankfurt/M., 1992.

¹³ Richard Kämmerlings, *Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89*, Stuttgart, 2011.

¹⁴ Peter Glaser (Hg.), *Rawums. Texte zum Thema*, Köln, 1984.

- Kämmerlings, Richard, *Das kurze Glück der Gegenwart. Deutschsprachige Literatur seit '89*, Stuttgart, 2011.
- Kandinsky, Wassily, *Über das Geistige in der Kunst* [1911/12], 10. Aufl., Bern, 1952.
- MacCannell, Dean, „Sights and Spectacles“, in: *Iconicity. Essays on the Nature of Culture*. Fs. Thomas A. Sebeok, hg. v. Paul Bouissac (u. a.), Tübingen, 1986, S. 421-435.
- Simpson, David, „Is Literary History the History of Everything? The Case for ‚Antiquarian‘ History“, in: *SubStance* 28, (1999), S. 5-16.

DOING THE AUTHOR

THOMAS HOMSCHEID

AUTOMONUMENTALITÄT – ODER:
WIE MAN SICH ZUM LITERARISCHEN DENKMAL MACHT.
ÜBERLEGUNGEN ZU PRODUKTIONSÄSTHETISCHEN
STRATEGIEN ZEITGENÖSSISCHER AUTOREN

Denn Ruhm ist schließlich nur der Inbegriff
aller Mißverständnisse, die sich um einen
neuen Namen sammeln.

Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*

Eines der berühmt gewordenen poetologischen Credos von Gottfried Benn ist der Ausspruch, Gedichte entstünden nicht, sie würden gemacht.¹ Der Gedanke der Machbarkeit, der Berechnung, der Architektur, der Rezeptur oder der Komposition von Lyrik ist die Absage an alle idealistischen Vorstellungen von geniehafter Eingabe, rauschhaft-sinnlicher und damit unreflektierter, einfacher Produktion *ex nihilo*. Interessanterweise hat sich im Bereich der Literatur der naive Glaube an die Existenz eines an keine Regeln gebundenen Schöpfergenies, dessen Werke nicht Ergebnisse brütender Arbeit, sondern rätselfhafte Eingebungen sind, länger gehalten als etwa in dem der Malerei (dieses Fach hat diesbezüglich ohnehin eine ganz andere Tradition) oder der musikalischen Komposition. In letzterer war es auch zu Hochzeiten des literarischen Geniekults kein Frevel, ein gewisses melodioses Element über eine längere Partitur hinweg immer wieder durchzuarbeiten. Ein parodistischer Rückgriff auf bekannte musikalische Motive wurde hier kaum als Mangel an eigener Originalität ausgelegt. Bezeichnenderweise hat in der Musiksprache der Terminus ‚Parodie‘ daher auch keinen humoristischen Unterton wie im allgemeinen Sprachgebrauch – das Aufgreifen des Bekannten ist auch ohne die ironische Brechung statthaft. Die Literatur dagegen kommt ohne diese nur dann aus, wenn sie sich des Plagiats oder der platten Nachahmerei zeihen lassen will.

In der heutigen Zeit müsste man Benns Wort von der Machbarkeit des Gedichts fast produktionsästhetisch ausweiten, denn auch der Dichter ‚entsteht‘

¹ Vgl. Gottfried Benn, „Probleme der Lyrik“, in: Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, hg. v. Dieter Wellershoff, Bd. 4: Reden und Vorträge, Wiesbaden, 1968, S. 1058-1096: 1059. Benn wendet sich dort gegen die klischierte Vorstellung, die Kombination aus einem melancholisch gestimmten Jüngling und einer Heidelandschaft erzeuge bereits Gedichte. „Nein, so entsteht kein Gedicht. Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht.“

nicht mehr, auch er wird in gewisser Hinsicht ‚gemacht‘. Im Vordergrund soll bei diesem Gedanken weniger stehen, dass Studiengänge wie *creative writing* längst nicht mehr nur im angelsächsischen Sprachraum existieren, Schulen des Schreibens sich also zunehmend professionalisieren und Kreativität primär als Technik verstehen, oder dass die Literaturindustrie mit ihren Agenten, ihrer PR- und Werbemaschinerie mitsamt mannigfaltiger ‚Events‘ in Form von Preisverleihungen und dergleichen über ein ausdifferenziertes und hochspezialisiertes System des ‚Autormachens‘ verfügt. Interessieren sollen in diesem Zusammenhang vielmehr die intrinsischen Aspekte, ausgehend von der Rolle des Autors und seinen Möglichkeiten zur autopoietischen Selbstproduktion.

So versucht dieser Beitrag, einige produktionsästhetische Strategien und Konzepte zu skizzieren, derer Autoren sich bedienen, um zunächst gemäß einer „Ökonomie der Aufmerksamkeit“² Gehör zu finden und sich über Texte, Paratexte und Kontexte dauerhaft im öffentlichen Diskurs zu halten. Der Beitrag nimmt u. a. den Autor Günter Grass als Beispiel, ohne dezidiert einen Beitrag zur Grass-Forschung leisten zu wollen. Vielmehr wird das Problemfeld einer literarischen Mnemotechnik im Mittelpunkt stehen, für die Erinnerungskultur die falsche und ‚Automonumentalisierung‘ (vielleicht) die richtige Bezeichnung wäre. Die ‚Automonumentalisierung‘ ist ein autorzentriertes Paradigma, das Techniken, Performanzen und Inszenierungen des Sich-Einschreibens in ein kulturelles Gedächtnis zusammenfassen soll – auch auf die Gefahr hin, dass dadurch offensichtlich die Priorität auf das Paratextuelle gesetzt wird und der eigentliche Text, das literarische Produkt, etwas in den Hintergrund tritt. Dies scheint jedoch eine übergreifende und verallgemeinerbare Tendenz zeitgenössischer Literatur zu sein, die der Beschaffenheit des literarischen Feldes als System und als Arsenal diverser Kommunikationstechniken geschuldet ist:

Kommunikative Muster wie Personalisierung, Visualisierung und Etikettierung popularisieren die öffentliche Aufmerksamkeit für Literatur auf ähnliche Art und Weise wie die Skandalisierung: nämlich durch inszenierte Paratexte. Solche Inszenierungen sind vom Prinzip her nicht neu, aber sie sind insgesamt wichtiger geworden, weil die journalistischen Parameter, nach denen sich Inszenierungslogiken ausrichten, werkexterne und werkbegleitende Aspekte von Literatur zunehmend bedeutungsvoll machen.³

Bedingt aber die Kurzlebigkeit des auf medialer Präsenz basierenden Ruhmes, die Flüchtigkeit des öffentlichen Interesses nicht auch ein Bestreben nach dem Dauerhaften, das die literarische Tätigkeit ja ohnehin verheißen würde, wenn in den vergangenen Jahrhunderten mit der Fähigkeit des Lesens und des Zugewinns an Wissen nicht auch die Notwendigkeit des Vergessens sich mindes-

² Vgl. Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit: ein Entwurf*, München, 2004.

³ Marc Reichwein, *Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten*, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen, 2009, S. 89-99: 97.

tens ebenso schnell verbreitet hätte? Scheint nicht sogar in die Materialität des traditionellen schriftlichen Mediums bereits der Keim zur Zukunftsunfähigkeit gelegt, nachdem die Buchform nach Jahrhunderten der sinnbildlichen Konser- vation des Wissens zunehmend von digitalen Trägern der Schriftkultur ins Ab- seits gedrängt wird?⁴ Zu den ebenso traditionsträchtigen Techniken der über- zeitlichen Sichtbarmachung und Präsenzsteigerung zählt neben der Schrift- form des Buches die ‚steinerne Evidenz‘ des Denkmals, der Statue oder des Standbilds. Wie wird nun ein Autor samt seinen textuellen Produkten zum Denkmal, oder, im Misstrauen auf die Erinnerungsfähigkeit und das Wohlwol- len potenzieller posthumer Denkmalsstifter, wie macht er sich selbst zum lite- rarischen Denkmal? Vor der Frage, welche textuellen, paratextuellen und sys- tembedingten Techniken ihm zu diesem Zweck zu Gebote stehen, bleibt natür- lich die Frage: Will der Gegenwartsautor, sofern man in dieser pauschalisierten Form von einer pluralistischen und heterogenen Summe sprechen kann, überhaupt ein Denkmal sein oder wird er eine schon zu Lebzeiten einsetzende Versteinering nicht eher ablehnen und bekämpfen müssen?

Die Theorie des Denkmals, sofern von ihr die Rede sein kann, erkennt im vermeintlich statischen Objekt jedoch immer auch ein aktives Agens, ein Steu- erungselement kollektiver Erinnerung und ein prospektiv-manipulatives Ges- taltungsmittel, dessen ‚steinerne Evidenz‘ den Blick im Grunde eher nach vorne richtet als nach hinten, eher um die Fortwirkung im Zukünftigen besorgt ist als um die bloße Dokumentation des Geschehenen oder Gewesenen, denn Denkmäler „wollen aus der Zeit, aus den Vorgängen oder Geschäften, aus denen sie Überreste sind, etwas bezeugen oder für die Erinnerung fixieren, und zwar in einer bestimmten Form der Auffassung des Geschehenen und seines Zusammenhangs“⁵.

Das Denkmal bewegt sich also an der Schwelle von Vor- und Nachzeitig- keit und offenbart gerade durch seine gestenreiche Ikonografie, seine steinerne Unverkennbarkeit und seine bleibende Präsenz einen eigenartigen Reiz für eine Postmoderne, die dem Vergangenen weitaus mehr archäologische oder historiografische Aufmerksamkeit entgegenbringt als sämtliche Zeitalter zuvor. Bezogen auf das System der Literatur bedeutet dies, dass das Interesse an Literaturgeschichte summarisch noch zu keiner Zeit größer war als in der Gegenwart, in der gleichzeitig auch das geschichtlich unpräzedierte Maximum an Literaturneuproduktion stattfindet. Der Literat der Gegenwart konkurriert also im Kampf um die Aufmerksamkeit des Lesers nicht nur mit seinen Zeit- genossen, sondern auch und vor allem mit dem unablässig umgewälzten

⁴ Dass dem de facto nicht so ist und dass der Hype um E-books und sonstige digitale Medien wenn schon nicht das oft beschworene Ende des Buches, dann ein sehr zaghafter Anfang vom Ende darstellt, belegen die Verkaufszahlen des Jahres 2010, wonach laut einer Studie der Ge- sellschaft für Konsumforschung GfK auf E-books nur ein Marktanteil von einem halben Pro- zent des Gesamtmarkts entfallen ist.

⁵ Johann Gustav Droysen, *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Ge- schichte*, hg. v. Rudolf Hübner, München, 1958, S. 50.

Kanon der Klassiker, den ständig neu edierten Ausgaben längst verstorbener Autoren und muss feststellen, dass insbesondere der Moment des Ablebens des Autors einen Höhepunkt in der Rezeptionsgeschichte mancher Werke darstellen oder vorbereiten kann.

Der Moment des Eintritts in die Sphäre der überzeitlichen Geschichte, der liminale Raum zwischen der Zugehörigkeit zur sich aufstauenden Vergangenheit, der knapper werdenden Gegenwart und der nur noch indirekt zu gestaltenden Zukunft hat kaum ein Autor so gespürt wie der wohl am häufigsten in Denkmalpose verewigte Goethe. Wenige Monate vor seinem Tod in einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 1. Dezember 1831 bekennt er, „daß in meinen hohen Jahren mir alles mehr und mehr historisch wird: ob etwas in der vergangenen Zeit, in fernen Reichen oder mir ganz nah räumlich im Augenblicke vorgeht, ist ganz eins, ja ich erscheine mir selbst immer mehr und mehr geschichtlich“⁶.

Die hier beschriebene Amalgamierung der Zeit in der allgemeinen, das ganze Subjekt verschlingenden Historie hat ihre literarische Parallele in einer Amalgamierung von Künstler und Werk zu seinem Gesamtbild, einem Gesamtkunstwerk, das nicht allein Text und produzierendes Subjekt, sondern noch dazu Paratext und Kontext verschmilzt und als Kondensat einer nachgelagerten Öffentlichkeit zur Rezeption anbietet und dafür schon vorher dezidierte Strategien entwickelt, damit dies im vorgesehenen Sinne geschieht. Wann dieses Phänomen in der Karriere von Berufsautoren jedoch einsetzt, d. h., wann die Sorge um den Nachruhm die Ambition der Teilhabe am aktuellen Diskurs überwiegt, wo sich doch jeder Schreibakt bereits als Schritt in diese Richtung interpretieren lässt, ist schwer zu beantworten. Es scheint aber zum besonderen Reiz gerade der Frühverstorbenen in der Literaturgeschichte zu gehören, dass ihnen keine Gelegenheit gegeben war, den Nachlass zu ordnen, Werksausgaben letzter Hand herauszugeben, Stiftungen zu gründen oder sich eines anderweitig gelagerten Kalküls verdächtig zu machen, bei dem die Sorge um das Kommende die Performanz im Jetzt über Gebühr dominiert.

Inwieweit eine Strategie der Selbsthistorisierung, der Selbstvergeschichtlichung und Automonumentalisierung als bewusste Einflussnahme auf die Rezeptionsmodi der Nachwelt den gewünschten Erfolg bringt, oder ob derartige Techniken nicht vielmehr dazu geeignet sind, bloß einer blassen Gefolgschaft einen dankbaren Steinbruch der Sujets und eine Kostümkiste der Posen zu bieten, erscheint fraglich. Der denkmalartige Übervater der Literatur mit seiner unübersehbaren Präsenz wird eifrig rezipiert und imitiert in einer Zeit, die auch auf sonstigen Feldern des gesellschaftlichen Lebens die Neigung hat, „klassische Ideen in ihren Repräsentationswert umzumünzen“⁷ und sich damit

⁶ Johann Wolfgang v. Goethe, „Brief an Wilhelm von Humboldt vom 1.12.1831“, in: Friedmar Apel (Hg.), *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. II, Bd. 11, Frankfurt/M., 1985, S. 494 f.

⁷ Walter Hinck, „Epigonendichtung und Nationalidee. Zur Lyrik Emanuel Geibels“, in: ders. (Hg.), *Von Heine zu Brecht. Lyrik im Geschichtsprozess*, Frankfurt/M., 1978, S. 60-83: 71.

begnügt, die Vertreter der Hochliteratur als unerreichbare, nicht zu übertreffende und statische Idealbilder in „Denkmalpose“⁸ zu verehren.

Die simpelste Strategie der literarischen Denkmalwerdung ist folglich, das bereits bestehende Denkmal zu imitieren und dessen Pose und Habitus auf vielschichtige Weise zu adaptieren. Dass dieses Phänomen durchaus nicht nur bei einer epigonalen Literatur im engeren Sinne, also in der unmittelbaren Nachgoethezeit, anzutreffen ist, sondern überraschenderweise auch bei Autoren auftritt, deren Werk ansonsten einer Neuerung in Sprache, Stil und Themenwahl verpflichtet ist, beweisen Untersuchungen zu Gerhart Hauptmann, der trotz seiner frühen und prägenden Zugehörigkeit zum Naturalismus und dessen kruder Dramenästhetik durchaus „auf das Erbe Goethes Anspruch [erhebt], indem er eine gewisse Ähnlichkeit durch Haartracht und Haltung zu steigern sucht“⁹. Die zur Ikone gewordene Goethe-Silhouette als Insignium der Klassizität dient also dem Nachkömmling, der ansonsten ja keineswegs zu den Goethe-Epigonon im pejorativen Sinn gezählt wurde, schon als rein äußerliche Chiffre eines auf Kohärenz und Kontinuität eines kulturellen Kapitals ausgerichteten Selbstverständnisses. Das kann einerseits sicher mit einer gewissen Hybris erklärt werden, hat andererseits aber sicher auch schlicht mit einer zeit-genössischen und eben nicht an der Moderne ausgerichteten Rezipientenerwartung an die Phänotypologie eines Dichters zu tun, der Hauptmann, etwas anbiedernd, zu entsprechen versucht. Es zeigt sich allerdings, dass der Habitus des jüngeren Hauptmann, der sich zum Zeichen der Ähnlichkeit mit Goethe sogar den Haaransatz künstlich hochrasiert hatte, damit sein Profil dem des Weimarer Klassikers gleiche, nicht der einzige Ansatz bleibt, um im Schatten des literarischen Denkmals quasi per Saldenübertrag eines vorgefundenen symbolischen Kulturkapitals die eigene Denkmalwürdigkeit zu befördern:

Die umfangreichen, mehrmonatigen Feierlichkeiten des Jahres 1922 [zu Hauptmanns 60. Geburtstag] dokumentieren, dass Hauptmann endlich die lang ersehnte Rolle des Nationaldichters zukommt. [...] Die Feierlichkeiten zu Hauptmanns 70. Geburtstag stehen denen von 1922 nicht nach; ihren besonderen Charakter erhalten sie dadurch, dass im Jahr 1932 gleichfalls Goethes 100. Todestag gewürdigt wird. Die beiden Dichter-Ehrungen gehen nahtlos ineinander über. Hauptmann hält auf seiner Amerika-Reise an der Columbia-Universität eine Goethe-Rede, die zugleich als Selbstporträt konzipiert ist, und wird im Goethe-Jahr zum Goethe-Preisträger der Stadt Frankfurt.¹⁰

Die Orientierung am literarischen Denkmal als Träger von Repräsentanzwert, die stete Nebenläufigkeit einer historischen Perspektive und die gleichzeitige Kohärenzstiftung des eigenen Schreibens und der eigenen Existenz bedingt eine Art zweigeteilten Blick des Dichters, der sowohl auf das eigene Werk und

⁸ Ebd.

⁹ Friedhelm Marx, *Gerhart Hauptmann*, Stuttgart, 1998, S. 33 f.

¹⁰ Ebd., S. 30.

das eigene Subjekt gerichtet ist als auch auf den vergleichenden Aspekt einer historisierenden Dimension, die über das eigene Selbst hinausweist. Als Träger einer Rolle, als Spielender mit einer rezeptionsästhetischen Rollenerwartung oder als Erfüller eines Selbstanspruches mit den Mitteln des Habitus erblickt sich der Autor beim Schreiben gewissermaßen selbst. Er spiegelt sich nicht nur in der Literatur an sich, sondern begibt sich, produktionsästhetisch gesehen, in einen dualen Prozess des Schaffens und des eigenen Werdens, womit er sozusagen eine dritte Position außerhalb des Werks und außerhalb seiner Selbst einnehmen kann, so, als sei er auch der Betrachter nicht nur vorgefundener Denkmäler, sondern auch der selbst geschaffenen Monumentalisierungen.

Gottfried Benn thematisiert dieses Phänomen einer Dualität des Beobachtungsobjektes vor dem Hintergrund einer dichterischen Selbstreflexivität in seiner berühmten Rede über die „Probleme der Lyrik“ aus dem Jahr 1951:

Bei der Herstellung eines Gedichtes beobachtet man nicht nur das Gedicht, sondern auch sich selber. Die Herstellung des Gedichtes selbst ist ein Thema, nicht das einzige Thema, aber in gewisser Weise klingt es überall an. Ganz besonders aufschlussreich ist in dieser Hinsicht Valéry, bei dem die Gleichzeitigkeit der dichterischen mit der introspektiv-kritischen Tätigkeit an die Grenze gelangt, wo sich beide durchdringen.¹¹

Möglicherweise ist auch dies eine Art normatives Qualitätskriterium für die Güte von Literatur, inwiefern es Autoren gelingt, diese dritte Instanz, die immer eine konstruierte, eine imaginierte sein muss, glaubhaft umzusetzen und zwischen den gefährlichen Graden von zu viel selbstverliebter Nähe und zu viel abkühlender Distanz zu balancieren. Hier soll es jedoch um die Verbindung von Text, Paratext und Kontext gehen, das Amalgam von literarischem Produkt zwischen Vorgefundenerem und versuchsweise Originärem, dem Habitus des geschichtsbewussten produzierenden Subjekts, das in der Abspaltung der Selbstreflexion über sich hinaus weist. Mit diesem Dreisatz ist der Grundstein gelegt für eine mnemografische Kulturtechnik, die in Grundzügen bereits die „primäre[n] Organisationsformen des kulturellen Gedächtnisses“¹² bildet, zu denen Jan Assmann die „poetische Form, rituelle Inszenierung und kollektive Partizipation“¹³ zählt.

Auch wenn die Inszenierung des Habitus eine Schwundstufe der rituellen Inszenierung zu sein scheint, so haben sich doch gewisse mnemotechnische Grundprinzipien insbesondere der kollektiven Partizipation von der Frühgeschichte bis in die Gegenwart hinein tradiert. Derartige Inszenierungen bieten sich für eine Instrumentalisierung zum Zwecke der Geschichtsbildung an unter der Maßgabe, dass Geschichte hier nicht nur als ein retrospektiv zu erfor-

¹¹ Benn (1968), Probleme der Lyrik, S. 1059 f.

¹² Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 1992, S. 56.

¹³ Ebd.

schendes Informationsvakuum verstanden wird, sondern auch als eine im Sinne der Denkmalstheorie proaktiv und vorausgreifend zu gestaltende Größe und Spielfläche für im Zukünftigen wirkende Inszenierungen des Gegenwärtigen. Es scheint dabei nicht nur auf schriftlose Kulturen zuzutreffen, dass insbesondere Feste und Riten, wenn auch in Derivationsstufen, „im Regelmäß ihrer Wiederkehr für die Vermittlung und Weitergabe des identitätssichernden Wissens und damit für die Reproduktion der kulturellen Identität“¹⁴ sorgen. In diesen frühen Kulturen waren sie die einzige Möglichkeit für das Individuum, an einem Konstitutionsprozess des kulturellen Erinnerns zu partizipieren, während sie heute eine Option unter vielen bilden und dennoch kaum etwas von ihrer integrativen und mnemotechnischen Prägekraft eingebüßt zu haben scheinen. Wie sonst wäre es zu erklären, dass in Zeiten der Telekommunikation und der Massenmedien, die eine persönliche Anwesenheit auf Zusammenkünften weitestgehend überflüssig machen, das Fest und der Ritus unter dem modernen Etikett des ‚Events‘ eine ungeahnte Hochkonjunktur erlebt? Dass der Literaturbetrieb eine schier unüberschaubare Vielzahl solcher Events hervorbringt, deren Wirkungskraft eher durch ihre inflationäre Instrumentalisierung geschmälert zu werden scheint als durch ihr jeweiliges Zelebrieren an sich? Was den Event als moderne Schwundstufe des Ritus oder des Festes natürlich weitgehend dysfunktional macht im Sinne einer kulturgeschichtlich-mnemotechnischen Relevanz, ist – neben seiner inflationären Häufung, die aus Assmanns „Zweizeitigkeit“¹⁵ als Unterschied von Alltag und Festtag eine permanente Unzeitigkeit macht – auch die kaum übersehbare Strategie der Initiatoren, sich mittels der Erzeugung eines Events in eine ungeschriebene Agenda des kulturgeschichtlichen Geschehens einzuschreiben, ohne dass jemand außer ihnen selbst sie auf den Plan gerufen hätte. Analog zu Gottfried Benns Frage „Wer kauft eigentlich Anthologien?“¹⁶ könnte man also fragen, wer eigentlich auf Literaturpreisverleihungen geht – außer denen, die einen Preis verleihen und denen, die sich darum beworben haben. Dennoch bleibt die „Partizipationsstruktur“¹⁷, mittels derer Assmann das kommunikative vom kulturellen Gedächtnis unterscheidet, in Bezug auf die Teilhabe am kulturellen Gedächtnis und seine inszenierten „Fixpunkte“¹⁸ stets „differenziert“¹⁹, d. h. weniger diffus als die Teilhabe am kommunikativen Gedächtnis. Durch diese Unterscheidung der Teilhabe, die sich in der Differenzierung der Rollen und Funktionen des Literaturbetriebs widerspiegelt, bleibt der Event mit einem Rest des Ritualen verbunden. Eingefahrene Abläufe und standardisierte Abfolgen eines Programms mögen in Verbindung mit einer gewissen auratischen Aufla-

¹⁴ Ebd., S. 57.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Gottfried Benn, „Wer kauft eigentlich Anthologien?“, in: Gottfried Benn, *Gesammelte Werke*, Bd. 7: Vermischte Schriften, hg. v. Dieter Wellershoff, Wiesbaden, 1968, S. 1794 ff: 1794.

¹⁷ Assmann (1992), *Das kulturelle Gedächtnis*, S. 53.

¹⁸ Ebd., S. 52.

¹⁹ Ebd., S. 53.

derung an die alte liturgische Fundierung gemahnen – allerdings mit einem entscheidenden Unterschied: Im Sinne einer Automonumentalisierung haben sich die Funktionalitäten insoweit verschoben, dass der Dichter in seiner Funktion als Schreiber nicht mehr die Funktion erfüllt, „das Gruppengedächtnis zu bewahren“²⁰; vielmehr ist er im Zuge der Selbstreferenzialität des ihn bedingenden und hervorbringenden Systems selbst Gegenstand des Gruppengedächtnisses geworden, während der Aspekt der Dokumentation auf wiederum hierauf spezialisierte Aktanten des Systems delegiert wird.

Die journalistischen Verwalter und Dokumentatoren des sozialen Gedächtnisses sind im Wesentlichen auch an einer weiteren Technik der Automonumentalisierung beteiligt, die nur durch die mediale Augmentation zur vollen Entfaltung gelangen kann: der Technik des Skandals. Zunächst scheint das Moment des Skandalösen zwar im Widerspruch zu einer gesuchten Annäherung an Aspekte der Klassizität und der Akkumulation kultursymbolischen Kapitals zu stehen. Aber es ist mehr als nur ein der Knappheit der Aufmerksamkeit geschuldetes Hebelwerk der medialen Präsenzsteigerung. Die wenigsten Autoren, die heute als Klassiker gefeiert werden, kamen ohne Skandale aus – Goethe wohl am allerwenigsten. Auch die Erzählwerke Fontanes, die den heutigen Leser bürgerlich-beschaulich anmuten, waren zu ihrer Zeit aufgrund der darin impliziten Ständekonflikte tendenziell skandalös.²¹

Dass aber das Instrument der Skandalisierung als polarisierendes Anrennen gegen den nivellierenden Konformismus der Gleichgültigkeit breiter Rezeptionsschichten bei übermäßigem Gebrauch sich ebenso in das Gegenteil seiner Intention verkehrt wie das Instrument des Events in manchem Fall, lässt sich in der neueren Literaturgeschichte anhand von Peter Handke beobachten:

Skandale nutzen sich zudem ab: Peter Handke hat sein Werk mit richtigen und wichtigen Skandalen begonnen. Aber irgendwann rechnete sein beschimpftes Publikum damit, dass jedes neue Buch von ihm ein Weltbild zerbrechen wollte. Es hatte sich an den Skandal gewöhnt – und damit war dem Autor ein Gestaltungsmittel aus der Hand genommen. Erst seine Kriegsberichterstattung, in der er ‚Gerechtigkeit für Serbien‘ forderte und so eine dem politisch korrekten Mainstream entgegen gesetzte Perspektive einnahm und verteidigte, führte wieder zum Skandal. Nun aber wurden seine Texte nicht mehr als produktive Provokation, sondern als Verblendung gedeutet.²²

In anderer, aber ebenso intensiver Weise hat sich Günter Grass bis in die jüngste Vergangenheit hinein des Skandals als Mittel der Aufmerksamkeitsadhäsion bedient, wobei an seinem Beispiel erstaunen muss, dass die Evokation eines Skandals nicht nur dem jungen Autor Gehör verschafft, sondern auch den längst arrivierten, preisgekrönten, schon fast in Denkmalpose erstarrten

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. hierzu Helen Chambers/Verena Jung, *Theodor Fontanes Erzählwerk im Spiegel der Kritik: 120 Jahre Fontane-Rezeption*, Würzburg, 2003, S. 19.

²² Volker Ladenthin, „Literatur als Skandal“, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen, 2009, S. 19-28: 26.

Autor zurück in die Schlagzeilen bringt – ganz so, als wolle der inzwischen Hochbetagte vielleicht gerade mit der Virulenz des Skandals aus der zunehmend denkmalartigen, musealen Atmosphäre, die ihn und sein Werk umgibt, gewaltsam ausbrechen. Oder als reiche es nicht aus, ein Denkmal zu sein, und man müsse stattdessen auch noch für die auf dem Denkmal sitzenden Tauben sorgen, damit die Öffentlichkeit erkennt, dass es sich um ein Denkmal handelt, das sich selbst beschmutzt.

Ohnehin ist in der zeitgenössischen Literatur „der skandalisierte Diskurs nicht zuletzt mit Person und Werk von Günter Grass verbunden“²³; einen ihrer späten Höhepunkte erfährt diese Skandalisierung im Vorfeld der Autobiografie *Beim Häuten der Zwiebel*, in welcher der ansonsten mit hohem moralischem Impetus auftretende und durchaus vor sozialdemokratisch motivierter Politagitation nicht zurückschreckende Autor sich enthüllungsartig zu seiner früheren Mitgliedschaft in der Waffen-SS bekennt:

Eher werde ich die Waffen-SS als Eliteeinheit gesehen haben, die jeweils dann zum Einsatz kam, wenn ein Fronteinbruch abgeriegelt, ein Kessel, wie der von Demjansk, aufgesprengt oder Charkow zurückerobert werden mußte. Die doppelte Rune am Uniformkragen war mir nicht anstößig.²⁴

Zur besonderen rezeptionsästhetischen Dimension dieses späten Bekenntnisses, sei es bewusst-künstlich inszeniert oder auch im weiteren Verlauf der Berichterstattung mit weiterer Künstlichkeit skandalisiert, gehört die moralische Fragwürdigkeit des Erfolgsautors, dessen Akkumulation von symbolischem Kapital bereits so weit vorangeschritten war, dass der Nobelpreisträger in seiner nationalen Repräsentanz gänzlich mit dem von ihm vertretenen Kontext verschmolzen zu sein schien, was das Feuilleton auf die Formel „Grass ist Deutschland“²⁵ zu bringen wusste. Hatte der Aufbau eines nationalen Repräsentanzwertes als Inanspruchnahme einer modernen Kategorie der Klassizität als Strategie zur Schaffung eines literarischen Denkmals bereits gegriffen, so scheint nun die spätere Skandalisierung an diesem Denkmalstatus dennoch wenig zu ändern, denn der Autor hat mit seinem Bekenntnis „nur“ die (selbst gegebene) Lizenz zum moralischen Richten über Andere eingeübt, auch wenn das Feuilleton, die aufgeworfene Frage nach dem Nationaldichtertum gleich wieder verneinend, resümiert: „Grass bleibt ein Meister des Worts. Aber für den Nationaldichter, falls er denn jemals ein Anwärter gewesen sein sollte, reicht es nicht mehr. Was bleibt von Grass? Leider weniger, als möglich gewesen wäre.“²⁶

²³ Christoph Hägele, „Skandal oder Inszenierung? Günter Grass in der Kritik“, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen, 2009, S. 598-612: 598

²⁴ Günter Grass, *Beim Häuten der Zwiebel*, München, 2008, S. 126.

²⁵ Thomas Steinfeld, „Grass ist Deutschland“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 19.08.2006, S. 3.

²⁶ Christoph Keese, „Was bleibt von Günter Grass?“, in: *Die Welt* vom 20.08.2006, online unter: http://www.welt.de/print-wams/article86861/Was_bleibt_von_Guenter_Grass.html, zuletzt aufgerufen am 25.05.2011.

Ganz nebenbei ist *Beim Häuten der Zwiebel* allerdings schon rein gattungstheoretisch ein weiterer Beitrag zu einer Automonumentalisierung, denn es handelt sich um eine Autobiografie – wohl die unerlässliche Pflichtübung all derjenigen, die darum bemüht sind, sich in das kulturelle Gedächtnis einzuschreiben. Die Literarisierung der eigenen Lebensgeschichte darf als die wirksamste Form des literarisch-selbstreflexiven Spurenlegens gelten, die zunächst einmal implizit voraussetzen scheint, dass das geschilderte Leben von allgemeinem, über den privaten Kreis hinausgehendem Interesse ist und dass Leben und Werk eine nicht zu leugnende Verbindung eingehen, die mit dem literarischen Vermächtnis gleichsam auch die dahinter stehende Person in den Blickpunkt rückt. So schreibt Sloterdijk:

Mit der Veröffentlichung seiner Lebensgeschichte entwirft der Autobiograph eine globale Bedeutsamkeit seiner Erzählung. Er nimmt die Hypothek der Repräsentanz auf seine Geschichte. Wann immer der Autor seine Lebenserfahrungen auszubreiten beginnt, tut er es im Bewußtsein, eine repräsentative Rolle zu spielen hinsichtlich historischer, sozialer, geistiger Instanzen, die durch seine Erzählung hindurch sichtbar gemacht werden sollen.²⁷

Auch in den *Unpolitischen Erinnerungen* von Erich Mühsam heißt es gattungsreflektierend zum Wesen der Autobiografie:

Memoiren schreibt man ... für andere. Daher habe ich die Frage: Was gehen andere Leute meine Erlebnisse an? besser so zu formulieren: Welche meiner Erlebnisse gehen andere Leute an? Worauf zu antworten wäre: diejenigen, die nicht meine Erlebnisse allein sind, sondern in irgendwelcher Beziehung zur Zeitgeschichte, zur Kultur und zur Kennzeichnung der Gegenwart stehen.²⁸

Dass der produktive, künstlerisch tätige Mensch ein Teil der Zeitgeschichte ist, dessen Individualität in einen historischen Kontext eingebettet ist und als solche für eine Nachwelt konserviert werden kann, gehört also zu den Grundannahmen autobiografischen Schreibens. Auch die besondere produktionsästhetische Situation des mit seiner Autobiografie befassten Autors, der in der Regel in höheren Jahren seine Vita literarisiert, lässt es als eine der „Mythen des gefestigten Ich“²⁹ erscheinen, dass Autorensubjekte ihre Denkmalwerdung, ihr Erstarren in einem Höchstmaß an historiografischem, mnemotechnischem Repräsentanzwert nicht nur aber besonders in der Form der Autobiografie durchscheinen lassen. Zum Teil geschieht dies auch durch Poetisierungen einer sprichwörtlichen Petrifikation des Autorensubjekts. So heißt es etwa in der Autobiografie *Lebenswege meines Denkens* von Houston Stewart Chamberlain:

²⁷ Peter Sloterdijk, *Literatur und Lebenserfahrung. Autobiographien der Zwanziger Jahre*, München, 1978, S. 305.

²⁸ Erich Mühsam, *Unpolitische Erinnerungen*, hg. v. Fritz Adolf Hünich, Leipzig, 1949, S. 6 f.

²⁹ Sloterdijk (1978), *Literatur und Lebenserfahrung*, S. 285.

Von frühester Jugend an der Einsamkeit ergeben, und ihrer bedürftig, und diesen meinem Geiste notwendigen Zustand nur durch den trauten Umgang mit wenigen erprobten Freunden gern unterbrechend, zugleich aber jeglicher Anlage zu quälender Selbstforschung bar, habe ich mir mein Leben zu einer Art Burg ausgestaltet mit starken Umfassungsmauern, deren Zugbrücke selten heruntergelassen wird.³⁰

Die eigene Existenz als eine Art Bauwerk zu denken, offenbart nicht nur einen konstruktivistischen Denkansatz, sondern formuliert auch den impliziten Wunsch nach Dauerhaftigkeit über die prinzipielle Begrenztheit der eigenen Lebenszeit hinaus. Ohne nun in jedem Text eine Art Epitaph des Autorsubjekts erblicken zu müssen, fallen bei genauerer Analyse autobiografischer, aber auch lyrischer oder epischer Texte immer wieder Wendungen ins Auge, die eine Nähe der hingälligen Körperlichkeit zum Steinernen, Dauerhaften und Denkmalartigen suggerieren, wie etwa die stark mit Elementen der Archäologie operierende Lyrik von Marie Luise Kaschnitz, in der sich Zeilen finden wie „Mein Leib eine bleierne Kuppel“³¹. Schon Oswald Spengler spricht in *Der Untergang des Abendlandes* im Zusammenhang mit antiker Dramentechnik von der „Herrenmoral einer statuenhaften Seele“³². Bei Grass, dem stets um Agilität bemühten Autor, muss die Autopetrifikation des Subjekts einen Umweg nehmen: Das Autorensjekt definiert sich über den Gestus des Gönnerhaften und betreibt zunächst eine Denkmalstiftung für Andere, Unbedeutende und Vergessene, wie hier in *Beim Häuten der Zwiebel* anhand eines Lehrers aus Jugendjahren nachzulesen:

Dennoch muß mich mein Schweigen ausreichend belastet haben, sonst wäre ich kaum genötigt gewesen, jenem Lateinlehrer und einstigen Vorsitzenden der freistaatlichen Zentrumspartei [...] in meinem aus Prinzip rückbezüglichen Roman ‚Der Butt‘ ein unüberlesbares Denkmal zu setzen.³³

Wenn man autobiografisches Schreiben als einen Akt vorweggenommener Trauer um die eigene Vergänglichkeit begreifen will, so könnte man mit Thomas Macho in Anlehnung an Robert Hertz im selbstreferenziellen Schreibakt eine Veränderung des Aggregatzustandes des individuellen und des kulturellen Gedächtnisses erblicken, der allmählich von der fließenden, weichen Form in eine feste, starre und unverformbare, denkmalartige oder epitaphartige Gestalt übergeht:

Während zunächst noch allerlei Assoziationen, ambivalente Empfindungen, verworrene Schuldgefühle, Tagträume und plötzlich auftretende Halluzinationen das Bewußtsein plagen, komme es langsam zu einer Art von Verknöcherung, zu einer ‚Kristallisierung‘ der Erinnerung [...]. Aus solcher Perspektive mag es ge-

³⁰ Houston Stewart Chamberlain, *Lebenswege meines Denkens*, München, 1923, S. 18 f.

³¹ Marie Luise Kaschnitz, *Gedichte*, Frankfurt/M., 1975, S. 95.

³² Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, 1998 [1918], S. 448.

³³ Grass (2008), *Beim Häuten der Zwiebel*, S. 46.

stattet sein, die Arbeit am kulturellen Gedächtnis insgesamt als eine höhere Form der Skelettierungspraxis zu charakterisieren: das Zufällige, Formbare, Weiche, aber auch das Fleisch lebendiger Erfahrung und Kommunikation weicht im Laufe der Trauerzeit dem Notwendigen, Festgestellten und Harten, – dem Ossuar, dem Skelett, dem Schädel mit seinen Ornamenten, Zeichen oder Namen. Und zuletzt wird das Totenreich ebenso erfolgreich versiegelt wie das Gedächtnis der Lebenden.³⁴

Die Automonumentalisierung wird spätestens hiermit zu einem thanatozentristischen Akt: Wenn die „gesellschaftliche Arbeit der Trauer als ein psychosoziales Korrelat des Verwesungsprozesses“³⁵ beschrieben werden kann, lässt sich in der produktiven Arbeit des Schreibens ein ästhetiktheoretisches Korrelat zur kulturgeschichtlichen Praxis der Sepulkralarchitektur erblicken, also auch im literarischen Denkmal eine thanatoreflektierte Kulturtechnik der Petrifikation von Sein. Interessanterweise reichen die Verbindungen von Denkmalarchitektur, Sepulkralarchitektur und Schriftkultur kulturgeschichtlich viel tiefer zurück, als es auf den ersten Blick den Anschein hat:

Gerade darin geht das ägyptische Monumentalgrab besonders weit über das hinaus, was wir normalerweise mit dem Begriff von Totenkult und Toteskultur im engeren Sinne verbinden würden. Seine Stellung in der ägyptischen Welt läßt sich nur mit unseren Vorstellungen von Kunst, Autorschaft und Werk vergleichen.³⁶

Autorschaft im übertragenen Sinne bedeutet im alten Ägypten also die kunstvolle Regie über die Denkmalsetzung der eigenen Sterblichkeit in Form eines sepulkralen Monuments, in dem sich alle übrigen (Handwerks-)Künste wie etwa Malerei oder Schriftkunst vereinigen und einschließlich des kunstvoll mumifizierten Leichnams ein Gesamtkunstwerk abgeben: „Der entscheidende gemeinsame Nenner zwischen Grab und Buch bildet die Kategorie der Autorschaft. [...] Wo sonst tritt der Grabherr als ‚Autor‘ seines Grabes und seines darin aufgezeichneten Lebens in Erscheinung?“³⁷

Auch der Schrift kommt unter den Künsten eine Sonderrolle zu, denn sie ist der Schlüssel zum Verstehen für die nachfolgenden Generationen und sie ist der Träger des Namens, den es zu verewigen gilt. So heißt es in einem Text aus dem 13. Jh. v. Chr. über die Klassiker der damaligen Literatur:

Sie haben sich keine Pyramiden aus Erz geschaffen
und keine Stelen dazu aus Eisen;
sie haben es nicht verstanden, Erben zu hinterlassen in Gestalt von Kindern,
ihren Namen lebendig zu erhalten.
Doch sie schufen sich Bücher als Erben

³⁴ Thomas Macho, „Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich“, in: Jan Assmann (Hg.), *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*, Frankfurt/M., 2000, S. 89-120: 119 f.

³⁵ Ebd., S. 119.

³⁶ Jan Assmann, *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*, Frankfurt/M., 2000, S.67 f.

³⁷ Ebd., S. 69 f.

und Lehren, die sie verfaßt haben.
 Sie setzten sich die Schriftrolle als Vorlesepriester ein
 und die Schreibtafel zum ‚Liebenden Sohn‘.
 Lehren sind ihre Pyramiden,
 die Binse ihr Sohn,
 die geglättete Steinfläche ihre Ehefrau.
 Groß und Klein
 wurden ihnen zu Kindern gegeben;
 der Schreiber, er ist der Oberste von allen.
 Man machte ihnen Tore und Kapellen – sie sind zerfallen.
 Ihre Totenpriester sind davongegangen,
 ihre Altäre sind erdverschmutzt,
 ihre Grabkapellen vergessen.
 Aber man nennt ihre Namen auf ihren Schriften, die sie geschaffen haben,
 da sie kraft ihrer Vollkommenheit fort dauern.
 Man gedenkt ihrer Schöpfer in Ewigkeit.³⁸

Erstaunlicherweise wird bereits in der Antike dem System der Literatur als pluralistisch-dezentralem Speicherort eines tradierbaren kulturellen Gedächtnisses trotz des Verlustrisikos durch fehlerhafte Tradition oder kulturelle Rückschritte eine höhere Dauerhaftigkeit zugebilligt als der steinernen Evidenz der Monumente samt ihrer rituellen Exekutive. Sich einzuschreiben in ein kulturelles, literarisch organisiertes Gedächtnis macht sogar die körperliche Fortpflanzung obsolet, denn nicht nur sind die Bücher die wahren Erben, auch wird eine Filiation durch den gesamten Rezipientenkreis, ob Groß oder Klein, ersetzt und sprunghaft erweitert. Da das geschriebene Wort nun die primäre Aufgabe des Totendenkmals, des Grabes, erfüllt, nämlich ein Andenken an den gewesenen Autor möglichst lange in die Zukunft fortzuschreiben, wird offenkundig, wie Literatur und Grab, Kulturdenkmal und Totendenkmal, Produktivität und Sterblichkeit miteinander verschränkt sind:

Die Literatur erscheint hier als die Fortsetzung oder vielmehr Überbietung der Monumentalarchitektur, des ‚Steinernen‘, mit anderen, geistigen Mitteln. Wenn hier das Buch mit Grab und Totenkult verglichen wird, dann wird damit nicht nur die Grabmalhaftigkeit der Literatur hervorgehoben, [...] sondern zugleich auch so etwas wie die Buchhaftigkeit, die Literaturhaftigkeit bzw. Literarizität des Grabes unterstellt.³⁹

Das Denken in größeren geschichtlichen Zusammenhängen und größeren zeitlichen Dimensionen – an sich eine Voraussetzung für automonumentalisierendes Schreiben – bedingt jedoch auch die Skepsis gegenüber der Dauerhaftigkeit des Monuments, vor allem, wenn es nur rein physischer Gestalt ist. Der alternde Goethe, der, wie erwähnt, wie kaum ein Autor vor oder nach ihm zu

³⁸ Papyrus Chester Beatty IV vso 2.5 ff. Zit. n.: Assmann (2000), *Der Tod als Thema der Kulturtheorie*, S. 68.

³⁹ Ebd., S. 69.

automonumentalisierenden Elementen in Leben und Werk neigte, brachte gegenüber Eckermann diese Skepsis zur Sprache:

Da ich in Jahrtausenden lebe [...], kommt es mir immer wunderbarlich vor, wenn ich von Statuen und Monumenten höre. Ich kann nicht an eine Bildsäule denken, die einem verdienten Manne gesetzt wird, ohne sie im Geiste schon von künftigen Kriegern umgeworfen und zerschlagen zu sehen. Coudrays Eisenstäbe um das Wielandische Grab sehe ich schon als Hufeisen unter den Pferdefüßen einer künftigen Kavallerie blinken [...].⁴⁰

Die Literaturgeschichte scheint dem weitsichtigen Goethe bisweilen Recht zu geben, denn in der Tat gehört es zu den Paradoxien der Kanonik, dass mitunter gerade diejenigen unter den Literaten langfristig einer nachhaltigen und scheinbar irreversiblen Versenkung anheim gegeben sind, die zu ihrer Zeit doch in der Tat lebende Denkmäler höchster Repräsentanz gewesen sind, d. h. gerade diejenigen, an deren Beispiel die oben skizzierten Ansätze einer Automonumentalität als produktionsästhetische Strategie, vom Habitus über den Erzählstil, den Hang zum autobiografischen Schreiben, das akkumulierte symbolische Kapital und die nationale Repräsentativität bis hin zur Skandalträchtigkeit geradezu mustergültig beobachtet werden können. Als ein Beispiel für einen solchen Prozess des wirkungsästhetischen Denkmalsturzes darf wohl Paul Heyse gelten, „der erste deutsche Dichter, der den Nobelpreis für Literatur erhielt, der 30 Jahre lang im deutschen Schrifttum unbestritten höchstes Ansehen genoß, der allgemein als der einzig legitime geistige Nachkomme Goethes galt, geehrt und erfolgreich wie seit Goethe niemand mehr!“⁴¹ Der Münchner Dichterkönig, in dessen überlebensgroßem Denkmalschatten Dichter wie Keller, Fontane oder Storm wirkten,⁴² geriet schon in seinen letzten Schaffensjahren zum lebenden Fossil und harret keine 100 Jahre nach seinem Tod bislang vergeblich einer denkmalpflegerischen Wiederentdeckung. Als ob er es geahnt hätte, schrieb er bereits 1880 nach den Feierlichkeiten zu seinem 50. Geburtstag an seinen Freund Gottfried Keller: „Man macht freilich ein dummes Gesicht dazu, bei lebendigem Leibe allerlei posthume Lieb und Ehre erfahren zu müssen, und kommt sich schließlich vor lauter nil nisi bene wenigstens mezzo morto vor.“⁴³

⁴⁰ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Berlin, 1985 [1848], S. 247 f.

⁴¹ Traugott Schmidt, „Theodor Storm und Paul Heyse“, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*, Bd. 15. Heide, 1966, S. 9.

⁴² Vgl. Michael Krausnick, *Paul Heyse und der Münchener Dichterkreis*, Bonn, 1974, S. 13.

⁴³ Paul Heyse, „Brief an Gottfried Keller vom 21. März 1880“, in: Fridolin Stähli (Hg.), *„Du hast alles, was mir fehlt...“: Gottfried Keller im Briefwechsel mit Paul Heyse*, Zürich, 1990, S. 117.

Literatur

- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 1992.
- Ders., *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*, Frankfurt/M., 2000.
- Benn, Gottfried, „Probleme der Lyrik“, in: Dieter Wellershoff (Hg.), *Gottfried Benn, Gesammelte Werke in acht Bänden*, Bd. 4: Reden und Vorträge, Wiesbaden, 1968, S. 1058-1096.
- Ders., „Wer kauft eigentlich Anthologien?“, in: Dieter Wellershoff (Hg.), *Gottfried Benn, Gesammelte Werke*, Bd. 7: Vermischte Schriften, Wiesbaden, 1968, S. 1794 ff.
- Chamberlain, Houston Stewart, *Lebenswege meines Denkens*, München, 1923.
- Chambers, Helen/Jung, Verena, *Theodor Fontanes Erzählwerk im Spiegel der Kritik: 120 Jahre Fontane-Rezeption*, Würzburg, 2003.
- Droysen, Johann Gustav, *Historik. Vorlesungen über Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte*, hg. v. Rudolf Hübner, München, 1958.
- Eckermann, Johann Peter, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Berlin, 1985. [1848]
- Franck, Georg, *Ökonomie der Aufmerksamkeit: ein Entwurf*, München, 2004.
- Goethe, Johann Wolfgang v., „Brief an Wilhelm von Humboldt vom 1.12.1831“, in: Friedmar Apel (Hg.), *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Abt. II, Bd. 11, Frankfurt/M., 1985, S. 494 f.
- Grass, Günter, *Beim Häuten der Zwiebel*, München, 2008. [2006]
- Hägele, Christoph, „Skandal oder Inszenierung? Günter Grass in der Kritik“, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen, 2009, S. 598-612.
- Heyse, Paul, „Brief an Gottfried Keller vom 21. März 1880“, in: Fridolin Stähli (Hg.), *„Du hast alles, was mir fehlt...“: Gottfried Keller im Briefwechsel mit Paul Heyse*, Zürich, 1990.
- Hinck, Walter, „Epigonendichtung und Nationalidee. Zur Lyrik Emanuel Geibels“, in: ders. (Hg.), *Von Heine zu Brecht. Lyrik im Geschichtsprozess*, Frankfurt/M., 1978, S. 60-83.
- Kaschnitz, Marie Luise, *Gedichte*, Frankfurt/M., 1975.
- Keese, Christoph, „Was bleibt von Günter Grass?“, in: *Die Welt* vom 20.08.2006, online unter: http://www.welt.de/printwams/article86861/Was_bleibt_von_Guenter_Grass.html, zuletzt aufgerufen am 25.05.11.
- Krausnick, Michael, *Paul Heyse und der Münchener Dichterkreis*, Bonn, 1974.
- Ladenthin, Volker, „Literatur als Skandal“, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen, 2009, S. 19-28.
- Macho, Thomas, „Tod und Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich“, in: Jan Assmann (Hg.), *Der Tod als Thema der Kulturtheorie. Todesbilder und Totenriten im Alten Ägypten*, Frankfurt/M., 2000, S. 89-120.
- Marx, Friedhelm, *Gerhart Hauptmann*, Stuttgart, 1998.
- Mühsam, Erich, *Unpolitische Erinnerungen*, hg. v. Fritz Adolf Hünich, Leipzig, 1949.
- Reichwein, Marc, „Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten“, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen, 2009, S. 89-99.

- Schmidt, Traugott, „Theodor Storm und Paul Heyse“, in: *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft*, Bd. 15, Heide, 1966, S. 9.
- Sloterdijk, Peter, *Literatur und Lebenserfahrung. Autobiographien der Zwanziger Jahre*, München, 1978.
- Spengler, Oswald, *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, München, 1998. [1918]
- Steinfeld, Thomas, „Grass ist Deutschland“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 19.08.2006, S. 3.

GERHARD KAISER

„PROUST, JOYCE AND MYSELF“ –
ZUR ANALYSE VON SCHRIFTSTELLERISCHEN
INSZENIERUNGSPRAKTIKEN AM BEISPIEL
DES SPÄTEN THOMAS MANN

Momentaufnahme 03.02.1949:

„Prescott is simply an ass“ – Die Leiden des alten Thomas Mann

Thomas Mann war nicht amüsiert. Das Jahr 1949 beginnt mit Ungemach: Zwei Jahre zuvor war sein großer Altersroman, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, erschienen. Jener vielschichtige Deutschland-, Gesellschafts-, Faust-, Künstler- und Exilroman also, mit dem sich der noch im kalifornischen Exil lebende Autor einen endgültigen Aufenthalt im Pantheon auch der internationalen, modernen Weltliteratur erschrieben zu haben hofft; jener Roman mithin, in dem der Autor einerseits noch einmal in virtuoser und geradezu exzessiver Weise auf der reichhaltigen Klaviatur der ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Mittel spielt¹, dessen Entstehungsphase aber – andererseits – wie kein zweiter Roman des Autors von permanenten Versagensängsten begleitet war. „Das Mißraten des Romans kann wohl keinem Zweifel mehr unterliegen“, notiert Thomas Mann noch am 4. April 1945 in sein Tagebuch, nachdem er bereits die Hälfte des *Doktor Faustus* niedergeschrieben hat. Und noch kurz vor seinem Lebensende bekennt er:

Der *Faustus*-Roman ist mir am teuersten, einfach weil er mich am teuersten zu stehen gekommen ist, mich am meisten Herzblut gekostet hat, weil ich an dies Werk meiner 70 Jahre am meisten von meinem Leben, meinem tiefen Selbst mit einer Art von wilder Rücksichtslosigkeit, einer Aufgewühltheit, die ich nie vergessen werde, dahingegeben habe. Früheres und Späteres von mir, der *Joseph* etwa oder *Der Erwählte* mag glücklicher, heiterer, selbst künstlerisch gewinnender sein, – an diesem Buch hänge ich wie an keinem anderen. Wer es nicht mag, den mag ich sogleich nicht mehr.²

¹ Zur Erzählkunst Manns im *Faustus* s. Gerhard Kaiser, „...und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine.“ *Erzählstrategien in Thomas Manns Doktor Faustus*, Stuttgart, Weimar, 2001, S. 79-164.

² Thomas Mann, *Selbstkommentare: „Doktor Faustus“ und „Die Entstehung des Doktor Faustus“*, hg. v. Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer, Frankfurt/M., 1992, S. 340.

Dass diese Drohung keine leere ist, zeigt sich u. a. – um zum Ausgangspunkt zurückzukommen – beispielhaft am Beginn des Jahres 1949. Die Kritik zweier amerikanischer Literaturwissenschaftler am *Doktor Faustus* verleitet den indignierten Autor zu drastischen Invektiven. In einem Brief an seinen Verleger vom 3. Februar 1949 schreibt er:

Prescott [einer der beiden Kritiker – GK] is simply an ass, but Levin, as I know from his book on Joyce, is a representative of high-levelled American criticism. He had to understand Dr. Faustus and I am quite unable to see why he is talking on the book in this malicious and poisonous manner. He knows who I am. I learned that he did a series of lectures at Harvard on Proust, Joyce and myself. Now he dropped my name and is speaking of Kafka instead. What may be the matter with him? There must be something personal behind it – as usual, but what?³

Die Frage, was „das Problem“ mit dem amerikanischen Literaturwissenschaftler war, scheint Thomas Mann nicht weiter verfolgt zu haben. Und auch hier soll ihr – weil sie eher von biografisch-anekdoteschem Interesse ist – nicht weiter nachgegangen werden. Interessanter ist diese Momentaufnahme aus einem anderen Grund: Zeigt sie doch beispielhaft, wie peinlich genau selbst ein im literarischen Feld bestens etablierter Großschriftsteller wie Thomas Mann die Rezeption seiner Werke, sein Bild in der Öffentlichkeit beobachtet und wie sehr er sich unter dem Druck sieht, diese Rezeption, dieses Bild zu beeinflussen. Ein in vielerlei Hinsicht bemerkenswertes Dokument eines solchen Versuches der nachträglichen Rezeptionslenkung, mithin der schriftstellerischen Selbstinszenierung, ist Thomas Manns 1949 erschienene Schrift *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, in der er auf den ersten Blick lediglich – wie der Titel andeutet – die Entstehungsgeschichte seines Altersromans rekonstruiert. Thomas Mann selbst behauptet, er habe die *Entstehung* hauptsächlich deshalb geschrieben, „um Adorno“, seinem kalifornischen Berater in musiktheoretischen Fragen, „„Credit“ zu geben“⁴. Dies mag – cum grano salis – durchaus nicht ganz falsch sein, jedoch ist diese Nachschrift, so meine Leitthese, zugleich anderes und mehr: der strategische Versuch des Autors nämlich, die Aufnahme seines Romans in eine ganz bestimmte Richtung zu lenken. Einer – notwendigerweise auf ein Beispiel begrenzten – Analyse dieser paratextuellen Nachschrift möchte ich mich deshalb im Rahmen dieser Überlegungen zuwenden und dabei in drei Schritten vorgehen: Zunächst soll diese Schrift in den allgemeineren Kontext der Analyse schriftstellerischer Inszenierungspraktiken eingebettet werden. In diesem Zusammenhang werde ich, erstens, ein heuristisches Instrumentarium zur Analyse schriftstellerischer Inszenierungspraktiken vorstellen; ein heuristisches Instrumentarium, das – über das hier dargestellte Fallbeispiel hinaus – den Anspruch erhebt, zur Ana-

³ Ebd., S. 263.

⁴ Ebd., S. 323.

lyse gegenwartsliterarischer Inszenierungspraktiken hilfreich zu sein.⁵ In einem zweiten Schritt werde ich einige Annahmen über den historischen Verlauf solcher Selbstdarstellungsweisen skizzieren, um schließlich in einem dritten Schritt mit Blick auf *Die Entstehung des Doktor Faustus* die Funktion der Rede von James Joyce im Rahmen der Mann'schen Inszenierungspraxis zu analysieren.

I. Das heuristische Instrumentarium: Inszenierungspraktiken als distinktionsstrategische Positionierungshandlungen innerhalb des literarischen Feldes

Mehr als bei sämtlichen anderen Autoren scheint bei der Beschäftigung mit Thomas Mann – über den man, mit Ausnahme Goethes vielleicht, mehr weiß, als über jeden anderen Schriftsteller (mehr auch, als man wahrscheinlich eigentlich wissen will) – Biografisches zu dräuen. Und eine Sorge mag sich aufdrängen, die der russische Literaturwissenschaftler und Linguist Boris Tomasevskij mit Nachdruck in seinem 1923 erschienenen Text *Literatur und Biographie* artikuliert: Die Sorge nämlich, dass, weil und wenn es um „den Autor als Menschen“ geht, die Literatur und ihre Geschichte völlig aus dem Blick geraten. „[U]nd“, so Tomasevskij weiter, „man kann noch froh sein, wenn es um den Autor geht und nicht um seine Brüder und Tanten.“⁶

Dennoch ist auch für Tomasevskij das Biografische nicht einfach und in jeder Hinsicht nichtig oder vernachlässigenswert. Er unterscheidet allerdings zwischen dem, was er als die „reale, amtliche Biographie“ eines Autors bezeichnet und demjenigen, was er die „biographischen Legenden“ über einen Autor nennt. Auf Letztere hat nach Tomasevskij die Literaturwissenschaft ihr Augenmerk zu richten, stellen sie ihm zufolge doch „die literarische Konzeption des Lebens des Dichters dar, eine Konzeption, die notwendig ist als wahrnehmbarer Hintergrund des literarischen Werks, als die Voraussetzung, die der Autor selbst einkalkulierte, als er seine Werke schuf.“⁷ Es geht dem russischen Literaturtheoretiker also um die ‚Funktion‘ des Biografischen als einer, wie er sagt, „traditionellen Begleiterscheinung künstlerischer Werke.“⁸

⁵ Zur Anwendung des Instrumentariums auf das gegenwartsliterarische Feld s. Christoph Jürgen/Gerhard Kaiser, „White Album/Blackbox. Popkulturelle Inszenierungsstrategien bei den Beatles und Stuckrad-Barre“, in: *Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule*, 1 (2011), S. 17-38 sowie Gerhard Kaiser, „Wir glauben mit den Knien oder wir glauben überhaupt nicht“. Inszenierungspraktiken bei Martin Mosebach“, erscheint in: Albert Meier/Maika Schmidt (Hg.), *Gegenwart des Konservativismus*, 2012.

⁶ Boris Tomasevskij, „Literatur und Biographie“, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martínez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2003, S. 49-61: 49.

⁷ Ebd., S. 57.

⁸ Ebd., S. 50.

Was Tomasevskij hier als biografische Legende bezeichnet, ist ein gewichtiger Aspekt, besser noch: Ein Effekt innerhalb jenes Komplexes, den ich hier mit dem Begriff der „schriftstellerischen Inszenierungspraktiken“ kennzeichnen möchte. Was meint dieser Begriff?⁹

Zu den überlebensfähigsten Selbstmystifikationen innerhalb des literarischen Feldes gehört die Idee einer autonomen Dichtung und eines autonomen, gleichsam interesselosen Dichtertums, das nicht nach ‚weltlicher Anerkennung‘ strebe. Die weitgehende Akzeptanz dieser anti-ökonomischen *illusio* setzt allerdings, folgt man Bourdieu, die auch im literarischen Feld „unerbittlich waltende Logik“¹⁰ der Konkurrenz nicht außer Kraft, da auch dessen Akteure sich dem Kampf um die knappe Ressource ‚Aufmerksamkeit‘¹¹ stellen müssen. Dementsprechend kann man das literarische Feld als einen Schauplatz permanenter Positionierungs- und Definitionskämpfe zwischen sowohl einzelnen ‚Kombattanten‘ als auch zwischen Institutionen begreifen: als einen Schauplatz von Kämpfen um die Macht, den Bereich der legitimen Literatur und den Autorbegriff als solchen sowie die Zugehörigkeiten zum Feld festlegen oder zumindest mitbestimmen zu können.¹²

Literarische Akteure bilden im Verlauf ihrer feldspezifischen Sozialisation einen Platzierungssinn, d. h. einen Sinn für die je eigene – momentane und/oder angestrebte – Position innerhalb dieses komplexen Interaktionsgeflechts heraus. Angestrebt werden diese Positionen nicht nur durch die Veröffentlichung ‚eigentlich‘, d. h. hier literarischer Texte, sondern darüber hinaus wesentlich auch durch grundsätzlich resonanzbezogene paratextuelle und habituelle Aktivitäten und Techniken, die sich unter dem Oberbegriff der ‚Inszenierungspraktiken‘ versammeln lassen.¹³

⁹ S. zum Folgenden auch: Gerhard Kaiser, „Inszenierungen des Authentischen. Martin Kessel und die ‚Epochale Substanz der Dichtung‘“, in: Stefan Scherer/Claudia Stockinger (Hg.), *Martin Kessel (1901-1990) – ein Dichter der Klassischen Moderne*, Bielefeld, 2004, S. 115-120 sowie Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser, „Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese“, in: dies. (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, 2011, S. 9-18.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M., 2001, S. 343.

¹¹ Zur zentralen Funktion der Ressource ‚Aufmerksamkeit‘ innerhalb des literarischen Feldes s. Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.), *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation*, München, 2001; ferner Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München, Wien 1998; sowie daran anschließend mit Blick auf den Literaturbetrieb seit 1968 Markus Joch/York-Gothart Mix/Norbert Christian Wolf (Hg.), *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen, 2009.

¹² Zum Themenkomplex der Autorschaft siehe Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, 1999; Heinrich Detering (Hg.), *Autorschaft. Revisionen und Positionen*, Stuttgart, Weimar, 2002; Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2003.

¹³ Zu Formen der Inszenierung von Autorschaft vgl. Christine Künzel/Jörg Schönert (Hg.), *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg,

Inszenierungspraktiken, das meint hier zunächst jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen, in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte um Aufmerksamkeit werben.

Beabsichtigt ist damit aber gerade keine Herangehensweise, die Biografisch-Anekdotisches sammelt und dann jede Äußerung, jede Handlung der Schriftsteller nachträglich gleichermaßen zu Inszenierungspraktiken übergeneralisiert. Auch fungiert der Begriff der ‚Inszenierungspraktiken‘ nicht als kulturkritischer, pejorativer Gegenbegriff zu diversen ‚Authentizitäts‘-Vorstellungen im Sinne von ‚Täuschung‘.

Vielmehr geht es um eine Rekonstruktion jener Praktiken, deren Inszenierungscharakter, d. h. deren absichtsvolle Bezogenheit auf öffentliche Resonanzräume, sich aufzeigen lässt. Ziel solcher Inszenierungspraktiken – so die Annahme – ist die Markierung und das Sichtbarmachen einer sich abgrenzenden, wiedererkennbaren Position innerhalb des literarischen Feldes. Eine solche Markierung, ein solches Sichtbarmachen wiederum ermöglicht Resonanzgewinne innerhalb der literarischen Öffentlichkeit.

Diese Ebene schriftstellerischer Inszenierungspraktiken ist nicht immer ganz klar zu unterscheiden vom Autorbild, wie es durch die ‚Legendenbildungen‘ der Literaturgeschichtsschreibung bzw. der Literaturkritik oder anderer Akteure des literarischen Feldes (man denke etwa an bestimmte Verlagsprofile) entsteht. Man muss also mit möglichen Wechselwirkungen zwischen den Inszenierungspraktiken der Autoren und den Zuschreibungspraktiken der erwähnten Akteure rechnen: Zum einen können ‚Legendenbildungen‘ natürlich auch die Inszenierungspraktiken der Autoren prägen und deren Positionsmarkierung indirekt zur Anpassung an die Rollenästhetik eines bestimmten Autorentyps zwingen, zum anderen können aber auch die ‚Legendenbildungen‘ die Inszenierungspraktiken der Autoren aufgreifen und fortschreiben.

Es soll hier deshalb ein heuristisches Instrumentarium vorgestellt werden, das variabel genug ist, potenziell auf die Phänomenbereiche der gesamten Lebenswelt der Autoren ausgreifen zu können. ‚Gesamte Lebenswelt‘, das meint: Der Bezug zu den literarischen Texten ist zwar keineswegs zu vernachlässigen, muss aber nicht zwangsläufig zentral für alle Inszenierungspraktiken sein. Deshalb knüpft das Instrumentarium zwar an Gérard Genettes Überlegungen zum Paratext an¹⁴, dessen buchbezogener Fokus dient hier jedoch nur als *ein* Aspekt unter mehreren möglichen. Er soll durch eine stärkere Berücksichtigung des medialen Aspektes wie auch durch die Öffnung für performative, weltanschauliche und in einem weiteren Sinne ästhetische Phänomene jenseits des Buchparadigmas ergänzt werden.

2007, sowie Gunter E. Grimm/Christian Schärf (Hg.), *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld, 2008.

¹⁴ Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M., 1989.

Das heuristische Instrumentarium zielt darauf, schriftstellerische Inszenierungspraktiken in zwei, hier lediglich analytisch zu trennenden Hinsichten beschreibbar zu machen. Zum einen geht es um die Frage, wo solche Inszenierungspraktiken angesiedelt sind (,lokale‘ Dimension), zum anderen darum, wie sie beschaffen sind (,habituelle‘ Dimension). Nimmt man die lokale Dimension in den Blick, so treten neben distinktive textuelle Inszenierungspraktiken (etwa Sujetwahl, Formgebung oder Stil)¹⁵ paratextuelle Inszenierungspraktiken¹⁶, die sich wiederum in peritextuelle und epitextuelle Selbstdarstellungsweisen untergliedern lassen. Bezugsobjekte der peritextuellen Inszenierungspraktiken sind die literarischen Texte selbst, und von Titelbildern oder Illustrationen abgesehen sind sie meist ebenfalls schriftlicher Natur. Gemeint sind – im Sinne Genettes – Widmungen, Motti, Titel, auktoriale Einflüsse auf den verlegerischen Peritext, Vor- und Nachworte, Anmerkungen oder spezifische Schreibweisen. Man denke in diesem Zusammenhang etwa an die Typografie der George’schen Publikationen, an das Format von *Zettel’s Traum*¹⁷ oder an das auf Rezeptionslenkung angelegte Vorwort zur distinktiven Interpretation des Begriffs „Kanake“ in Zaimoglus Romanerstling *Kanak Sprach*.¹⁸

Auch bei den epitextuellen Inszenierungspraktiken sind die literarischen Texte wichtig. Allerdings ist der Bezug aufgrund größerer räumlicher und/oder zeitlicher Distanz weniger unmittelbar. Epitextuelle Inszenierungen sind sprachlicher Natur, müssen aber nicht, oder nicht ursprünglich an das Zeichensystem der Schrift gebunden sein. Zudem können sie – zumindest in der konkreten Sprechsituation – von nicht sprachgebundenen Phänomenen (Kleidung, Gestik, Mimik, rituelle Aspekte) begleitet werden. Gemeint sind also (poetologische) Selbstkommentare zu bestimmten Texten, Interviews, Gespräche, Selbst- oder Fremdrezeptionen, Kolloquien, Debatten, (Vor-)Lesungen oder Tonaufnahmen von Lesungen. Es handelt sich hier also um Elemente des auktorialen Epitextes mit einem öffentlichen Resonanzradius. Genannt seien hier nur, als besonders offensichtliche Beispiele, Martin Mosebachs umfangreicher Essay zur *Häresie der Formlosigkeit*, eine polemische Positionierungsschrift

¹⁵ Distinktive textuelle Inszenierungspraktiken können – im Extremfall – die Gesamtanlage eines Textes konfigurieren. Man denke hier etwa an Ludwig Tiecks *Gestiefelten Kater* (1797): Tiecks Komödie handelt bekanntlich davon, wie die Aufführung eines romantischen Märchens mit dem Titel *Der Gestiefelte Kater* am bornierten Geschmack seines Publikums scheitert. Aus inszenierungspraxeologischer Perspektive erscheint Tiecks Stück als ein gewaltiger, Text gewordener Akt der Distinktion: Eine romantische Beobachtung aufklärerischer Romantikbeobachtung, ein romantischer Akt transzendentaler Gegenspieler mit dem Ziel, den literarischen Geschmack der zeitgenössischen Romantikkritik zu diskreditieren.

¹⁶ Nach Genette handelt es sich beim Paratext um „jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt“. Genette (1989), *Paratexte*, S. 10.

¹⁷ S. hierzu Christoph Jürgensen, „Der Rahmen arbeitet“. *Paratextuelle Strategien der Lektürlenkung im Werk Arno Schmidts*, Göttingen, 2007, S. 159-165.

¹⁸ S. dazu Gesa Husemann, „Vom ‚Sprachrohr der Kanaken‘ zum ‚deutschen Dichter‘ – Feridun Zaimoglu“, in: Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, 2011, S. 383-404: 385.

in weltanschaulichen und ästhetischen Angelegenheiten¹⁹, Rainald Goetz' Selbstdarstellung im Netz, *Abfall für alle*²⁰, oder eben – wie noch zu zeigen sein wird – Manns „Nachschrift“ *Die Entstehung des Doktor Faustus*, mit der er u. a. versucht, seinen problematischen Spätroman in den Kanon der europäischen Moderne einzuschreiben.

Davon zu unterscheiden sind jene Elemente des auktorialen Epitextes, die zwar ebenfalls auf Öffentlichkeit zielen, deren Resonanzradius aber (zumindest zu Lebzeiten der Autoren) weitaus eingeschränkter ist. Gemeint sind hier Briefwechsel und mündliche Mitteilungen. So gibt etwa Thomas Mann im Rahmen seiner früh aufgenommenen Rezeptionslenkung in einem Brief vom 26. November 1901 an seinen Freund und potenziellen Rezensenten Otto Grautoff „ein paar Winke“ für zwei von ihm erhoffte *Buddenbrooks*-Rezensionen. Der Jugendfreund solle den „deutschen Charakter“ des Buches wie auch dessen „echt deutsche Ingredienzien“, Musik und Philosophie, hervorheben.²¹

Der Aspekt der habituellen Inszenierungspraktiken²² erweitert Genettes sprach- und literaturwissenschaftlich orientierten „Paratext“-Begriff und macht die Inszenierungspraktiken der Autoren einer mehrfach perspektivierten, dichteren Rekonstruktion zugänglich. Referenzobjekt der habituellen Inszenierungspraktiken ist nicht vorrangig der literarische Text. Referenzraum der Inszenierung ist vielmehr ein spezifischer, mit philologischen Mitteln allein nicht mehr rekonstruierbarer „Lebensstil“. Dieser ist ablesbar an den Inszenierungspraktiken, deren Komponenten als Verweisungsmuster, Symbole, Zeichen im Hinblick auf soziale Positionierung und Orientierung gelesen werden können. „Stil“, definiert Hans Georg Soeffner, ist „eine für das Publikum

¹⁹ Martin Mosebach, *Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind*, München, 2007. S. dazu Kaiser (2012), „Wir glauben mit den Knien“.

²⁰ Siehe Christoph Jürgensen, „Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst“, in: ders./Gerhard Kaiser (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, 2011, S. 405-422.

²¹ Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, Kommentar von Eckhard Heftrich und Stephan Stachorski unter Mitarbeit von Herbert Lehnert, 3. Aufl., Frankfurt/M., 2002, in: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, hg. v. Heinrich Detering u. a., Bd. 1.2, S. 26 und S. 122.

²² Nach Bourdieu ist der Habitus definiert durch zwei ‚Leistungen‘: durch die „Hervorbringung klassifizierbarer Praxisformen und Werke zum einen, der Unterscheidung und Bewertung der Formen und Produkte (Geschmack) zum anderen.“ Dadurch, so Bourdieu, konstituiert sich ein „Raum der Lebensstile“ (Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt/M., 1982, S. 278; Herv. i. O.). Der für die Analyse ausdifferenzierter, moderner Gesellschaften zentrale Aspekt der Distinktion in der und durch die Kunst findet sich indes bereits bei Arnold Gehlen: „[E]ben dies gilt weithin von den modernsten Formen der Musik, Lyrik und Malerei. Der Tendenz nach erstreben sie durchaus den isolierten, reinen und durchschlagenden Effekt, aber sie erreichen ihn nicht mit gut schätzbarer Wahrscheinlichkeit, und darin liegt der innere Grund, warum sie sich zusätzlich, aber notwendig noch mit einer anderen, zuverlässiger wirkenden Erfolgsgarantie versehen müssen: mit unermüdlicher Propaganda.“ (Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Frankfurt/M., 2007, S. 40).

inszenierte Interpretationsanleitung“, also „Produkt sozialer Interaktion, Beobachtung und Interpretation“ und „Darstellungsform sozialer Abgrenzung.“²³ Allerdings – darauf sei noch einmal hingewiesen – interessiert der „Lebensstil“ hier nicht als biografistisches Detail, sondern nur insoweit, als er Bestandteil der Inszenierungspraktiken der Autoren ist. Habituelle Inszenierungspraktiken müssen nicht an das Medium der Sprache (mündlich, schriftlich) gebunden sein. Ihre Analyse hat die performativen, weltanschaulichen und ästhetischen Aspekte der Inszenierung zu berücksichtigen und erstreckt sich deshalb neben schriftlichen Zeugnissen vor allem auf Bild- und Tondokumente (z. B. Fotografien, Zeichnungen, Schallplattenaufnahmen, Rundfunkbeiträge).

Aspekte performativer Inszenierungspraktiken²⁴ können sein: Haartracht und Kleidung, signifikante körperliche Selbstdarstellungsformen (etwa in Mimik und/oder Gestik), diverse Formen der Diätetik und der Sorge um den Körper, (Verweigerung von) Sportausübung, Sexualität, Stimme oder Formen der öffentlichkeitsbezogenen ‚Alltags‘darstellung: etwa Schreibwerkzeuge, Genuss- und Rauschmittel, Automobile und andere technische Vehikel, Lebensführung und Geselligkeit, Mediengebrauch, aber auch Räume und topografische Symbole (Wohnungen, Landschaften, Reisen, Formen der räumlichen Bindung). Stefan Georges mimische und gestische Bemühungen etwa, auf zahlreichen autorisierten und arrangierten Fotografien sein Projekt einer ästhetisch-heroischen Lebensform zu verkörpern²⁵, sind in diesem Zusammenhang ebenso aufschlussreich für den Platzierungssinn eines Autors wie Stuckrad-Barres medienbewusste Selbstdarstellungsmanöver mit den Mitteln der Popkultur.²⁶ Die Analyse weltanschaulicher Inszenierungspraktiken untersucht die

²³ Hans Georg Soeffner, „Stil und Stilsierung“, in: Hans-Ulrich Gumbrecht/Karl-Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturgeschichtlichen Diskurselements*, Frankfurt/M., 1986, S. 317-341. [Herv. i. O.]

²⁴ ‚Performativität‘ wird hier im Anschluss an anthropologische Überlegungen innerhalb der Literaturwissenschaft (s. Doris Bachmann-Medick/James Clifford (Hg.), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M., 1996; Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch (Hg.), *Kulturen des Performativen* (Sonderheft der Zeitschrift *Paragana. Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Berlin, 1998) nicht im Sinne einer generativen oder sprechakttheoretischen Linguistik verstanden. Gemeint ist vielmehr zum einen ‚Performativität‘ als das im anthropologischen Sinne für Rituale und Zeremonien Charakteristische, zum anderen als bezogen auf die Körperlichkeit und Materialität der Inszenierungspraktiken. Insofern steht die Begriffsverwendung hier zwar in einem zentralen Aspekt in der Tradition einer sich dem Performativen zuwendenden Kulturwissenschaft. Die mitunter im Rahmen der Kulturwissenschaften anzutreffende Hypostasierung der ‚Körperlichkeit‘ zum geschichtsdiagnostischen Schlüsselbegriff soll hier indes nicht aufgegriffen werden.

²⁵ Vgl. Gert Mattenklott, *Bilderdienst. Ästhetische Opposition. Beardsley und George*, München, 1970; Rainer Kolk, *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890-1945*, Tübingen, 1998; Thomas Karlauf, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, München, 2007.

²⁶ Siehe Rolf Parr, „Literatur als literarisches (Medien-)Leben. Biografisches Erzählen in der neueren deutschen ‚Pop‘-Literatur“, in: Clemens Kammler/Torsten Pflugmacher (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, 2004, S. 183-200.

Inszenierung des Verhältnisses zur politischen und kulturräsonierenden Öffentlichkeit: die Herstellung bzw. Verweigerung von Publizität, die Inszenierung von Schichten-, Gruppen- oder Klassenzugehörigkeit und schließlich die Partizipation/Nichtpartizipation am politischen Leben.

Aspekte der im weiteren Sinne ästhetischen Inszenierungspraktiken sind unterschiedliche Inszenierungsformen der Professionalisierung, d. h. Charakterisierungen der eigenen Arbeitsweise, etwa als *poeta doctus*, als wissenschafts-analog Arbeitender, als Dilettant, als handwerksanalog Arbeitender oder als *poeta vates*, die Genealogisierung der eigenen Tätigkeit (beispielsweise durch Verweis auf Vorbildautoren) und schließlich distinktive Formen der Authentizitätsbeglaubigung, so durch existenzielle Erfahrungen, durch Inspiration, durch Selbstzurechnung zu Kollektiven von der Nation bis zur Arbeiterklasse oder durch Inanspruchnahme historisch variabler Persönlichkeitsprofile bzw. Rollenmuster.

II. Historische Verlaufsannahmen²⁷

Prinzipiell lässt sich davon ausgehen, dass es einen historischen und kunstsoziologischen Ermöglichungszusammenhang der Inszenierungspraktiken gibt: Eine entscheidende Voraussetzung für sämtliche Inszenierungspraktiken von Autoren scheint die Ausdifferenzierung des Literatursystems zu sein, seine operative Schließung im Zeichen der Autonomie, d. h. im Zeichen der Unterwerfung unter zwar strenge, aber selbsterzeugte und intern begründete Ordnungszwecke.²⁸ Die Herausbildung des literarischen Marktes ist geprägt durch eine sich formierende kulturräsonierende Öffentlichkeit, durch Institutionen der Kritik als journalistisches Regulativ des Publikumsgeschmacks und durch das professionalisierte Konzept ‚freier‘, miteinander konkurrierender Autoren.²⁹ Dieser Entwicklungsprozess schafft neue Inszenierungsräume für Autoren, indem sich ihnen (etwa durch das Zeitschriften- und Zeitungswesen) medial erweiterte Inszenierungschancen bieten³⁰, es erhöht aber zugleich auch den Inszenierungsdruck auf (die) Autoren.

Kunstsoziologisch lässt sich dies an der Lösung des Autors ‚vom Hof‘, an seiner Subjektivierung und Sentimentalisierung, an seinem Engagement für ‚Menschheit und Vernunft‘ und seiner Absage an die Zumutungen der Kirche oder anderer ideologischer Instanzen, aber auch des Marktes ausmachen. Man kann diesen Prozess im 18. Jahrhundert etwa bei Rousseau und Richardson,

²⁷ Diese Verlaufsannahmen – darauf sei an dieser Stelle dankend hingewiesen – gehen auf gemeinsame Überlegungen mit Georg Bollenbeck (Siegen) und Werner Köster (Dortmund) zurück.

²⁸ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M., 1997.

²⁹ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, 1990.

³⁰ Siehe hierzu etwa Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, 2., aktualisierte und erw. Ausgabe, Stuttgart, 1997, S. 18 ff.

bei Lessing, Klopstock und Winckelmann beobachten.³¹ Autonomie bedeutet in diesem Zusammenhang allerdings nicht, dass die Kunst außerhalb der Gesellschaft verortet wird. Mit der Ausdifferenzierung des Kunstsystems setzt vielmehr ein paradoxer Prozess ein: Die Erfüllung anderer Funktionen durch andere Systeme ist Bedingung und Kennzeichen dieser Ausdifferenzierung, und die spezifische Autonomie der Kunst beruht so auf erheblichen Abhängigkeiten.

Gemeint ist damit zunächst der *literarische Markt*. Die Bestimmung der ‚Ware als Elementarform‘ der kapitalistischen Produktionsweise sollte nicht zu einer Kulturkritik verleiten, die, mit der ‚Frankfurter Schule‘ gesprochen, aus dem universellen Tauschzusammenhang einen allgemeinen Verblendungszusammenhang ableitet. Der Warencharakter bestimmt nicht unmittelbar den künstlerischen Rang und die soziale Funktion der Literatur, und insofern müssen Autoren – wenn sie nicht um „angeborene Verdienste“ im Sinne Goethes verfügen³² – den Markt zwar *beliefern*, aber sie müssen sich ihm nicht *ausliefern*. Folglich erfasst der Markt als gesellschaftliches Zentralmedium auch den Bereich der Kunst, ohne ihn zwangsläufig vollständig zu vereinnahmen.

Autonomie verweist zudem auf die Entstehung einer *literarischen Öffentlichkeit*, die genetisch und funktional in einem Verhältnis der Wechselwirkung zum literarischen Markt steht. Die Literatur wird Ware *und* Gegenstand der öffentlichen Kommunikation, der Autor wird frei von seinem ständischen Dienstherrn und ideologischen Festlegungen. Er gerät damit (wie in der deutschen Literatur beispielsweise Klopstock³³) zur öffentlichen Person mit einem gesteigerten Autonomie- und Selbstbewusstsein, deren Selbstverwirklichungs- und Repräsentationsanspruch zugleich durch die Gefahr der „Fabrikschriftstellerey“³⁴ gefährdet wird.

Eine zentrale diachrone Annahme in diesem Zusammenhang ist, dass sich die Entwicklung der Inszenierungspraktiken als eine *Ernüchterungsgeschichte* erzählen lässt. Allerdings – so kann man vermuten – nimmt der Inszenierungsdruck auf die Autoren mit dieser Ernüchterung nicht ab, sondern vielmehr eher zu. Diese Ernüchterungsgeschichte reicht von der Kunstphase des späten 18. Jahrhunderts bis zum „Verschwinden“ des Autors in der heutigen „Mediengesellschaft“³⁵. Zwar sind Autoren auch heute in der Öffentlichkeit prä-

³¹ Rolf Selbmann, *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt, 1994.

³² Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hg. v. Klaus-Detlef Müller, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. v. Dieter Borchmeyer u. a., I. Abteilung, Bd. 14, Frankfurt/M., 1986, S. 518.

³³ Zu Klopstocks werkpolitischen Aktivitäten siehe Steffen Martus, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte historischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin, New York, NY, 2007, S. 202-301.

³⁴ Johann Georg Heinzmann, *Ueber die Pest der deutschen Literatur*, Bern, 1795, S. 149.

³⁵ Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt/M., 1996; Alfred Behrmann, *Der Autor, das Publikum und die Kunst. Nachdenken über Werke und Wirkungen*, Berlin, 1999; Simone Winko, „Lost in hypertext? Autorkonzepte

sent: als Preisempfänger, als Namen in den Bestsellerlisten, als ‚Plotlieferanten‘ für Film und Fernsehen, als Mitdiskutanten in Talkshows, als Podiumsgäste in Literaturhäusern. Aber ihre Rolle als Sprecher der Menschheit, als Repräsentanten der Nationalkultur, Historiker der Gesellschaft oder politisch einflussreiche Akteure an der literarischen Front der Klassenkämpfe scheint ausgespielt, auch wenn solche Rollenzuschreibungen – man denke etwa an Günter Grass – für die eigene Werkproduktion gleichsam als heroische Illusion relevant bleiben können.³⁶

Das kunstreligiös hochgesteigerte Selbstbewusstsein vieler Autoren gegen Ende des 18. Jahrhunderts markiert den von Anfang an prekären Ausgangspunkt der Ernüchterungsgeschichte. Das künstlerische Selbstbewusstsein überlebt modifiziert Klassik und Romantik.³⁷ Man denke hier an Heine, an die bürgerlichen Realisten, aber auch an die Klassiker der moderaten Moderne wie Hermann Broch, Alfred Döblin oder Robert Musil, die nach dem Ende der Kunstperiode mit einem – wenn auch reflexiv-ironisch gebrochenen – kunstemphatischen Selbstverständnis schreiben.

Mit der Vielfalt und Unübersichtlichkeit der kulturellen Moderne verändert sich die Situation der literarischen Intelligenz gegenüber dem Selbstverständnis der Geniepoetik fundamental: Um die ‚Jahrhundertwende‘ schrumpft der Resonanzraum der Autoren, obgleich die ‚neuen‘ Medien wie Fotografie, Film, Radio, Schallplatte erweiterte Resonanzmöglichkeiten versprechen. Ihr Selbstverständnis ist nicht zuletzt durch die Krise, die Gefährdung und die Auflösung der bildungsbürgerlichen Kulturhoheit verunsichert, auch wenn sie ökonomisch-rechtlich besser gestellt sind.

Die *grundlegenden* Innovationen der Selbstinszenierungspraktiken enden schließlich mit den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts.³⁸ Denn nach den Erfahrungen der Bohème, mit der Verschärfung des Innovationsdrucks durch die verschiedenen und sich rasch abwechselnden ‚Ismen‘ um die Jahrhundertwende beschleunigen sich der Einsatz und zugleich der Verschleiß von Strategien der Selbstinszenierung. Jede neue Markierung der Originalität und Autonomie des Autors kann kodifiziert und damit normalisiert werden und verliert so tendenziell ihre Funktion. Die Stilisierungsstrategien sind bis zur Selbstverletzung allesamt durchgespielt und können nun – nur noch – kombinatorisch eingesetzt werden.

Zugleich aber nimmt – auch wenn man an einer substanziellen Erneuerbarkeit des Repertoires zweifeln mag – die Bedeutsamkeit schriftstellerischer Inszenierungspraktiken für die Gegenwartsliteratur unter den Bedingungen eines ökonomisch grundierten und medial vermittelten Selbstdarstellungsdrucks ra-

und neue Medien“, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2003, S. 511-533.

³⁶ Vgl. dazu den Beitrag von Thomas Homscheid im vorliegenden Band.

³⁷ Claudia Stockinger, *Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus*, Berlin, 2010.

³⁸ Helmuth Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München, 2004.

pide zu. Denn solche Inszenierungspraktiken spielen nicht nur bei den Popliteraten eine gewichtige Rolle, sondern bei den meisten Autoren der Gegenwartsliteratur: Erinnert sei hier etwa an die Schriftstellerinnen aus dem Umkreis des sogenannten literarischen ‚Fräuleinwunders‘ wie Judith Hermann, Juli Zeh oder Zoë Jenny, an Autoren transkultureller Literatur wie Feridun Zaimoglu, Wladimir Kaminer oder Ilja Trojanow oder an ‚neokonservative‘ Akteure von Botho Strauß bis Martin Mosebach.

III. *Die Entstehung des Doktor Faustus* als epitextueller Inszenierungsakt und ‚James Joyce‘ als semantischer Code zur Selbst-Modernisierung und -Kanonisierung Thomas Manns

Bei der Publikation der *Entstehung des Doktor Faustus* handelt es sich zweifellos um einen öffentlichkeitsbezogenen Inszenierungsakt. Formal gesehen liegt mit diesem umfangreichen Selbstkommentar das Dokument eines epitextuellen Inszenierungsaktes vor, dessen ästhetische Dimension hier nun am Beispiel der Verwendungsweise des Begriffes ‚James Joyce‘ aufgezeigt werden soll. Im Rahmen der Inszenierungspraxis des späten Thomas Mann, so meine These, fungiert die Bezugnahme auf ‚James Joyce‘ als ein Mittel, den eigenen Text (gemeint ist der *Doktor Faustus*) gleichsam nachträglich in den Kanon der literarischen Moderne einzuschreiben, als ein Mittel des Autors, sich – im fortgeschrittenen Stadium seiner öffentlichen Wahrnehmung – noch einmal ‚neu‘ zu erfinden.

Man ginge fehl, wollte man aufgrund der vielfältigen Bezüge der Erzählkunst Manns zur literarischen Tradition des 19. Jahrhunderts im Autor des *Doktor Faustus* bloß einen hoffnungslos veralteten Traditionalisten sehen, der die experimentellen Weiterentwicklungen und epochalen Modernisierungstendenzen auf dem Gebiete des Romans in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht zur Kenntnis nehmen will. Vor allem ist es in diesem Zusammenhang der Name James Joyce, der in Tagebuchnotizen und Briefen Manns während und unmittelbar nach seiner Arbeit am *Faustus* wiederholt auftaucht. Jener Name also, der während der ersten Jahrhunderthälfte im Reden der literarisch gebildeten Öffentlichkeit über den modernen Roman einen zunehmend paradigmatischen, geradezu synonymischen Status gewinnt. Die Behauptung einer Quasi-Synonymität der Diskurselemente ‚moderner Roman‘, ‚Moderne‘ und ‚James Joyce‘ entspringt der anhand von Quellen belegbaren Hypothese³⁹,

³⁹ Insofern eine auf Quellenmaterial gestützte Verifikation dieser Hypothese, die eine diskursive Etablierung Joyces als eines „High Priest of Modern Literature“ (so etwa Herbert Read am 20. August 1930 im „Listener“) postuliert, betroffen ist, sei hier verwiesen auf Robert H. Deming (Hg.), *James Joyce. The Critical Heritage. Volume One: 1902-1927; Volume Two: 1928-1941*, New York, NY, 1970. Deming legt eine umfangreiche Sammlung veröffentlichter, literaturkritischer Texte zu Joyce und seinem Werk im englischsprachigen Raum der ersten Jahrhunderthälfte vor. Das in dieser repräsentativen Quellensammlung sich abzeichnende

dass spätestens seit den frühen 1940er Jahren (d. h. nach Joyces Tod 1941) die innerhalb der amerikanischen und europäischen kulturräsonnierenden Öffentlichkeit kursierenden Texte, die sich mit dem Phänomen des modernen Romans des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen, mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit (und bildlich gesprochen: geradezu im gleichen Atemzug) auch den Namen des irischen Schriftstellers anführen. Im öffentlichen Diskurs über Literatur und ‚Moderne‘ wird der Name ‚James Joyce‘, ähnlich wie der Picassos im Bereich der Bildenden Kunst, je nach Positionierung der Diskurs Teilnehmer, entweder gleichsam zu einem Fahnenwort, das eine Affirmation der mit Joyce assoziierten Veränderungen und Neuerungen der künstlerischen (literarischen) Moderne signalisiert, oder zu einem Stigmawort, mit dem die Ablehnung eben dieser Entwicklungen und deren Deklaration als abseitige Monstrositäten verbunden wird. Wie immer diese kulturpolitischen Grabenkämpfe im Einzelnen sich auch ausgestalten mögen: Der Name des *Ulysses*-Autors ist jedenfalls von unübersehbarer Präsenz. Wer also über den modernen Roman spricht, spricht nur in den seltensten Fällen nicht auch von James Joyce (dies ist eine Verbindung, die sich zweifellos bis heute als stabil erweist). ‚James Joyce‘, so wird man sagen dürfen, ist zu einem semantischen Selbstläufer geworden.

Es scheint nun gerade in der Zeit der Arbeit am ‚Roman der Epoche‘ ein Bedürfnis Thomas Manns zu sein, sich selbstvergewissernd und vergleichend auseinanderzusetzen mit dem kurz zuvor verstorbenen irischen Autor, der in den Augen der literarischen Öffentlichkeit mit dem *Ulysses* (erschienen 1922) und mit *Finnegans Wake* (erschienen 1939) die Romane der modernen Epoche schlechthin vorgelegt hatte.

Obwohl Thomas Mann weder *Ulysses* noch *Finnegans Wake* lesen konnte und wollte, da ihm der direkte Zugang zu dem Sprachwerk des Iren, so Mann, sprachlich verschlossen bleiben musste⁴⁰ und er mit dem Schaffen Joyces nur

Abbild des öffentlichen Diskurses über Joyce bestätigt, vor allem natürlich seit dem Erscheinen des *Ulysses*, die Hypothese einer signifikanten Korrelation zwischen den Diskurs-elementen ‚Joyce‘ und ‚moderne Literatur‘. Jeffrey Segall (*Joyce in America. Cultural Politics and the Trials of Ulysses*, Berkeley, Los Angeles, CA, London, 1993) konstatiert: „As [T.S.] Eliot suggested, *Ulysses* became a symbol not only of modern art but of modern age [...]“ (S. 2) „One’s opinion of the novel [*Ulysses* – GK] became something of a litmus test defining a critic’s position in the cultural tug-of-war taking place at the time.“ (S. 8) Joyces „rapid canonization“ (S. 7) setzt Segall zufolge vor allem nach seinem Tod mit der akademischen Institutionalisierung des *New Criticism* in Amerika ein (vgl. S. 170 f.). Thomas Mann, der seit September 1938 in Pacific Palisades lebt und der selbstverständlich den öffentlichen Diskurs über Literatur in Zeitungen und Zeitschriften verfolgt, dürfte nicht entgangen sein, dass Joyce in der Tat im Begriff stand, zu einer „totemic cultural figure“ (Segall, S. 10) zu werden.

⁴⁰ Am 1. März 1945 schreibt Mann diesbezüglich an Bruno Walter: „Übrigens kann ich ihn [Joyce, G. K.] auch nicht lesen, schon weil man dazu in die englische Kultur hineingeboren sein müßte.“ Mann (1992), *Selbstkommentare*, S. 54.

durch Einführungen von Campbell und Levin⁴¹ bekannt war, mehrten sich die Versuche des Autors, sein eigenes Werk zu den epochenparadigmatischen Romanen des Iren in Beziehung zu bringen. Diese Bezugnahme schwankt zunächst zwischen von Mann festgestellten Gemeinsamkeiten und Differenzen: Notiert er am 19. September 1943 noch in sein Tagebuch: „Ich kenne im Stilistischen eigentlich nur noch Parodie, stehe darin Joyce nahe“⁴², so betont Mann in einer Aufzeichnung vom 05. August 1944 die Differenzen zu Joyce: „Nach Tische in Campbells Buch über ‚Finnigans Wake‘. Mag sein, es ist *das* geniale Literaturwerk der Epoche. Das meine sollte wie flauer Traditionalismus daneben wirken. Aber Mr. C. bewundert es auch und sieht Verwandtschaft.“⁴³ An Agnes E. Meyer schreibt er noch am selben Tag einen Brief, aus dem schlaglichtartig hervorgeht, dass Manns Bezugnahme auf den vielbesprochenen Autor nicht frei von subkutanen Tönen ist, die von Rivalitäts- und Inferioritätsgefühlen zeugen:

[U]nd Campbells Buch hat mich noch mehr beschäftigt und mir wieder einmal die Vermutung eingegeben, daß dieser Joyce wohl das größte literarische Genie unserer Epoche sein könnte. [...] Ich selbst muß den Verfassern [Campbell, Levin – GK] umso dankbarer sein, als wissende und weisende Bücher *über* Joyce der einzige Weg zu ihm sind, der mir offen steht; denn ihn selbst zu studieren, dazu fehlt es mir an der nötigen rezeptiven Freiheit und Gutwilligkeit. Ich ahne eine Verwandtschaft, möchte sie aber lieber nicht wahrhaben, weil, wenn sie vorhanden wäre, Joyce alles viel besser, kühner, großartiger gemacht hätte. Was ich rezeptive Freiheit nenne, muß Mr. Campbell im höchsten Grade besitzen, sonst müßte ihm meine eigene Schreiberei als der flaueste Traditionalismus neben Joyce erscheinen.⁴⁴

Sowohl die Tagebucheintragungen als auch der sie teilweise wörtlich zitierende Brief machen deutlich, dass der Autor, der ja gegen das Scheitern des eigenen Romans ankämpft, sich weitaus weniger für das interessiert, *was* Joyce tatsächlich geschrieben hat (das formal Experimentelle der literarischen Moderne bleibt ihm ja eingeständenermaßen fremd und unzugänglich); sein Interesse richtet sich vielmehr darauf, was Joyce in seinen (Manns) und vieler anderer Augen zu repräsentieren und symbolisieren scheint: Die Figur Joyces erscheint ihm als Prototyp eines modernen Schriftstellers, dem es erfolgreich

⁴¹ Joseph Campbell/Henry Morton Robinson, *A Skeleton Key to Finnigans Wake*, New York, NY, 1944. Harry Levin, *James Joyce. A Critical Introduction*, Norfolk, CT, 1941. Einen immer noch instruktiven und alle Belege anführenden Beitrag über Manns Interesse an Joyce liefert: Lilian R. Furst, „Thomas Mann’s Interest in James Joyce“, in: *Modern Language Review* 3, (1969), S. 605-613. Die wechselseitigen Beeinflussungen der beiden Autoren thematisiert ausführlich: Peter Egri, „James Joyce and Adrian Leverkühn, Decadence and Modernity in the Joycean Parallels of Thomas Mann’s *Doktor Faustus*“, in: *Acta Litteraria Academicae Scientiarum Hungaricae* 1-2, 8 (1966), S. 195-238 und S. 421-444.

⁴² Mann, Thomas, Tagebücher 1940 – 1943, hg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M., 1982, S. 627.

⁴³ Mann, Thomas, Tagebücher 1944 – 1.4.1946, hg. v. Inge Jens, Frankfurt/M., 1986, S. 85.

⁴⁴ Thomas Mann, *Briefe*, hg. v. Erika Mann, Bd. II: 1937-1947, Frankfurt/M., 1963, S. 382.

und anerkanntermaßen gelungen zu sein scheint, die vielbeschworene Krisensituation des modernen Romans (mithin auch die der modernen Kunst schlechthin, die ein Hauptthema des *Doktor Faustus* ist) zu überwinden und zugleich die Gattung erneuernde literarische Maßstäbe zu setzen.⁴⁵ Möglicherweise an der Zulänglichkeit der ihm selbst zur Verfügung stehenden Kunstmittel zweifelnd und in veränderten literarischen Zeiten nach Möglichkeiten der Orientierung und der Selbstkontextualisierung suchend, schmeichelt Mann verständlicherweise jenes, von ihm selbst zugleich geahnte und gefürchtete, von Campbell konstatierte „Verwandtschaftsverhältnis“⁴⁶ mit einem der namhaftesten Autoren der literarischen Moderne. Durchaus förderlich ist der Vergleich für das Selbstbewusstsein eines Autors, der sich in einem Tagebucheintrag vom 07. September 1945 selbst als „größter Schriftsteller der Epoche“⁴⁷ gefällt. Mann goutiert es mit Wohlwollen, den eigenen Namen wiederholt unter „den Größten des Zeitalters“, d. h. unter den namhaftesten Schriftstellern der Weltliteratur eingeordnet zu finden.⁴⁸ Am 29. Oktober 1945 etwa verzeichnet das Tagebuch: „Sah in einem Prospekt von Henry-James-Novellen, herausgeg. von Fadiman, ihn als Vierten neben Proust, Joyce und Mann, die Größten des Zeitalters genannt. Toll.“⁴⁹

Hier wird deutlich – und darin dürfte ebenso das Hauptmotiv der Bezugnahme auf Joyce liegen –, dass Mann in seinen Äußerungen ein ausgeprägtes Bemühen zeigt, sein Werk in den Kanon der internationalen modernen Weltliteratur eingeordnet zu sehen. Nicht zuletzt diese Nobilitierung durch eine Kanonisierung, die die Epochensignifikanz des Werkes unterstreicht, soll den *Doktor Faustus* nun retrospektiv und meta-narrativ vom Stigma des Unzeitgemäßen und von dem des Scheiterns befreien. Diese Strategie *post festum* Manns, die als eine Strategie des Metaerzählens – im Sinne eines Erzählens über das Erzählte zum Zwecke der bewussten Rezeptionslenkung – bezeichnet werden kann, findet nun vor allem in der *Entstehung des Doktor Faustus*, der Nachschrift Manns zu seinem Altersroman, Anwendung. Dieser ausführliche ‚Roman eines Romans‘ ist nicht nur zu verstehen als eine erneute Selbstvergewisserung des Autors darüber, „daß dieses mit dem höchsten Aufwand an

⁴⁵ Eine weniger öffentlichkeitswirksame, strukturell indes ähnlich gelagerte Bezugnahme auf einen anerkannten, modernen Autor zwecks Selbstorientierung und Selbstkontextualisierung findet sich in einer späteren Schaffensphase Manns: Dann nämlich, wenn er in einem Tagebucheintrag vom 6. März 1954 den *Felix Krull* als ein Werk sehen will, das in der Sphäre der Absurdität eines Beckett beheimatet sei. Zugleich jedoch bezeichnet Mann die Kunst dieses irischen Autors, dessen Weltruhm in den 1950er Jahren einzusetzen beginnt, als „Musik nach meiner Zeit.“ (Thomas Mann, *Tagebücher 1953-1955*, hg. v. Inge Jens, Frankfurt/M., 1995, S. S192)

⁴⁶ Mann, Thomas, *Tagebücher 1944 – 1.4.1946*, hg. v. Inge Jens, Frankfurt/M., 1986, S. 85.

⁴⁷ Mann, Thomas, *Tagebücher 1944 – 1.4.1946*, hg. v. Inge Jens, Frankfurt/M., 1986, S. 250.

⁴⁸ An Ida Herz schreibt Mann am 4. Januar 1949: „Dagegen findet z. B. der ‚New Leader‘ in New York, daß das Teufelkapitel ‚ranks with the great scenes in Joyce and Eliot.‘“ Mann (1992), *Selbstkommentare*, S. 255.

⁴⁹ Thomas Mann, *Tagebücher 1944 – 1.4.1946*, hg. v. Inge Jens, Frankfurt/M., 1986, S. 270.

Kunstherrlichkeit und Leidenschaft hergestellte Buch als Werk auch geglückt⁵⁰ sei, sondern zugleich entpuppt sich die *Entstehung* auch als strategischer Versuch Manns, die Rezeption des *Doktor Faustus* zu beeinflussen/steuern. Diese Rezeptionslenkung des Autors verfolgt das Ziel, mögliche Zweifel daran, ob es sich beim Altersroman Manns um moderne Literatur von Weltrang, mithin also um einen Roman handelt, der etwa den Vergleich mit Joyces *Ulysses* nicht zu scheuen braucht, zu zerstreuen.

Als Strategien einer nachträglich kommentierenden Modernisierung und Universalisierung zeigen sich bereits die ostentative Anweisung des Autors, in Leverkusen nicht bloß eine Allegorie Deutschlands, sondern eine der modernen Geistesgeschichte überhaupt zu sehen wie auch die in der *Entstehung* immer wieder auftauchenden Formeln von der „konstruktiven Musik“ und der „Montage“. In der Tat findet sich im Roman eine geradezu stupende Vielzahl ‚einmontierter‘ Textelemente, deren Spektrum von offensichtlich oder versteckt integrierten real-historischen Personen und Begebenheiten über offene Zitate und nicht deklarierte, versteckte wörtliche Entlehnungen bis hin zu intertextuellen Anspielungen reicht. Gleichwohl ist es evident, dass es sich bei dieser im *Faustus* praktizierten, von Mann als Montage charakterisierten Technik keineswegs um den erzählstrategischen Ausdruck eines modernen, avantgardistischen Schreibens im Stile etwa von Dos Passos' *Manhattan Transfer* oder Döblins *Berlin Alexanderplatz* handelt. Thomas Mann gibt sich nämlich weiterhin – wie im Prinzip bei der seit den *Buddenbrooks* angewendeten Strategie des integrierenden Zitierens aus diversen Quellen – größte Mühe, die möglichen Risse und Bruchstellen, die durch die epische Integration von Realitätselementen und Dokumentarischem in die Fiktion auf formaler Ebene entstehen könnten, zu ‚verkleben‘ und zu kaschieren. Die Bruch- und Schnittkanten der zitierten und einmontierten Textelemente werden gleichsam ‚abgeschmirgelt‘ und das Eingelassene wird, im doppelten Sinne, so ‚organisiert‘, dass die Illusion eines formal geschlossenen, organisch gewachsenen Kunstwerks für den Leser erhalten bleibt.⁵¹ Somit dürfte auch der Begriff der Montage als ein se-

⁵⁰ Eckhard Heftrich, *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*, Bd. II, Frankfurt/M., 1982, S. 183. Die Behauptung Manns, er habe die „Entstehung“ hauptsächlich deshalb geschrieben, „um Adorno ‚Credit‘ zu geben“ (Mann (1992), *Selbstkommentare*, S. 323) wirkt indes wenig überzeugend.

⁵¹ Ganz in diesem Sinne – um hier nur ein Beispiel anzuführen – schreibt Mann etwa an Adorno: „So benutze ich montagemäßig das Motiv der unsichtbar bleibenden, nie getroffenen, im Fleisch gemiedenen Verehrerin und Geliebten, Tschaikowski's Frau Meck. Historisch gegeben und bekannt wie es ist, klebe ich es auf und lasse die Ränder sich verwischen, lasse es sich in die Komposition senken als ein mythisch-vogelfreies Thema, das jedem gehört. [...] Mit Recht vermuten sie, daß ich hier die dreisten – und hoffentlich nicht auch noch völlig tölpelhaften – Griffe in gewisse Partien ihrer musikphilosophischen Schriften im Sinne habe, die gar sehr der Entschuldigung bedürfen, besonders da der Leser sie vorderhand nicht feststellen kann, ohne daß doch, *um der Illusion willen* [Herv. G. K.], eine rechte Möglichkeit gegeben wäre, ihn auf sie hinzuweisen. Fußbemerkung: ‚Dies stammt von Adorno-Wiesengrund?‘ Das geht nicht.“ Mann (1992), *Selbstkommentare*, S. 71 und S. 73. Der Hinweis auf Adorno wird dann schließlich doch noch, diskret und organisch, in den Roman integriert, indem Adornos

mantisches Stratagem Manns aufgefasst werden, mit dem er den ihm am Herzen liegenden „Epochen-Roman“ in den Diskurs über die literarische Moderne des 20. Jahrhunderts einzuschreiben bestrebt ist.

So überrascht es schließlich auch kaum, wenn Mann als ein weiteres, gewichtiges semantisches Strategieelement in die *Entstehung* eine ausführliche Bezugnahme auf James Joyce und dessen *Ulysses* einschaltet und man dabei seine im Tagebuch notierten Gedanken wiedererkennt:

Sehr aufmerksam las ich ein Buch, das nicht unmittelbar zur Sache sprach, aber durch seine klugen Analysen mir vieles die Situation des Romanes und meine eigene Stellung in seiner Geschichte Betreffende ins Bewußtsein rief: *James Joyce* von Harry Levin. Da der direkte Zugang zu dem Sprachwerk des Iren mir verschlossen ist, bin ich zur Erkundung des Phänomens auf kritische Vermittlung angewiesen, und Schriften wie die von Levin und Campbells großer Kommentar zu *Finnegans Wake* haben mir manche unvermutete Beziehung und – bei so großer Verschiedenheit der literarischen Naturen – sogar Verwandtschaft klar gemacht. Mein Vorurteil war, daß neben Joyce's exzentrischem Avantgardismus mein Werk wie flauer Traditionalismus wirken müsse. Daran ist wahr, daß die traditionelle Gebundenheit, sei sie selbst schon parodistisch gefärbt, leichtere Zugänglichkeit bewirkt, die Möglichkeit einer gewissen Popularität in sich trägt. Doch ist sie mehr eine Sache der Haltung als des Wesens. ‚As his subject-matter reveals the decomposition of the middle class‘, schreibt Levin, ‚Joyce's technique passes beyond the limits of realistic fiction. Neither the *Portrait of the Artist* nor *Finnegans Wake* is a novel, strictly speaking, and ‚*Ulysses*‘ is a *novel to end all novels* [Herv. i. O.]‘. Das trifft wohl auf den *Zauberberg*, den *Joseph* und *Doktor Faustus* nicht weniger zu, und T. S. Eliots Frage ‚whether the novel had not outlived its function since Flaubert and James, and whether *Ulysses* should not be considered an epic‘ korrespondiert genau mit meiner eigenen Frage, ob es nicht aussähe, als käme auf dem Gebiet des Romans heute nur noch das in Betracht, was kein Roman mehr ist. Es sind Sätze in dem Buch von Levin, die mich sonderbar tief berührten. ‚The best writing of our contemporaries is not an act of creation, but an act of evocation, peculiarly saturated with reminiscences.‘ Und dieser andere: ‚He has enormously increased the difficulties of being a novelist.‘⁵²

Wenn Mann den *Doktor Faustus* als „ein End-Buch in jeder Beziehung, ein Buch des Endes und [...] ein endendes Buch“⁵³ verstanden wissen will, so ist dies also eine Transposition der Formel des von Mann später so geschmähten Levin, der *Ulysses* sei „a novel to end all novels“, auf seinen eigenen Roman.

erster Nachname, Wiesengrund, von Kretzschmar als prosodische Veranschaulichung eines Dreiklang-Motivs angeführt wird (s. Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, hg. und textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt/M., 2007, S. 84).

⁵² Thomas Mann, *Die Entstehung des „Doktor Faustus“*. Roman eines Romans [1949], in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. XI., Frankfurt/M., 1990, S. 204 f.

⁵³ Thomas Mann (1992), *Selbstkommentare*, S. 242.

Diese Strategie der Selbst-Modernisierung und -Kanonisierung, dies zeigt ein Blick in die literaturwissenschaftliche Rezeptionsgeschichte, ist auf lange Sicht durchaus erfolgreich. Immer wieder wird in der Forschung – rund um die von Mann selbst ins Spiel gebrachten Modernitätsschiffen „Konstruktivität“, „Montage“, „James Joyce“ – der *Doktor Faustus* als Manns „Durchbruch in der Erzählkunst der Moderne“⁵⁴ abgehandelt. Die Frage jedoch, inwieweit die von Mann praktizierte, rezeptionslenkende Einordnung seines Altersromans in den Kontext der literarischen Moderne zutrifft, ist damit natürlich noch keineswegs beantwortet. Diese schwierige und voraussetzungsreiche Frage, ob der *Faustus* tatsächlich ein „End-Buch“ ist, kann indes nicht Gegenstand dieses Beitrags sein.⁵⁵

Mann selbst hat die Differenz zwischen der weit ins 19. Jahrhundert zurückreichenden, habituellen Prägung seiner eigenen Kunst und den ‚objektiven‘ Strukturen des literarischen Feldes in der Mitte des 20. Jahrhunderts durchaus reflektiert, wenn er einräumt, „daß diese [seine – GK] Lebensformung mit ihren Spitzen in Neues reicht, das ihr nicht angehört.“⁵⁶ Auf dieses Problem spielt er in einem Brief an Agnes E. Meyer an: Mit jener ihm eigenen rhetorischen Bescheidenheit, die – der eigenen Bedeutsamkeit mehr als gewiss – den Einspruch immer schon fordert: „Ich habe mich nie für gross gehalten; aber ich liebe es, mit der Grösse zu spielen und auf einem gewissen vertrauten Fusse mit ihr zu leben.“⁵⁷

Literatur

- Assmann, Aleida/Assmann, Jan (Hg.), *Aufmerksamkeiten. Archäologie der literarischen Kommunikation*, München, 2001.
- Bachmann-Medick, Doris/Clifford, James, (Hg.), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt/M., 1996.
- Bahr, Ehrhard, „Identität des Nichtidentischen‘: Zur Dialektik der Kunst in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘ im Lichte von Theodor W. Adornos Ästhetischer Theorie, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, 2, 1989.
- Behrmann, Alfred, *Der Autor, das Publikum und die Kunst. Nachdenken über Werke und Wirkungen*, Berlin, 1999.

⁵⁴ So etwa Ehrhard Bahr, „Identität des Nichtidentischen‘: Zur Dialektik der Kunst in Thomas Manns ‚Doktor Faustus‘ im Lichte von Theodor W. Adornos Ästhetischer Theorie, in: *Thomas Mann Jahrbuch*, 2, 1989, S. 104.

⁵⁵ S. dazu aber Kaiser (2001), „...und sogar...“, S. 172-187.

⁵⁶ Mann (1992), *Selbstkommentare*, S. 354.

⁵⁷ Brief vom 11. Januar 1942 an Agnes E. Meyer, in: Hans Rudolf Vaegt (Hg.), *Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937-1955*, Frankfurt/M., 1992, S. 353 f.

- Bollenbeck, Georg, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungs-musters*, Frankfurt/M., 1996.
- Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede*, Frankfurt/M., 1982.
- Ders., *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/M., 2001.
- Campbell, Joseph/Robinson, Henry M., *A Skeleton Key to Finnegans Wake*, New York, NY, 1944.
- Deming, Robert H. (Hg.), *James Joyce. The Critical Heritage. Volume One: 1902-1927, Volume Two: 1928-1941*, New York, NY, 1970.
- Detering, Heinrich (Hg.), *Autorschaft. Revisionen und Positionen*, Stuttgart, Weimar, 2002.
- Egri, Peter, „James Joyce and Adrian Leverkühn, Decadence and Modernity in the Joycean Parallels of Thomas Mann’s *Doktor Faustus*“, in: *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 1-2, 8 (1966), S. 195-238 und S. 421-444.
- Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris (Hg.), *Kulturen des Performativen, Sonderheft der Zeitschrift Paragrana. Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Berlin, 1998.
- Franck, Georg, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München, Wien, 1998.
- Furst, Lilian R., „Thomas Mann’s Interest in James Joyce“, in: *Modern Language Review* 3, (1969), S. 605-613.
- Gehlen, Arnold, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Frankfurt/M., 2007.
- Genette, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/M., 1989.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, hg. v. Klaus-Detlef Müller, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. v. Dieter Borchmeyer u. a., I. Abteilung, Bd. 14, Frankfurt/M., 1986.
- Grimm, Gunter E./Schärf, Christian (Hg.), *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld, 2008.
- Hauser, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München, 1990.
- Heftrich, Eckhard, *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*, Bd. II, Frankfurt/M., 1982.
- Heinzmann, Johann Georg, *Ueber die Pest der deutschen Literatur*, Bern, 1795.
- Höhn, Gerhard, *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, 2., aktualisierte und erw. Ausgabe, Stuttgart, 1997.
- Husemann, Gesa, „Vom ‚Sprachrohr der Kanaken‘ zum ‚deutschen Dichter‘ – Feridun Zaimoglu“, in: Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, 2011, S. 383-404.
- Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, 1999.
- Dies. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2003.
- Joch, Markus/Mix, York-Gothart/Wolf, Norbert Christian (Hg.), *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen, 2009.
- Jürgensen, Christoph, „Der Rahmen arbeitet“. *Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts*, Göttingen, 2007.
- Ders., „Ins Netz gegangen – Inszenierungen von Autorschaft im Internet am Beispiel von Rainald Goetz und Alban Nikolai Herbst“, in: ders./Gerhard Kaiser (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, 2011, S. 405-422.

- Ders./Kaiser, Gerhard, „White Album/Blackbox. Popkulturelle Inszenierungsstrategien bei den Beatles und Stuckrad-Barre“, in: *Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule*, 1 (2011), S. 17-38.
- Dies., „Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese“, in: dies. (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, 2011, S. 9-18.
- Kaiser, Gerhard, „...und sogar eine alberne Ordnung ist immer noch besser als gar keine.“ *Erzählstrategien in Thomas Manns Doktor Faustus*, Stuttgart, Weimar, 2001.
- Ders., „Inszenierungen des Authentischen. Martin Kessel und die ‚Epochale Substanz der Dichtung‘“, in: Stefan Scherer/Claudia Stockinger (Hg.), *Martin Kessel (1901-1990) – ein Dichter der Klassischen Moderne*, Bielefeld, 2004, S. 115-120.
- Ders., „Wir glauben mit den Knien oder wir glauben überhaupt nicht.‘ Inszenierungspraktiken bei Martin Mosebach“, erscheint in: Albert Meier/Maike Schmidt (Hg.), *Gegenwart des Konservativismus*, 2012.
- Karlauf, Thomas, *Stefan George. Die Entdeckung des Charisma*, München, 2007.
- Kiesel, Helmuth, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*, München, 2004.
- Kolk, Rainer, *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890-1945*, Tübingen, 1998.
- Künzel, Christiane/Schönert, Jörg (Hg.), *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg, 2007.
- Levin, Harry, James Joyce. A Critical Introduction, Norfolk, CT, 1941.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M., 1997.
- Mann, Thomas, *Briefe*, hg. v. Erika Mann, Bd. II: 1937-1947, Frankfurt/M., 1963.
- Ders., *Tagebücher 1940–1943*, hg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M., 1982.
- Ders., *Tagebücher 1944–1.4.1946*, hg. v. Inge Jens, Frankfurt/M., 1986.
- Ders., *Die Entstehung des „Doktor Faustus“*. Roman eines Romans [1949], in: ders., *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. XI., Frankfurt/M., 1990.
- Ders., *Selbstkommentare: „Doktor Faustus“ und „Die Entstehung des Doktor Faustus“*, hg. v. Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer, Frankfurt/M., 1992.
- Ders., *Tagebücher 1953-1955*, hg. v. Inge Jens, Frankfurt/M., 1995.
- Ders., *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, Kommentar von Eckhard Heftrich und Stephan Stachorski unter Mitarbeit von Herbert Lehnert, 3. Aufl., Frankfurt/M., 2002, in: ders., *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*, hg. v. Heinrich Detering u. a., Bd. 1.2.
- Ders., *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, hg. v. und textkritisch durchgesehen von Ruprecht Wimmer unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, Frankfurt/M., 2007.
- Martus, Steffen, *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte historischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert*, Berlin, New York, NY, 2007.
- Mattenklott, Gert, *Bilderdienst. Ästhetische Opposition. Beardsley und George*, München, 1970.
- Mosebach, Martin, *Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind*, München, 2007.
- Parr, Rolf, „Literatur als literarisches (Medien-)Leben. Biografisches Erzählen in der neueren deutschen ‚Pop‘-Literatur“, in: Clemens Kammler/Torsten Pflugmacher (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, 2004, S. 183-200.

- Segall, Jeffrey, *Joyce in America. Cultural Politics and the Trials of Ulysses*, Berkeley, Los Angeles, CA, London, 1993.
- Selbmann, Rolf, *Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Darmstadt, 1994.
- Soeffner, Hans Georg, „Stil und Stilsierung“, in: Hans-Ulrich Gumbrecht/Karl-Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturgeschichtlichen Diskurselements*, Frankfurt/M., 1986, S. 317-341.
- Stockinger, Claudia, *Das 19. Jahrhundert. Zeitalter des Realismus*, Berlin, 2010.
- Tomasevskij, Boris, „Literatur und Biographie“, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2003, S. 49-61.
- Vaget, Hans Rudolf (Hg.), *Thomas Mann – Agnes E. Meyer. Briefwechsel 1937-1955*, Frankfurt/M., 1992.
- Winko, Simone, „Lost in hypertext? Autorkonzepte und neue Medien“, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2003, S. 511-533.

DORIS MOSER

FRAME AND FAME:

LITERATURVERMITTLUNG ALS MEDIENKOMMUNIKATION AM
BEISPIEL VON HELENE HEGEMANN UND *AXOLOTL ROADKILL*

Hinsichtlich einer Bearbeitung rezeptions- oder wirkungsgeschichtlicher Aspekte von literarischen Werken erweist sich eine Beschäftigung mit jenen Umfeldbedingungen literarischen Schaffens, die Publizistik, Buchmarkt und andere Vermittlungsinstitutionen herstellen, als aufschlussreich. Sehen wir uns im Folgenden am Beispiel der Kommunikationsvorgänge rund um Helene Hegemanns Roman *Axolotl Roadkill*¹ an, wie (massen-)mediales Framing von Literatur entsteht. Ausgangspunkt ist der Hype um Helene Hegemann und ihr Romandebüt, weil er als paradigmatisch für den Umgang des Feuilletons mit Jungautorinnen anzusehen ist. Untersucht werden soll die mediale Autorinneninszenierung als Teil des Frame-Building-Prozesses. Ich behaupte dabei Nahelegendes:

Erstens: Mediale Inszenierung ist nicht mit Selbstinszenierung gleichzusetzen; sie basiert in hohem Maße auf den Voraussetzungen durch (massen-)mediale, institutionelle und textliche/genretypische Rahmungen sowie auf der Verwendung des Körpers der Autorin als Bedeutungsträger in mehrfacher Hinsicht.

Zweitens: Visuelle (Re-)Präsentationen des Autors, der Autorin (meist Porträtfotos) dienen im medialen Diskurs, ganz wie in Foucaults Kritik bereits formuliert, als letztbegründende und unhintergehbare Legitimationsinstanz für die Existenz und die Beschaffenheit eines literarischen Textes.

1. Literaturvermittlung und das Konzept des Framings

Unter einem weit gefassten Begriff der Literaturvermittlung lassen sich mit Stefan Neuhaus „alle Personen, Institutionen und Prozesse fassen, die mit literarischen Texten umgehen, von der physischen Herstellung von Büchern als Produkt bis zur Diskussion von Deutungen im Literaturunterricht“². Literaturvermittlung hat folglich wesentlichen Anteil an jenem Bereich des Gesamtkomplexes Literatur, der, je nach inhaltlicher Orientierung, als Literaturbetrieb

¹ Helene Hegemann, *Axolotl Roadkill*, Berlin, 2010.

² Stefan Neuhaus, *Literaturvermittlung*, Konstanz, 2009, S. 13.

oder als „Literarisches Leben“ bezeichnet wird.³ Ist Literaturvermittlung als Bestandteil des größeren Ganzen namens Literaturbetrieb zu verstehen, so liegt in einer vertikalen Anordnung gleichsam darunter der literaturvermittelnde Spezialfall Literaturkritik. Aus soziologischer Perspektive sind die Phänomene, die im Komplex „Literaturvermittlung/Literaturkritik“ verankert sind, hinsichtlich ihrer Beschaffenheit auf drei Ebenen zu beschreiben:

- auf der Mikroebene individueller Akteurinnen und Akteure (Autorinnen und Autoren, Kritikerinnen und Kritiker, Leserinnen und Leser usw.)
- auf der Mesoebene von Organisationen, Institutionen (Verlage, Medien, Veranstalter, usw.)
- und auf der Makroebene der Gesellschaft (Literaturförderung, Kanonisierung, Archivierung, Tradierung, usw.).

Literaturvermittlung und mithin Literaturkritik sind als Prozesse zu denken, die in exemplarischen Analysen offengelegt werden können, damit Beschaffenheit und Dynamik des Verhältnisses der Akteure zueinander nachvollziehbar werden. Für die folgenden Ausführungen dient das von Urs Dahinden entwickelte Modell des Framings als „integratives Konzept der Massenkommunikation“⁴ als Referenz. Im Mittelpunkt steht hier keine generelle Untersuchung von Frames in der Literaturberichterstattung, sondern eine konkrete Frage: Welche Frames konstruieren Printmedien – vornehmlich die überregionalen Feuilletons des deutschen Sprachraums –, wenn sie über den Romanerstling einer jungen Autorin berichten?

Aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht bezeichnet der Begriff „Frame“ einen „Bezugsrahmen, der ein Thema auf bestimmte Weise strukturiert und damit die Informationsverarbeitung und Meinungsbildung steuert“.⁵ Framing, also das Rahmen, Einrahmen, bezeichnet ein in verschiedenen Wissenschaften in unterschiedlicher Weise angewandtes theoretisches Konzept.⁶ Aus der Perspektive einer angewandten Literaturwissenschaft, die Kommunikation mit und über Literatur und Bücher nicht punktuell, sondern als Prozess unter Beteiligung vieler Akteure untersucht, ist der Ansatz von Urs Dahinden vielversprechend. Er definiert Frames als „sinnstiftende und bewertende Deutungsmuster, welche in allen Phasen der massenmedialen Kommunikation (PR, Journalismus, Medieninhalte, Medienrezeption) identifiziert werden können.“⁷ Frames sind also nichts anderes als auf einen Punkt gebrachte Interpre-

³ Vgl. dazu die Herleitung und historische Grundierung des Begriffs, in: Bodo Plachta, *Literaturbetrieb*, Paderborn, 2008, S. 9-22.

⁴ Urs Dahinden, *Framing. Eine integrative Theorie der Massenkommunikation*, Konstanz, 2006.

⁵ Bertram Scheufele, „Framing“, in: Günter Bentele/Hans-Bernd Brosius/Otfried Jarren (Hg.), *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft*, Wiesbaden, 2006, S. 75.

⁶ Vgl. dazu Heinz Bonfadellis Übersicht in: ders., *Medieninhaltsforschung*, Konstanz, 2002, S. 143 ff.

⁷ Dahinden (2006), *Framing*, S. 307. [Herv. i. O.] Der Framing-Ansatz integriert verschiedene, einander ergänzende bzw. nur graduell von einander unterschiedene Teilkonzepte der Medienkommunikationsforschung wie Nachrichtenfaktoren, Metapher, Schemata, Issues, Einstellungen, Bias, Rahmen (Goffman). Allerdings ist Framing nicht als Metatheorie zu sehen, son-

tationen, Orientierungshilfen für mediale Botschaften bzw. Decodierungsanleitungen. In der Kommunikationswissenschaft bezeichnet Framing die Theorie über Entstehung und Wirkung von Deutungsmustern, die Produktion und Rezeption von massenmedialer Kommunikation lenken. Basierend auf Erving Goffmans Konzept der Rahmenanalyse⁸ kann der Framing-Ansatz in einem erweiterten Kontext auch zur Analyse von Handlungsmustern eingesetzt werden. Letztlich geht es darum herauszufinden, welche Strukturen und Muster hinter dem offensichtlich Erzählten, hinter der sichtbaren Handlung wirksam sind. Medien erzeugen mittels Framing bestimmte Effekte: Es werden vorhandene Schemata aktiviert, neue generiert oder ein dominantes Schema wird durchgesetzt.⁹ Damit wird auch der Zusammenhang zwischen Frames und Schemata bzw. Framing und Schematisierung deutlich: Schematisierung geht dem Framing voraus. Bei einer Untersuchung von Frames und Framing-Prozessen innerhalb der Literaturvermittlung sind vor allem Inputs und Outputs zu berücksichtigen, die in den durchsetzungsmächtigen Institutionen des Literaturbetriebs generiert werden. Das Material für die hier angestellte Analyse des medialen Framings von Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill* entstammt daher den manifesten Äußerungen aus bzw. in den Bereichen „PR“ und „Journalismus“, also dem PR-Input des Ullstein Verlags und den Outputinformationen ausgewählter Literaturseiten aus Zeitungen, Magazinen und Online-Portalen. Da es an dieser Stelle ausschließlich um Frame-Building auf der Ebene der Medieninhalte geht, bleibt die Wirkungsebene auf einer breiten Rezeptionsbasis ebenso unberücksichtigt wie die erst nach den ersten Rezensionen einsetzende Plagiatsdebatte.¹⁰

2. Frame-Building aus der PR-Abteilung: „Schreckliche Leben sind der größte Glücksfall“

Close Reading einer Verlagsvorschau

Helene Hegemann ist der gegenwärtigen deutschsprachigen Literaturszene ein ‚Begriff‘. Damit ein Autor- bzw. Autorinnenname seine metonymische Eigenschaft entfalten kann, also für das Werk und damit erst recht für sich spricht, bedarf es einer komplexen Kommunikationsstrategie. Teil dieser Strategie ist der Einsatz textueller und visueller gestalterischer Mittel in der Verlagspro-

den als „eine Theorie von mindestens mittlerer Reichweite, die eine integrative Perspektive auf den Gesamtverlauf massenmedialer Kommunikation bietet.“ (Ebd.)

⁸ Vgl. Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt/M., 1980.

⁹ Vgl. Scheufele (2006), Framing, S. 75. Zu Schemata vgl. auch Tobias Conradi/Gisela Ecker/Norbert Otto Eke/Florian Muhle (Hg.), *Schemata und Praktiken*, München, 2012.

¹⁰ Vgl. dazu den Beitrag von Philipp Theisohn im vorliegenden Band.

grammvorschau, einem Erstkontaktmedium für Buchhandel, Veranstalter und nicht zuletzt Rezensentinnen und Rezensenten.

Im Herbst 2009 verschickt der Ullstein Verlag die Vorschau für das Frühjahrsprogramm an Buchhändler und Presse.¹¹ Den Umschlag zierte das Coverfoto des als Spitzentitel für März angekündigten Romans *Die Schuld des Tages an die Nacht* von Yasmina Khadra. Im dreispaltig gesetzten Inhaltsverzeichnis steht in der ersten Spalte unter Februar „SPITZENTITEL HELENE HEGEMANN Axolotl Roadkill“. Auf Seite drei werden unter der Überschrift „Ullstein im Frühjahr 2010“ in Form eines kommentierten Spezialinhaltsverzeichnisses fünf ausgewählte Bücher präsentiert. Von den drei Spalten ist die dritte gänzlich dem Komplex *Axolotl/Hegemann* gewidmet, während in Spalte eins und in Spalte zwei je zwei Neuerscheinungen avisiert werden. Helene Hegemann, ein literarischer *No-Name*, erhält also von Beginn an viel Platz und damit auch Raum für Aufmerksamkeit.

Typografisch wird der gesamte Fließtext von vier wertenden Aussagen (in knallroter Farbe gesetzt) dominiert: Die Ankündigung von Yasmina Khadras *Die Schuld des Tages an die Nacht* kulminiert in verdichteter Leseerfahrung „dieses zutiefst bewegenden Romans“, während man vom Krimi *Der Leopard* in metonymischer Zuspitzung als dem „härtesten Nesbø, den es je gab“, spricht (3). Bei Khadra wird der Roman hervorgehoben, bei Nesbø lässt sich der werbetechnisch besonders im Falle prominenter Autoren und/oder Genreliteratur beliebte Einsatz einer Metonymie (die Autorperson steht für das Werk) beobachten. Den Komplex *Axolotl/Hegemann* kennzeichnen gleich zwei typografische Textauszeichnungen, die erste zu Beginn des Fließtexts *ad personam* – „das große Talent des Deutschen Films“ – und die andere am Ende *ad causam* „brilliantes [sic] wie auch drastisches Debut“ (3). Hier wird eine erste Rahmung sichtbar: Die Autorperson geht ihrem Text voraus – ungeachtet ihrer recht bescheidenen literarischen Vorgeschichte. Eine PR-Abteilung sieht sich der Herausforderung gegenüber, eine in der Rolle der Autorin gänzlich unbekannt Person zu positionieren. Die relative mediale Prominenz Hegemanns als „Talent des Deutschen Films“ (preisgekrönte Nachwuchsregisseurin) erleichtert die Positionierung.

Visuell wird die Seite von zwei Porträtfotos dominiert¹²: Das eine zeigt den norwegischen Krimiautor Jo Nesbø im schwarzen Mantel: Kniestück, Dreiviertelprofil, Blickrichtung rechts oben, ohne Rahmen, Mittel- und Hintergrund – eine Figur über den unteren Rand ragend in den Weißraum gesetzt. Mit dem Überschreiten der konventionellen Gestaltung wird der Autor als Per-

¹¹ Ullstein Verlag, „frühjahr 2010“, Verlagsvorschau, undatiert. Zitate sind direkt im Text ausgewiesen.

¹² Die weiteren grafischen Elemente (Schraubenzieher, Pinguine) haben durch den direkten inhaltlichen Bezug zu den Titeln der vorgestellten Bücher eine rein illustrative (ikonische bzw. indexikalische) Funktion: *Ich schraube, also bin ich* und *Mein Leben als Pinguin*. Sie bilden damit einen sichtbaren Kontrast zu den (symbolisch) funktionalisierten Darstellungen der Bücher als ihre Autoren (Personalisierung von Inhalten).

sonifikation seines unkonventionellen Krimihelden dargestellt. Das zweite Foto ist eine als Privataufnahme gekennzeichnete Abbildung in Farbe von Helene Hegemann: Im Stile eines Polaroids (weißer Rahmen inklusive), um wenige Grad gegen den Uhrzeigersinn gedreht, zeigt es das Porträt einer blassen jungen Frau: Bruststück mit einer Mauer im Neben- und Hintergrund, Frontalansicht, Blick in die Kamera, die Stirnpartie zur Hälfte beschnitten. Eine dicke Strähne ihres etwas zerzaust wirkenden langen, dunkelblonden Haars fällt schräg über Auge, Mund und Kinn und teilt damit das Gesicht optisch in zwei ungleich große Teile. Der leicht geöffnete Mund und der offene Blick in die Kamera werden durch den Haarvorhang in ihrer Wirkung konterkariert. Die abgebildete Person befindet sich in einer Art Spannungszustand: offen, neugierig, selbstbewusst und zugleich verhalten, abweisend und verletztlich. In Briefmarkengröße und um wenige Grad im Uhrzeigersinn (also gegen das Porträtfoto) gedreht, ist das Foto eines Buchcovers in die rechte untere Ecke des Pseudo-Polaroids gesetzt. Der markante, zweizeilige Schriftzug AXO/LOTL dominiert die Grafik, die ein grinsendes Gesicht mit Quasten zeigt, das an eine Comicfigur erinnert.

ulisteine Inhalt | Programm

Januar

SPRIZENTITEL
JO NESBØ
Leopard
Seiten 14-17

Februar

SPRIZENTITEL
HELENE HEGEMANN
Axolotl Roadkill
Seiten 8-11

PETER ROBINSON
Wenn die Dämmerung naht
Seite 18

KATARINA MAZETTI
Mein Leben als Pinguin
Seiten 20-21

März

SPRIZENTITEL
YASMINA KHADRA
Die Schuld des Tages an die Nacht
Seiten 4-7

WASSILI GROSSMAN
Alles fließt
Seite 12

SPRIZENTITEL
CERILISE UNWERZACK
Ehem an die Macht!
Seiten 22-25

KARL-HEINZ GÖTTERT
Deutsch
Seiten 26-27

PRESSE-SCHWERPUNKT
MATTHEW B. CRAWFORD
Ich schraube, also bin ich
Seiten 28-31

PRESSE-SCHWERPUNKT
GISELA MAYER
Die Kälte darf nicht siegen
Seiten 32-33

PRESSE-SCHWERPUNKT
INGRID UND MANFRED STOLPE
„Wir haben noch so viel vor“
Seiten 34-35

Ullstein im Frühjahr 2010

Größe Literatur aus Frankreich! Yasmina Khadra | Die Schuld des Tages an die Nacht: Mit über 400.000 verkauften Exemplaren der bislang größte Erfolg des algerischstämmigen Schriftstellers. Das Meisterwerk Khadras, der auch in Deutschland eine große Leserschaft und namhafte Bewunderer hat, wurde in 39 Länder verkauft. Erfahren Sie durch unser Lesereplam die ganze Schönheit dieses zutiefst bewegenden Romans. [» ab Seite 4](#)

Das Kluge Buch Matthew B. Crawford | Ich schraube, also bin ich: Die Frage nach dem Sinn unseres Tuns begegnet uns täglich am Arbeitsplatz. Werkstaten-Philosoph Matthew B. Crawford hat darauf eine so geistreiche wie einleuchtende Antwort gefunden. [» ab Seite 28](#)

Der Geheimtipp Katarina Mazetti | Mein Leben als Pinguin: Eine wunderbar warme, tiefgründige und etwas schräge Liebesgeschichte – ein bezaubernder Roman über das, was uns im Leben zusammenhält. [» ab Seite 20](#)

Der Top-Thriller Jo Nesbø | Leopard: Die Harry-Hole-Romane des coolen Norwegers zählen mittlerweile bei Kritikern und Lesern zu den absoluten Highlights des anspruchsvollen, harten Kriminalromans. Wir präsentieren Ihnen heute den härtesten Nesbø, den es je gab. Unterstützung von einer aufwendigen Presse- und TV-Kampagne. [» ab Seite 14](#)

Ein Gespräch mit Helene Hegemann
Erfahren Sie das große Talent des Deutschen Films. Mit ihrem Kurzfilm Dorado sorgte sie im letzten Jahr für einen veritablen Wirbelsturm im braven deutschen Kino. Mit 17 Jahren hat Helene Hegemann nun ihren ersten Roman Axolotl Roadkill vorgelegt, der sicher ebenso für Furore sorgen wird. Was es mit dem wunderbaren Titel auf sich hat und wie ein Teenager ein derart brillantes wie auch dialektisches Debut vorlegen kann, erfahren Sie auf den Seiten [» ab Seite 11](#)






- 1 -

Was die typografische Gestaltung des Fließtexts angedeutet hat, wird in der bildlichen Komposition nun deutlicher sichtbar: *the person is the message* (vgl. Abb. 1). Das Bild des schwarzen Mannes (Nesbø) dominiert die Seite, er zieht den Blick rasch auf sich, erwidert ihn aber nicht, sondern wirft ihn Richtung des blassen Mädchens zurück und zugleich an ihr vorbei. Die männliche

Person steht im Vordergrund, auf sie fällt der erste Blick, die weibliche Person ist die zweite. Beide sind Elemente in einem beliebten Verfahren zur Komplexitätsreduktion, die mediale Botschaften im elektronischen Zeitalter angeblich durchlaufen müssen, um überhaupt wahrgenommen zu werden: der Personalisierung. Das Frame-Building der Verlags-PR setzt bei der Person an, nicht beim Werk. Das Werk soll mit der Person identifiziert werden. Diese Umkehrung ist für das Framing insofern von Bedeutung, als die Person zur Decodierung vorbereitet wird, nicht das Werk.

Ullstein | Bestersteller | Seite 8 | 19

die literarische Entdeckung des Frühjahrs

ILCOLOSIE
Nominiert für den Debütpreis der lit. Cologne

Helene Hegemann

AXO LOTL
ROADKILL
HELENE HEGEMANN ROMAN
ullstein

Helene Hegemann
Autorin Roadkill
Preis
216 Seiten, 21,5 x 13,5 cm
Klappentitel
ISBN 978-3-7089-1712-0
EAN 9 78370891 712000
Erscheinung: Februar 2010

Radikal, klug, abgründig
Der schonungslose Blick eines Teenagers auf unsere neurotische Wirklichkeit.

Die sechzehnjährige Miffl lebt seit dem Tod ihrer Mutter in Berlin und im heranwachsenden Ausnahmestand. Als „pseudo-belastungsgeistes“ Problemkind sauz, vigilt und koket sie sich durch die Hauptstadtszene. Das Besondere an Miffl ist ihre Hypersensibilität und ihr offener, fragender Blick auf eine Elterngeneration, die weder auf sich noch ihre Kinder aufpassen kann. Hin- und hergerissen zwischen Genie und Wahn entlarvt Miffl Sprache, Lebensentwürfe und Konventionen der Erwachsenen als das „allgemeine Dahinschmelze“ ihres wohlstandswahnsüchtigen Umfelds. Der Junggeniesantin Helene Hegemann ist ein wildes und bewegendes Roman-debut gelungen. **»**

HELENE HEGEMANN, 1992 in Freiburg geboren, zog nach dem Tod ihrer Mutter von Bochum nach Berlin. Im Oktober 2008 wurde ihr erster Film *Boydo* während der HoloFesttage als Entdeckung des Jahres gefeiert, im Sommer 2009 lief er bundesweit in den deutschen Kinos und wurde außerdem mit dem Max-Ophüls-Preis ausgezeichnet. Zurzeit arbeitet Helene Hegemann an verschiedenen künstlerischen Projekten. **»**

Spitzentitel
»- Presse-Schwerpunkt
»- Große Buchpremiere und Lesereisen
Die Autorin steht für Veranstaltungen zur Verfügung
E-Mail: helene.hegemann@ullstein.de
»- Online- und Printkampagne
Southern Zerkow/Magazin
NEON PRINZ
zitty/BEI IN
myspace.com
» Blogger Twitter
last.fm facebook

e-book
Auch als e-Book erhältlich
ISBN 9 78370891 712000

AXO LOTL
ROADKILL

Copyright © Ullstein
9 78370891 712000
9 78370891 712000

Colophon
Lithographie
Ulstein
Klappentitel
Ulstein

- 2 -

Die ausführliche Vorstellung von Autorin und Buch auf zwei Doppelseiten des Verlagskatalogs (8-11, vgl. Abb. 2) verstärkt und fokussiert die zentrale Botschaft („Furore“). Die jeweils rechte Seite (9, 11) ist textlastig, die jeweils linke (8, 10) bildlastig. Die Orientierung fällt leicht, weil man auf Bekanntes trifft: Das Polaroid der Autorin¹³ und das Foto des Buches werden nochmals abgedruckt, diesmal in umgekehrten Größenverhältnissen: Zwei Drittel der Höhe der dunkelgrau eingefärbten Seite 8 nimmt das nach links gedrehte Buch AXO/LOTL/ROADKILL ein und überlagert den unteren Rand des ebenfalls

¹³ Auch andere Autoren in der Ullstein-Verlagsvorschau „frühjahr 2010“ werden via Pseudo-Polaroids abgebildet; vgl. etwa Matthew Crawford, S. 30; die Porträts von Wassili Grossman oder Dennis Lehane (S. 12 und S. 13) sind durch den abgegriffen (Stockflecken!) wirkenden weißen Rahmen im Stile alter Porträtfotos inszeniert.

leicht nach links gedrehten und zuvor beschriebenen Polaroids. Ein kreisrunder Sticker in satten Rosa als Eyecatcher verkündet prophetisch: „Die/literarische/Entdeckung“. Die Nominierung des Buches für den Debütpreis der *lit. Cologne* ist in weißer Schrift vor den grauen Hintergrund gesetzt und eingeleitet mit dem ebenfalls kräftig rosaroten Ausführungszeichen, das als Logo der *lit. Cologne* zumindest für Insider der Buchbranche (an die sich eine Verlagsvorschau richtet) ein in Form und Farbe vertrautes Sujet ist. Das satte Rosa zieht sich durch die ganze Doppelseite: vom Sticker über die Ausführungszeichen und das Buchcover bis hin zur rechten Seite mit den in rosaroter Schrift gesetzten Informationen zur Presse- und Veranstaltungskampagne (Stichwort: Spitzentitel).

In der Gestaltung dieser Seite setzt man auf den Wiedererkennungseffekt, bekräftigt die Einheit von Person und Werk, stellt den Roman nun visuell aber vor die Person – schließlich sollen Buchhändlerinnen und Buchhändler den Roman ordern. Der Fokus verlagert sich auf den kommenden Seiten sukzessive hin zur Autorin. Die nächste Seite bleibt noch zweideutig, denn die Überschrift „Radikal, klug, abgründig“ und die Unterzeile „Der schonungslose Blick eines Teenagers auf unsere neurotische Wirklichkeit“ lässt sich als Urteil über die Protagonistin des Romans als auch die Autorin lesen. Autorin Hegemann und Hauptfigur Mifti werden im Ankündigungstext auf vielfache Weise in eins gesetzt, unter anderem mit einer raffinierten Text-Bild-Verschränkung: Miftis Besonderheit, so im ersten Absatz, sei „ihr offener, fragender Blick [...]“ (9). Auf der linken Hälfte der Doppelseite ist dieser Blick deutlich zu sehen, allerdings als der Helene Hegemanns. Im ersten Absatz der Buchvorstellung (Inhaltsangabe) wird die Mutter der Protagonistin erwähnt und im zweiten (Kurzbiografie der Autorin) nahezu wortidentisch die Mutter der Autorin¹⁴, jedoch ist an keiner Stelle explizit von einem autobiografischen Text die Rede, genauso wenig wie auf der zweiten Doppelseite (10/11), die mit einem ganzseitigen Foto (links, ohne Seitenrand) und einem Interview (rechts, mit Seitenrand) ganz der Autorin gewidmet ist.

Das Styling Hegemanns, der Hintergrund des Fotos und der Copyrightzusatz „privat“ lassen darauf schließen, dass das Foto Teil derselben Serie ist, dem auch das Polaroid entstammt. Im Gegensatz zum Polaroid ist das ganzseitige Porträt ausschließlich in Graustufen getönt. Oben und unten ohne Rahmung, schließt es links an eine beige grundierte Spalte, in deren erster Hälfte in roter Schrift ein Kommentar der *FAZ* zu Hegemanns Film *Torpedo* zu lesen ist, gefolgt von fünf Screenshots in Farbe. Der Bildausschnitt zeigt Hegemann in einem Hüftstück, die Figur ist nicht vertikal ins Zentrum, sondern diagonal von links oben nach rechts unten in die Seite gesetzt, was einen dynamischen Eindruck vermitteln soll: eine konventionell unkonventionelle Darstellung für eine konventionell unkonventionelle Autorperson also. Wieder trägt Hege-

¹⁴ „Mifti lebt seit dem Tod ihrer Mutter in Berlin“ und Helene Hegemann „zog nach dem Tod ihrer Mutter von Bochum nach Berlin“, S. 8.

mann das lange Haar offen, diesmal bleibt das Gesicht frei, die Lippen sind entspannt aufeinander gelegt, die Augen mit dezentem Make-up versehen. Den Blick richtet sie nach rechts am Betrachter vorbei in die Ferne, ein wenig skeptisch, aber für Leserinnen und Leser, die von links nach rechts lesesozialisiert sind, fällt der Blick Richtung Zukunft. Körperhaltung und Gesichtsausdruck erinnern an eine selbstbewusste, zugleich nachdenkliche junge Frau; die Figur steht frei, aber in einem durch den Bildzuschnitt beengend wirkenden Raum. Die Mauer, an die gelehnt sie das Polaroid noch gezeigt hat, steht nun im Hintergrund (Unschärfe). Sie – die neue „Ullstein-Autorin Helene Hegemann“ (10), wie am unteren Bildrand (innen) in weißer Schrift zu lesen ist – hat die Enge also hinter sich gelassen.

„Die erst sechszehnjährige Helene Hegemann erzählt mit beeindruckender Unberührbarkeit und getreu dem bekannten Godard-Ausdruck, ein Film müsse einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben, wenn auch nicht unbedingt in dieser Reihenfolge.“
Die FAZ zum Film
TORPEDO



Buchtitel: Schreckliche Leben
zum Buch Erdenk für Autor
www.ullstein-magazin.de



ullstein Autorin Helene Hegemann

ullstein | Interview | Seite 101 113

„Schreckliche Leben sind der größte Glücksfall.“

Da hast deinen Roman Axolotl Roadkill geschrieben. Wofür siehst du Axolotl und wie bist du darauf gekommen?

Ein Freund hat mir mal stundenlang von diesem Axolotl erzählt, und als ich es geglaubt habe, konnte ich nicht glauben, dass es wirklich existiert. Vor hundert Jahren wurde es als Jahrmakelaktion benutzt. Es sieht aus wie eine Comicfigur, hat ein Wahnsinnslächeln und wird nie erwachsen, weil es sein Leben lang im Lurchstadium bleibt. Wofür man die Kunstfigur fragte, sohles Tier an meinem mit für zu ran hat, was es definiert der Axolotl.

Was unterscheidet die sechszehnjährige Erzählerin Minti von anderen Jugendfiktional? Wahrscheinlich die Tatsache, dass sie in der Lage ist, die Zusammenhänge, in denen sie lebt, ständig zu hinterfragen und zu analysieren und sich nicht in vorgegebenen Konventionen zu sehen. Sie macht nichts von Geburtsjahrgängen abhängt. Mit ihrer Geschichte wird nicht geschrieben was Teenagers in Gestalten zeitgemäß für schlimme Sachen passieren können. Es geht viel mehr um einen Menschen, der eine negative Entwicklung durchläuft, die auf seinen eigenen, freigesetzten Entschlossenheit beruht. Minti ist sie intelligent und halbwegs gut situiert, trotzdem verweigert sie die Schule, trotzdem nimmt sie Drogen – und hat sogar Angewandte Kunst. Und obwohl ihre Entwicklung in der öffentlichen Wahrnehmung als negativ

gilt, strahlt sie selbst, so blond es klingt, eine Wahnsinnslebensfreude aus. Das ist vielleicht das Zusammenfallen von Freiheit und Selbstverwirklichung oder so, in einer Zeit, in der biologische Geschlechtsrollen nicht mehr wichtig und Elternrollen höchstens Leerstellen sind. Das Buch hat jedenfalls nichts mit „Kritik am Werteverfall“ oder so etwas zu tun, sondern versucht eine Welt zu beschreiben, die sich zunehmend von allen Konventionen befreit.“

Wie kam es dazu, dass aus dieser Geschichte ein Roman wurde? Was hat dir beim Schreiben am meisten Spaß gemacht und was ist dir wichtig?

Ich habe unterschiedliche Elemente aus unterschiedlichsten Quellen aufgeschwappt und einfach große Lust gehabt, daraus eine frei erfundene Geschichte zusammenzusetzen – die natürlich auch meine eigenen Hintergründe beinhaltet und sich an Fragen arbeitet, die ich mir selber stelle. Das alles dann aufzuschreiben, hat mich Spaß gemacht, weil man beim Schreiben Erfahrungen macht, ohne irgendein die Konsequenzen dafür tragen zu müssen. Jedenfalls ist dieses Buch absolut kein aus Überdruß entstandener Aufbruch, sondern halbwegs durchgeplant. Es gibt mir in erster Linie darum, mich in einen kinderhaftigen Zustand zu kriegen und selbst zu überraschen und zu unterhalten. Das Ganze ist wahrscheinlich sehr ein Überhaltungsroman geworden, hoffentlich. ☺

Helene Hegemanns Buch erscheint im März.

– 3 –

Aus dem Kontrast zwischen Figur und Umgebung ergibt sich eine Spannung, die auf der nächsten Seite einen verbalen Ausdruck findet: „Schreckliche Leben sind der größte Glücksfall“ (vgl. Abb. 3). Unter diesem Titel antwortet Hegemann auf drei Fragenblöcke. Dabei fällt Folgendes auf: Die Autorin wird gleich mit dem ersten Wort, das an sie gerichtet wird, geduzt, und die Überschrift, die als Zitat der Autorin gekennzeichnet ist, wurde nicht aus den Antworten der Autorin extrahiert, sondern stammt aus dem Roman.¹⁵ Hegemann spricht wiederholt über Widersprüche – am eindrucklichsten, wenn sie „das

¹⁵ Hegemann (2010), *Axolotl Roadkill*, S. 211.

Zusammenfallen von Freiheit und Selbstzerstörung“ erklärt. Hegemanns erste für die Öffentlichkeit bestimmte Aussagen zu ihrem literarischen Schreiben betreffen die Machart des Romans und die eigenen literarischen Ansprüche. In ihrer Eindeutigkeit lassen sie die spätere Plagiatsdebatte in einem fahlen Licht erscheinen. Rezensentinnen und Rezensenten hätten die Autorin trotz ihrer Jugend beim Wort nehmen dürfen, wenn sie sagt: „Ich habe unterschiedliche Elemente aus unterschiedlichsten Quellen und einfach große Lust gehabt, daraus eine frei erfundene Geschichte zusammenzusetzen.“ Keinesfalls sei dies ein „aus Überdruck entstandener Ausbruch, sondern halbwegs durchkomponiert“, und – so die Hoffnung Hegemanns – „wahrscheinlich echt ein Unterhaltungsroman“ (11). Zumindest der folgende Medienhype¹⁶ hat einen einigermaßen soliden Unterhaltungswert geboten, der zudem wie eine zynische Zuspitzung dessen anmutet, was PR-Strategen für erfolgreiche Literaturvermittlung als geboten erachten:

In der PR für Literatur geht es auch darum, Literatur zum kollektiven Erlebnis und Gesprächsstoff werden zu lassen („Lesen, wovon alle sprechen“). Im Rahmen von Autorenlesungen erhält die Rezeption von Literatur einen öffentlichen und kollektiven Charakter; es kommt zu direkten Begegnungen zwischen Autor und Leser, der Autor wird zum ‚Werbemittel‘ für sein Produkt. Die Tendenz zur Personalisierung ist hier deutlich. Der Autor tritt nicht mehr hinter seinem Werk zurück, sondern muss auch persönlich als Star und Marke aufgebaut werden.¹⁷

Kollektiver Gesprächsstoff, das darf mit Fug und Recht behauptet werden, wurden Autorin und Roman durchaus; dazu bedurfte es einer überlegten Inszenierung des *going public* – und eines mittelprächtigen Skandals.¹⁸ Die Programmvorschau nennt im Inhaltsverzeichnis und auf Seite acht den Februar als Erscheinungstermin für den Roman, auf Seite elf den März. Schlussendlich wurde der 28. Januar 2010 zum Erstverkaufstag von *Axolotl Roadkill* erklärt, und selbst der wurde noch vorverlegt, so dass Martin Hatzius in *Neues Deutschland* süffisant anmerkte, nicht mal Ullstein selbst habe sich an die Sperrfrist gehalten.¹⁹ Der gesamte Prozess des *going public* mit mehrfach vorverlegtem Erscheinungstermin, mit erweiterten Literaturlisten im Anhang usw. wurde Gegenstand einer kritischen Literatur(betriebs-)berichterstattung²⁰ – Indikator für den hohen Grad der Geschlossenheit eines Systems, in dem die Akteure sich zunehmend mit sich selbst befassen.

¹⁶ Vgl. dazu Veronika Schuchter, „Der Fall Hegemann: Analyse einer Debatte“, online unter: <http://www.uibk.ac.at/literaturkritik/zeitschrift/769111.html>, zuletzt aufgerufen am 01.08.2011.

¹⁷ Birgit Mandel, *PR für Kunst und Kultur. Handbuch für Theorie und Praxis*, 2. Aufl., Bielefeld, 2009, S. 151. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Anja Johannsen in diesem Band.

¹⁸ Vgl. dazu ausführlich: Stefan Neuhaus, „Strategien der Aufmerksamkeitsregung in der Literaturkritik“, in: ders./Oliver Ruf (Hg.), *Perspektiven der Literaturvermittlung*, Innsbruck, 2011, S.149-162.

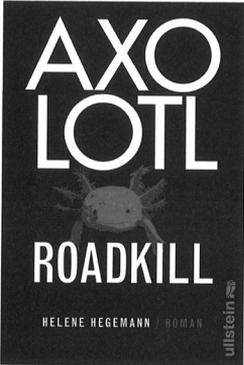
¹⁹ Martin Hatzius, „Reifen – ein Desaster“, in: *Neues Deutschland* (Feuilleton) vom 28.01.2010, S. 15.

²⁰ Vgl. ebd.

Close Reading einer Pressemappe („Presseinformation“)

ullstein Presseinformation

Helene Hegemann
»Axolotl Roadkill«



Roman
208 Seiten
€ 14,95(D)/€ 15,40 (A)/sFr 27,50
ISBN: 978-3-550-08792-9
Erscheint am 28. Januar 2010

»An dieser jungen Frau ist nichts Wunderkindliches: kein bisschen altklug, kein bisschen vor der Zeit gereift. Oft klug und reflektiert, manchmal überschwänglich begeistert, und manchmal auch ratlos über das, was das Leben so mit ihr angestellt hat.« *tip Berlin*

Helene Hegemann, 1992 in Freiburg geboren, lebt in Berlin. Im Winter 2007 wurde ihr Theaterstück *Arzt 15* im Ballhaus Ost uraufgeführt und im darauffolgenden Jahr von Deutschlandradio als Hörspiel adaptiert. Ihr Drehbuch- und Regiedebüt *Torpedo* hatte im Oktober 2008 Premiere. Es wurde 2009 mit dem *Max-Ophüls-Preis* ausgezeichnet und lief im Sommer 2009 bundesweit in den deutschen Kinos.



© Mac Ost

Kontakt: Ullstein Verlag, Presseleitung, Christine Heinrich, Friedrichstr. 126, 10117 Berlin
Tel. 030 / 23456 – 433, Fax 030 / 23456 – 445, christine.heinrich@ullstein-buchverlage.de

Die Ullstein-Programmorschau wurde im Frühherbst 2009 an Buchhändler, Kritiker, Medien, Veranstalter versandt. Im Dezember 2009 versorgte der Verlag potenzielle Rezensentinnen und Rezensenten mit erweitertem Pressematerial, das neben „Kurzinformationen zu Buch und Autorin“, deren Inhalt sich deutlich von den Kurzinformationen der Programmorschau unterschied, einen „Langtext“ zum Roman, „Pressestimmen zu ‚Torpedo‘“ und als Kernstück ein dreiseitiges Interview („Helene Hegemann zu ihrem Roman“) ent-

hielt.²¹ Die visuelle Inszenierung²² der ersten Seite nach der Inhaltsübersicht verdient besondere Beachtung, weil sie als ‚Aufmacher‘-Seite die Orientierung vorgibt, mithin den Blick lenkt und die Aufmerksamkeit wecken soll, derer es bedarf, um Buch und Autorin ins Blatt zu nehmen. Je deutlicher die Anschlussfähigkeit für journalistische Bedürfnisse markiert wird, desto größer die Wahrscheinlichkeit, dass sich ein kommunikatives Angebot gegenüber anderen durchsetzt.

Unter dem Titel ‚Helene Hegemann ‚Axolotl Roadkill‘‘ findet sich auf der Seite ‚Kurzinformationen zu Buch und Autorin‘ (2) in den beiden Textblöcken nur Helene Hegemann wieder, einzig die bibliografischen Angaben unter der Coverabbildung betreffen den Roman (vgl. Abb. 4). Ein Zitat aus dem Stadtmagazin *tip Berlin* charakterisiert die Autorin als einen typischen Teenager, der ‚nichts Wunderkindliches‘ an sich habe, ‚kein bisschen altklug, kein bisschen vor der Zeit gereift. Oft klug und reflektiert, manchmal überschwänglich begeistert, und manchmal auch ratlos über das, was das Leben so mit ihr angestellt hat.‘ (2) Der zweite Textblock, ein Biogramm, das wohl eher als ‚Filmogramm‘ zu bezeichnen ist, beschränkt sich (ausgenommen Geburtsort und -jahr sowie Wohnsitz) auf die Aufzählung von Werken (*Ariel 15* und *Torpedo*), Preis (Max-Ophüls-Preis) und Wirkung (‚bundesweit in den deutschen Kinos‘, (2)). Zum Roman fällt in dieser ‚Executive Summary‘ – entgegen der Ankündigung – nicht ein einziger Satz. Seine Präsenz ist eine rein bildliche, durch Größe und Platzierung durchaus eine bildmächtige (vgl. Abb. 4). Die Autorinperson, die schon mit ihren Vorgeschichten vor ihr Werk gestellt wird, ist in einem Porträtfoto präsent. Den Wahrnehmungsgpflogenheiten²³ folgend wird der Blicklauf der Betrachterin bzw. des Betrachters vom Cover auf das Porträtfoto gelenkt. Über dem Informationswert der einzelnen Bild- und Textelemente liegt jener, der sich in der Konvergenz von Bild und Text herausbildet und im Verweischarakter des Ganzen liegt.

In den weiteren Materialien der Pressemappe wird auf eine Text-Bild-Konvergenz verzichtet, stattdessen wird eine Mifti-Hegemann-Konvergenz vor- und fortgeführt. Die drei verschiedenen Texte übernehmen gemäß ihrer Zugehörigkeit zu einer bestimmten Textsorte eine Reihe unterschiedlicher Funktionen (Buchrezension, Interview, Testimonial), die über eine reine Informations- und/oder Werbefunktion hinausgehen. Auf den Kurztext folgt eine mit ‚Langtext‘ (3) betitelte und mit fünf Absätzen Text vollständig gefüllte DIN-A4-Seite. Der Aufbau folgt gängigen Konventionen: 1. Absatz: Aufmerksamkeit erzeugen, 2. und 3. Absatz: interpretierende Inhaltsangabe (nach Erzählebenen gegliedert), 4. und 5. Absatz: Wertung. Die beiden letzten Absätze sind durch

²¹ Ullstein Verlag, *Presseinformation*, undatiert, nicht paginiert [7 Seiten]. Zitate sind direkt im Text ausgewiesen.

²² Zum Begriff der visuellen Inszenierung vgl. Marion G. Müller, *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, Konstanz, 2003, S. 30 f.

²³ Vgl. dazu grundlegend John R. Anderson, *Kognitive Psychologie*, 6. Aufl., Heidelberg, Berlin, 2007.

eine implizite Parallelisierung von Hauptfigur Mifti und Autorin Helene Hegemann verschränkt. Bezeichnend für das In-Eins-Setzen von Protagonistin und Autorin ist die Argumentationskette. Die Behauptung schriftstellerischer Raffinesse soll die Hauptfigur charakterisieren, die Belege dafür werden aus der Existenz der Autorin genommen. Dieser PR-Text für *Axolotl Roadkill* ist der Sprache und Struktur nach nicht als Werbetext, sondern als Buchrezension konzipiert und damit allein durch die Textsorte in einen bestimmten (Erwartungs-)Rahmen gesetzt. Aber die Funktionen, die eine Buchrezension aus den Laptops der PR-Abteilung erfüllt, sind nur bedingt vergleichbar mit denjenigen, die allgemein für Literaturkritik gelten.

Folgt man Thomas Anz²⁴, so hat Literaturkritik in je unterschiedlicher Gewichtung zumindest fünf Funktionen zu übernehmen, drei davon erfüllt auch der „Langtext“: die didaktisch-vermittelnde Funktion, wonach dem Literaturredakteur, an den sich der „Langtext richtet“, vorgeführt wird, wie über diesen Roman gedacht und geredet werden kann, die reflexions- und kommunikationsstimulierende Funktion, die grundsätzlich das „öffentliche Raisonement“ über Literatur anregen soll und die im Speziellen wohl als zentrales Aufgabengebiet der Literatur-PR insgesamt anzunehmen ist. Die Selektionsfunktion, die Anz als Selektion rezensierenswerter Literatur und als Entscheidungshilfe für Leserinnen und Leser/Käuferinnen und Käufer beschreibt, wird mit einer Buchrezension aus der PR-Abteilung eines Verlages auf drei Ebenen erweitert: auf der Mikroebene des Textes, indem *Axolotl Roadkill* als gut bewertet und hervorgehoben wird (im Gegensatz zu unerwähnt bleibenden schlechten Texten), auf der Mesoebene des Verlags, wo der Roman die Selektionsphase überstanden hat und im Ullstein-Frühjahrsprogramm zum Spitzentitel wurde (im Gegensatz zu den von Ullstein abgelehnten Manuskripten), und auf der Makroebene der deutschsprachigen Neuerscheinungen, wo er mit anderen gegen die abgelehnten Texte steht. Ungeachtet dessen ist der „Langtext“ selbst Teil eines Selektionsprozesses: Er folgt den getroffenen Selektionsentscheidungen nach (Selektion durch den Verlag usw.) und bereitet andere vor (Selektion durch die Presse, Selektion durch Leserinnen und Leser/Käuferinnen und Käufer). Die didaktisch-sanktionierende Funktion, die auf Verlag und Autorin gerichtet ist, wie Anz erläutert, spielt aus nahe liegenden Gründen (Befangenheit und Werbeabsicht) keine Rolle. Selbst wenn man unterstellt, die Zielgruppe (Multiplikatoren wie Rezensenten, Veranstalter usw.) wolle durch Presstexte eher informiert als unterhalten werden, so ist die Gestaltung eines PR- bzw. Presstexts doch darauf ausgerichtet, jenem Aspekt Aufmerksamkeit zu schenken, der für die Entscheidung der Multiplikatoren, das Kommunikationsangebot aktiv an- und aufzunehmen und in Folge weiter zu vermitteln,

²⁴ Vgl. Thomas Anz, „Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung“, in: ders./Rainer Baasner, *Literaturkritik. Geschichte, Theorie, Praxis*, München, 2004, S. 194-219: 195 f. Anz spricht von informierender Orientierungsfunktion, Selektionsfunktion, didaktisch-vermittelnder Funktion, didaktisch-sanktionierender Funktion, reflexions- und kommunikationsstimulierender Funktion und Unterhaltungsfunktion.

eine Rolle spielt: dem Unterhaltungsaspekt. Der Unterhaltungswert eines kommunizierten Gegenstandes lässt sich zweckmäßig vermitteln, indem das Potenzial zur Unterhaltung vorgeführt, nicht nur behauptet wird. Diesem Prinzip folgt man letztlich auch im drei Seiten langen Interview mit der Autorin und im abschließenden Pressespiegel, der Statements zu Hegemanns Hörspiel *Ariel 15* und zu ihrem Film *Torpedo* enthält.

Presseinformationen wie das von Ullstein bereitgestellte Dossier zu *Axolotl Roadkill* sind kommunikationstechnisch betrachtet Teil der Öffentlichkeitsarbeit (PR), genauer der Produkt-PR²⁵, wobei nicht notwendigerweise nur der Roman als zu vermittelndes ‚Produkt‘ angesehen wird, sondern auch die Autorin. Im gegenständlichen Fall geht Ullstein noch einen Schritt weiter: Mit der Zuspitzung der Botschaft durch Personalisierung mittels Engführung von Hauptfigur und Autorin wird die für literarische Texte prinzipiell geltende Trennung von realer Welt und erzählter Welt aufgehoben und die suggerierte Authentizität²⁶ als Qualitätsmerkmal behauptet. Ein nach den Maßstäben der PR als durchaus gelungen einzuschätzender kommunikativer Akt trifft auf eine diskursive Haltung, die Michel Foucault schon kritisiert hat, bevor sie noch zum literaturjournalistischen (und inzwischen vielfach auch literaturwissenschaftlichen) Standardrepertoire zählt:

Man verlangt, daß der Autor von der Einheit der Texte, die man unter seinen Namen stellt, Rechenschaft ablegt; man verlangt von ihm, den verborgenen Sinn, der sie durchkreuzt, zu offenbaren oder zumindest in sich zu tragen; man verlangt von ihm, sie in sein persönliches Leben in seine gelebten Erfahrungen, in ihre wirkliche Geschichte einzufügen. Der Autor ist dasjenige, was der beunruhigenden Sprache der Fiktion ihre Einheiten, ihren Zusammenhang, ihre Einfügung in das Wirkliche gibt.²⁷

Das Versagen weiter Kreise der journalistischen Literaturkritik im Fall Hegemann basiert auf einem fundamentalen Missverständnis von Authentizität und ihrer literarischen Konstruktion sowie auf einer kritik- und distanzlosen Übernahme des in der PR-Werkstatt von Ullstein gezimmerten Frames; beides hat in weiterer Folge die erste Phase der Rezeption von Roman und Autorin entscheidend beeinflusst. Die Fokussierung auf Authentizität geht zurück auf das PR-generierte Framing der Botschaft ‚*Axolotl/Hegemann*‘. Wie dem *close reading* der Verlagsmedien zu entnehmen, bilden Authentizität und Sensation

²⁵ Zur Definition des Begriffs sei auf den entsprechenden Artikel im *Gabler Wirtschaftslexikon* verwiesen: „Jede Kommunikation mit Öffentlichkeiten intendiert mehr als eine Mitteilung; sie zielt, geplant oder spontan, bewusst oder unbewusst, darauf ab, eine Beziehung zu den angesprochenen Publika zu schaffen. Jede Kommunikation mit Öffentlichkeiten ist im Prinzip Public Relations.“ Horst Avenarius, *Public Relations: Die Grundform der gesellschaftlichen Kommunikation*, Darmstadt, 2008, S. 3, zit. n. <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/54933/public-relations-pr-v8.html>, zuletzt aufgerufen am 04.08.2011.

²⁶ Vgl. dazu Thomas Steinaecker, „Das große Missverständnis“, *boersenblatt.net* vom 10.02.2010, online unter: <http://www.boersenblatt.net/sixcms/detail.php?id=35703>, zuletzt aufgerufen am 04.08.2011.

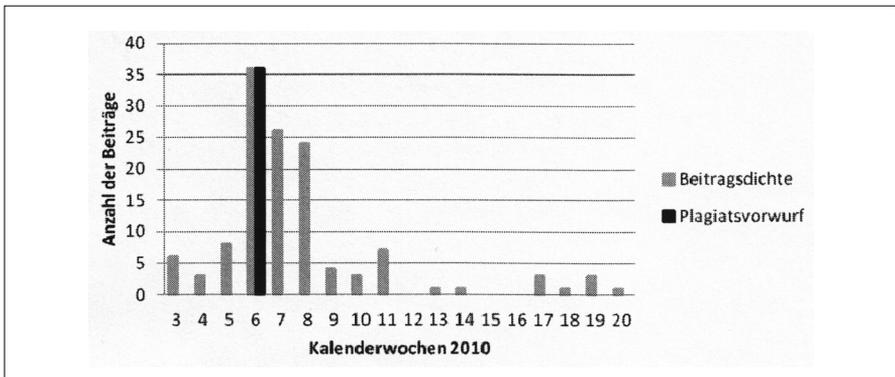
²⁷ Michel Foucault, *Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/M., 1991 [1971], S. 21.

die wesentlichen Konstituenten des Basis-Frames zur Vermittlung von Autorin und Roman an die literarisch interessierte bzw. zu interessierende Öffentlichkeit.

3. Journalistisches Frame-Building: „Wunderkind der Boheme“

Materialbasis und Untersuchungszeitraum

Zwischen dem 18. Januar und 19. Mai 2010 erschienen 127 journalistische Beiträge zu *Axolotl Roadkill* bzw. Helene Hegemann in 24 überregionalen deutschsprachigen Printmedien (15 Deutschland, 6 Österreich, 3 Schweiz)²⁸, darunter 19 Magazine in Print- und Online-Ausgaben mit internationalem Wirkungskreis, die wöchentlich (8) oder täglich (11) erscheinen, sowie 5 Online-Magazine bzw. fachspezifische Blogs mit besonderer literarischer bzw. buchbezogener Ausrichtung.



– 5 –

Abbildung 5 zeigt die Frequenz in der Berichterstattung, die Spitze in Kalenderwoche sechs spiegelt die Häufung medialer Reaktionen auf die Plagiatsvorwürfe und den darin enthaltenen Skandal.²⁹

²⁸ BLK Berliner Literaturkritik (online).de, Der Spiegel, Der Standard, Die Welt, Die Zeit, Falter, Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurter Rundschau, Freitag, Furche, gefühlskonserve.de, literaturkritik.at, literaturkritik.de, Neue Zürcher Zeitung, Neues Deutschland, planet interview.de, Salzburger Nachrichten, Süddeutsche Zeitung, Tages-Anzeiger, Tagesspiegel, taz, Weltwoche, Wiener Zeitung. Sofern nicht extra ausgewiesen, stammt das Material aus dem Innsbrucker Zeitungsarchiv/IZA zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur (<http://www.uibk.ac.at/iza/>), wofür an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

²⁹ Mechanismen der Skandalisierung und die Folgen für Skandalisierer und skandalisierte Subjekte sind andernorts ausführlich dargestellt worden, sie bleiben an dieser Stelle ausgespart. Vgl. dazu: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen, 2007.

Die Wirkung der PR-Frames aus der Ullstein-Werkstatt auf das Frame-Building des Journalismus lässt sich nur in den Kalenderwochen drei bis fünf nachzeichnen, ab Kalenderwoche sechs dominiert der fremd generierte Plagiatsvorwurf die Berichterstattung. Während also das Plagiatsstigma im Frame-Setting, also in der durch Wiederholung und Verstärkung erzielten Festsetzung des Frames, insgesamt einen wirkungsmächtigen Faktor darstellt, bleibt es für das Frame-Building in einer entscheidenden ersten Phase unerheblich. Die Materialbasis für die Analyse des journalistischen Frame-Buildings bilden folglich jene 15 Texte, die vor dem 5. Februar, als Deef Pirmasens den Plagiatsvorwurf gegen Helene Hegemann erhob, erschienen sind. Sie konstruieren den primären Rahmen einer öffentlichen und veröffentlichten Rezeption mit hohem Wirkungsgrad: eindeutig in der Botschaft, was mittels Personalisierung komplexer Inhalte (Literatur!) eine relativ problemlose mediale Kommunizierbarkeit mit sich bringt, und prominent platziert in den Feuilletons der deutschsprachigen Leit- bzw. Orientierungsmedien.³⁰ Labeling (Botschaft) und Leitmedien (Kanal) sorgen für eine Durchdringung des Kommunikationsmarktes, indem vielerlei Arten von Anschlusskommunikation stimuliert werden.³¹ Eine mögliche Plagiatsdebatte hatte man bei Ullstein wohl nicht im Sinn. Doch ohne die Konstruktion einer literarischen Sensation in Gestalt einer 17-jährigen *bohémienne* durch den Verlag und die Aufnahme und Verstärkung des Sensationellen durch einflussreiche Feuilletons wäre kein Skandal zu generieren gewesen.

Der Leader: Orientierungsrahmen eines Orientierungsmediums

Der erste ausführliche Artikel zu Helene Hegemann und *Axolotl Roadkill* erschien am 18. Januar im *Spiegel*, eine Doppelseite unter dem Titel „Das Wunderkind der Boheme“³², verfasst von Tobias Rapp, fotografiert von Marcus Höhn und Jens Knappe. Der Artikel (Text und Bild) entspricht einem Autorinnenporträt mit Rezensionen- und Reportageanteilen und ist in der als *Spiegel*-Stil geläufigen Machart gestaltet.³³ Der *Spiegel*-Artikel verdient neben dem

³⁰ *Der Spiegel*, *Die Welt*, *Die Zeit*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Tages-Anzeiger Magazin*, *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, *taz*, *Zeit-Magazin*, *Neues Deutschland*, *Tages-Anzeiger*, *Frankfurter Rundschau*, *Freitag*, *Neue Zürcher Zeitung* und das Online-Portal *Berliner Literaturkritik*.

³¹ Vgl. dazu Marc Reichwein, „Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten“, in: Johann Holzer/Stefan Neuhaus (Hg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen, 2007, S. 89-99.

³² Tobias Rapp, „Das Wunderkind der Boheme“, in: *Der Spiegel* 3 (2010), S. 124-125, online unter: <http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=68703781&aref=image041/2010/01/16/ROSP201000301240125.PDF&thumb=false>, zuletzt aufgerufen am 12.01.2012.

³³ Zur Entstehung des *Spiegel*-Stils vgl. „Das Spiegel-Statut von 1949“, in: Leo Brawand, *Die Spiegel-Story. Wie alles anfing*, Düsseldorf, 1987, S. 225-233; Hans-Magnus Enzensberger, „Die Sprache des *Spiegel*“, in: *Der Spiegel* 10, (1957), S. 48-51, online unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8650409.html>, zuletzt aufgerufen am 12.01.2012.

frühen Zeitpunkt auch aus Gründen der Referenzialität des Mediums Beachtung. *Der Spiegel* gilt neben der *Süddeutschen Zeitung* nach wie vor als einflussreiches Orientierungsmedium (Leitmedium) für Journalisten hinsichtlich des Agenda-Settings, also der Beachtung von Inhalten und ihrer Bewertung.³⁴

Auf der visuellen Ebene prägen die Doppelseite die Titelzeile und vor allem zwei Fotografien: Wie ein Fries zieht sich das Panoramafoto („360-Berlin“) einer Straßenszene über den Kopfteil der Doppelseite etwa ein Viertel der Seitenhöhe einnehmend; es zeigt, so vermerkt die Bildinschrift, die „Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz“. Im Vordergrund stehen Hunderte vorwiegend junge Menschen, dem äußeren Erscheinungsbild nach der alternativen Szene zuzuordnen, die in Gruppen oder zu zweit auf was auch immer warten. Die Kameraperspektive ist auf Augenhöhe der auf dem Platz Anwesenden, den Hintergrund dominiert der Volksbühnenbau. Die bildlich-visuelle Ebene vervollständigt eine zweite Abbildung: Am unteren Ende der linken Seite zieht sich das Porträt (Hüftstück) einer jungen Frau über zwei der drei Spalten die halbe Seite hoch: im Bildhintergrund eine helle Mauer, die Rückenlehne einer mit rotem Stoff bezogenen Bank (Mittelgrund), im Vordergrund sitzend die junge Frau in wiesenbunter Bluse oder Tunika. Bemerkenswert ist die Körperhaltung: der Oberkörper von vorne und etwa 30 Grad nach vorn gebeugt mit leichter Drehung nach links, der Kopf gegengleich nach rechts gedreht – ein Körper, der in einem ungerichteten Bewegungsmoment festgehalten ist. Das Gesicht bleibt, wie schon in den Pressefotos des Verlags, zur Hälfte hinter einem Vorhang aus langem dunkelblondem Haar verborgen, die Züge sind entspannt, der Mund geschlossen, der Blick gesenkt, verschlossen, in sich gekehrt. Die Bildunterschrift verstärkt die Spannung zwischen Körperhaltung und Gesichtsausdruck bis hin zur Text-Bild-Schere: „Multitalent Hegemann: Reden, reden, reden“ – steht unter dem Abbild einer Schweigenden. Die Fotografie ist einer Serie entnommen, die der Fotograf Marcus Höhn am 13. Januar in Berlin mit Helene Hegemann eigens für den *Spiegel* aufgenommen hat.³⁵ Unter den 15 Porträts sticht das im *Spiegel*-Artikel abgedruckte insofern hervor, als es das einzige aus der Serie ist, das Hegemann mit nahezu verdecktem Gesicht in trancegleicher Pose zeigt. Auf den anderen Fotos blickt die Autorin mit wachen Augen in die Kamera, posiert ausgelassen oder selbstvergessen im Schnee, lacht und lässt bestenfalls eine verirrte Strähne des langen Haars über das Gesicht fallen. Die *Spiegel*-Bildredaktion hat keines der Fotos, die eine unbeschwerter junge Frau zeigen, ins Heft gesetzt. Der verstörten Hauptfigur des Romans schienen sie wohl ebenso wenig angemessen wie dem Image der Autorin, die mit der Titelzeile „Wunderkind der Boheme“ eindeutig positioniert wurde. Wie weit man hier die Konstruktion eines Autorinnenimages ge-

³⁴ Vgl. Siegfried Weischenberg/Maja Malik/Armin Scholl, „Journalismus in Deutschland 2005“, in: *media Perspektiven* 7, (2006), S. 359.

³⁵ Vgl. die Homepage der Agentur laif.de, wo die Fotos einzusehen sind: <http://www.laif.de/webgate> – exakte Abfrage nur mittels Suche via Fotograf Hoehn, Stichwort Hegemann (zuletzt aufgerufen am 20.01.2012).

trieben hat, zeigt auch ein Vergleich der beiden Fotografien: Die Szene vor der Volksbühne steht in keinem erkennbaren Zusammenhang mit dem Roman oder mit seiner Autorin, es stammt aus dem Jahr 2001 und zeigt eine Kundgebung gegen das Verbot der „Fuckparade“.³⁶ Damals war Helene Hegemann neun Jahre alt und lebte in Bochum. Die Verbindung zwischen der Szene vor der Volksbühne, der Autorin und dem Roman legt der Reportertext frei: Es ist Carl Hegemann, Helene Hegemanns Vater, ehemals Chefdramaturg der Volksbühne und in der Einschätzung von Tobias Rapp ein Vertreter jener Boheme, als deren Wunderkind er die Autorin textlich und bildlich konstruiert.

Auf der Textebene liegt der Schwerpunkt auf Helene Hegemanns Biografie, was der Titel verspricht – das Porträt eines Wunderkindes – wird durch die Oberzeile („Autoren“) und den Leadtext präzise situiert. Obwohl im reportierenden Teil des Textes vermerkt ist, dass sich der Autor eigens mit Hegemann zu einem Gespräch getroffen habe, kommt die Autorin selbst nur in geringem Maße via O-Ton zu Wort. Narrative und deskriptive Teile dominieren, argumentative Passagen finden sich vor allem in der Interpretation der Autorinnenbiografie. Eine Frequenzanalyse nach Inhalten bestätigt die Gewichtung: 423 Wörter zu *Axolotl Roadkill*, inkl. Originalzitat Helene Hegemann in 15 Wörtern; 633 Wörter zu Helene Hegemanns Biografie, darunter 68 Wörter im Originalton der Autorin und 161 Wörter zu Vater Hegemann (was in etwa so viel ausmacht wie der deskriptive Reportageartikel über das Berliner Treffen). Vater Hegemanns Wirken erhält also unverhältnismäßig viel Raum. Durch die Parallelisierung von Autorinnenbiografie und Roman wird auch ein Zusammenhang zwischen realem und fiktivem Vater konstruiert. Parallelisierung zieht sich als gestalterisches Element durch den gesamten Text, besonders deutlich an jenen Stellen, an denen rhetorische Kniffe wie die Wiederholung eingesetzt werden, etwa im Komplex „reden, reden, reden“. Rapp verwendet dieselbe Wortfolge vierfach: als Bildunterschrift zu Helene Hegemanns Porträtfoto (124), zur Charakterisierung Helene Hegemanns, ihres Vaters Carl und zur Beschreibung der Hauptfigur Mifti. Zugleich wird, was zuvor mit der Aufzählung und biografischen Kontextualisierung von Hegemanns früheren künstlerischen Arbeiten als eine Engführung von Leben und Werk vorexerziert wurde, nun explizit relativiert: Wohl habe der Roman „einiges mit Hegemanns Leben zu tun – in deutlichen Grenzen allerdings“ (124).

Einen ersten Hinweis auf den Frame, an dem mit dieser Geschichte weiter gebaut wird, liefert das primäre Schema, mit dem der Titel arbeitet, das Wunderkind/Jungstar-Schema. Der darunter gesetzte Leadtext (124) betont die Jugend („erst 17“) und die Unerfahrenheit der „Schülerin Helene Hegemann“, die trotzdem in der Lage war, einen „ersten Roman“ zu schreiben. Den News-

³⁶ Die „Fuckparade“ fand als Gegendemonstration der Techno-Szene zur kommerzialisierten „Loveparade“ statt. Vgl. dazu den Eintrag „Fuckparade“ in Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Fuckparade>, zuletzt aufgerufen am 20.01.2012. Im Roman spielt die Techno-Szene des Jahres 2001 keine Rolle.

wert der Story, mithin die Legitimation für überregionale mediale Aufmerksamkeit im Umfang einer Doppelseite im *Spiegel* (und im dazugehörigen Online-Portal) und der Anreiz für Leserinnen und Leser, den gesamten Text zu lesen, liefern weder Jugend noch schriftstellerische Tätigkeit. Den ultimativen Jungstar-Autor erlebt der deutsche Literaturbetrieb nahezu jede Buchsaison aufs Neue. Das Besondere und damit Berichtenswertes liegt in der politischen Kontextualisierung des Wunderkind/Jungstars. Im Leadtext wird nämlich behauptet, die Autorin erzähle davon, „wie schwer jungen Menschen die Rebellion fällt, wenn schon die Eltern Rebellen sind“ (124). Dass dies bestenfalls ein Randthema in dem an Themen wahrlich reichen Roman ist, tut der Wirkung des auf Aufmerksamkeitsgenerierung zielenden Leads keinen Abbruch, der *Spiegel* kennt Altersstruktur und Präferenzen seiner Leserschaft. Die Rebellion ist die konnotative Folie, auf der der Haupttext aufsetzt. Hierin folgt er übrigens in der Tat dem Roman, in dem Rebellion im Sinne der Verweigerung als ein potenziell letaler Lebensstil vorgeführt wird, der allzu leicht fällt. Im *Spiegel*-Porträt schimmert die Rebellionsfolie in den Passagen zu Vater Hegemanns Rolle in der Volksbühne unter Castorf („Freunde des erweiterten Theaterbegriffs“, 125) durch, in der Schilderung der Stadtteilentwicklung Friedrichshain/Prenzlauer Berg („voll mit glücklich lärmenden Jungfamilien und schwulen Paaren“, 124) und in Helene Hegemanns außer- oder antiinstitutioneller Bildungskarriere („Ich habe ‚Fernabitur‘ gegoogelt“, 125). Erst in der verknappten Inhaltsangabe ist explizit von Rebellion die Rede: „Das große jugendliche Rebellionsprogramm, plus Scheitern, plus einem Grundverständnis vom Warum dieses Scheiterns.“ (125) Mifti scheitert, Hegemann nicht – zumindest nicht bis zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Artikels, also gut drei Wochen vor den Plagiatsvorwürfen. Die letzten Absätze des Porträts widmet der Autor dem Roman, der „radikal, sperrig, unfertig und streckenweise schlicht unlesbar“ sei; andererseits „voll treffender Beobachtungen und überraschender Gedanken“, befindet Tobias Rapp. „Helene Hegemann wurde die große Bühne angeboten, sie ist draufgesprungen“, schreibt er zum Schluss – wohl eine Anspielung auf die ‚Volksbühne‘ Ullstein, die diesen keineswegs leicht konsumierbaren Text zur Verwunderung des Autors ins Programm genommen hat. Der Erfolg der ‚Bühnenshow Hegemann‘ scheint für Rapp nicht ausgemacht, trotz verlegerischen Vermarktungsvermögens und breit aufgestelltem Sozialkapital der Autorin, denn „sie ist wirklich erst 17“.

Die anfangs lose Parallelisierung zwischen Heldin Mifti und Autorin Hegemann verdichtet sich durch die gestalterische Technik (Perspektivenwechsel) zur In-Eins-Setzung der beiden ‚Figuren‘: dasselbe Milieu, dieselbe Wohngegend, dieselbe Muttergeschichte, dieselbe Vaterfigur, dieselbe Sprache, dieselbe Werthaltung. All das suggeriert eine Authentizität des Romans, die im Artikel nicht behauptet, sondern dargestellt wird. Dadurch wird ein „sinnstiftendes und bewertendes Deutungsmuster“ (= Frame) erzeugt, das die Wahrnehmung eines (neuen) Romans über die Wahrnehmung seiner Autorin steuert: *17-jähriges Wunderkind schreibt über ihr verkorkstes Leben*. Erfolgt die mediale

Perspektivierung des Sachverhalts ‚Neuerscheinung‘ vom Text aus, so ändert sich auch der Frame: *Autobiografischer Generationsroman eines 17-jährigen Multitalents*. Im ersten Fall sind Sensation und Authentizität via Autorperson verbunden, im zweiten durch den Roman. Beide Deutungsmuster schließen einander nicht aus, doch sie stehen nebeneinander als Konkurrenten auf dem Markt der Aufmerksamkeit.

„Die besten Reporter unserer besten Zeitungen“³⁷:
Frame-Building zwischen binnenmedialer Orientierung und literaturbetrieblicher Autoreferentialität

Der erste, der eine Neuigkeit in seiner Zeitung abdruckt, zieht die Aufmerksamkeit auf sein Blatt, nicht zuletzt diejenige der Kollegenschaft aus anderen Medien. Geschwindigkeit ist kein quantitativer Wert mehr, sondern ein qualitativer, und der Wettlauf um das vermeintlich Neue beeinflusst auch die Selektionspolitik der Feuilleton- und Kulturredaktionen. Siegfried Weischenbergs Studie über Orientierungs- und Entscheidungsprozesse im Journalismus hat gezeigt, dass für Journalisten die hausinternen Bezugsgruppen (Redakteure, Vorgesetzte) am einflussreichsten sind, gefolgt von den Orientierungsmedien.³⁸ Wenig Einfluss sprechen die befragten Journalistinnen und Journalisten externen Bezugsgruppen zu, darunter die bedeutendsten: PR-Abteilungen und Interessenvertretungen. Verlage nutzen diesen Umstand und integrieren das Spiel mit Sperrfristen und Sperrfristumgehungen ins Vermarktungskonzept für Neuerscheinungen³⁹, so geschehen auch bei *Axolotl Roadkill*. Auf Rückfrage bestätigte der Ullstein Verlag, dass die Sperrfrist für *Axolotl Roadkill* mit dem Erscheinungstag (28. Januar 2010) endete und auch nicht gebrochen wurde⁴⁰, was angesichts der Publikation des *Spiegel*-Artikels am 18. Ja-

³⁷ Peter Michalzik, „Eine Wagenladung Intensität“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 03.02.2010, S. 31.

³⁸ Der Begriff Orientierungsmedium, der den Begriff Leitmedium ersetzt, soll der Pluralisierung und Diversifikation des Informationsangebots der letzten Jahrzehnte Rechnung tragen, das nicht mehr von einer Leitinstanz gleichsam vorstrukturiert werden kann bzw. wird. Trotz des Begriffswechsels hat sich die Hitliste der ‚Orientierungsmedien‘ kaum verändert; es führen (seit Jahrzehnten): *Süddeutsche Zeitung*, *Der Spiegel*, *FAZ*, *Zeit* und *BILD*. Vgl. Weischenberg/Malik/Scholl (2006), *Journalismus*, S. 359.

³⁹ Als Beispiel möge die spektakulärste Aktion der letzten Jahre dienen: Die Klage des Rowohlt Verlages gegen den *Spiegel* aufgrund des Bruchs der Sperrfrist für Rezensionen zu Daniel Kehlmanns Roman *Ruhm*. Volker Hage und den *Spiegel* hat die Tarnung einer Buchbesprechung mittels Autorenporträt nicht vor einer Klage auf 250.000 Euro geschützt; letztlich verständigte man sich auf eine gütliche Einigung. Vgl. „Ruhm kennt keine Sperrfrist“, in: *sueddeutsche.de* vom 17.08.2009, online unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/rowohlt-und-spiegel-einigen-sich-ruhm-kennt-keine-sperrfrist-1.156258>, zuletzt aufgerufen am 12.01.2012.

⁴⁰ So Birgit Ziller, Presse und Öffentlichkeitsarbeit Ullstein-Buchverlage, in einer E-Mail an die Verf., 01.08.2011.

nur zunächst verwundern mag. Aber auch Ullstein hat sich nicht an die selbst gesetzten Fristen gehalten und den Erscheinungstermin nach vorn verlegt.⁴¹

Unter den ersten sechs überregional erschienenen Artikeln zu *Axolotl*/Hege-
mann sind vier einer hybridisierten Textsorte aus Porträt mit Rezensionsele-
menten zuzurechnen – eine elegante Art der Umgehung der Sperrfrist, die im
Regelfall Anmerkungen zum Roman erlaubt, ohne ihn eingehend zu bespre-
chen. Die meisten unter den 15 vor dem Skandal in überregionalen Printme-
dien erschienenen Presseartikel zu *Axolotl Roadkill* legen die Berichterstattung
über die Neuerscheinung als Rezension mit porträtistischen Elementen an, er-
gänzt um Kommentare zur medialen Rezeption.⁴² Je mehr Artikel bereits er-
schienen sind, desto intensiver widmet sich die Literaturkritik sich selbst, das
gipfelt in einer als Presseschau getarnten Kritik der Kritik, die das publizisti-
sche Initial, die Pressearbeit des Verlags, einschließt. Bemerkenswert daran ist
nur, dass der autoreferenzielle Kommentar nicht auf eine inhaltliche Ausein-
andersetzung mit der Qualität der Argumente zielt, sondern die schlichte Tat-
sache postuliert, dass die anderen genau dasselbe machen wie man selbst: ver-
öffentlichen. Über der Allgegenwart der biografischen Verweise auch in den
Rezensionen liegt ein Netz aus behaupteten oder mit Zitaten belegten Verwei-
sen auf die mediale Bewertung von Roman und Autorin. Dies geschieht vor-
nehmlich autoreferenziell: Innerhalb eines Mediums wird auf Aussagen in an-
deren Medien (neben journalistischen vor allem den PR-Medien) Bezug ge-
nommen, um den eigenen Standpunkt zu verstärken oder davon abzugrenzen.

Noch bevor sich Protagonistin Mifti aus dem Bett erhoben hat, wundert man
sich, warum als erstes Zeitungsfeuilletonisten von *Spiegel* bis *Zeit* Helene Hege-
manns Roman ‚Axolotl Roadkill‘ mochten. Und nicht die Lifestyle-Redaktionen.
Denn eigentlich riecht dieser Roman nach Medienhype. Eine durch Sex, Drogen
und Gewaltfantasien befeuerte Handlung, die in ihrer Krassheit an Charlotte
Roches ‚Feuchtgebiete‘ anknüpfen kann. Das Ganze erdacht von einer minder-
jährigen Autorin.⁴³

Mediale Aufmerksamkeit und ihre Folgen werden postuliert, kommentiert und
damit fortgeschrieben, der jeweils eigene Akzent eingefügt in das Konzert:
„Hype hin, Hype her, so gut und so in die Fresse hat schon lange niemand
mehr geschrieben.“⁴⁴ Rezensenten bewerten den Roman und seine Rezensionen.
Es gilt, sich angemessen zu positionieren und zu legitimieren, warum nun
auch noch in dieser Zeitung zu lesen ist, was überall zu lesen ist.

Wir gestehen, dass ein derartiger Hype uns reflexartig mit Skepsis erfüllt und mit
neidvoller Abscheu vor gewieften PR-Strategen. Aber mit Neugierde auch. Immer-
hin ist die Rede hier ja nicht von einer digitalen Schiefertafel der Firma Apple,

⁴¹ Vgl. Hatzius (2010), Reifen – ein Desaster, S. 15.

⁴² Nur ein Text ist der Textsorte Autoreninterview zuzuordnen; ihm geht eine extensive Einlei-
tung (Buchvorstellung) voraus, auch dies also eine Hybridkonstruktion.

⁴³ Nina Apin, „Souverän in die Fresse gefeuert“, in: *die tageszeitung* vom 27.01.2010, S. 16.

⁴⁴ Ebd.

sondern von Literatur. Nach dem Ende der hastigen Lektüre hält sich unsere Bewunderung für die klug verdorbene Sprachwucht der Autorin die Waage mit unserer Verwunderung über den ‚Wunderkind‘-Enthusiasmus einiger Rezensenten.⁴⁵

Letztlich erweisen sich Kritiker wie Kritisierte als Teil desselben Ganzen, des Literaturbetriebs.

Doch in diesem Fall ist es nicht damit getan, der jungen Autorin ein schmissiges Label um den Hals zu hängen wie ‚Wunderkind der Digitalboheme‘ oder ‚Fräuleinwunder der Kreativszene‘, dann nach autobiographischen Parallelen zu graben und nach kurzer Aufregung wieder zum Alltag des Literaturbetriebs überzugehen, in dem gestandene Familienväter als Nachwuchsautoren durchgehen.⁴⁶

Maxim Biller, der eine der wenigen textsortenreinen Rezensionen verfasst hat, sieht sich veranlasst, seinen Verzicht auf biografische Verweise zu begründen – „Ich bin hier nicht für Klatsch und das Verbreiten von Verlags-PR zuständig, sondern für große, unvergessliche Literatur.“⁴⁷ Biller belässt es dabei, während andere die Biografiefixierung der Kollegenschaft ironisieren und sich nicht zuletzt dadurch auf dieselbe Weise betätigen: „Dank der unermüdlichen Arbeit der besten Reporter unserer besten Zeitungen und Zeitschriften ist unser Wissen über die junge Frau inzwischen beträchtlich weitergewachsen. Aus zahllosen Porträts und Interviews wissen wir, dass sie sehr viel reden kann [...]“⁴⁸ Peter Michalzik reiht Anspielungen auf Beiträge in *Spiegel*, *Die Zeit* & Co. aneinander, liest den Kollegen, die nicht genau gelesen hätten, die Leviten und bedient sich dabei eines Verfahrens, das schon die PR-Abteilung von Ullstein vorgeführt hat: das In-Eins-Setzen von Hauptfigur und Autorin.

Aus einem der Interviews wissen wir mittlerweile, dass sie alles andere als dumm ist. Sie sagt: „Natürlich kokettierte ich mit meinem Jugendbonus. Und kokettierte sogar damit, dass ich mit ihm kokettierte.“ Im Buch hätte das aber übrigens auch gestanden, liebe Reporter, nur besser: „Ich hingegen erfreue mich an der von mir perfekt dargestellten Attitüde des arroganten, misshandelten Arschkinds, das mit seiner vernobten Kaputtheit kokettiert und die Kaputtheit seines Umfeldes gleich mitentlarvt.“⁴⁹

Simone Meier beurteilt den Roman und den Medienhype negativ, den Roman mit literarischen Mitteln und den Medienhype mit soziologischen. Die Frage nach den Ursachen der medialen Überschussreaktion beantwortet sie mit dem Verweis auf das Herkunftsmilieu der Autorin.

Und wäre ihr Vater nicht dieses Theaterszene-Vorzeigesuperhirn, so hätte Helene Hegemann niemals für ihren Erstlingsfilm ‚Torpedo‘ vor zwei Jahren so tolle

⁴⁵ Hatzius (2010), Reifen – ein Desaster, S. 15.

⁴⁶ Mara Delius, „Mir zerfallen die Worte im Mund wie schlechte Pillen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 22.01.2010, S. 32.

⁴⁷ Maxim Biller, „Glauben, lieben hassen“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 24.01.2010, S. 19.

⁴⁸ Michalzik (2010), Eine Wagenladung Intensität, S. 31.

⁴⁹ Ebd.

Theaterschauspieler wie Jule Böwe, Caroline Peters oder Lars Eidinger („Alle Anderen“) zum Herumspielen bekommen. Sie hätte nicht eine enthusiastische Reaktionswelle im deutschen Feuilleton erhalten, keinen Max-Ophüls-Preis und wahrscheinlich auch keinen Buchvertrag. Die Geburt des Wunderkindes hätte nicht stattgefunden. So einfach sind die Zusammenhänge. Oder scheinen es zumindest.⁵⁰

Mit Pierre Bourdieu kann man von sozialem Kapital sprechen, das in diesem Fall auch ein kulturelles ist, und das Hegemann in und um die Volksbühne akkumuliert hat. Meier zeigt ziemlich schlüssig, was dem Hype dienlich war, und unterliegt doch dem Kurzschluss zwischen realer Welt und erzählter Welt, der dem Gros der Rezensionen eigen ist. Immerhin fordert sie Respekt für die Leistung der jungen Autorin.

„Die Qualität an Helene Hegemann ist sie selbst“⁵¹:

Das Authentische als Basiskonstituente des Autorinnen-Frames

Als eine konsequente Umsetzung der Buchrezension verzichtet der Beitrag in *Neues Deutschland* auf den Abdruck eines Porträtfotos der Autorin – als einziger. Alle anderen folgen dem Orientierungsmedium *Spiegel* und porträtieren die Autorin auch bzw. vorwiegend im visuellen Bild. Durch seine Inszenierung steht ein fotografisches Bild in einem visuellen Kontext, dessen prinzipielle Offenheit durch die Bildunterschrift und grafisch ausgezeichnete Elemente wie die Titelschrift unterlaufen wird, mit dem Ziel eine eindeutige Deutung, eine Botschaft zu vermitteln. Bildunterschriften stehen *pars pro toto*, wobei in diesem Fall das Ganze nicht der Roman, sondern die Autorin ist. Die Abfolge der Bildunterschriften zu 15 fotografischen Porträts zeigt den semantischen Pool, aus dem die Teile des Rahmens gefischt wurden, und sie zeigt in chronologischer Anordnung die veränderte Gewichtung innerhalb desselben Frames: redegewandtes „Multitalent“ (*Spiegel*, 18.01.), der „Jung-Star“ (*Die Welt*, 20.01.), die Suchende (*Süddeutsche Zeitung*, 23.01.), die Souveräne (*taz*, 27.01.), die Selbstbestimmte (*FAS*, 24.01.; *Zeit-Magazin*, 28.01.), der Star vom Reißbrett (*Zeit-Magazin*, 28.01.), die Stimme der Generation (*Freitag*, 04.02.), die Gewiefte (*NZZ*, 04.02.). Immerhin wird in 15 Bildunterschriften sechs Mal (auch) auf den Roman verwiesen, überwiegend unspezifisch als „Buch“ oder „Roman“. So vielfältig der Entstehungshintergrund der Fotos (Shootings, Verlagsmaterial, Pressefotos usw.) erscheint, so wenig spiegelt sich diese Vielfalt in den Fotografien selbst. Selten nur wird Helene Hegemann als ein junges Mädchen wie viele andere auch abgebildet, dann ist das

⁵⁰ Simone Meier, „Die Schönheit des kaputten Kindes“, in: *Der Tages-Anzeiger* vom 02.02.2010, S. 31.

⁵¹ Tobias Rapp in „Vom Wunderkind zum Dussel. Kritiker zu Helene Hegemanns Plagiat“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 12.02.2010, online unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/kritiker-zu-helene-hegemanns-plagiat-vom-wunderkind-zum-dussel-1.56989>, zuletzt aufgerufen am 12.01.2012.

Gesicht weitgehend sichtbar und die Augen sind geöffnet, die Körperhaltung zwanglos bis natürlich, auf ein Außen gerichtet. Meist erscheint sie als die junge Wilde, das Gesicht überwiegend oder ganz verborgen hinter dem langen Haar, in Posen, die nach innen gerichtet sind und Zustände wie entspannte Trance oder spannungsgeladene Zerrissenheit in der Bildkomposition widerspiegeln. „Wer wild aufwächst, will wild bleiben: die Debütantin Helene Hegemann“, verkündet die Bildunterschrift in der *FAZ* mit einem nicht als solchen gekennzeichneten Satz aus dem Roman. Der Fotograf Marcus Höhn hat seine Serie von 15 Bildern betitelt mit: „Helene Hegemann – Das dreiste Mädchen“⁵²; ähnlich tönt der Titel von Hannelore Schlaffers Aufsatz zu *Feuchtgebiete* und *Axolotl Roadkill*: „Die Göre – Karriere einer literarischen Figur“⁵³. Im einen Fall geht es um die Autorin, im anderen Fall um die Protagonistin.

Frames sind keine überzeitlichen Konstanten, sondern dynamische Konstrukte. Das Frame-Building in Sachen *Axolotl/Hegemann* hat sich mit dem und durch den Plagiatsvorwurf⁵⁴ verändert – unter Beteiligung derselben Akteure, die zuvor wesentliche Teile des Frame-Buildings mitgestaltet hatten. Die Mechanismen der Anklage wie auch der Verteidigung rekurrieren auf die Authentizität als Basis des Autorinnen-Frames des rebellischen Jungstars. Das eigentliche Problem ist jedoch die Differenz zwischen dem (durch den Frame generierten) Anspruch auf Authentizität und der Wahrnehmung von Unauthentischem: Der Rahmen für die Wahrnehmung der Geschichte stimmt nicht mehr. Die Masse der (medialen) Kläger sieht sich um die zuvor postulierte Authentizität betrogen, weil der Roman als Roman vorgeführt und als ein fiktionales Konstrukt entlarvt wird. Doch in diesem Fall geht es auch um Besitzverhältnisse, um wenig ökonomisches und reichlich symbolisches Kapital. Diese mussten wieder ins Lot gebracht werden, nicht zuletzt von denjenigen, die Authentizität konstruiert haben: Ullstein und die Pressemedien.

Schon in der zweiten Auflage von *Axolotl Roadkill*, die vor der Veröffentlichung der Plagiatsvorwürfe erschien, erweitert der Verlag die ‚Quellenangaben‘ durch die Nennung des Undergroundautors Airens in der Danksagung. Airens Blog war, wie sich zeigen sollte, eine ziemlich direkte ‚Inspirationsquelle‘ für die Autorin. Die Ullstein-Verlegerin Siv Bublitz nimmt die Autorin in Schutz, indem sie das Abschreiben der Jugend der Autorin zuschreibt – und in Folge Airens Roman *Strobo* in das Ullstein-Herbstprogramm 2010 nimmt. Helene Hegemann wundert sich – zu Recht – über die Aufregung und wähnt sich

⁵² <http://www.laif.de/webgate> – Suche via Fotograf Hoehn, Stichwort Hegemann (zuletzt aufgerufen am 20.01.2012).

⁵³ Hannelore Schlaffer, „Die Göre als literarische Figur“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 3, 65 (2011), S. 274-279.

⁵⁴ Zum Verlauf der Plagiatsdebatte vgl. Veronika Schuchter, „Der Fall Hegemann: Analyse einer Debatte“, online unter: <http://www.uibk.ac.at/literaturkritik/zeitschrift/769111.html>, 05.07.2010, zuletzt aufgerufen am 01.08.2011. Eine umfassende Debatte des Plagiats und der Postmoderne aus literaturkritischer Sicht vgl. das Kulturjournal auf [Literaturkritik.de](http://www.literaturkritik.de/public/online_abo/forum/forumfaden.php?rootID=120): http://www.literaturkritik.de/public/online_abo/forum/forumfaden.php?rootID=120, zuletzt aufgerufen am 20.01.2012.

– zu Unrecht – moralisch im Reinen, nimmt via Presseaussendung Stellung, geht in die Harald Schmidt-Show und feiert *coram publico* ihren 18. Geburtstag. Kaum eine Zeitung hätte über Hegemanns Geburtstagsfeier im Berliner Club „Tresor“ berichtet, wäre sie nicht von Leitmedien zum Literaturstar gekürt und von einem Blogger zur Plagiatorin degradiert worden. Ullstein hat den Roman inzwischen in 20 Länder verkauft (Stand: 01.08.2011); zumindest ökonomisch ist er ein Erfolg.

Auch die Presse bezieht Stellung – neben Verlag und Autorin steht die Kollegenschaft der lobenden Literaturkritik am medialen Pranger, den nun auch gänzlich literaturferne Medien aufgestellt haben. Nur die *Süddeutsche Zeitung* hat im Lichte der neuen Erkenntnisse nachgefragt, ob denn die erste Riege der deutschen Literaturkritikerinnen und Literaturkritiker⁵⁵ bei ihrer Einschätzung des Romans und seiner Autorin blieben. Keine bzw. keiner hat zurückgezogen, manch einer legt nach und seine Konstruktionsprinzipien frei, und verstärkt, was von Beginn an als Basis des Autorinnen-Frames festgelegt wurde: Authentizität, festgeschrieben in der Identität der Autorin mit sich selbst und ihrer literarischen Figur.

Die Qualität an Helene Hegemann ist sie selbst, als Figur, als Intellektuelle. Wenn ich schreibe, dass das Buch über weite Strecken unlesbar ist, dann ist das eben so. Helene kann nicht erzählen, aber sie hat etwas zu sagen. Bei vielen Menschen ist es genau anders herum. Sie hat mehr Ideen in der Minute als sonstwer – das, was sie in *Axolotl* geschrieben hat, getrennt von der Person Helene Hegemann zu betrachten, als rein literarische Analyse – das halte ich für unredlich.⁵⁶

Literatur

- Anderson, John R., *Kognitive Psychologie*, 6. Aufl., Heidelberg, Berlin, 2007.
- Anz, Thomas, „Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung“, in: ders./Rainer Baasner, *Literaturkritik. Geschichte, Theorie, Praxis*, München, 2004, S. 194-219.
- Apin, Nina, „Souverän in die Fresse gefeuert“, in: *die tageszeitung* vom 27.01.2010, S. 16.
- Avenarius, Horst, *Public Relations: Die Grundform der gesellschaftlichen Kommunikation*, Darmstadt, 2008, S. 3, zit. n.: <http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/54933/public-relations-pr-v8.html>, zuletzt aufgerufen am 04.08.2011.

⁵⁵ Befragt wurden Verena Auffermann, Maxim Biller, Dorothea Dieckmann, Georg Dietz, Ijoma Mangold, Ursula März, Peter Michalzik, Tobias Rapp.

⁵⁶ Statement von Tobias Rapp in Vom Wunderkind zum Dussel (2010).

- Billier, Maxim, „Glauben, lieben hassen“, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* vom 24.01.2010, S. 19.
- Bonfadelli, Heinz, *Medieninhaltsforschung*, Konstanz, 2002.
- Conradi Tobias/Ecker Gisela/Eke, Norbert Otto/Muhle, Florian (Hg.), *Schemata und Praktiken*, München, 2012.
- Dahinden, Urs, *Framing. Eine integrative Theorie der Massenkommunikation*, Konstanz, 2006.
- „Das Spiegel-Statut von 1949“, in: Leo Brawand, *Die Spiegel-Story. Wie alles anfing*, Düsseldorf, 1987, S. 225-233.
- Delius, Mara, „Mir zerfallen die Worte im Mund wie schlechte Pillen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 22.01.2010, S. 32.
- Enzensberger, Hans-Magnus, „Die Sprache des Spiegel“, in: *Der Spiegel* 10, (1957), S. 48-51, online unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-8650409.html>, zuletzt aufgerufen am 12.01.2012.
- Foucault, Michel, *Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/M., 1991. [1971]
- Goffman, Erving, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt/M., 1980.
- Hatzius, Martin, „Reifen – ein Desaster“, in: *Neues Deutschland* (Feuilleton) vom 28.01.2010, S. 15.
- Hegemann, Helene, *Axolotl Roadkill*, Berlin, 2010.
- Meier, Simone, „Die Schönheit des kaputten Kindes“, in: *Der Tages-Anzeiger* vom 02.02.2010, S. 31.
- Mandel, Birgit, *PR für Kunst und Kultur. Handbuch für Theorie und Praxis*, 2. Aufl., Bielefeld, 2009.
- Michalzik, Peter, „Eine Wagenladung Intensität“, in: *Frankfurter Rundschau* vom 03.02.2010, S. 30 f.
- Müller, Marion G., *Grundlagen der visuellen Kommunikation*, Konstanz, 2003.
- Neuhaus, Stefan, *Literaturvermittlung*, Konstanz, 2009.
- Ders., „Strategien der Aufmerksamkeitserregung in der Literaturkritik“, in: ders./Oliver Ruf (Hg.), *Perspektiven der Literaturvermittlung*, Innsbruck, 2011, S. 149-162.
- Ders./Holzner, Johann (Hg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen, 2007.
- Plachta, Bodo, *Literaturbetrieb*, Paderborn, 2008.
- Rapp, Tobias, „Das Wunderkind der Boheme“, in: *Der Spiegel*, 3 (2010), S. 124-125, online unter : <http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=68703781&aref=image041/2010/01/16/ROSP201000301240125.PDF&thumb=false>, zuletzt aufgerufen am 12.01.2012.
- Reichwein, Marc, „Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten“, in: Johann Holzner/Stefan Neuhaus (Hg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen, 2007, S. 89-99.
- „Ruhm kennt keine Sperrfrist“, in: *sueddeutsche.de* vom 17.08.2009, online unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/rowohlt-und-spiegel-einigen-sich-ruhm-kennt-keine-sperrfrist-1.156258>, zuletzt aufgerufen am 12.01.2012.
- Scheufele, Bertram, „Framing“, in: Günter Bentele/Hans-Bernd Brosius/Otfried Jarren (Hg.), *Lexikon Kommunikations- und Medienwissenschaft*, Wiesbaden, 2006, S. 75.
- Schlaffer, Hannelore, „Die Göre als literarische Figur“, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 3, 65 (2011), S. 274-279.
- Schuchter, Veronika, „Der Fall Hegemann: Analyse einer Debatte“, online unter: <http://www.uibk.ac.at/literaturkritik/zeitschrift/769111.html>, zuletzt aufgerufen am 01.08.2011.

- Steinaecker, Thomas, „Das große Missverständnis“, in: *boersenblatt.net* vom 10.02.2010, online unter: <http://www.boersenblatt.net/sixcms/detail.php?id=35703>, zuletzt aufgerufen am 04.08.2011.
- „Vom Wunderkind zum Dussel. Kritiker zu Helene Hegemanns Plagiat“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 12.02.2010, online unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/kritiker-zu-helene-hegemanns-plagiat-vom-wunderkind-zum-dussel-1.56989>, zuletzt aufgerufen am 12.01.2012.
- Weischenberg, Siegfried/Malik, Maja/Scholl, Armin, „Journalismus in Deutschland 2005“, in: *media Perspektiven* 7, (2006), S. 359.

FACTION:
LITERATUR UND BETRIEB

PHILIPP THEISOHN

DAS RECHT DER WIRKLICHKEIT.
PLAGIARISMUS ALS POETOLOGISCHER ERNSTFALL
DER GEGENWARTSLITERATUR

I. The chunks of reality

Im Jahr 2010 beginnen Amerika und Europa mit einer geistigen Arbeitsteilung. In Deutschland läuft die Diskussion um Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill* in offen schizophrenen Statements und Handlungen aus¹, in denen die „Ablösung von diesem ganzen Urheberrechtsexzess durch das Recht zum Kopieren und zur Transformation“² zum einen durch den Begriff der Intertextualität gedeckt, zum anderen aber durch urheberrechtliche Manöver von Seiten des Ullstein Verlags gerade wieder aufgehoben wird.³ In den Vereinigten Staaten beherrscht zur gleichen Zeit ein Text die literaturtheoretische Debatte, der im Grunde das poetologische Gerüst zu jenen Schreibverfahren zu liefern verspricht, die *Axolotl Roadkill* zugrunde liegen: David Shields' *Reality Hunger – A Manifesto*, ein Text, der nach eigenem Verständnis gelesen sein will als

¹ Diese Schizophrenie fand sich in maximaler Zuspitzung in der Begründung, die Verena Auffermann, die Juryvorsitzende des Leipziger Buchpreises, für die Nominierung von *Axolotl Roadkill* in einem Interview mit dem Deutschlandradio vorbrachte: „Wir waren der Meinung, dass dieses gesamte Buch – wenn wir jetzt mal von diesen Urheberrechtsfragen absehen – eine Diskussion anstößt und das ist ja nun auch bereits geschehen. Und zwar eine Diskussion über das Urheberrecht in Zeiten der Zirkulation im Netz. Und das ist ja nicht von der Hand zu weisen.“ Der Verdienst des Buches liegt also, abgesehen von den durch es verursachten Diskussionen über das Urheberrecht, in der Provokation einer Debatte über Urheberrecht. Rechtfertigen kann man solche Seltsamkeiten im Grunde nur dann, wenn man zwei unterschiedliche Ebenen von ‚Urheberrecht‘, nämlich eine poetische und eine juristische, ansetzt. Ob das hier gemeint gewesen war, sei dahingestellt; die Kollision dieser beiden Ebenen ist zumindest das Thema meines Beitrags. Siehe die Nachschrift des Interviews mit Verena Auffermann: „Trotz Plagiat: Hegemann für Buchpreis nominiert“, online unter: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1123839/>, zuletzt aufgerufen am 22.09.2011.

² So Helene Hegemann im Interview mit *Welt Online* am 10.02.2010. Vgl. Cosima Lutz, „Helene Hegemann beraubt ihre Freunde schonungslos“, online unter: <http://www.welt.de/News/article6329626/Helene-Hegemann-beraubt-ihre-Freunde-schonungslos.html>, zuletzt aufgerufen am 22.09.2011.

³ Diese Manöver bestanden nicht nur im nachträglichen Einholen der Rechte bei den betroffenen Verlagen, sondern führten bekanntlich auch dazu, dass der ‚Hauptbeliehene‘ Airen seinen Roman *Strobo* schließlich in einer Lizenzausgabe selbst bei Ullstein nochmals veröffentlichen konnte.

the *ars poetica* for a burgeoning group of interrelated (but unconnected) artists in a multitude of forms and media (lyric essay, prose poem, collage novel, visual art, film, television, radio, performance art, rap, stand-up comedy, graffiti) who are breaking larger and larger chunks of ‚reality‘ into their work.⁴

Setzen wir beide Ereignisse miteinander in Verbindung – ich will dies im Folgenden tun –, dann ergibt sich hieraus die Hypothese, dass zwischen dem freizügigen Umgang mit fremdem Text und der programmatischen Rechtfertigung einer Konsumption von ‚reality‘ ein unmittelbarer Zusammenhang besteht. Dieser Zusammenhang ist deswegen von Interesse, weil sich aus ihm zugleich gewisse Vorstellungen bezüglich einer Verantwortlichkeit resp. Gerichtsbarkeit von Literatur ableiten, denen zufolge es unmöglich wird, einen Standpunkt einzunehmen, von dem aus überhaupt noch über Literatur geurteilt werden kann. Ich will diese Vorstellungen im Folgenden durchaus ernst nehmen und auf ihre Prämissen hin befragen. Die These, die ich ihnen letztendlich entgegenstellen will, lautet jedoch: Gerade die radikale Negation des literarischen Eigentums einerseits wie eines außerliterarischen Standpunktes andererseits bringt die fundamentalen Urteilkriterien, mit denen wir uns der Gegenwartsliteratur nähern, zum Vorschein. Doch beginnen wir langsam.

Glauben wir den Botschaften, die der öffentliche Plagiatsdiskurs aus dem Dickicht der Geistesgeschichte ans Tageslicht befördert, dann wäre demnach für den Augenblick eine qualitative Veränderung im Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit zu konstatieren. Bei Hegemann sehen wir diese Veränderung vorgeblich am Werk, bei Shields hingegen wäre die Veränderung konzeptionell qua Theoriebildung aufgefangen. Der Horizont, in dem sich diese programmatische Neuabgleichung der Beziehungen zwischen Text und Realität vollzieht, ist freilich immer noch der alte: Letztendlich handelt es sich hierbei um einen Anpassungsmechanismus, der (wie Shields das durchaus richtig sieht) eine literarhistorische Kontinuität stiftet, insofern er steuert, was für das jeweilige historische Bewusstsein überhaupt literarische Realität sein kann und was nicht. Die Kriterien festzulegen, nach denen ein Transfer von Wirklichkeitssegmenten in die Literatur legitim oder illegitim erscheint, auf deren Grundlage folglich befunden werden soll, was zu unserer literarischen Gegenwart gehören und was aus ihr verbannt werden kann – das ist dann eine Angelegenheit der Poetiker von Aristoteles über Gottsched bis zu Breton.

Die Provokation jener von Shields vorgetragenen Wirklichkeitspoetik besteht darin, dass es ihr nicht mehr allein um ästhetische resp. stilistische Regularien, sondern vor allem auch um juristische Besitzstände zu tun ist. Genauer: Es geht ihr um die Aufhebung des geistigen Eigentums, das die Umsetzung des neuen Literaturkonzepts verhindere.

„The evolution of copyright law has effectively stunted the development of sampling, thereby protecting the creative property of artists but obstructing the natu-

⁴ David Shields, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, NY, 2010, S. 3.

ral evolution of human creativity, which has always possessed cannibalistic tendencies.“⁵

Thesen wie diese gehören zur ontologischen Fundierung der literarischen Gegenwart: Die Durchsetzung der neuen Schreibregeln ist gebunden an die dichotome Vorstellung einer quasi-natürlichen, evolutionär sich fortentwickelnden Kunst und einem anachronistischen, in seinen Formen erstarrten Recht, das vor der in der Kunst sich abspiegelnden Realität nicht bestehen kann und an ihr zerbrechen muss und wird. Shields selbst exerziert auf der performativen Ebene vor, dass dieser Moment noch nicht gekommen, dass die Propagierung des Rechtsbruchs augenblicklich nur unter den Bedingungen der Rechtskonformität zu leisten ist. So besteht der Grossteil seiner 617 Paragraphen aus nicht gekennzeichnetem Fremdtext, dessen Urheber er – wie er im Nachwort verkündet – auf Bitten der Rechtsabteilung von Random House in einem Anhang offenzulegen gezwungen ist, den er wiederum durch den Leser gerne mithilfe einer Schere entfernt sähe. Dennoch wird die Überzeugung, dass alles Geschriebene bis in die Drucktype hinein⁶ Realität und – „Reality cannot be copyrighted.“⁷ – aus diesem Grund auch frei verfügbar sei, zum Mantra des Manifests. Die ihm implizite These allerdings reicht weiter: All jene äußeren, das reale Erscheinungsbild von Literatur konditionierenden und formenden Urteilsinstanzen (seien sie rechtlicher, medialer oder ökonomischer Natur) müssen letztendlich aufgehen in der literarischen Faktur. Und wenn alle Maßstäbe, an denen wir die in unserer Gegenwart erscheinende Literatur messen können, erst einmal von ihr internalisiert worden sind, wenn die Kritik, die Aufmerksamkeitspolitik, das Urheberrecht immer nur noch als Effekte einer literarisch vermittelten Realität erscheinen, dann ist das einzige Kriterium, das noch über den Wert eines Textes entscheidet, tatsächlich sein Wirklichkeitsgehalt. Wir werden das noch detaillierter beleuchten.

Vor dem Hintergrund dieser Diagnose kommt es bei Shields sodann zu einer grundsätzlichen Umwertung des Kanons, der literarischen Genres und insbesondere des Verhältnisses von *fiction* und *non-fiction*. Während der Großteil der hierbei anfallenden Kategorien jedoch nicht wirklich innovativen Charakter besitzt und im Grunde auf die Materialästhetik des 20. Jahrhunderts, auf Intertexttheorien und das ‚Sampling‘-Prinzip der 90er Jahre zurückgeht, bleibt die daraus abgeleitete ‚Eigentumslosigkeit‘ von Literatur, die Shields ins Zentrum seiner Argumentation rückt, ein Problem, das sich nicht ohne Weiteres beiseite schieben oder folgenlos affirmieren lässt. (Shields’ eigenes Verfahren der negierten und doch erzwungenen Quellenangabe spricht diesbezüglich Bände.) Die Unauflösbarkeit der Eigentumsfrage hat freilich nur mittelbar etwas mit verbindlichen Rechtsordnungen resp. mit kulturell spezifi-

⁵ Ebd., S. 100.

⁶ Den letzten Nachsatz widmet Shields nicht von ungefähr der Geschichte der Garamond-Schrifttype, die eine Geschichte der Enteignung und Aneignung ist.

⁷ Ebd., S. 209.

schen Umsetzungen des Urheberrechts zu tun.⁸ Zuallererst ist diese Frage vielmehr mit unserer eigenen Vorstellung von ‚literarischer Realität‘ verbunden, also mit dem, was Literatur überhaupt zu einem Teil unserer spätkapitalistischen, unentwegt vermittelten Wirklichkeit werden lässt. Eine naturalisierte (vulgo: romantische) Konzeption von Poiesis, wie Shields sie vorträgt, muss das Begriffsgerüst von Eigentum und Diebstahl sowie den schattenhaften Begriff des Plagiats gewohnheitsgemäß für etwas Nachträgliches, der Verbindung von Kunst und Wirklichkeit Abträgliches halten.

Ich möchte hingegen im Folgenden dahingehend argumentieren, dass es gerade die Idee der persönlichen Urheberschaft ist, die nicht nur unseren Umgang mit Texten, sondern auch die Gegenwartsliteratur selbst bestimmt, da nämlich allein in ihr der Schlüssel zu unserer Anerkennung von Literatur als einem besonderen Objekt unserer Erfahrungswelt liegt. Meine Argumentation gliedert sich hierbei in drei Teile. Zunächst möchte ich im Rückgriff auf ausgewählte Beispiele der jüngeren deutschen Literaturgeschichte die Demarkationslinie in gebotener Kürze nachzuzeichnen versuchen, die sich zwischen der Literatur und der durch sie scheinbar aufgesaugten Realität erstreckt. Sodann will ich am Beispiel der Diskussion um Hegemanns *Axolotl Roadkill* aufzeigen, inwiefern Plagiatsphänomene diese dünne Linie durchtrennen und die literarische Inszenierung von Realität kollabieren lassen. Schließlich soll im Ausgang jener Diskussion die Frage beantwortet werden, welche Funktion die Kategorie des Eigentums für unsere Wahrnehmung von Texten besitzt, welche Formen sie mittlerweile angenommen hat und warum sie – dies gegen Shields – gerade dort, wo ‚Gegenwart‘ nur noch medialisiert gedacht werden kann, immer unverzichtbarer zu werden scheint.

II. Die Literatur und die Gegenwart der Waren

Wenn wir von Shields bereits etwas gelernt haben, dann sind es neue Begründungen für die forcierte Entwendung von Text: man ‚stiehlt‘ nicht schlichtweg fremde Literatur, man kopiert sie nicht einfach und fügt sie ein, sondern es bedarf eines weiteren gedanklichen Zirkelschritts. Angeeignet werden darf fremder Text nur unter der Prämisse, dass er (wie alle Kunst⁹) selbst ‚real‘ ist, einen unabtrennbaren Teil der uns umgebenden Wirklichkeit bildet – und *dass*

⁸ So bietet ein Urheberrechtsmodell wie das amerikanische Copyright, das tatsächlich vollkommen ökonomisch ausdefiniert ist und keinerlei Metaphysik bedarf, einer Theorie der literarischen Eigentumslosigkeit weitaus mehr Angriffsflächen als etwa das deutsche Immaterialgüterrecht, das sich mit der rechtlichen Entäußerung von geistigem Eigentum viel schwerer tut.

⁹ „Art is real. I make it real by putting it into words“. Shields (2010), *Reality Hunger*, S. 68. Es handelt sich um ein Kompositum aus Sätzen Picassos und Virginia Woolfs, wobei sich letzterer, aus Woolfs *Moments of Being* stammend, ursprünglich nicht auf die Kunst bezieht, sondern auf den „blow“, den Schock der hintergründigen Realität, den ein Schriftsteller empfängt und der ihn zum Schreiben bestimmt.

er real ist, wird durch die Literatur selbst bezeugt, die mit der Realität kurzgeschlossen ist und deren Aneignungsmanöver deswegen auch selbst wiederum einen Realitätswert besitzen. Der Horizont, in dem solch ein Denken möglich wird, ist der Horizont der Warenwelt, in dem nichts, was an der Oberfläche des Gesellschaftsdiskurses erscheint, isoliert gedacht werden kann, sondern immer einen Fetischcharakter besitzt und – wie der Marx'sche Tisch – „sich allen andren Waren gegenüber auf den Kopf“ stellt.¹⁰ Literatur ist eine Ware, in der sich alle anderen Waren unmittelbar spiegeln und aufeinander beziehen können. Das aber bedeutet wiederum zweierlei. Zunächst strukturiert diese Vorstellung die literarische Wahrnehmung des Wirklichen:

Cultural and commercial languages invade us 24/7. That slogan I just heard on the TV commercial: I can't get it out of my head. That melody from the theme song to that syndicated sitcom that arrives at seven every night: we're colonized by this stuff. It invades our lives and our lexicon.¹¹

Wenn Shields sich diese Sätze von Jonathan Lethem ausborgt (der wiederum selbst bereits unter Verweis auf Shields' Verfahren Collagentexte verfasst hat¹²), dann skizziert er dabei einen Frontverlauf. Dort eine aggressive Sprechinstanz, die uns dazu zwingt, ihre Sätze, Jingles und Bilder zu konsumieren – hier die Kunst, die durch das Recht außer Stande gesetzt wird, die durch diese Sprechinstanz okkupierte Wirklichkeit zu nutzen, mit ihr produktiv umzugehen. „There is now a slogan, a melody, a raw building block of art living in his brain that he [the artist – P. T.] doesn't own and can't use.“¹³

Von unserer Wirklichkeit ist nichts anderes mehr übrig als Warenförmigkeit und deswegen werden wir nur über die Wirklichkeit schreiben können, wenn die Waren und ihre Sprache selbst Teil der Literatur werden. Dieser Prozess ist bekanntlich längst im Gange: Seismografisch erfassen lässt er sich etwa anhand der Literaturgeschichte des Markenmenschen¹⁴, die seit den 1990ern gewaltig expandiert. Wenn die Literatur ihr Recht an einer Wirklichkeit durchsetzt, die ganz und gar von der Semiotik der Waren bestimmt wird, dann eignet sie sich wie selbstverständlich auch die Verfügungsgewalt über die Verwendung, das Erscheinen und Nichterscheinen der kommerziellen Zeichen an. Ausgehend von dieser schleichenden Aneignung des Markenmenschen hat die Rückeroberung der medialen Realität durch die Literatur – wahlweise abgestützt durch die Theoretisierung des Pop, die Kompositionsverfahren des Techno und die narrative Umsetzung des Diskursbegriffes – immer umfang-

¹⁰ Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1, 31. Aufl., Berlin, 1987, S. 85.

¹¹ Shields (2010), *Reality Hunger*, S. 99 f.

¹² Jonathan Lethem, „The Ecstasy of Influence. A Plagiarism“, in: *Harper's Magazine*, Februar (2007), S. 59-71.

¹³ Shields (2010), *Reality Hunger*, S. 99.

¹⁴ Zu dieser Geschichte in der deutschen Literatur vgl. Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München, 2002, S. 160-166; für die amerikanische Literaturgeschichte ist in dieser Hinsicht sicherlich Bret Easton Ellis' *American Psycho* einschneidend gewesen.

reichere Textsegmente und Bildausschnitte ergriffen. Das Zurücktreten der Fiktion hinter die Information, das Einmontieren von Sachtexten, Songzitaten und Online-Meldungen („Heute im Netz“) etwa in den Romanen Thomas Meineckes und der Protokollprosa Rainald Goetz' ist zum konstitutiven Bestandteil unserer Auffassung dessen geworden, was sich heute unter „Gegenwartsliteratur“ verstehen lässt. Gegenwartsliteratur spiegelt just jene kulturell-kommerzielle Sprache der Magazine, Videoclips, Reklame und Newsflashes ab, die unsere Alltagswirklichkeit herstellt, und ist gerade dadurch in der Lage, die verborgene Logik dieser informationellen Poiesis sichtbar werden zu lassen, sie am Ende (wie in Meineckes *Jungfrau*) zu vergöttlichen oder sie bis in ihre materiellen Abgründe zu verfolgen (wie in Goetz' *Abfall für alle*). Beobachtet man en detail, wie die Diskurspoetik bei beiden Autoren funktioniert und auf was für eine Erklärung von Wirklichkeit sie letztendlich hinausläuft, dann kommt man am Ende bei quasi-mystischen Weltmodellen an, bei einem entgrenzenden Aufstieg oder bodenlosen Abstieg zum Absoluten, also bei apophatischem und kataphatischem Sprechen. Die Wahrheit, die hinter allen Samplingverfahren steckt und welche die (nach Baßler) „neuen Archivisten“ der Wirklichkeit mit den alten Archivisten, nämlich dem Historismus verbindet, muss in der Erkenntnis gesucht werden, dass sich die verschiedenen Stimmen gegenseitig erhellen, zusammenfügen, in einem einzigen Bewusstsein aufheben, dass sich aus der Verschaltung von Texten ein den Einzelnen übersteigender Sinn ergibt – selbst wenn dieser Sinn darin bestünde, dass alle Kultur am Ende zu Staub zerfallen muss. Es ist jenes höhere oder hintergründige Bewusstsein für das Ganze, welches das Besitzrecht an gestalteter Wirklichkeit in der Kunst vorübergehend suspendiert. Solange ein Text auf der Folie eines solchen Bewusstseins lesbar wird, lassen wir ihn gewähren und fragen ihn nicht nach Eigentumsrecht, sondern nach seinen kulturpoetischen Verfahren.

Hinzu kommt nun allerdings immer noch ein zweites Moment: Die Literatur ist nicht nur ein *Spiegel* der Warenwelt, sondern auch *selbst* Ware. Demzufolge stellt sie nicht nur aus, wie die sie umgebende Realität vernetzt, organisiert und verkauft wird, sondern sie bezieht diese Prozesse auf sich selbst. Um genauer zu sein: Diese Prozesse sind das Einzige, was an ‚Literarizität‘ noch übrig geblieben ist. Infolgedessen stellt die Inszenierung des Buches als Produkt einer Kulturmaschinerie die radikalste Umsetzung der ‚Realitätsprosa‘ dar. Literatur wird nur noch dasjenige, was Literatur vormals begleitet hat: der Betrieb. Die existenziellen Grundlagen des Schreibens treten nun in den Vordergrund: Unter den Wirklichkeitsfragmenten finden sich in verstärktem Maße nun auch die Kommunikation mit Stipendiengabern, Schriftstellerverbänden oder Verlagshäusern.¹⁵ Wir erfahren ausführlich, wie Schriftsteller die Ama-

¹⁵ Von seinem Nachrichtenaustausch mit dem Deutschen Literaturfonds berichtet Thomas Meinecke (*Musik*, Frankfurt/M., 2004, S. 135), eine Rundmail der IG Autoren kolportiert etwa Thomas Glavinic (*Das bin doch ich*, München, 2010, S. 116 f. [2007]).

zon-Verkaufsranklisten und die Buchpreisvergaben beobachten, wie Autorenschichtungen, Buchmessen und Lesungen verlaufen.¹⁶ Der uneingeschränkte Zugriff auf das Textgefüge der Wirklichkeit dient somit der gezielten Nivellierung des Abstands von literarischem Werk und literarischen Produktionsbedingungen, insbesondere aber der Einebnung der die Literatur umstellenden Urteilsinstanzen des Marktes sowie des Feuilletons. Die Ausfälle gegen die Kritiker, die Offenlegung von Konfrontationen oder von Bekanntschaften mit einzelnen Redakteuren, wie wir sie etwa bei Goetz finden, haben vor allem ein Ziel: Sie immunisieren die Literatur gegenüber jeder Urteilsfindung, indem sie die Welt der Kunstrichter zu einem literarischen Effekt verkehren. Vielleicht finden wir das Paradoxon jenes neuen Realismus am eindrucklichsten hier dokumentiert. So ist es unstrittig, dass die Verbalattacke gegen den Literaturkritiker Ijoma Mangold, die Goetz in *Klage* kolportiert¹⁷, ihren Reiz gerade darin besitzt, dass wir sie *nicht* als Fiktion lesen können und sollen, sondern dass sie in der gleichen Welt angesiedelt ist, in der wir auch Mangolds Kritiken lesen. Zugleich aber ist diese Welt wiederum identisch mit dem Stück Literatur, in dem neben diesem Betriebsgemurmel auch Szenisches, Lyrik etc. zu finden ist.

Beides zugleich zu sein: Realität, die nicht wieder in Fiktion eingetauscht werden kann, und Text, der nicht haftbar zu machen ist – das ist die Herausforderung, die diese Art von Literatur darstellt und die überall dort, wo sich die Realität gegen ihre literarische Verwertung sperrt, also etwas anderes als Text zu sein behauptet, in Konfrontation gehen muss. An der Diskussion und dem Gerichtsverfahren in Zusammenhang mit Maxim Billers *Esra* konnte man diese Konfrontation wunderbar beobachten: Eingeklagt wurde dort das Recht auf literarische *Nichtverwertung*, ein Persönlichkeitsrecht, das mit der stringenten Identifikation von Literatur und Wirklichkeit notgedrungen kollidieren musste. Die Empörung, mit der der Literaturbetrieb auf das Urteil, das gegen die Literatur und für die Wirklichkeit ausfiel, reagierte, verdankte sich hierbei zu einem Gutteil dem Umstand, dass im Fall Biller die klagende Realität ihre Identifikation mit der Literatur selbst geltend gemacht hatte, um diese sodann verbieten zu lassen. Die Antwort des Literaturbetriebs fiel erwartungsgemäß so aus:

Es wäre der Ruin der Literatur, es wäre der Bankrott der Kunstfreiheit, wenn künftig jeder, der sich in einem Werk der Fiktion wiederzuerkennen glaubte, auf Schadensersatz klagte. Statt Lektoren wären Anwälte die ersten Gegenleser, statt um Qualität ginge es nur noch um Unangreifbarkeit. Wer ein Buch veröffentlichte, riskierte den Ruin. Unter solchen Bedingungen hätten weder ‚Die Leiden

¹⁶ Der paradigmatische Buchmessenstext wäre wohl Rainald Goetz, *loslabern*, Frankfurt/M., 2009; die poetologische Reflexion der Autorenlesung findet ihr abgründiges Vorspiel bei Wolfgang Hilbig, *Das Provisorium*, Frankfurt/M., 2000. Ihren zeitgenössischen Ankerpunkt hingegen in Max Goldts *Wenn man einen weißen Anzug anhat. Ein Tagebuch-Buch*, Reinbek bei Hamburg, 2002.

¹⁷ Rainald Goetz, *Klage*, Frankfurt/M., 2008, S. 143.

des jungen Werthers‘ noch die ‚Buddenbrooks‘ erscheinen können. So weit darf es nicht kommen. Der Deutsche P.E.N., der Börsenverein des deutschen Buchhandels und der Verband deutscher Schriftsteller haben sich gegenüber dem Bundesverfassungsgericht gegen ein Verbot des Buches ausgesprochen.¹⁸

In jenem Moment, in dem die Rechtsnormen des Reallebens in die Literatur hinüberspielten, sollten – folgen wir diesem Aufruf – deren Wirklichkeitsanteile wieder der Ontologie der Fiktion unterstellt sein. Realia sind Realia, Texte sind Texte – und was Texte mit den Realia alles anstellen, geht kein Gericht der Welt etwas an. Analog argumentierte etwa auch Uwe Tellkamp angesichts der Plagiatsvorwürfe, die der Dresdner Autor Jens Wonneberger gegen Tellkamps Roman *Der Turm* erhoben hatte: Nur Übergriffe, die auf der gleichen ontologischen Ebene stattfinden, können sanktioniert werden. Der Import von Wirklichkeit in Literatur ist hingegen in keinem Fall justiziabel. Wenn zwei Leute über die gleichen Buchzettel im gleichen Antiquariat schreiben, gibt es keinen Diebstahl. Tellkamp teilt uns über seinen Anwalt mit:

Die in den Buchzitatzen angegebenen ‚Zettel des Fräulein Leukroth‘ hat es tatsächlich gegeben. Sie sind keine künstlerische Schöpfung von Herrn Wonneberger. Einige dieser Zettel wurden mir bei einem meiner vielen Besuche im Antiquariat Dienemann Anfang der 1990er Jahre von einer dort langjährig tätigen Angestellten gezeigt, unter anderem ein Schriftstück, das sich mit dem Gießen einer Porzellanblume befasst. Ich habe mich – wie offenbar auch Herr Wonneberger – aus dieser Wirklichkeit bedient und sie auf meine Weise künstlerisch geformt.¹⁹

Man kann das gut nachvollziehen und diskutieren. Zugleich ist jedoch deutlich, dass dies keine Argumente für eine Literatur sein können, die – wie in der aktuellen Debatte um Hegemann und Shields – darauf beharrt, *keine* Fiktion mehr zu sein, gar kein reflexives Bewusstsein mehr zu involvieren, sondern den gleichen ontologischen Status zu besitzen wie die Welt, in der sie entsteht. Während in Billers und Tellkamps Fall noch ein letztes Mal der Sonderstatus der Kunst gegenüber dem Gesetz reflexartig aufgerufen wurde, stellt uns die Debatte um *Axolotl Roadkill* vor eine ganz andere Frage. Wie urteilen wir über eine Literatur, die sowohl *ganz und gar* ‚wirklich‘ zu sein bestrebt ist, die zugleich diese Wirklichkeit aber ihrer Rechtsformen entledigen und restlos aus innerliterarischen Prozessen begründen will? Und warum urteilen wir so, wie wir es tun? Hegemanns *Axolotl Roadkill* gibt uns Anlass, einen ersten Kontakt mit poetischen Prinzipien aufzunehmen, die nicht neu sind, die aber

¹⁸ Aus dem „Freiheit, die wir meinen“ überschriebenen Aufruf von 100 Schriftstellern in der *Süddeutschen Zeitung* vom 24.07.2006, online unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/ein-aufruf-von-schriftstellern-fuer-billers-esra-freiheit-die-wir-meinen-1.416073>, zuletzt aufgerufen am 22.09.2011.

¹⁹ Tellkamp ließ die Verlesung dieser Stellungnahme im MDR durch seinen Anwalt erzwingen, nachdem der MDR in einem Fernsehbeitrag einen Abgleich der entsprechenden Passagen aus *Der Turm* mit Wonnebergers *Die letzten Mohikaner* vorgenommen hatte. Zit. n. <http://www.3sat.de/page/?source=/kulturzeit/themen/141030/index.html>, zuletzt aufgerufen am 22.09.2011.

für die Produktion und Rezeption einer lebensfähigen Literatur erstmals eine zentrale Bedeutung erhalten. Kurzum: *Die Literatur der Gegenwart muss danach beurteilt werden, welches Recht sie der Wirklichkeit über sich einräumt und welches Recht über die Wirklichkeit sie sich selbst zuerkennt.* Das Plagiat fungiert diesbezüglich als Türöffner zu einer erst noch in ihrer Gänze zu verstehenden Realität des Textes.

III. *Axolotl Roadkill*, Literatur, Arbeit

Worüber wir sprechen, wenn wir 2011 über *Axolotl Roadkill* diskutieren, ist nicht leicht zu benennen. In der Regel ist es nicht der Text, sondern dasjenige, das sich aus dem Zusammenspiel von Text, Vorankündigung, Investigation und Nachberichterstattung ergeben hat. Die Maxime einer Trennung zwischen der Seinsebene der Autorschaft und der Seinsebene des Erzählens, der ein Literaturwissenschaftler in seiner analytischen Arbeit verpflichtet ist, trägt hier nicht weit. Im Unterschied zum herkömmlichen Literaturskandal liegt die Besonderheit der Debatte um *Axolotl Roadkill* nämlich darin, dass jenes Scheitern der ontologischen Trennung von Autorschaft und Erzählen durchaus im konzeptuellen Rahmen des Textes angelegt ist. Die Rückbindung des Buches an das Theater René Polleschs oder Christoph Schlingensiefs²⁰ scheint durchaus plausibel: Man wird hier mit einer Rede konfrontiert, die nur unter Einbezug ihrer Rezeption, im Rahmen des Austauschs von Regisseur, Schauspielern, Souffleuren und Publikum verständlich wird, die also ihre Ereignishaftigkeit voraussetzt.²¹ Die Übertragung dieses Verfahrens vom Raum des Theaters in den Raum der Schrift muss sich freilich als problematisch erweisen, da in beiden Räumen reale und repräsentierte Seinswelt in unterschiedlicher Beziehung zueinander stehen. Das Verschmelzen von Produktion und Rezeption, das Übergreifen der Kunst auf ihren Wahrnehmungsraum finden im Theater bereits eine ontologische Fundierung: In der Auflösung der Bühne kann jeder Zuschauer Schauspieler werden und jeder Schauspieler Zuschauer, alle spielen nur Rollen oder niemand, die Texte gehören den Sprechern und umgekehrt. In der Literatur hingegen, sofern sie nicht – wie bei Lesungen – in Inszenierungen eingebunden ist, bleiben Produktionsverfahren und Phänomenalität (sprich: Schrift) strikt voneinander getrennt. Im Zweifelsfall bedingt die Inszenierung von Literatur zum Zweck des Skandals immer das Übersteigen der

²⁰ Auf diese Parallelen hat erstmals Peter Kümmel, „Autor und Über-Autor“, in: *Die Zeit* vom 18.02.2010, S. 46, aufmerksam gemacht. Abermals in diesen Kontext gerückt wird der Text durch eine Interviewreihe zur „Kunstsprache Theater“ in der *Spex*, in welcher Hegemann neben Schlingensief, Pollesch und Gintersdorfer befragt wird und sich selbst auch explizit zur Theaterfrage äußert. Siehe „Kunstsprache Theater“, in: *Spex*, Sept./Okt. (2010), S. 48-53.

²¹ Insofern ist die Transposition des Buches auf die Bühne, wie sie Bastian Kraft am Hamburger Thalia Theater vorgenommen hat, nur konsequent und kommt dem hinter dem Text stehenden Kompositionsmodell auch sicherlich am nächsten.

Schrift, das Absehen vom Text, den Verzicht auf Lektüre zugunsten der Empörung, Rechtfertigung, Beteiligung am Event.

So musste auch notgedrungen das materielle Substrat des Skandals *Axolotl Roadkill* – die ‚Machart‘ des Textes sozusagen – schon sehr bald zurücktreten hinter die Grundsatzdebatten über Intertextualität und Netzkultur bis hin zur Leipziger Erklärung. Dass sich Plagiatsdiskussionen rasch vom materiellen Befund entfernen und in übergeordnete Narrative auslaufen, liegt zwar in der Natur der Dinge und ist nicht verwerflich, sondern konstitutiv für das Wesen des Plagiats. Um jedoch dem Individualcharakter der jeweiligen Fallgeschichte gerecht zu werden und um zu verstehen, warum *Axolotl Roadkill* überhaupt eine mentalitätsgeschichtliche Bedeutung zugesprochen werden kann, wäre es besser gewesen, sich dem Eindruck des Texttatbestandes etwas länger auszusetzen – und sodann mit jenem Vorgang zu beginnen, der das Plagiat als eine kulturhistorische Kategorie zuallererst sinnhaft werden lässt: mit einer Selbstbeobachtung.

Das seltsame Geflecht aus Geschäftsinteressen, Theoretisierung, moralischer Empörung und Medienkritik, das hier ungeschützt hervortrat, sich ausbreitete und trotz mehrfachem Nachgreifen sich nicht mehr auflösen ließ, bekommt erst in jenem Moment eine diagnostische Aussagekraft, in dem wir uns klar werden, dass Plagiarismus zuallererst immer etwas mit uns selbst, mit einer von uns geschaffenen, erduldeten oder infrage gestellten Phänomenologie zu tun hat. Plagiate sind stets Verhandlungen über die Verfassung der Öffentlichkeit und die Textphänomene, auf deren Grundlage wir diese Verhandlungen durchführen, geben uns daher in erster Linie Aufschluss über unsere Erwartungshaltung gegenüber der Literatur. Diese Erwartungshaltung ist historisch: Sie misst und beurteilt Text an den ihn umgebenden Wirklichkeitsstrukturen, in deren beständigem Wandel das Auftauchen von Kopien, Ähnlichkeiten und Einflüssen entsprechend unterschiedlich bewertet werden kann. Die Regeln, nach denen geurteilt wird, wie auch die Metaphern, in denen diese Urteile formuliert werden, sind durchaus homogenisierbar. Plagiate sprechen die Sprache ihrer Zeit: Sie richten sich nach einer veränderlichen Wahrnehmungsschwelle und lassen sich je nach dem in erkenntnistheoretische, ökonomische, theologische, psychologische oder medientheoretische Urteilsraster überführen.²² Am Anfang steht jedoch immer eine uns verstörende Leseerfahrung, die sich nicht ohne Weiteres beseitigen resp. theoretisch subsumieren lässt, da sie gegen Regeln verstößt, die unsere Wahrnehmung von Literatur als einer gesellschaftlichen Realität strukturieren. An diesen Ausgangspunkt muss man zurück, um zu erfahren, welche Probleme *Axolotl Roadkill* als Text wie als Event eigentlich aufgeworfen hat.

²² Vgl. hierzu Philipp TheisoHN, *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Stuttgart, 2009, S. 1-34.

Reden wir deswegen zunächst nicht über die Verwicklungen der Literatur mit ihrer medialen Inszenierung, sondern beginnen wir mit dem Text. Oder besser gesagt: mit den Texten.

„Ophelia signalisiert mit einer kitschigen Abwinkgeste, dass sie emotional instabil und zu betrunken ist um diesem Gespräch standzuhalten. Sie holt eine erbsengroße Plastikugel aus der zu ihrem Nachthemd gehörenden Brusttasche und schmeißt sie mir zu. Ich schmeiße sie wieder zurück.

„Ich habe übrigens letztens deinen komischen früheren Dealer getroffen“, sage ich.

Anstatt mir zu antworten, wickelt sie die Plastikfolie ab. Schlussendlich liegt auf dem Mahagonitisch eine Messerspitze bräunlichen Pulvers, das wie Instanttee aussieht und nach einer Mischung aus Zigarettenkippen, Müll und Essig riecht. Aus einem Stück Silberpapier dreht sie sich ein Röhrchen, auf ein weiteres schüttet sie die Hälfte des Pulvers. Als sie ein Feuerzeug unter die Folie hält, schmilzt das Heroin und zieht eine kleine Rauchschwade hinter sich her. Dieser Dampf wird von Ophelia mit Hilfe des besagten Aluröhrchens inhaliert, bis nur noch irgendwas ganz Schmutziges, Kleines, Böses zurückbleibt und sie mich fragt: „Und, wie sehen meine Pupillen jetzt aus?“²³

„Ich fahre zum Kottbusser Tor, suche Augenkontakt, gehe mit, schiebe ein Scheinchen rüber und halte eine erbsengroße Plastikugel in der Hand. [...]

Zu Hause öffne ich die Kugel über einem Stück Papier. Schicht um Schicht wickle ich die Plastikfolie ab, bis in der Mitte eine gute Messerspitze bräunlichen Pulvers zum Vorschein kommt. Sieht in etwa so aus wie Instant-Tee und riecht säuerlich, wie eine Mischung aus Zigarettenkippen, Müll und Essig. Diacetylmorphin. Dann hole ich Alufolie. Aus einem Stück drehe ich mir ein Röhrchen. Auf ein anderes schütte ich ein Viertel des Pulvers. Sobald ich ein Feuerzeug unter die Alufolie halte, schmilzt das Heroin. Nun sieht es wirklich gefährlich aus, ein durchsichtiges braunes Öl; man kennt das aus Filmen. Ich halte die Folie schräg und erhitze weiter. Das Öl läuft langsam nach unten und zieht eine kleine Rauchfahne hinter sich her. Mit dem Röhrchen im Mund versuche ich sie einzufangen. Ich bin vorsichtig, früher habe ich da ganz schnell das Kotzen gekriegt. Als alles verdampft ist und nur noch eine schmutzige Spur auf der Alufolie übrig bleibt, gehe ich ins Bad und begutachte meine Pupillen.“²⁴

Vor uns liegt eine der dokumentierten 29 Passagen, die aus der Erzählung *Strobo* des pseudonymen Autors Airen sowie dessen Blog in Helene Hegemanns *Axolotl Roadkill* führen. Man kann eine solche Passage auf verschiedene Weise lesen. Befreien wir sie einmal von allem diskursivem Ballast, dann haben wir es zunächst mit einer szenischen Äquivalenz zu tun: Zweimal

²³ Helene Hegemann, *Axolotl Roadkill*, 2. Aufl., Berlin 2010, S. 79 f.

²⁴ Airen, *Strobo*, Berlin, 2010 [2009], S. 89.

geht es um die Inhalation von Heroin. Bei Airen ist die Konsumption einer Selbstbeobachtung, bei Hegemann einer Fremdbeobachtung unterstellt. *Axolotl Roadkill* verlässt zudem die neutrale, ja dokumentarische Erzählhaltung für einen kurzen Moment und kommt zu plakativ wertenden Aussagen des Beobachteten. (So dass aus der „schmutzigen Spur“, die das verbrannte Heroin auf der Alufolie hinterlässt, etwas „ganz Schmutziges, Kleines, Böses“ wird.) Dass in Hegemanns Roman die Inhalation nicht durch das Erzähler-Ich Mifti, sondern durch dessen Freundin Ophelia vollzogen wird, bietet einem unbefangenen Leser zudem die Möglichkeit, die Szene aus einem intertextuellen Bezug zum *Hamlet* zu verstehen, eine Option, die *Strobo* zweifelsfrei nicht besitzt.

Nicht selten folgten Hegemanns Verteidiger der Argumentation, diese Bezüge seien tatsächlich vorhanden, *Axolotl Roadkill* speise nicht nur in dieser oder in anderen Passagen, sondern prinzipiell und konstitutiv fremde Texte ein, denn dieses Verarbeitungsverfahren sei wiederum die performative, die eigentliche Botschaft des Romans.²⁵ Gestützt werden sollte die Lesart des Textes durch Signale der Autoreflexion, durch Verweise auf Heiner Müller²⁶, Bedankungen an Kathy Acker, durch von Mifti begonnene Lektüre eines „sagenumwobenen Sachtext[es] über die Praxis der DJ-CULTURE“²⁷ und durch Einblendungen wie diese:

„Is it mixed by you? It’s mixed like shit! Berlin is here to mix everything with everything, Alter!“

„Ist das von dir?“

„Berlin is here to mix everything with everything, Alter? Ich bediene mich überall, wo ich Inspiration finde und beflügelt werde, Mifti. Filme, Musik, Bücher, Gemälde, Wurstlyrik, Fotos, Gespräche, Träume ...“

„... Straßenschilder, Wolken ...“

„...Licht und Schatten, genau, weil meine Arbeit und mein Diebstahl authentisch werden, sobald etwas meine Seele berührt. Es ist egal, woher ich die Dinge nehme, wichtig ist, wohin ich sie trage.“

„Es ist also nicht von dir?“

„Nein. Von so ’nem Blogger.“²⁸

²⁵ Neben Auffermanns eingangs zitierter Begründung ist diesbezüglich noch der Beitrag von Jürgen Graf, „Literatur an den Grenzen des Copyrights“, in: *Die Zeit* vom 18.02.2010, S.47, anzuführen, dem allein das textinterne Geständnis der Montage genügt, um *Axolotl Roadkill* für einen „unverschämt guten Text“ zu halten. Was für einen Aussagewert das ‚montierte‘ Material eigentlich bekommt und ob es überhaupt einen neuen Aussagewert erhält, interessiert dabei leider nicht.

²⁶ Hegemann (2010), *Axolotl Roadkill*, S. 114.

²⁷ Ebd., S. 15.

²⁸ Ebd.

Das ist die faktische Wahrheit, denn der Satz stammt aus dem berüchtigten Airen-Blog. Der Text weiß also, dass er sich aus fremden Quellen bedient. Er behandelt diesen Umstand nicht nur als offenes Geheimnis, sondern er stilisiert dieses Geheimnis darüber hinaus zu einem Prinzip, das die Beziehungen zwischen Literatur und Realität grundsätzlich regulieren soll. Fingieren ist demnach immer ein ‚Mixtape‘ der Wirklichkeit, also Sampling. Insofern dieses Prinzip durch *Axolotl Roadkill* offensiv legitimiert wird, weitet es sich aus auf alle Bestandteile des Wirklichen: Es ebnet Realität ganz bewusst ein, ignoriert die Unterschiede zwischen Produzenten und Konsumenten, Natur und Kultur, zwischen Eigenem und Fremden sowie geistigen und materiellen Prägungen. Das ideologische Zentrum dieser Literatur ist dann auch eben nicht mehr das Buch, sondern die iTunes-Bibliothek von Miftis Bruder Edmond, in die dann bedarfsweise ganze Werkkataloge eingelesen werden und in der einander völlig widerstrebende Vorstellungsinhalte nebeneinander zum Liegen kommen.²⁹

Es ist von vornherein abzusehen, dass in der Welt dieses Textes Eigentumskonzepte, Rechtsansprüche und Urteilsinstanzen wenig ausrichten können, denn gelenkt wird das Erzählen ganz und gar vom Gedanken eines ungefilterten wie unverständigen Konsums aus Drogen, Sex, Musik- und Filmzitate, Marken- und Autorennamen, Vulgärsprache und Theoriefetzen. Das geht ohne Zweifel zu Lasten der sprachlichen Faktur und die Feststellung, dass diese Konzeption von Wirklichkeitsreproduktion eine Syntax bedingt, die immer mechanischer wie unlesbarer wird, ist sicher keine Fehldiagnose.³⁰ Natürlich darf gefragt werden, ob hier tatsächlich noch erzählt wird und werden kann, und ebenso darf gefragt werden, ob es *Axolotl Roadkill* vielleicht gerade (auch) auf diese Sprachunfähigkeit ankommt. Es lassen sich durchaus – wenn gleich wenige – Indizsequenzen aufspüren, die für solch eine tiefer reichende Reflexivität sprechen könnten³¹, in deren Horizont sich jenes von Fremdeinflüssen überströmte Vor-sich-hin-Stammeln des Erzähler-Ichs als Rollenprosa interpretieren ließe. Dass die Kritik – die positive wie die negative – sich dagegen entschieden hat, eine solche Lektüre zuzulassen und statt dessen bedingungslos davon ausgegangen ist, dass die geschriebene Welt auf die eine oder

²⁹ Ebd., S. 18.

³⁰ Vgl. etwa Thomas Steinfeld, „Ich bin in Berlin. Es geht um meinen Wahn“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 12.02.2010, S. 15: „Man suche sich mindestens eine Metapher von der möglichst schrillen, affektgeladenen Sorte, packe sie in einen Satz, der, ohne dass es dafür eine inhaltlich Notwendigkeit gäbe, von hoher syntaktischer Schwierigkeit ist, und lasse sie, in dem Augenblick, in dem der Leser erkennen will, was es mit dem Vergleich auf sich hat, in die nächste, ebenso unpassende Metapher kippen.“

³¹ „Ich beschließe dann also plötzlich, nicht mehr in Erscheinung zu treten. Ich weiß, dass er mich gnadenlos fickt, ich will dieses unanständige Wissen nicht, denn es bedeutet den Verlust meiner Sprache – ich habe in dieser Sexwelt keine Sprache.“ Hegemann (2010), *Axolotl Roadkill*, S. 115.

andere Weise identisch mit der Welt ist, in der geschrieben wird³², hat indes seinen Grund.

Warum konnte dieses Buch nun, sobald einmal der Plagiatsvorwurf gefallen war, nicht mehr unbeschädigt in jene Spur zurückfinden, in der man all die anderen ‚Materialarbeiten‘, von Krachts *Faserland* über Meineckes Diskursromane³³ bis zu Goetz' *Abfall für alle* problemlos verortet hat? Schlicht und ergreifend deswegen, weil die in *Axolotl Roadkill* eingespeiste Wirklichkeit von einer *anderen* Qualität ist als die in den genannten Werken. Erst die Plagiats-erzählung hat diese andere Qualität des Realen sichtbar werden und uns damit zugleich erkennen lassen, was unserer Wahrnehmung von Literatur grundsätzlich unterschoben ist: Nämlich literarische Produktionsvorstellungen, die immer in irgendeiner Weise personalisiert sind. Diese Vorstellungen verhalten sich recht schattenhaft, sie können in unserer Rezeption von Texten ganz in den Hintergrund treten und bleiben in der Regel undiskutiert, wenn man eine spezifisch mediengeschichtliche Form der Lektüre einmal außer Acht lässt. Tatsächlich aber manifestiert sich in ihnen das Realsubstrat, durch welches sich die Welt des Lesers mit der Welt des Textproduzenten zusammenschließt.

Keineswegs ist dieser Zusammenschluss allein eine hermeneutische Angelegenheit. Noch bevor sich das Bewusstsein des Lesers und das historische Geflecht des Textes in Fragen des ‚Sinns‘ verkoppeln und aufeinander zu bewegen, kommt es offensichtlich zu einem Abgleich ganz anderer Natur: Literatur wird stets als Produkt, als Resultat eines Arbeitsprozesses rezipiert

³² Dass sich der Glaube an die ‚Authentizität‘ keineswegs nur bei denjenigen findet, die im Leben und Erleben der Erzählerin Mifti das Leben der Autorin Helene Hegemann wiederfinden wollten, sondern ebenso bei denen vorherrscht, welche die Aneignung von Fremdtext auf der performativen Ebene als Konsequenz der sich in der Erzählung manifestierenden strukturellen Wirklichkeit (die eine Wirklichkeit der permanenten Fremdbeschriftung ist) erklären wollen, ist in der Auseinandersetzung leider verlorengegangen.

³³ Durchaus interessant war zu beobachten, wie Meinecke selbst in die Urteilsbildung eingebunden wurde. Von Frank Maleu, dem Verleger Airens, wurden Meineckes Texte zunächst bewusst als Abgrenzungsmarkierung gegenüber *Axolotl Roadkill* benannt. (Siehe Presseerklärung des SuKuLTur Verlags vom 8.02.2010, online unter: <http://www.satt.org/sukultur/strobo-presseerklaerung.htm>, zuletzt aufgerufen am 22.09.2011. In einem Interview mit Ijoma Mangold vom 18.02.2010 spricht Meinecke dann über Sampling, sein eigenes Schreiben, bindet Hegemanns Text an Polleschs Theater zurück und kommt zunächst zum Urteil: „Ich würde mich aber gerne, ohne das Buch von Helene Hegemann gelesen zu haben, hinter sie stellen, auch darin, dass man nicht angeben muss, wo man sich bedient.“ („Ich bin ein bibliomanischer Schreiber“, in: *Die Zeit* vom 18.02.2010, S. 47.) Eine Woche später bekräftigt er dann in der *Süddeutschen Zeitung* seine Unterstützung, legt nun allerdings genauere Kriterien an: Erwartet wird nun, dass das Sampling sich verschiedener Quellen bedient, „dass da noch viel mehr Fremdes hineingepuzzelt ist. Damit nicht nur gesagt wird, sie habe abgeschrieben, weil sie nicht ins Berghain reingekommen ist.“ („Im Datenhagel der Verweishölle. Der Schriftsteller Thomas Meinecke über den Zusammenhang von Literatur und humpelnden Beats“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 24.02.2010, S. 14.) Was sich auf den ersten Blick als eine Provokation ausnimmt, muss tatsächlich als Einforderung eines poetischen Verfahrens verstanden werden, das in der Einspeisung verschiedener Quellen einen dialogischen Zustand schafft. Genau das ist nun aber der Zustand, den Hegemanns Text ganz offen verweigert – wodurch er eigentlich erst problematisch wird.

und unterliegt in unserer Wahrnehmung immer auch einer Zuordnung zu Szenarien der Arbeitspraxis, die uns selbst zugänglich sind. Diese Szenarien können implizit sein, insofern wir stillschweigend voraussetzen, dass die Schreibsituation den uns vertrauten Konstellationen literarischer Kommunikation (Schreibtisch, Feder, Typewriter, Computer) entspricht. Sie können historisch kodiert sein, insofern wir uns der ‚Bedingungen‘ bewusst sind, unter denen ein Text geschrieben wurde: Es macht für uns einen spürbaren Unterschied, ob wir wissen, dass ein Roman auf der Flucht, im Untergrund, am Hofe, im Angesicht des Todes entstanden ist, ob wir über die Entstehungshintergründe getäuscht werden (wie im Fall Wilkomirski³⁴) oder ob wir all das nicht wissen.

Mit Biografismus hat das nichts zu tun: Längst sind die Szenarien des Schreibens auch in die literaturwissenschaftliche Forschung eingeflossen, denn sie besitzen auch einen poetologischen Aussagewert. Zu unserem Wissen über Kafkas Texte gehört es, dass es sich um ‚Nachtliteratur‘ handelt und wenn wir Eliots *The Waste Land* lesen, dann werden wir uns nur schwerlich von der Information frei machen können, dass die Dichtung hier sich einer Reise zwischen verschiedenen Schreibmaschinen verdankt. Das Faktum, dass unser Lesen eine Schreibsituation, um die wir wissen, immer mitdenkt und hierin die Literatur auf einer performativen Ebene zu einem Objekt unserer empirischen Realität werden lässt, wird selbst nicht durch eine Literaturtheorie aufgehoben, die auf Autorschaft nichts gibt und den Subjektbegriff auf den ‚Text‘ überträgt, denn die Schreibsituation bleibt ungeachtet aller Inspirations-theoreme und Verfahrensfragen immer eine konkrete, eine Arbeitsrealität, mit der wir uns zusammenschließen und die in unserer Beurteilung von Literatur eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt.

IV. Die zerbrechliche Linie der literarischen Wirklichkeit

Unbestritten muss bleiben, dass sich diese Arbeitsrealität in den vergangenen Jahrzehnten spürbar verändert hat, dass insbesondere die digitale Vernetzung

³⁴ Letztendlich zeigt der Fall Wilkomirski/Doesseker vielleicht am allerdeutlichsten, wohin eine Abkopplung von Schreiben und Erlebenswelt im Zweifelsfall führen kann, nämlich zu einer literarischen Inszenierung von Erleben, in der auch die schrecklichsten Realitäten beliebig verfügbar werden. Die unterschiedslose Nivellierung des Geschehens zugunsten einer homogenen Texttheorie hat auf einer anderen Ebene im Fall Hegemann ihre erschütternde Fortsetzung gefunden: In den Fotomontagen der ‚Plagiatsgeschichte‘, in denen neben Hegemann nicht nur Thomas Mann oder Goethe, sondern auch Paul Celan auftaucht. Dass sich im Fall Celan mit dem (durch Claire Goll aufwendig konstruierten) Plagiatsvorwurf gerade auch die Infragestellung von Celans realer Lagererfahrung und eine in ihren Wurzeln auch antisemitische Kampagne verbunden hatte, die Behauptung der Nichtverkopplung von Erleben und Schreiben gerade die widerliche Perfidie gewesen war – das wird alles verleugnet, nur um auf der anderen Seite das Plagiatsdenken *in genere* stigmatisieren zu können. (Zu Wilkomirski siehe Daniel Ganzfried/Sebastian Hefti (Hg.), „... alias Wilkomirski. Die Holocaust Travestie, Berlin, 2002; zu Celan siehe Barbara Wiedemann (Hg.), *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer Infamie*, Frankfurt/M., 2000.)

des Schreibens literarische Produktionsformen hervorgebracht hat, die ihrerseits neue Beurteilungskriterien auf der Seite der Leser bedingen. Einem enzyklopädischen Erzählen, wie wir es bei Jean Paul oder Stifter bewundern, begegnen wir zweifelsfrei skeptischer oder zumindest anders, wenn wir es in einem Raum verorten, in dem die Akquise von Informationen computergestützt verläuft. Darüber hinaus – und der Fall Hegemann kann hier nur als der äußerste Exponent dienen – ist die Überfrachtung der Literatur durch den sie mitgestaltenden Literaturbetrieb selten so präsent gewesen wie in der jüngsten Vergangenheit. Das massive Mitwirken uns verborgen bleibender Faktoren und Akteure am Buch beeinträchtigt unser Urteilsvermögen hinsichtlich der ‚Leistungsfähigkeit‘ von Literatur. Korruptiert wird dabei wohlweislich nicht (oder nicht zwingend) das Sinnpotenzial von Texten, wohl aber unser Gespür, diese Texte in ihrer realen Entstehungssituation zu denken, als eine uns adäquate Produktionsrealität zu erfassen. Die Möglichkeiten, Literatur als eine Performance von ‚Gestaltung‘ zu vermitteln, werden unter diesen Vorzeichen deutlich eingeschränkt. Das Bündnis zwischen einer beredten literarischen Fiktion und einer sie stützenden, aber stummen Fiktion des literarischen Realzustandes ist in eine Krise geraten.

Nicht immer erleben wir diese Krise als eine solche. Wir können uns oftmals bestens mit ihr arrangieren, indem wir von den technischen wie mentalen Entstehungszusammenhängen der Gegenwartsliteratur absehen und uns die Schreibwirklichkeit des mit uns kommunizierenden und autonom handelnden Autorenspektrals als Fiktion erhalten. Man muss kein Geheimnis daraus machen: Wir lesen einen Text, der unter einem Autorennamen in einem halbwegs renommierten Verlag erscheint, nicht als das Produkt eines vernetzten Kollektivs, selbst dann nicht, wenn der Autor (wie Shields) am Ende seine Quellen preisgibt und uns damit enthüllt, dass unsere Art zu lesen auf einer Täuschung beruht. Die Wahrheit ist aber, *dass diese Täuschung für unser Lesen essenziell ist*, und solange sie uns erhalten bleibt, sind wir sogar dazu in der Lage, Literaturskandale als Inszenierungen zu betrachten, den Literaturbetrieb selbst als Theater und Abhängigkeiten, Feindschaften und Fehden als Konstellationen eines von uns mitgetragenen Spiels zu begreifen. Sobald uns aber diese Täuschung des Gestaltungswillens genommen wird, bricht dieses Theater in sich zusammen und das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit verkehrt sich. Alle Beziehungen, die das Erzählen unter Vorgabe seiner Rollenhaftigkeit gestiftet hatte – seien es Beziehungen zwischen Autor und Literaturbetrieb, seien es die Beziehungen zwischen verschiedenen Texten –, werden nun als *Realbeziehungen* gelesen, den Gesetzen der Kunst entzogen und entsprechend beurteilt.

Genau dieser Umsturz lässt sich am Fall Hegemann vortrefflich beobachten. In jenem Moment, in dem deutlich wurde, dass ein Wortwechsel wie „Es ist also nicht von dir?“ – „Nein. Von so ’nem Blogger“³⁵ die Wahrheit die-

³⁵ Hegemann (2010), *Axolotl Roadkill*, S. 15.

ses Textes ausspricht, verkehrte sich unsere Wahrnehmung des Buches. Was vorher als generationenbedingte ‚Authentizität‘, als (wie Biller das in der *Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung* formulierte³⁶) der Hegemann eigene „Sound“ gelesen wurde, wurde nun als Fiktion erkannt. Was aber als fiktionale Repräsentation der literarischen Produktionsbedingungen aufgefasst worden war, der haltlose Konsumismus einer jungen Frau namens Mifti – das erhielt nun einen Realwert und verknüpfte sich im Handumdrehen mit der Wirklichkeit der Autorschaft Hegemann³⁷, obgleich diese ja mit dem Narrativ gerade *nicht* in Verbindung gebracht werden wollte. Als ‚unecht‘, verlogen, da unauthentisch, wurde die Erlebniswelt von *Axolotl Roadkill* bewertet³⁸, während umgekehrt die Echtheit und Ehrlichkeit des Textes nun darin gefunden wurde, dass er recht deutlich darüber Auskunft gab, woher er diese Erlebniswelt und die dazugehörige Sprache eigentlich hatte (nämlich aus entmündigten Quellen). Die digitalen Verstrebungen des Buches erhielten auf einmal Gesichter und griffen nun aus in die Wirklichkeit der Inszenierung. Das Netz, das in den Entstehungskontext des Buches eingebunden war, trat in Gestalt von sich um ihr Leben beraubt fühlenden Bloggern, von Amazon-Marketplace-Händlern (bei denen auf die Adresse von Hegemanns Vater Airens „Strobo“-Buch bestellt worden war) und der Facebook-Freundesliste von Maxim Biller (auf der sich Hegemanns Vater fand, den Biller in seiner hymnischen Besprechung des Buches noch als ominösen „berühmten Berliner Intellektuellen“³⁹ beschworen hatte) realiter in unser Bewusstsein. Sobald die von Obszönitäten, Drogenfachsprache, Zitatfetzen und Namedropping angefüllte Vorstellungswelt nicht mehr nur als eine abstrakte Aussage hinsichtlich der ‚sekundären Welt‘, sondern auch als der konkrete schreibtechnische Entstehungshintergrund des Buches denkbar wurde, entpuppte sich *Axolotl Roadkill* als unlesbar. Für die schärfsten Kritiker war es schlichtweg ‚ungestalteter Stoff‘, eine Perversion des Intellektuellenmilieus und der Verlagsbranche, die niemals ein Buch hatte

³⁶ Maxim Biller, „Glauben, lieben, hassen“, in: *FAS* vom 12.02.2010, S. 19.

³⁷ Dadurch dehnte sich die Debatte natürlich auch über *Axolotl Roadkill* auf weitere Texte der Autorschaft Hegemann aus, konkret auf die Erzählung „Die Spiegelung meines Gesichts in der Erschaffung der Welt“, die Hegemann 2009 im Lifestylemagazin *Vice* veröffentlicht hatte und die große Ähnlichkeiten mit einer Kurzgeschichte des französischen Schriftstellers Martin Page hatte. Auf die Parallelen angesprochen stritt Hegemann zunächst jede Kenntnis ab – bis sich herausstellte, dass Pages Erzählung bereits von Benjamin Teske unter dem Titel *Try a Little Tenderness* verfilmt und dabei in ein deutsches Drehbuch überführt worden war. Vor der Veröffentlichung war Hegemann an das *Vice* Magazin mit der Bitte heranzutreten, Teske die Erzählung zu widmen, ohne freilich weitere Gründe dafür zu benennen, so dass die Widmung schließlich entfiel. Die Dokumentation dieser Episode „Hegefeuer der Eitelkeiten“, online unter : <http://www.viceland.com/blogs/de/2010/02/10/hegefeuer-der-eitelkeiten/>, zuletzt aufgerufen am 22.09.2011.

³⁸ Das bezog sich dann eben nicht nur auf den Umstand, dass die Protagonistin Mifti in Clubs verkehrte, zu denen die Autorin noch gar keinen Zutritt hatte, sondern auch auf das Zurschaustellen von Diskursen und Lektüren à la Foucault und Agamben, die der Text zwar benannt, aber offensichtlich gar nicht konsultiert, geschweige denn verstanden hatte.

³⁹ Biller (2010), „Glauben, lieben, hassen“, S. 19,

werden können.⁴⁰ Hegemanns Verteidiger hingegen verstrickten sich in der Argumentation, die Kritik am Kompositionsverfahren des Textes resultiere aus einer Unkenntnis intertextueller Verfahren seitens des Publikums. Je hyperbolischer jedoch die Verweise auf ‚Montageästhetik‘, auf ‚Sampling‘ oder ‚Collagetechnik‘ erfolgten, je häufiger Barthes oder Kristeva⁴¹ in Anspruch genommen wurden, umso deutlicher wurde, dass man hier mit Theoriebausteinen hantierte, die gar nicht für unsere Gegenwart bestimmt waren und die auch nicht für jene Produktionsformen geschaffen wurde, in denen heute Literatur entsteht, wahrgenommen und nach denen sie beurteilt wird.

Dies sichtbar gemacht zu haben, ist womöglich der Verdienst der Debatte um *Axolotl Roadkill*. Es gibt eine beträchtliche Lücke zwischen der faktischen Produktion und Vermarktung von Literatur durch den Betrieb auf der einen und ihrer gegenwärtigen ideellen Verfassung (die Shields tatsächlich ganz gut einfängt) auf der anderen Seite. Eine sehr lange Zeit lebten wir indessen mit der Vorstellung, dieser Antagonismus ließe sich am Ende einseitig zugunsten der Literatur auflösen. Wenn erst einmal alles zum Kontext geworden ist, verschwindet die hierarchische Beziehung zwischen der Literatur und ihrer ökonomischen Organisation, zwischen Kunst und Kunstkritik von allein, verschwindet damit aber auch jedes Plateau, auf dem über Literatur noch geurteilt werden kann, da die Richter selbst in der Literatur aufgegangen, selbst Text, beliebig austauschbare Rollen geworden sind. Der Plagiarismus als die äußerste Verlaufsform dieser Enthierarchisierung (nämlich als das Verschwinden der Hierarchie zwischen Eigenem und Fremden) führt indessen zum Umschlagen der Verhältnisse, zur Wiedereinsetzung der Richter, zur Verantwortlichkeit des Schreibens.

Keineswegs verhält es sich so, dass Plagiate erst unter der Voraussetzung einer Reetablierung von Autorschaft, ästhetischer Kritik etc. denkbar werden. Vielmehr gestalten sich die Dinge umgekehrt: Plagiate entstehen dort, wo eine Wahrnehmungsschwelle überschritten wird, die sonst unterschritten bleibt. Das Wissen um einen Textraub rückt uns nur ins Bewusstsein, was in unserer Rezeption von Literatur ohnehin immer mitgedacht ist. So sehr wir auch an eine entpersönlichte resp. postsubjektive Wirklichkeit zu glauben geneigt sind, so sehr uns überhaupt jede Wirklichkeitserfahrung inszeniert, vermittelt, ent wurzelt erscheinen mag und so sehr uns daher die Verklärung der Realität zu einem eigentlich ‚literarischen‘ Zustand nur konsequent erscheint – der litera-

⁴⁰ Neben der bereits erwähnten Einlassung Thomas Steinfelds ist hierbei auch Lothar Müllers Nachbetrachtung „Das Drama des begabten Kindes. Das antibürgerliche Bürgertum: Nicht um eine Generation geht es in ‚Axolotl Roadkill‘, sondern um ein Milieu“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 24.2.2010, S. 11, zu erwähnen, in welcher explizit die Frage nach der Verantwortung des pädagogischen Milieus für das Produkt *Axolotl Roadkill* gestellt wird.

⁴¹ Diese ostentative Rekurrenz auf Kristevas Intertextualitätsbegriff durch Autorin und Verlag hatte zur Folge, dass sich Kristeva selbst in einem Interview mit der Welt dazu gezwungen sah, sich von dieser Vereinnahmung zu distanzieren. Vgl. „Seitenweise Text abschreiben – das ist keine Intertextualität“, in: *Die Welt* vom 18.03.2010, S. 23.

rische Zustand ist niemals unpersönlich. Gerade wenn wir die Literatur in einer engen Vernetzung mit der sie umgebenden Gegenwart begreifen, wenn wir ihre Infiltration durch die Sprachen des Kommerzes, der hohen und niederen Kultur, der digitalen Medien als natürlich betrachten, so können wir nicht außer Acht lassen, dass der Status, den diese Gegenwart der Literatur zuweist, ein Status der *Verfertigung* ist und dass diese Verfertigung persönlich verantwortet wird.⁴²

Ganz gleich, ob sich die Realitäten, die Texte erschaffen, aus Naturerfahrungen, aleatorischen Verfahren oder anderen Texten zusammensetzen, so unterstehen sie als verfertigte, persönlich verantwortete Objekte somit immer auch einer Ethik, die unseren Umgang mit Literatur als einem ökonomischen Faktum regelt. Diese Ethik verträgt es durchaus, dass man sich fremdes Textmaterial aneignet, solange man damit arbeitet, mit dem Material ins Gespräch kommt, es respektiert allein aus dem Grunde, dass es einst der Verantwortung eines anderen unterstanden hat. Der Verstoß gegen diese Maxime ist somit nicht quantifizierbar (also nach Maßgabe etwaiger Parallelstellen, die ja im Fall Hegemann gar nicht einmal so zahlreich waren). Plagiate sind nicht nach Näherungswerten zu bemessen, sondern betreffen vielmehr den Gestus, mit dem ein Text einen anderen in sich aufnimmt. Das ist, wie gesehen, zunächst eine Angelegenheit der literarischen Analyse. Geschieht die Aneignung respektlos, ohne jede Bereitschaft, den fremden Text als fremden Text zunächst einmal auch anzuerkennen, ihn als ein Gegenüber, eine andere Ware zu behandeln, wird die *ökonomische Realität* der Literatur also geleugnet, dann lässt sich ein ethisch sauberes Verhältnis nicht wieder herstellen, auch und gerade nicht durch nachträgliche Danksagungen, Entschuldigungen oder Rechtfertigungen. Das literarische Recht auf Wirklichkeit ist nicht ohne das Recht der Wirklichkeit zu denken. Und wo wir dazu gezwungen werden, beides gegeneinander aufzurechnen, da werden wir immer im Sinne des Letzteren urteilen. Wir werden dann ein zweites Mal die Grenze zwischen *fiction* und *non-fiction* aufheben und die Logik des Diebstahls auf das Gesamt unserer Lektüre übertragen, das Leben der Autoren, ihrer Freunde, Familien und Verleger mit den Büchern zusammenführen und daraus schließen, was diese Literatur mit unserer Gegenwart zu tun hat.

⁴² Das Problem in der gegenwärtigen Diskussion über literarisches Eigentum ist in der Tat eng verknüpft mit der negativen Besetzung des Begriffs der literarischen Verantwortung durch Foucault, der in der Kategorie des Autors ein Repressionsinstrument sieht. Vgl. Michel Foucault, „Was ist ein Autor?“, in: ders., *Schriften zur Literatur*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003, S. 234-270: 246.

Literatur

- Airen, *Strobo*, Berlin, 2010. [2009]
- Auffermann, Verena (Interview), „Trotz Plagiat: Hegemann für Buchpreis nominiert“, online unter: <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/thema/1123839/>, zuletzt aufgerufen am 22.09.2011.
- Baßler, Moritz, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München, 2002.
- Biller, Maxim, „Glauben, lieben, hassen“, in: *FAS* vom 12.02.2010, S. 19.
- Foucault, Michel, „Was ist ein Autor?“, in: ders., *Schriften zur Literatur*, hg. von Daniel Defert und François Ewald, Frankfurt/M., 2003, S. 234-270.
- „Freiheit, die wir meinen“, Aufruf von 100 Schriftstellern in der *Süddeutschen Zeitung* vom 24.7.2006, online unter: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/ein-aufruf-von-schriftstellern-fuer-billers-esra-freiheit-die-wir-meinen-1.416073>, zuletzt aufgerufen am 22.09.2011.
- Ganzfried, Daniel/Hefti, Sebastian (Hg.), ... *alias Wilkomirski. Die Holocaust Travestie*, Berlin, 2002.
- Glavinic, Thomas, *Das bin doch ich*, München, 2010.
- Goetz, Rainald, *Klage*, Frankfurt/M., 2008.
- Ders., *loslabern*, Frankfurt/M., 2009.
- Goldt, Max, *Wenn man einen weißen Anzug anhat. Ein Tagebuch-Buch*, Reinbek bei Hamburg, 2002.
- Graf, Jürgen, „Literatur an den Grenzen des Copyrights“, in: *Die Zeit* vom 18.02.2010, S. 47.
- „Hegefeuer der Eitelkeiten“, online unter : <http://www.viceland.com/blogs/de/2010/02/10/hegefeuer-der-eitelkeiten/>, zuletzt aufgerufen am 22.09.2011.
- Hegemann, Helene, *Axolotl Roadkill*, 2. Aufl., Berlin, 2010.
- Hilbig, Wolfgang, *Das Provisorium*, Frankfurt/M., 2000.
- Kristeva, Julia (Interview), „Seitenweise Text abschreiben – das ist keine Intertextualität“, in: *Die Welt*, 18.03.2010, S. 23.
- Kümmel, Peter, „Autor und Über-Autor“, in: *Die Zeit* vom 18.02.2010, S. 46.
- „Kunstsprache Theater“, in: *Spex*, Sept./Okt. (2010), S. 48-53.
- Lethem, Jonathan, „The Ecstasy of Influence. A Plagiarism“, in: *Harper's Magazine*, Februar (2007), S. 59-71.
- Lutz, Cosima, „Helene Hegemann beraubt ihre Freunde schonungslos“, online unter: <http://www.welt.de/News/article6329626/Helene-Hegemann-beraubt-ihre-Freunde-schonungslos.html>, zuletzt aufgerufen am 22.09.2011.
- Marx, Karl, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1, 31. Aufl., Berlin, 1987.
- Meinecke, Thomas, *Musik*, Frankfurt/M., 2004.
- Ders. (Interview), „Ich bin ein bibliomanischer Schreiber“, in: *Die Zeit* vom 18.02.2010, S. 47.
- Ders. (Interview), „Im Datenhagel der Verweishölle. Der Schriftsteller Thomas Meinecke über den Zusammenhang von Literatur und humpelnden Beats“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 24.02.2010, S. 14.
- Müller, Lothar, „Das Drama des begabten Kindes. Das antibürgerliche Bürgertum: Nicht um eine Generation geht es in ‚Axolotl Roadkill‘, sondern um ein Milieu“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 24.02.2010, S. 11.
- Shields, David, *Reality Hunger. A Manifesto*, New York, NY, 2010.

- Steinfeld, Thomas, „Ich bin in Berlin. Es geht um meinen Wahn“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 12.02.2010, S. 15.
- SuKuLTur Verlag, Presseerklärung vom 08.02.2010, online unter: <http://www.satt.org/sukultur/strobo-presseerklaerung.htm>, zuletzt aufgerufen am 22.09.2011.
- Theisohn, Philipp, *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Stuttgart, 2009.
- Wiedemann, Barbara, *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer Infamie*, Frankfurt/M., 2000.

DAVID-CHRISTOPHER ASSMANN

„NICHT FICTION, SONDERN ACTION.“

F. C. DELIUS' *DER KÖNIGSMACHER* ODER: BESCHÄDIGT DER LITERATURBETRIEB DIE GEGENWARTSLITERATUR?

1. Einprogrammierung

Die Ausgabe 153 des von Hans Magnus Enzensberger ins Leben gerufenen *Kursbuchs* erkundet im September 2003 Vermittlungsformen und -bedingungen deutschsprachiger Gegenwartsliteratur: von Literaturwettbewerben über literarische Gesellschaften und Lesereisen, von Schreibschulen, Literatur im Fernsehen bis hin zu Fragen des Literaturmarketings. Die literarischen und literaturkritischen Beiträge stammen dabei durchweg von unmittelbar an Literaturvermittlung Beteiligten selbst, nämlich von Autoren und Literaturkritikern, die im Spannungsfeld von *Literatur · Betrieb und Passion* (so der Untertitel der Ausgabe) vor allem eines deutlich machen können: Die Vielfalt des literarischen Lebens in Deutschland, die sie als Akteure des literarischen Feldes mitgestalten und -prägen, an der sie aber gleichwohl immer auch zu leiden scheinen. So findet sich inmitten dieser Textsammlung ein Beitrag des ungarischen Essayisten László Földényi, der die Gelegenheit nutzt, eine melancholische Zustandsdiagnose deutscher Gegenwartsliteratur zu entwerfen.

Denke ich an die deutsche Literatur, zeichnen sich statt Bücher [sic!] und Buchumschläge [sic!] heute die Schauplätze der Literatur vor mir ab. Und über sie wölbt sich eine mächtige Institution, die die Literatur, einem riesigen Betrieb gleich, unaufhörlich in Gang hält, unabhängig davon, ob diese das will oder nicht oder ob es überhaupt erwähnenswerte Werke gibt oder nicht.¹

Mit der Beobachtung, dass Gegenwartsliteratur und -autoren gleichsam zu „Opfer[n]“² eines „riesigen, gut geölten Apparats“³ degradiert würden, aktualisiert Földényi eine Vermutung, die mit Blick auf die deutschsprachige Literatur der Jahrtausendwende immer wieder zum Anstoß literaturkritischer Diskussionen wird. Spätestens seit den 1990er Jahren unterliegt der deutsche Literaturbetrieb⁴ einem tiefgreifenden sozialstrukturellen Wandel⁵, der Teilen des

¹ László F. Földényi, „Der Autor als Führungszeichen. Überschattete Liebe zur deutschen Literatur“, in: *Kursbuch* 153, (2003), S. 134-142: 134. Bei dem Essay handelt es sich um eine von Akos Doma besorgte Übersetzung aus dem Ungarischen.

² Ebd., S. 142.

³ Ebd., S. 137.

⁴ Der Begriff ‚Literaturbetrieb‘ beschreibt in diesem Zusammenhang das eher „diffuse[] Phänomen“ von Akteuren und Organisationen, die an Literaturvermittlung beteiligt sind. Bodo

Feuilletons Anlass ist, um im Modus der Zustandsdiagnose festzustellen, dass sich die als ohnehin vorhanden angenommene Kluft zwischen den literarischen Texten und dem „großen, unpersönlichen und dabei zweifellos perfekt funktionierenden Betrieb[]“⁶ in den Jahren um 2000 noch vergrößert habe. Schlagworte wie Medialisierung und Ökonomisierung oder auch Skandalisierung und Eventisierung verweisen auf diese nicht nur von Földényi gescholtenen, gesamtgesellschaftlich eingebundenen Entwicklungen. Insbesondere an der damit einhergehenden zunehmenden Inszenierung von Paratexten lässt sich demnach die Tendenz hin zu einer professionalisierten und nicht zuletzt deshalb vor allem an massenmedialen und ökonomischen Prämissen orientierten Vermittlung und Vermarktung von Literatur beobachten.⁷

Die nicht nur, aber vor allem in der Literaturkritik vielfach wiederholte Skepsis gegenüber diesen Entwicklungen basiert nun auf der Annahme, dass der veränderte sozialstrukturelle Rahmen von Literatur nicht ohne Folgen für Werke und Autoren bleiben könne, ja die Verfassung der Gegenwartsliteratur sich gleichsam aus den Betriebsumständen mehr oder weniger kausal ableiten lasse. Demnach sind es nicht zuletzt die Vermittlungsbedingungen, die für den als qualitativ schlecht bewerteten Zustand der Literatur um 2000 verantwortlich zeichnen. László Földényi reiht sich in eben diesen Klagechor ein, wenn er eine „fatale[] Mittelmäßigkeit“⁸ der deutschen Gegenwartsliteratur diagnostiziert. Ihm zufolge wird der Zusammenhang zwischen Literaturbetrieb und Literaturqualität besonders am Vermittlungsformat der Autorenlesung deutlich. Der Essayist macht sich die Einsicht zu nutze, dass die Lesung vor Publikum exemplarisch für den Ort steht, an dem die Strukturen eines Textes und

Plachta, *Literaturbetrieb*, Paderborn, 2008, S. 9. Ebenso ‚diffus‘ wie der Gegenstand ist die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem. „Hinter dem Terminus steht kein klar umrissenes wissenschaftliches Konzept, deshalb ist eine Vielzahl von Begriffsalternativen wie ‚Literaturmarkt‘, ‚literarisches Leben‘, ‚literarische Öffentlichkeit‘ oder ‚Literaturvermittlung‘ im Gebrauch, die sich zwar durch ihre Akzentsetzung (auf Mechanismen der Ökonomie, der Vermittlung usw.) unterscheiden ließen, aus pragmatischen Gründen hier jedoch als Synonyme von L. verstanden werden.“ Matthias Beilein, „Literaturbetrieb“, in: Gerhard Lauer/Christine Ruhrberg (Hg.), *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart, 2011, S. 181-183: 181. Diese pragmatische Vereinfachung macht sich auch der vorliegende Aufsatz zunutze.

⁵ Siehe zu Entwicklungen des deutschen Literaturbetriebs um 2000 allgemein Heinz Ludwig Arnold/Matthias Beilein (Hg.), *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3., völlig veränderte Aufl., Neufassung, München, 2009; Erhard Schütz (Hg.), *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, zus. mit Silke Bittkow, David Oels, Stephan Porombka und Thomas Wegmann, Reinbek bei Hamburg, 2005.

⁶ Földényi (2003), Der Autor, S. 134.

⁷ Vgl. Marc Reichwein, „Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten“, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Mit drei Abbildungen*, Göttingen, 2007, S. 89-99.

⁸ Földényi (2003), Der Autor, S. 137.

die Erwartungsstrukturen des Betriebs aufeinander treffen⁹, um dann festzustellen, dass die deutschsprachige Literatur der Gegenwart „auf den Zweck späterer öffentlicher Vorlesung hin verfasst“¹⁰ werde. Während die Betriebsbedingungen dazu geführt hätten, dass zentrale Charakteristika von Literatur – wie die „Sensibilität für die Transzendenz“¹¹ – in der Zwischenzeit „im Aussterben begriffen“¹² seien, gehorche die Struktur literarischer Texte mehr und mehr den Vorgaben des „Kulturapparat[s]“¹³. Denn

ebendiesem komplexen System und Apparat dienen die Werke über ein feinmaschiges Netz – vom Umfang (der weder zu gering sein noch eine allgemein vereinbarte Länge überschreiten darf) über den Ton (der, selbst wenn er Radikalität mimt, zur Mitte hin tendieren muß) bis hin zur Thematik (die seit Jahrzehnten keine echte Überraschung bietet).¹⁴

Die Beeinträchtigung der Literatur durch den Betrieb kann demzufolge konkret an den literarischen Texten abgelesen werden. Die Literatur verliere, so Földényi, durch die Erwartungshaltung des Literaturbetriebs ihre ‚Eigenlogik‘; die Vorgaben der Literaturvermittlung würden gleichsam in die Texte „einprogrammiert“.¹⁵

‚Beschädigt‘ der Literaturbetrieb also das, was Fritz Raddatz im Zuge einer ähnlich gelagerten Diagnose zum „kulturellen Sinkflug“ ebenso emphatisch wie unbestimmt den „innere[n] Kern“¹⁶ der Gegenwartsliteratur nennt? Dass diese Frage hier am Anfang steht, bedeutet nicht, dass sie am Ende beantwortet werden soll. Statt solche Antworten zu eruieren, sich also auf die Suche nach wie auch immer betrieblich beeinträchtigter Literatur zu begeben (oder Földényis Behauptung in Gegenrichtung zu widerlegen), interessiert vielmehr, wer wie vom Verhältnis zwischen Gegenwartsliteratur und Literaturbetrieb redet. Vorausgesetzt ist dabei die Hypothese, dass die Zustandsdiagnose einer durch den Literaturbetrieb ‚verdorbenen‘¹⁷ Literatur nicht so sehr etwas über eine objektiv greifbare Lage der Gegenwartsliteratur aussagt. Der Befund erweist sich vielmehr als eine Selbstverständigungs-konstruktion eben jener De-

⁹ Siehe Gunter E. Grimm, „Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung.“ Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstpräsentation“, in: ders./Christian Schärf (Hg.), *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld, 2008, S. 141-167: 159.

¹⁰ Christoph Bartmann, „Dicht am Dichter. Die Lesung als Ritual und Routine“, in: Anja Hill-Zenk/Karin Sousa, (Hg.), *To read or not to read. Von Leserinnen und Leseerfahrungen, Leseförderung und Lesemarketing, Leselust und Lesefrust*, München, 2004, S. 120-129: 126.

¹¹ Földényi (2003), *Der Autor*, S. 139.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 142.

¹⁴ Ebd., S. 137.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Fritz J. Raddatz, „Wie tief wollen wir noch sinken?“, in: *Die Welt* vom 30.04.2010.

¹⁷ Vgl. Jens Jessen, „Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur? Vorbemerkung zu einer Diskussion“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 51 (2007), S.11-14.

batten im deutschsprachigen Feuilleton seit den 1990er Jahren, an die Földénys Text anknüpft und für die er selbst exemplarisch stehen kann.¹⁸

Folgerichtig steht im Folgenden nicht die vermutete oder tatsächliche ‚Beschädigung‘ der Literatur im Mittelpunkt des Interesses, sondern die Art und Weise, wie sich Gegenwartsliteratur über die Unterstellung ihrer Beschädigung im und durch den Literaturbetrieb selbst beschreibt. Nicht nur das Feuilleton, sondern auch die deutschsprachige Literatur um 2000 setzt sich nämlich mit den sozialstrukturellen Rahmenbedingungen ihrer Produktion, Vermittlung und Rezeption immer wieder auseinander.¹⁹ Friedrich Christian Delius’ *Der Königsmacher* ist ein solcher Erzähltext, der an der Vermutung, der Literaturbetrieb störe die Gegenwartsliteratur, dadurch anknüpft, dass er sie selbst zum Gegenstand eines literarischen Textes macht und für einen „kleine[n] Sketch zum Literaturbetrieb“²⁰ nutzt. Dies geschieht nicht nur „in a witty and self-evidently ironic manner“²¹, sondern, so die zu entfaltende These, mittels einer die Bedingungen des literarischen Feldes einbeziehenden Szene, in der die Literaturbetriebsreflexion mit der Literaturbetriebspraxis spezifisch verknüpft ist.

¹⁸ Als Ausgangspunkte dieser ‚üblichen Selbstverständigungsdiskurse‘ (Jessen) genannt seien hier die Beiträge in den Bänden von Andrea Köhler, Rainer Moritz und Christian Döring. Vgl. Andrea Köhler/Rainer Moritz (Hg.), *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig, 1998; Christian Döring (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Frankfurt/M., 1995.

¹⁹ Vgl. Steffen Richter, *Der Literaturbetrieb. Eine Einführung. Texte – Märkte – Medien*, Darmstadt, 2011, S. 118. Siehe darüber hinaus die Fallstudien Andrea Bartl, „Erstochen, erschlagen, verleumdet. Über den Umgang mit Rezensenten in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – am Beispiel von Martin Walsers ‚Tod eines Kritikers‘, Bodo Kirchhoffs ‚Schundroman‘ und Franzobels ‚Shooting Star‘“, in: *Weimarer Beiträge* 4, 50 (2004), S. 485-514; Anja Johannsen, „In einem Anfall von Literaturbetriebswiderwillen. Die Romane Thomas Glavinics im Geflecht des Literaturbetriebs“, in: Paul Brodowsky/Thomas Klupp (Hg.), *Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft*, Frankfurt/M. (u. a.), 2010, S. 105-118; Franz Loquai, „Karnevaleske Demaskierung eines Medienclowns. Martin Walsers *Tod eines Kritikers* als Lehrstück über den Kulturbetrieb“, in: Dieter Borchmeyer/Helmuth Kiesel (Hg.), *Der Ernstfall. Martin Walsers *Tod eines Kritikers**, Hamburg, 2003, S. 158-173; Christian van Treeck, „Tod eines Autors. Houellebecq-Satire und Literaturbetrieb in Bodo Kirchhoffs *Schundroman*“, in: Marcel Krings/Roman Luckscheiter (Hg.), *Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, mit einem Geleitwort von Bernhard Böschenstein, Würzburg, 2007, S. 239-256.

²⁰ So die Formulierung in der Besprechung von Lothar Müller, „Bastarde. Friedrich Christian Delius kontert Pop mit Preußen“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 20.10.2001.

²¹ Stuart Taberner, *German Literature of the 1990s and Beyond. Normalization and the Berlin Republic*, Rochester, 2005, S. 9.

2. Direktvermarktung

Delius' *Königsmacher* stellt die Leiden des „von den wechselnden Winden der Moden“²² „verletzt[en]“²³, zunächst mäßig erfolgreichen, schließlich aber zum umso größeren Medienstar aufsteigenden und gerade deshalb dem Wahnsinn verfallenden Autors Albert Rusch ins Zentrum. Geht es der Rede vom ‚Beschädigen‘ der Literatur durch den Literaturbetrieb nicht zuletzt um die Irritation des auktorialen Selbstverständnisses, greift der Text genau dies auf. Mit seinem aktuellen Roman *Fähre von Caputh* kann der Ich-Erzähler die Trends, wie sie in der Literaturvermittlung gefragt seien, aufmerksamkeitsstrategisch nicht bedienen. Und als 41-Jähriger, dem die „unschlagbare Aura der Attraktivität“²⁴ einer Jungautorin fehle, sei er als Autorenmarke auf dem Markt deutschsprachiger Gegenwartsliteratur nach eigener Aussage „nicht mehr zu verkaufen“.²⁵ Die für Rusch zentrale Ansprechpartnerin ist in diesem Zusammenhang seine Lektorin Karla Peschken.

Entsetzt, wütend griff ich zum Telefon. Sie geben mir den Auftrag, einen Bestseller zu schreiben, und lassen mich verhungern dabei! Karlas Apparat war besetzt. Sie reden von einem Erfolg wie *Vom Winde verweht* und schicken mir kein Geld! Sie lassen sich in New York bestätigen, dass ich den richtigen Riecher habe, und unterschreiben eine solche Gemeinheit! [...]

Nein, dachte ich, das ist nie zu schaffen. Von den paar Lesungen, den wenigen Einladungen und zwei alten Hörspielen, die ab und zu wiederholt werden, kannst du nicht leben. [...]

Auf meine Arbeit konnte ich mich nicht konzentrieren, aber ich brachte es noch weniger fertig, hinauszugehen und mich im Laufen zu beruhigen. Ich störte noch einmal die Sekretärin auf und verlangte, sofort zurückgerufen zu werden. Nach zwei Stunden versuchte ich es zum vierten Mal in München und bekam zu hören, die Lektorin habe ein wichtiges Gespräch mit einem Autor.²⁶

Diese Szene ist in dreifacher Hinsicht bemerkenswert. Erstens wird deutlich, dass das Handeln des Autors in soziale Zusammenhänge eingelassen ist, die durch das Handeln weiterer Akteure geprägt werden. Neben dem Publikum, etwa auf Lesungen, und konkurrierenden Autoren ist dies insbesondere die Lektorin, die als Gatekeeperin des Literaturbetriebs fungiert. Zweitens werden diese vermittelnden Rahmenbedingungen des literarischen Schaffens Ruschs als nicht-literarische thematisiert. Das Verhältnis von Autor und Lektorin ist durch ökonomische („Bestseller“, „Geld“) und juristische („unterschreiben eine solche Gemeinheit“) Prämissen bestimmt. Und drittens werden die Umstände des Literaturbetriebs als störend für den literarischen Produktionspro-

²² Friedrich Christian Delius, *Der Königsmacher. Roman*, Berlin, 2001, S. 18. Zu literarischen Moden siehe den Beitrag von Mirna Zeman im vorliegenden Band.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. 74.

²⁵ Ebd., S. 80.

²⁶ Ebd., S. 127.

zess verstanden: Rusch kann sich auf seine literarische Arbeit „nicht konzentrieren“, weil er sich mit ökonomischen Problemen und Vertragsfragen auseinandersetzen muss.

Folgt man Rüdiger Campe, lässt sich die Thematisierung und Reflexion der Abhängigkeit der Literatur von mehr oder weniger widerständigen, den Schreibprozess begleitenden Praktiken als Schreib-Szene verstehen. Diese impliziert demnach, dass die Kontextbedingungen der Literatur in den „szenischen Rahmen[] des Schreibens“²⁷ verlegt werden. Das literarische Schreiben thematisiert also nicht nur sein Geschriebensein, sondern befasst sich mit seinen Kontextbedingungen, so dass deren Instabilität und Problematik in den Fokus literarischer Darstellung rücken.

Delius' Roman lässt sich hier zunächst insofern verorten, als sich Autor Rusch „am Boden, vernichtet“²⁸ sieht. Die in literarischer Hinsicht problematischen Kontextbedingungen literarischer Produktivität realisieren sich dabei in den Begleiterscheinungen der literaturbetrieblichen Einbettung des Ich-Erzählers: vom Neid auf erfolgreiche Starautoren über die eindringlichen Forderungen der Lektorin, den nächsten Roman „so konventionell wie möglich“²⁹ anzulegen, über schlecht besuchte Lesungen, bei denen Rusch nur „elf Damen und drei Herren [...], darunter der Buchhändler“³⁰ zuhören, bis hin zu Alpträumen des Ich-Erzählers über „wachsende Remittenden auf den Honorarabrechnungen“.³¹ Fungiert im Produktionsprozess der individuellen Schreib-Szene ein „nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“³² als Quelle der Störung der literarischen Eigenlogik, also das Schreibwerkzeug, die spezifische Körperlichkeit des Autors und die vorgegebene Semantik, so wird der szenische Rahmen im *Königsmacher* durch die Praktiken von Akteuren der „Einrichtungen [...], in denen es nicht unwahrscheinlich ist, Kunst anzutreffen“³³, bestimmt. In dieser Hinsicht transformiert Delius' Text durch die Kopplung der Probleme gegenwartsliterarischen Schreibens mit dessen vermittelnden Begleitumständen die Schreib-Szene in eine Literaturbetriebs-Szene. Diese fingiert einen Einblick in diejenigen Praktiken, die ein Schreibprojekt zu einem Text machen, „dem die Öffentlichkeit den Status eines literarischen Werkes zuerkennt“.³⁴ Konzentriert sich die in diesem Zusammenhang zuständige *critique génétique* üblicherweise auf die Arbeit eines Autors an

²⁷ Rüdiger Campe, „Die Schreibszene. Schreiben“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, unter Mitarbeit von Irene Chytraeus-Auerbach (u. a.), Frankfurt/M., 1991. S. 759-772: 764.

²⁸ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 183.

²⁹ Ebd. [Herv. weggelassen].

³⁰ Ebd., S. 184.

³¹ Ebd., S. 182.

³² Campe (1991), *Die Schreibszene*, S. 760.

³³ Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, 4. Aufl., Frankfurt/M., 2002, S. 249.

³⁴ Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die ‚critique génétique‘*. Aus dem Französischen übers. v. Frauke Rother und Wolfgang Günther, Bern (u. a.), 1999, S. 252.

einem einzelnen Text, lenkt Delius' Roman den Blick indes auf das Zusammenspiel der diversen, an Schreibprozessen und Literaturvermittlung beteiligten Akteure und Organisationen. Diese erweisen sich als mehr oder weniger störende „Rahmenbedingungen literarischer Arbeit“³⁵, die sowohl das Autorendasein als auch den Schreibprozess am konkreten literarischen Text beeinträchtigen.

Geht man davon aus, dass die Literaturbetriebs-Szene einerseits die Praktiken literaturvermittelnder Akteure und Organisationen in den szenischen Rahmen des Schreibens verlegt und dies andererseits mit der Regulation der Literatur durch ihre Vermittlung koppelt, lässt sich der Rückgriff auf Földényis Metapher der ‚Einprogrammierung‘ der Betriebsbedingungen in die Literatur sowohl auf der *histoire*- als auch auf der *discours*-Ebene des *Königsmachers* feststellen. Auf der Ebene der *histoire* dient als Ausgangspunkt die Entdeckung des Ich-Erzählers, ein Nachkomme preußischen Adels zu sein. Nach einer Lesung in Göttingen kommt es zur „Wende“³⁶ im strategischen Denken des Autors: Rusch „durchzuckt[]“ ein „Blitz der Erleuchtung“.³⁷

Als Spross der alten Preußenkönige musst du deine Abstammung vermarkten!
Dein verstecktes Von raushängen lassen! Mit dem Soldatenkönig wuchern! Mit König Willem die Charts stürmen! Nicht das Buch bringt den Erfolg, sondern dein Name! Nicht die Qualität zählt, nicht mal die Qualität deines Bestsellers, sondern allein die Präsenz in den Medien! Inszenierung statt Inhalt! Nicht *fiction*, sondern *action*! Was du sagst, ist egal, Hauptsache, du wirst gefragt, was du sagst!³⁸

Die von Teilen der Literaturkritik angenommene literaturbetriebliche Störung der Gegenwartsliteratur wird hier in zwei Hinsichten thematisiert: Erstens stellt die Literaturbetriebs-Szene eines derjenigen Literaturgenres ins Zentrum, die Földényi zufolge zu den besonders gefragten Textsorten im Literaturbetrieb zählen und gerade deshalb die Mittelmäßigkeit der Gegenwartsliteratur zum Ausdruck brächten. Fiktionalisierte Wissensbestände und Lebenslehre miteinander koppelnd, plant Rusch einen historischen „Feature-Roman“³⁹, der mit „einer Identifikationsfigur in den Markt weiblicher Emotionen“⁴⁰ vorstoßen soll. Der Roman über das tragische Schicksal der heimlichen Tochter von Wilhelm I. von Holland im 19. Jahrhundert ist insofern ein Beispiel für die Einprogrammierung der Betriebsanforderungen in die Gegenwartsliteratur,

³⁵ Sandro Zanetti, „Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur“, in: Brodowsky/Klupp (2010), *Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft*, Frankfurt/M. (u. a.), 2010, S. 13-29: 27.

³⁶ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 189.

³⁷ Ebd., S. 187.

³⁸ Ebd.

³⁹ Erhard Schütz, „Das gute Buch der Bücher. Perspektiven des Buchs – vom Markt her beobachtet“, in: ders./Thomas Wegmann (Hg.), *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin, 2002, S. 58-80: 78.

⁴⁰ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 81.

als er produktionsästhetisch explizit auf „Vermarktungsinteressen und Konsumentengewohnheiten“⁴¹ zugeschnitten ist.

Zweitens kehrt *Der Königsmacher* das asymmetrische Verhältnis von ‚eigentlichem‘ Text und ‚vermittelndem‘ Paratext um. Mit dem Hinweis darauf, dass Ruschs Autorenprofil „weder die Ost-Nostalgie noch die westliche Selbstverliebtheit“⁴² bedienen könne, begründet der Text das Leiden des Autors an der unhintergehbaren Abhängigkeit seines Schreibens von Literaturbetriebsanforderungen mit einer massenmedial ausgerichteten, an Zielgruppen orientierten und insbesondere auf Strategien der Personalisierung spezialisierter Literaturvermittlung. Der Literaturbetrieb der Gegenwart fordere keine großen literarischen Genies, sondern vielmehr einen Typus von Autor, der sich selbst für sein und vor seinem Publikum in Szene zu setzen wisse.⁴³ Was dadurch indes in den Hintergrund gerate, sei die Auseinandersetzung mit der ‚eigentlichen‘ Literatur, die sich als letztlich immer irrelevanter erweise – denn, so Ruschs Freund Schoppe, „es geht gar nicht um diese Texte, sondern der Autor ist das Ereignis, der um den Text herum sein Marketing betreibt“.⁴⁴ Hier anknüpfend will Rusch nun selbst auf ‚action‘ setzen und sich auf die „Direktvermarktung der eigenen Person“⁴⁵ konzentrieren: „[E]rst einen Namen machen, zur Attraktion für die Medien aufsteigen, dann das Buch fertig schreiben“.⁴⁶ In diesem Verständnis einer an den Prämissen der Massenmedien ausgerichteten Inszenierungsstrategie ist die paratextuelle Vermarktung Ruschs als Deutschlands neuer „Super-Autor“⁴⁷ wichtiger als die ästhetisch-literarische Arbeit am ‚eigentlichen‘ Text; dieser erweist sich mehr und mehr als sekundäres Beiwerk der Medieninszenierung. „Die eigene Person vermarkten, das Buch kann dann beliebig schlecht oder gut sein, roh oder gut durchgebacken. In den Medien war ich sowieso nicht als Schriftsteller gefragt, sondern als Königsengel, PR-Mann für Preußen, Sinnstifter, als Star.“⁴⁸

Auch auf der *discours*-Ebene schlägt sich die ‚Einprogrammierung‘ der Betriebsanforderungen in die Literatur, wie sie die Debatten zur Verfassung der

⁴¹ Schütz (2002), *Das gute Buch*, S. 78.

⁴² Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 80.

⁴³ Vgl. dazu kulturkritisch Stefan Neuhaus, „Der Autor als Marke. Strategien der Personalisierung im Literaturbetrieb“, in: *Wirkendes Wort* 2, 61 (2011), S. 313-328. Dass Autorinszenierung und Markenbildung als Steuerung von Aufmerksamkeit im literarischen Feld keineswegs Phänomene sind, die erst mit den genannten sozialstrukturellen Entwicklungen seit den 1990er Jahren auftauchen, zeigt – mit Blick auf Hugo von Hofmannsthal, Stefan George und Peter Altenberg – Thomas Wegmann, *Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850-2000*, Göttingen, 2011, S. 259-325.

⁴⁴ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 188.

⁴⁵ Ebd., S. 189.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Klaus-Michael Bogdal, „Deutschland sucht den Super-Autor. Über die Chancen der Gegenwartsliteratur in der Mediengesellschaft“, in: Clemens Kammler/Torsten Pflugmacher (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, 2004, S. 85-94: 88.

⁴⁸ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 255.

Gegenwartsliteratur beschreiben, in einer spezifischen Verwendung der Unterscheidung zwischen Text und Paratext nieder. Die Literaturbetriebs-Szene alterniert von Beginn an durchgehend zwischen der diegetischen Außenwelt des Ich-Erzählers im Literaturbetrieb und der diegetischen Innenwelt der Geschichte über die heimliche Tochter des holländischen Thronfolgers, wie sie der im Entstehen begriffene Roman Ruschs erzählt. Diese in 164 Abschnitte gegliederte Binnenerzählung wird indes als Vortext dargestellt: Abgedruckt ist nicht der fertige Preußenroman, sondern skizzenhafte und immer wieder überarbeitete Vorarbeiten und Variationen zu diesem. Vortexte sind nach Genette paratextuelle Elemente, die dem Autor dazu dienen, den Schreibprozess zu organisieren, und dem Leser gerade dadurch einen „mehr oder weniger organisierten Besuch der ‚Fabrik‘“⁴⁹ literarischen Schreibens ermöglichen. Neben einer durchgängigen Nummerierung sind die „Entwürfe[] der Roman-Szenen“⁵⁰ im *Königsmacher* häufig zusätzlich durch kursiv gesetzte Zwischenüberschriften markiert, die zum einen als Szenenbeschreibungen und zum anderen als Systematisierung des Schreibprozesses fungieren. So erhält der Leser etwa Einblicke in ein vorläufiges „*Porträt einer Verlassenen*“, kann eine „*Szene mit zwei jungen Mädchen zum Ausmalen*“ nachvollziehen, in einem mit „*Thema und Variation*“ überschriebenen Abschnitt zwei Versionen einer Passage vergleichen oder Stichpunkte zur Frage „*Wie könnte Frau Boyer in diesen Minuten aussehen?*“⁵¹ begutachten.⁵¹ Die Vortexte bestehen mithin aus ersten Textfassungen oder Vorstufen, zu denen vor allem mit Ort und Zeit datierte, ohne Überschrift versehene Dialoge oder Szenen, aber auch etwa Landschaftsbeschreibungen⁵² gehören. Außerdem zählen zu den Entwürfen mehr oder weniger konzeptionelle Überlegungen und Skizzen sowie Stichpunkte zur Figurencharakterisierung.⁵³

Um das nicht vollendete Romanprojekt Ruschs zu beschreiben, greift *Der Königsmacher* auf Kategorien zurück, die auf die antike Rhetorik zurückverweisen. Entspricht dabei die Schilderung der Auffindung des Stoffes⁵⁴ noch durchaus den Vorgaben (*inventio*), deutet der Umgang mit den Vortexten ein literaturbetrieblich bedingtes Abbrechen des Schreibprozesses an. Auswahl und Anordnung des Stoffes (*dispositio*) sowie die sprachlich-stilistische Umsetzung (*elocutio*) werden vom Ich-Erzähler nämlich nicht mehr durchgeführt: „Zum Schmücken, Ausstaffieren und zum so genannten Gestalten wollte ich mich nicht entschließen“.⁵⁵ Rusch bricht die literarisch-ästhetische Arbeit an

⁴⁹ Vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Französischen von Dieter Hornig, 3. Aufl., Frankfurt/M., 2008, S. 382.

⁵⁰ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 189.

⁵¹ Ebd., S. 74, S. 132, S. 82 und S. 104.

⁵² Vgl. ebd., S. 111 f.

⁵³ Vgl. ebd., S. 102 f. und S. 112 f.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 38-42 und S. 60-65.

⁵⁵ Ebd., S. 26.

der „Rohfassung“⁵⁶ des historischen Romans ab, weil er angesichts seiner medialen Präsenz auf ein „sorgfältig durchgearbeitete[s] Buch“⁵⁷ verzichten könne.

Der Hinweis darauf, dass die programmatischen Skizzen und Vorarbeiten zu Ruschs Feature-Roman für den Leser „zu besichtigen“⁵⁸ seien, bringt schließlich das entscheidende Moment des *discours* auf den Punkt: Durch die Darstellung des historischen Romans als Syndiegese, d. h. im Modus eines Paratextes, der als Abbildung erzählt⁵⁹, werden Erzählstrategie und Standardplot eines opulenten historischen Romans durch radikale Reduzierung auf Dialoge und Skizzen nicht nur konterkariert. Die vortextuellen Skizzen führen dem Leser auch gleichsam plastisch vor Augen, wie sich die durch Földényi diagnostizierte Beeinträchtigung der Gegenwartsliteratur durch den Literaturbetrieb vollzieht. In Kombination mit der auf der *histoire*-Ebene entfalteten, Kausalität unterstellenden Engführung des Leidens Ruschs mit den Betriebsbedingungen macht dies vor allem eines deutlich: „Einen Roman schreiben und auf der Preußenwelle reiten, merkte ich nach einer Woche, beides auf einmal geht auch mit dem besten Willen nicht“⁶⁰ – denn es bleibt bis zum Ende bei den Entwürfen, bei der „Rohschrift der Geschichte“⁶¹, „durch die der Text zu dem geworden ist, was er ist“⁶². Was auf der Ebene der *histoire* als Beschädigung der Literatur bestimmt wird, wird auf der *discours*-Ebene paradoxerweise als literarisches Darstellungsverfahren genutzt. In diesem Sinne sind es zwar die Inszenierungsstrategien der im literarischen Feld erfolgreichen Starautoren, die sich der Ich-Erzähler schließlich zu eigen macht und an denen er als Autor wie sein Romanprojekt in literarischer Hinsicht scheitert. Delius' Text selbst macht dieses Scheitern indes zum literarischen Programm.

3. Frontalangriff

Als Exempel für die Marketingorientierung der Literaturbetriebsakteure führt der Text einen vor allem auf die Zielgruppe der „Studenten und [...] Schüler“⁶³ festgelegten Autor an. Dieser populäre Jungautor „unterhalte und provoziere“ auf Lesungen sein Publikum, sei „sehr witzig, sehr schlagfertig“ – und dies al-

⁵⁶ Ebd., S. 254.

⁵⁷ Ebd., S. 255.

⁵⁸ Holger Noltze, „Der dritte Versuch über Minna. F. C. Delius bricht eine Lanze für die preußische Pöpliteratur“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 03.11.2001.

⁵⁹ Vgl. Remigius Bunia, „Mythenmetz & Moers in der *Stadt der Träumenden Bücher* – Erfundenheit, Fiktion und Epitext“, in: Alexander J. Bareis/Frank Thomas Grub, (Hg.), *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Berlin, 2010, S. 189-201: 196 f.

⁶⁰ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 271 f.

⁶¹ Ebd., S. 26.

⁶² Genette (2008), *Paratexte*, S. 382.

⁶³ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 185 f.

les, „obwohl er eigentlich nichts zu sagen habe“.⁶⁴ Zur Charakterisierung dieses „Herr[n] von F.“⁶⁵ weist der Ich-Erzähler dessen aristokratisches „Von“⁶⁶ als für Autorenlabels nützlich aus und verknüpft dies mit Diskussionen über „Jugend, Kultur, Fernsehen, Computer, Oberfläche, Lesen und Leistung“.⁶⁷ Mit solchen und ähnlichen Stellen markiert *Der Königsmacher*, dass er die für Schlüsselliteratur grundlegende „Doppelstruktur von Oberfläche und unterliegender Bedeutung“⁶⁸ als Medium zur Formbildung nutzt. Denn hinter den Auftritten der Figur des Herrn von F. verbergen sich die „multimedial angelegten Lese-Happenings“⁶⁹ Benjamin von Stuckrad-Barres, dessen provokative Posen⁷⁰ zwar als Teil seines literarischen Programms nobilitiert⁷¹, jedoch zugleich – wie durch den Ich-Erzähler – immer wieder als offensiv „kalkulierte Selbstvermarktung“⁷² abgewertet werden. Ähnliches gilt für die Anspielungen auf die „Ost-Nostalgie“⁷³ von Thomas Brussig. Im Text wird der Versuch des Autors „B.“⁷⁴, die historische Ost-West-Differenz einerseits als Umkehrperspektive auf den Osten, andererseits als Erinnerungsobjekt für die ehemaligen DDR-Bürger „brüllend komisch“⁷⁵ zu erzählen⁷⁶, als durch das motiviert bestimmt, „was der Markt oder das Publikum angeblich verlangte“.⁷⁷

Diese Anleihen beim Schlüsselroman sowie die damit gekoppelten Realitätseffekte, die neben dem Programm deutschsprachiger Pop-Literatur der 1990er Jahre⁷⁸ etwa auch auf Talkshow-Formate abzielen⁷⁹, eine „geschätzte

⁶⁴ Ebd., S. 185.

⁶⁵ Ebd., S. 183

⁶⁶ Ebd., S. 188.

⁶⁷ Ebd., S. 186.

⁶⁸ Gertrud Maria Rösch, *Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur*, Tübingen, 2004, S. 7.

⁶⁹ Rolf Parr, „Literatur als literarisches (Medien-)Leben. Biografisches Erzählen in der neuen deutschen ‚Pop‘-Literatur“, in: Clemens Kammler/Torsten Pflugmacher (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, 2004, S. 183-200: 187.

⁷⁰ Vgl. dazu Dirk Niefanger, „Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur“, in: Johannes G. Pankau (Hg.), *Pop Pop Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, Bremen, Oldenburg, 2004, S. 85-101.

⁷¹ Vgl. Markus Tillmann/Jan Forth, „Der Pop-Literat als ‚Pappstar‘. Selbstbeschreibungen und Selbstinszenierungen bei Benjamin von Stuckrad-Barre“, in: Ralph Köhnen (Hg.), *Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*, Frankfurt/M. (u. a.), 2001, S. 271-283.

⁷² Gabriele Feulner, *Mythos Künstler. Konstruktionen und Dekonstruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*, Berlin, 2010, S. 351.

⁷³ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 142.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Vgl. Elke Brüns, „Generation DDR? Kindheit und Jugend bei Thomas Brussig, Jakob Hein und Jana Hensel“, in: Andrea Geier/Jan Süselbeck (Hg.), *Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationenfragen in der Literatur seit 1990*, Göttingen, 2009, S. 83-101: 85-90.

⁷⁷ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 18.

⁷⁸ Vgl. Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, 2. Aufl., München, 2005, insbes. S. 46-68 und S. 94-134.

⁷⁹ Vgl. Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 224.

Frankfurter Zeitung⁸⁰ zitieren oder Personen der Medienöffentlichkeit Deutschlands wie Harald Schmidt in die Narration einbauen⁸¹, lösen in der literaturkritischen Rezeption „Feedbackeffekte“⁸² aus, die für die „Selbstprogrammierung“⁸³ des *Königsmachers* als Werk nicht unwesentlich sind. Autoreninterviews und Literaturkritiken greifen Schlüsselstruktur und narrative Engführung von Autorenleiden und Betriebsbedingungen nämlich auf und lesen den Roman unter Hinweis auf die entdeckten „Alarm-Zeichen“⁸⁴ als mehr oder weniger gelungenen, ironisch gebrochenen oder schlicht „beleidigt[en]“⁸⁵ „Frontalangriff“⁸⁶ Delius’ auf den real existierenden Literaturbetrieb der Jahrtausendwende: nicht ‚fiction‘, sondern ‚action‘ also. Dass der Autor selbst in Interviews dieser Lesart widerspricht, kann in diesem Zusammenhang nicht überraschen, wird doch nicht nur im Klappentext, sondern auch im Text selbst das Verhältnis von Realität und Fiktion, insbesondere der fiktionale Umgang mit ‚realen‘ Personen gleich zu Beginn in einem Gespräch zwischen dem Ich-Erzähler und dessen Freundin thematisiert und reflektiert. Jenseits der dortigen Feststellung, dass „Fakten und Fiktion [...] immer noch gern verwechselt“⁸⁷ würden, ist das Zurückweisen des ‚Frontalangriffs‘ mit Blick auf die entfaltete Literaturbetriebs-Szene indes noch in einer anderen Hinsicht interessant. So antwortet Delius auf die Frage, wie viel die Figur Rusch mit ihm selbst als Person gemeinsam habe, Folgendes:

Wenig. Er ist erheblich jünger und erheblich erfolgloser als ich, also stärker auf den Markt, den Erfolg, die Medien fixiert. Ich habe ihm meinen Stammbaum geliehen, natürlich auch ein paar freundliche oder bissige Gedanken über den Kulturbetrieb. Aber der entscheidende Unterschied ist: ich fände es ziemlich lächerlich, mich als Sprösser der Preußenkönige und des Hauses Oranien zu profilieren. Albert Rusch wird vom Adelsstolz gepackt und verbindet den geschickt mit Personal Marketing.⁸⁸

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 252.

⁸² Eckhard Schumacher, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt/M., 2003, S. 201.

⁸³ Luhmann (2002), *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 331.

⁸⁴ Christian Eger, „Ich bleibe ein fröhlicher Skeptiker“. Der Schriftsteller F. C. Delius im Gespräch mit Christian Eger über das Preußenjahr und den Meinungs-Jahrmarkt“, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 09.10.2001.

⁸⁵ Noltze (2001), *Der dritte Versuch über Minna*.

⁸⁶ Tilman Krause, „Bastel dir einen Bestseller! F. C. Delius hat einen historischen Anti-Roman geschrieben“, in: *Die Welt* vom 06.10.2001.

⁸⁷ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 24.

⁸⁸ Friedrich Christian Delius, „Oldenburgisches Staatstheater: Rich times for historical fiction. Gespräch mit Dirk Hanke anlässlich der Uraufführung von ‚Der Königsmacher‘ im Oktober 2003“, zit. n. http://www.fcdelius.de/gespraech/gespraech_oldenburg.html, zuletzt aufgerufen am 01.12.2011.

Delius rechnet sich in diesem Gespräch der „mittleren Generation“⁸⁹ von Autoren der deutschsprachigen Literatur nach 1945 zu, um sich von der Figur des Albert Rusch zu distanzieren. Nicht das Zurückweisen der Lesart des ‚Frontalangriffs‘ als solches ist mithin bemerkenswert, sondern vielmehr die damit einhergehende Distinktion Delius‘ als souveräner Autor, dem die medial orientierten Inszenierungen Ruschs „ziemlich lächerlich“ erscheinen. Das als problematisch angenommene Verhältnis von Gegenwartsliteratur und Literaturbetrieb wird dadurch nicht nur auf der *histoire*-Ebene des Textes thematisiert und auf der *discours*-Ebene umgesetzt, sondern darüber hinaus in diverse Paratexte projiziert, um sich dort als Autonomiegeste Delius‘ im literarischen Feld zu erweisen. Der Autor Delius gerät also in den Einzugsbereich der Literaturbetriebs-Szene, die sein Roman entfaltet. Als Teil der Selbstpositionierung⁹⁰ transformiert der Text das von Földényi diagnostizierte Dilemma eines jeden Autors, unweigerlich zum ‚Opfer‘ der literaturbetrieblichen Verwertungsmechanik degradiert zu sein, somit in eine Rückeroberung und letztlich Verstärkung der Handlungsfähigkeit des Autors.

Im Zentrum dieser kontrollierten und kontrollierenden Distinktionsstrategie stehen Umstände und Folgen dessen, was im Klappentext als Ruschs „wahnhaft[e] Liebe zur Königin Luise“⁹¹ bezeichnet wird. Die Darstellung des psychologischen Kampfes zwischen „Vernunft“ und „Wahn“⁹² wird in einer Szene gegen Ende des Romans verdichtet.

An einem leicht bewölkten Frühlingsabend, auf dem Weg vom östlichen in den westlichen Teil der Stadt, hielt ich, da der Mond mich lockte, unweit der Philharmonie das Auto an und begann einen Spaziergang, furchtlos in den Tiergarten hinein. Die Lust auf frische Luft und Bewegung war stärker als die dumme Angst, überfallen zu werden, ich hatte ohnehin nur wenig Geld in der Tasche, die Nacht war hell.⁹³

Die Kontrastierung der „dummen Angst, überfallen zu werden“, mit dem ‚Locken des Mondes‘ leitet in eine zwischen Realität und Traum oszillierende Szene ein, die den im gesamten Text immer wieder angelegten Rückgriff auf romantische Motive (in dieser Passage Mond, Nacht, Spiegel, Weltflucht) und Programmpartikel (poetische Selbstbespiegelung, Ichverlust, Entdifferenzierung von Sein und Schein, Fragmentcharakter der innerdiegetischen Welt)⁹⁴ dazu nutzt, die durch den medialisierten Literaturbetrieb verursachte Persön-

⁸⁹ Manfred Durzak, „Einleitung. Lyriker, Erzähler, Zeitkritiker. Umriss des literarischen Werks von F. C. Delius“, in: ders./Hartmut Steinecke (Hg.), *F. C. Delius. Studien über sein literarisches Werk*, Tübingen, 1997, S. VII-X: VII.

⁹⁰ Vgl. allgemein Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übers. v. Bernd Schwibs und Achim Russer, 3. Aufl., Frankfurt/M., 2005, S. 365-371.

⁹¹ Delius (2001), *Der Königsmacher*, Klappentext.

⁹² Ebd., S. 196.

⁹³ Ebd., S.281. [Herv. weggelassen.]

⁹⁴ Vgl. dazu allgemein Monika Schmitz-Emans, *Einführung in die Literatur der Romantik*, 2., durchgesehene Aufl., Darmstadt, 2007, S. 8-11 und S. 44-76.

lichkeitsstörung des Ich-Erzählers zu veranschaulichen. Als zentraler Referenztext fungiert dabei Joseph von Eichendorffs *Marmorbild*. *Der Königsmacher* parallelisiert geradezu die durch das „Scheinwerferlicht[]“⁹⁵ der Medien verursachten psychischen Verwirrungen des Ich-Erzählers mit dem Realitätsverlust des Protagonisten aus Eichendorffs Novelle: Albert Rusch strebt wie Florio danach, sich künstlerisch zu verwirklichen, ist auf dem Weg dorthin indes den Gefährdungen zerstörerischer Kräfte ausgesetzt. Im Tiergarten erblickt er die Umrisse einer Frau, die sich als die sich belebende Statue einer „Göttin“⁹⁶ erweist.

Ich stand wie angewurzelt im Schauen. Die Statue der Königin Luise, so viel sagte mir der Verstand. In dieser Ecke des Tiergartens war ich nicht oft gewesen und immer achtlos an der steinernen Schönheit vorbeigelaufen. Ich ging um den Teich herum, näher heran, und starrte hinauf. Die auf dem schlanken Sockel in der Luft schwebende Frau kam mir wie eine lange gesuchte, plötzlich erkannte Geliebte vor, aus der Frühlingssehnsucht und der träumerischen Stille meiner Jugend heraufgewachsen.⁹⁷

Strukturell entspricht diese Szene derjenigen, in der Florio dem vom Mondlicht beglänzten und scheinbar sich belebenden Marmorbild der Venus am Ufer eines Weihers begegnet. Die Parallelisierung zwischen den beiden Texten wird dabei im *Königsmacher* zum Teil durch wörtliche Übernahmen aus Eichendorffs Text markiert. So findet sich im Zusammenhang der zitierten Passage bei Eichendorff der Satz „Florio stand wie eingewurzelt im Schauen“.⁹⁸ Dass auch zwei andere signifikante Passagen, die durch Übernahmen aus dem *Marmorbild* eingeleitet werden – „Je länger er hinsah“ und „Als er wieder aufblickte“⁹⁹ –, auf das Sehen Florios beziehungsweise Ruschs hinweisen, hebt den Aspekt der Wahrnehmung hervor. Stellt die Metaphorik des Blickens und Sehens bei Eichendorff die Paradoxie eines „seine Erfüllung strukturell verfehlende[n] Begehren[s] nach der Geliebten Kunst“¹⁰⁰ dar, wird genau dies in Delius' Text auf den Realitätsverlust des Ich-Erzählers als „Medienprinz“¹⁰¹ im Preußenjahr projiziert:

Je länger ich hinauf sah, desto mehr entglitt mir alle Vernunft und ich versank in den Wonnen einer wundersamen Illusion. Es schien mir, als schlug Luise die Augen langsam auf, als wollten sich ihre Lippen bewegen zum Gruß, als blühe Leben wie ein Gesang durch die schönen Glieder herauf. Ich wehrte mich, wollte

⁹⁵ Delius (2001), *Der Königsmacher*, 282.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd., S. 282 f.

⁹⁸ Joseph von Eichendorff, *Das Marmorbild. Eine Novelle*, in: ders., *Werke in fünf Bänden*, Bd. 2: *Ahnung und Gegenwart. Erzählungen I*, hg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Frankfurt/M., 1985, S. 383-428: 397.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Ulrike Landfester, „Herbst der Zauberei. Kritik der Selbstkritik in Eichendorffs *Das Marmorbild*“, in: Daniel Müller Nielaba (Hg.), *„du kritische Seele“*. *Eichendorff: Epistemologien des Dichtens*, Würzburg, 2009, S. 75-87: 81.

¹⁰¹ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 204.

in der Gestalt zuerst Jutta sehen, dann die Hamburger Marie, dann die Jugendliebe L., aber alle Versuche der Rettung schlugen fehl: Sie blieb die Mädchenkönigin Luise, die von mir beachtet und verehrt werden wollte. Lange hielt ich die Augen geschlossen vor Scham, Wehmut und Entzücken.

Als ich wieder aufblickte, zogen Wolken vor den Mond, ein stärkerer Wind bewegte die Blätter. Das milde Gesicht sah mich aus zeitloser Stille an, mit einer Liebe, die ich in diesem Augenblick allein auf mich gerichtet wissen wollte.

Bis ins Herz getroffen verließ ich den Ort, immer schneller eilte ich dem Auto zu. Im Rauschen der Bäume hörte ich, bevor es mehr und mehr vom Rauschen der Motoren und Reifen übertönt wurde, ein Flüstern: Komm wieder, komm wieder, Albert!¹⁰²

Die Luisenstatue scheint sich, analog zur Venusstatue, zu beleben und Rusch anzublicken, doch vor seinen Augen transformiert sich die unwirkliche Szene ins Furchterregende, so dass er zurück zum Auto eilt. Eichendorffs *Marmorbild* fungiert dabei als Medium für Delius' Text, das dessen Selbstprogrammierung bestimmt: Während *Das Marmorbild* die sinnliche Gefährdung Florios thematisiert, stellt *Der Königsmacher* die Bedrohungen massenmedialen Erfolgs ins Zentrum. Diese lassen sich ebenso wie Florios Sehnsucht nach Bionkas dämonischer Nebenbuhlerin Venus „als Effekt einer planvoll als solcher ausgestellten Projektionsmechanik“¹⁰³ verstehen. Die Versuchungen durch die Medien setzt Delius' Text mithin in Analogie zu den Versprechen, die Eichendorffs Text zufolge von der Antike und ihren Göttern ausgehen. Während *Das Marmorbild* die Attraktion der antiken Welt darin sieht, dass dort das Schöne und die Kunst noch im Zentrum einer als harmonisch-homogen verstandenen Welt stehen¹⁰⁴, konzipiert Delius' Text die Verheißung der Massenmedien als Versprechen auf Aufmerksamkeit. Wo sich die Literatur unter den Bedingungen der Ökonomie der Aufmerksamkeit¹⁰⁵ ihrer Beachtung nicht mehr sicher sein kann, vermöge Prominenz dies umso mehr: „Prominente sind nicht prominent, weil sie schön, interessant usw. sind. Sie sind schön, interessant usw., weil sie prominent sind“.¹⁰⁶

Dadurch dass Florio auf seiner adoleszenten Reise seine Krise überwindet und „in das Mailand hinunter“¹⁰⁷ reist, werden die heidnisch-dämonischen Kräfte in Eichendorffs Novelle literarisch-ästhetisch gebunden. Dieser kontrollierenden Geste entspricht in Delius' Text die Fortsetzung der Literaturbetriebs-Szene im Vorwort:

¹⁰² Ebd., S. 283.

¹⁰³ Landfester (2009), *Herbst der Zauberei*, S. 82.

¹⁰⁴ Siehe dazu Schmitz-Emans (2007), *Einführung in die Literatur der Romantik*, S. 136-137.

¹⁰⁵ Vgl. Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, 3. Aufl., München, Wien, 1998.

¹⁰⁶ Norbert Niemann, „Strategien der Aufmerksamkeit“, in: *Neue Rundschau* 1, 113 (2002), S. 156-165: 162. Zitiert sei dieser Aufsatz an dieser Stelle als Indiz, nicht als aufschlussreiche Weiterführung der von Franck beschriebenen Zusammenhänge.

¹⁰⁷ Eichendorff (1985), *Das Marmorbild*, S. 428.

Dies Buch hat Albert Rusch geschrieben, von der ersten bis zur letzten Seite. Jener Albert Rusch, der vor ungefähr zwei Jahren vom erfolglosen Autor zum Medienstar aufstieg, dann für ein paar Wochen in der Psychiatrie landete und immer noch den Schutz vor der Öffentlichkeit braucht. Er hat mich gebeten, seine Geschichte vorläufig unter meinem Namen herauszugeben.¹⁰⁸

Indem sich der Ich-Erzähler mit der marketingstrategischen Forcierung seiner eigenen Person von einem „altmodischen Autorenbild“¹⁰⁹ verabschiedet, knüpft *Der Königsmacher* selbst an ein Verfahren an, das für die Herausbildung moderner Autorschaft im 18. Jahrhundert ganz entscheidend ist. In dem Vorwort, das mit „F.C.D., 21. März 2001“¹¹⁰ unterzeichnet ist, inszeniert Delius im Modus einer Editionsszene¹¹¹ eine Herausgeberfiktion und sich selbst als „editoriale[n] Adoptivvater“, der den vorliegenden Text als ein ihm von Albert Rusch anvertrautes „Schriftkind[]“¹¹² begreift. Die Herausgeberfiktion als Vorrede lädt grundsätzlich zur Reflexion über die Grenze zwischen Text und literarischem Feld ein und findet im Paratext, also in der mehr oder weniger unbestimmten „Zwischenzone“¹¹³ von realer und fiktiver Welt statt. Genau dadurch eröffnet sie einen Zugang zum Haupttext, insofern „sie sich selbst als Übergangszone in Szene setz[t]“.¹¹⁴ Motiviert wird die im Vorwort eingeleitete Herausgeberfiktion denn auch in der diegetischen Welt des Ich-Erzählers im Literaturbetrieb gegen Ende des Romans:

Um meine Therapie nicht zu gefährden, werde ich einen anderen Autor bitten, meine Geschichte vorläufig unter seinem Namen herauszubringen und an meiner Stelle die anstrengenden Rituale des Literaturbetriebs mitzuspielen, Pressegespräche, Fernsehauftritte, Podiumsdiskussionen, Lesungen, Signierstunden usw. Ich werde mich zurückziehen, hinter der Glasscheibe weiter meine Schlachten schlagen und über diesen Bericht und den unfertigen Bestseller nur sagen: *Was ich geschrieben habe, habe ich geschrieben.*¹¹⁵

¹⁰⁸ Delius (2001), *Der Königsmacher*, unpaginiert.

¹⁰⁹ Ebd., S. 187.

¹¹⁰ Ebd., unpaginiert.

¹¹¹ Vgl. Uwe Wirth, „Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*“, in: Martin Stingelin (Hg.), *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“*. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, in Zusammenarbeit mit Davide Giurati und Sandro Zanetti, München, 2004, S. 156-174.

¹¹² Uwe Wirth, *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*, München, 2008, S. 108.

¹¹³ Rolf Parr, „Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft“, in: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein (Hg.), *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld, 2008, S. 11-63: 25.

¹¹⁴ Uwe Wirth, „Paratext und Text als Übergangszone“, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*, Bielefeld, 2009, S. 167-177: 167.

¹¹⁵ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 316. Der kursiv gesetzte letzte Satz dieser Passage wird im Text Goethe zugeschrieben (vgl. ebd., S. 24). Tatsächlich handelt es sich aber um ein Zitat von Pontius Pilatus (siehe Johannes 19, 22).

Die „glückliche[] Lage, vom Urteil der missgünstigen Welt und von den Launen des Marktes unabhängig zu sein“, nutzend verarbeitet der Ich-Erzähler retrospektiv und mit literarischen Mitteln seine „Ruhmsucht“. ¹¹⁶ Dass mit der Herausgeberfiktion auch immer eine Verhandlung der Grenze von realer und fiktionaler Realität einhergeht, verdeutlichen nicht zuletzt Interviews rund ein Jahr nach dem Erscheinen des Romans, in denen der eigentlich fiktive, nun aber ganz real agierende Herausgeber Delius sich zu kulturpolitischen Diskussionen um ein neues deutsches Bundesland Preußen äußert. ¹¹⁷ Der Ausruf „Mach dich zum König!“ ¹¹⁸ verweist mithin durchaus auf das Programm des Textes selbst. Denn auch Delius befolgt die Anweisung des Arztes Dr. N. an den Ich-Erzähler: „Schreiben Sie, wie Sie sich selbst zum König krönen wollten.“ ¹¹⁹ Dort, wo der Text mit dem fingierten Herausgeber Delius also in der Auseinandersetzung mit dem real existierenden literarischen Feld und dessen Akteuren angekommen zu sein scheint, vertauscht er doch nur Fiktionales und Faktisches: Der Herausgeber wird zu seinem eigenen Protagonisten und die thematisierten Leiden des Autors werden selbst als Teil einer literarischen Konstruktion lesbar. Nicht nur beschädigt sich der Text also gewissermaßen selbst, indem der in ihm verhandelte Feature-Roman nie über den Status der fragmentarischen Vortexte hinauskommt und dies durch die Betriebsbedingungen begründet wird. Auch präsentiert sich Delius im Rahmen der Literaturbetriebs-Szene als mehr oder weniger autonom handelnder Beobachter – und das heißt hier: Autor –, der die vom Feuilleton vermutete Beschädigung der Gegenwartsliteratur durch den Literaturbetrieb souverän kontrolliert und als „selbst generierte[s] Kunstprodukt“ ¹²⁰ in literarische Form bringt.

4. Rückkopplungen

In Delius' *Königsmacher*, so lässt sich festhalten, gerät die Reflexion über die Vermittlungsbedingungen von Literatur mithin in den Einzugsbereich der Selbstprogrammierung des Textes. Das, was Földényi und andere mit pejorativer Konnotation als ‚Literaturbetrieb‘ bezeichnen, wird in diesem Zusammenhang als das Heteronome und Widerstrebende, das im literarischen Produktionsprozess mitschreibt, konzipiert. Dazu inszeniert der Text ein Bild gegenwartsliterarischen Schreibens, das dieses „als strukturelles Ereignis im literari-

¹¹⁶ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 315.

¹¹⁷ Vgl. Gregor Dotzauer, „Das Preußen-Ja. Was der Berliner Schriftsteller F. C. Delius von der jüngsten Geschichts-Debatte hält“, in: *Der Tagesspiegel* vom 19.02.2002.

¹¹⁸ Delius (2001), *Der Königsmacher*, S. 187.

¹¹⁹ Ebd., S. 315.

¹²⁰ Landfester (2009), *Herbst der Zauberei*, S. 83.

schen Feld¹²¹ ausweist. Insofern der Roman damit einen Blick hinter die Kulissen literarischer Produktion fingiert, dem sich eine Reihe von Praktiken bietet, „die dem Prestige der Kunst fremd sind und dazu angetan, den Glanz jener Vorstellung vom singulären Werk und schöpferischen Individuum zu trüben“¹²², stellt er durchaus ein „entsublimierte[s], entzauberte[s] Bild[] des Künstlertums“¹²³ vor.

Gleichzeitig inszeniert Delius indes eine Herausgeberfigur, die die von Földényi und anderen diagnostizierten Betriebsbedingungen und deren Auswirkungen auf Literatur souverän beobachtet. Koppeln Herausgeberfiktionen „die Operation der Selbstbeschreibung mit der Operation der Selbststrahlung“¹²⁴, positioniert sich Delius als die mehr oder weniger autonome, das heißt die Regeln vorgebende Instanz, indem er den als störend beschriebenen Praktiken der literaturvermittelnden Akteure und Organisationen mit dezidiert literarischen Mitteln ihre Grenzen aufweist. Das Literatur ‚Beschädigende‘ des massenmedialisierten oder ökonomisierten Literaturbetriebs, wie es Teile des Feuilletons immer wieder feststellen, wird mithin an den Herausgeber und Autor Delius zurückgebunden, um es so nicht nur zu fiktionalisieren, sondern in eine kontrollierte und kontrollierende Distinktionsstrategie im literarischen Feld zu integrieren.

In der so entfaltenen Literaturbetriebs-Szene geht Delius' Text auf die Bedingungen seiner Vermittlung ein und inszeniert diese im Medium der beinahe gleichzeitigen Reflexion als ein Zusammenspiel von Text und literarischem Feld. Versteht man literarisches Schreiben als eine Schreibweise, „die die Bedingungen und Möglichkeiten ihres eigenen Zustandekommens, aber auch ihrer Gefährdung“¹²⁵, zu reflektieren versucht, ist *Der Königsmacher* also ein literarischer Text *par excellence*, der mit seiner Literaturbetriebs-Szene „im Rekurs des Schreibens auf seine eigenen Produktionsbedingungen (und also auch: Produktionsmöglichkeiten)“¹²⁶ die Praxis gegenwartsliterarischen Schreibens um 2000 vorführt. Der Text integriert mit dem Verweis auf seine Vermittlungsbedingungen nicht lediglich Aspekte des Literaturbetriebs als Teil einer abzubildenden Realität in seinen Darstellungsanspruch, sondern ver-

¹²¹ Stephan Porombka, „Literaturbetriebskunde. Zur ‚genetischen Kritik‘ kollektiver Kreativität“, in: ders./Wolfgang Schneider/Volker Wortmann (Hg.), *Kollektive Kreativität*, Tübingen, 2006, S. 72-87: 75.

¹²² Sabine Mainberger, „Von der Liste zum Text – vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur. Mit einem Blick in Perecs *Cahier des charges* zu *La Vie mode d'emploi*“, in: Gundel Mattenklott/Friedrich Weltzien (Hg.), *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, Berlin, 2003, S. 265-283: 266.

¹²³ Feulner (2010), *Mythos Künstler*, S. 449.

¹²⁴ Wirth (2008), *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion*, S. 187.

¹²⁵ Sandro Zanetti, „Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential der Literatur“, in: Uwe Wirth (Hg.), *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*, mit Beiträgen von Safia Azzouni u. a., Berlin, 2008, S. 75-88: 81.

¹²⁶ Ebd., S. 82.

knüpft den von Földényi bemerkten „Schatten des Literaturbetriebs“¹²⁷ als Rahmenbedingung von Gegenwartsliteratur mit dem Akt literarischer Kreativität.

Literatur

- Arnold, Heinz Ludwig/Beilein, Matthias (Hg.), *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3., völlig veränderte Aufl., Neufassung, München, 2009.
- Bartl, Andrea, „Erstochen, erschlagen, verleumdet. Über den Umgang mit Rezensenten in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – am Beispiel von Martin Walsers ‚Tod eines Kritikers‘, Bodo Kirchhoffs ‚Schundroman‘ und Franzobels ‚Shooting Star‘“, in: *Weimarer Beiträge* 4, 50 (2004), S. 485-514.
- Bartmann, Christoph, „Dicht am Dichter. Die Lesung als Ritual und Routine“, in: Anja Hill-Zenk/Karin Sousa (Hg.), *To read or not to read. Von Leserinnen und Leseerfahrungen, Leseförderung und Lesemarketing, Lesehust und Lesefrust*, München, 2004, S. 120-129.
- Baßler, Moritz, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, 2. Aufl., München, 2005.
- Beilein, Matthias, „Literaturbetrieb“, in: Gerhard Lauer/Christine Ruhrberg (Hg.), *Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe*, Stuttgart, 2011, S. 181-183.
- Bogdal, Klaus-Michael, „Deutschland sucht den Super-Autor. Über die Chancen der Gegenwartsliteratur in der Mediengesellschaft“, in: Clemens Kammler/Torsten Pflugmacher (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, 2004, S. 85-94.
- Bourdieu, Pierre, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übers. v. Bernd Schwibs und Achim Russer, 3. Aufl., Frankfurt/M., 2005.
- Brüns, Elke, „Generation DDR? Kindheit und Jugend bei Thomas Brussig, Jakob Hein und Jana Hensel“, in: Andrea Geier/Jan Süsselbeck (Hg.), *Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationenfragen in der Literatur seit 1990*, Göttingen, 2009, S. 83-101.
- Bunia, Remigius, „Mythenmetz & Moers in der Stadt der Träumenden Bücher – Erfundenheit, Fiktion und Epitext“, in: J. Alexander Bareis/Frank Thomas Grub (Hg.), *Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Berlin, 2010, S. 189-201.
- Campe, Rüdiger, „Die Schreibszene. Schreiben“, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, unter Mitarbeit von Irene Chytraeus-Auerbach u. a., Frankfurt/M., 1991, S. 759-772.
- Delius, Friedrich Christian, *Der Königsmacher. Roman*, Berlin, 2001.
- Ders., „Oldenburgisches Staatstheater: Rich times for historical fiction. Gespräch mit Dirk Hanke anlässlich der Uraufführung von ‚Der Königsmacher‘ im Oktober

¹²⁷ Földényi (2003), *Der Autor*, S. 135.

- 2003“, zit. n. http://www.fcdelius.de/gespraeche/gespraech_oldenburg.html, zuletzt aufgerufen am 01.12.2011.
- Döring, Christian (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur. Wider ihre Verächter*, Frankfurt/M., 1995.
- Dotzauer, Gregor, „Das Preußen-Ja. Was der Berliner Schriftsteller F. C. Delius von der jüngsten Geschichts-Debatte hält“, in: *Der Tagesspiegel* vom 19.02.2002.
- Durzak, Manfred, „Einleitung. Lyriker, Erzähler, Zeitkritiker. Umrisse des literarischen Werks von F.C. Delius“, in: ders./Hartmut Steinecke (Hg.), *F. C. Delius. Studien über sein literarisches Werk*, Tübingen, 1997, S. VII-X.
- Eger, Christian, „Ich bleibe ein fröhlicher Skeptiker“. Der Schriftsteller F. C. Delius im Gespräch mit Christian Eger über das Preußenjahr und den Meinungs-Jahrmarkt“, in: *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 09.10.2001.
- Eichendorff, Joseph von, *Das Marmorbild. Eine Novelle*, in: ders., *Werke in fünf Bänden*, Bd. 2: *Ahnung und Gegenwart. Erzählungen I*, hg. v. Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Frankfurt/M., 1985, S. 383-428.
- Feulner, Gabriele, *Mythos Künstler. Konstruktionen und Dekonstruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*, Berlin, 2010.
- Földényi, László F., „Der Autor als Anführungszeichen. Überschattete Liebe zur deutschen Literatur“, in: *Kursbuch* 153, (2003), S. 134-142.
- Franck, Georg, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, 3. Aufl., München, Wien, 1998.
- Genette, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Französischen von Dieter Hornig, 3. Aufl., Frankfurt/M., 2008.
- Grésillon, Almuth, *Literarische Handschriften. Einführung in die ‚critique génétique‘*, aus dem Französischen übers. v. Frauke Rother und Wolfgang Günther, Bern (u. a.), 1999.
- Grimm, Gunter E., „Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung.“ Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstpräsentation“, in: ders./Christian Schärf (Hg.), *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld, 2008, S. 141-167.
- Jessen, Jens, „Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur? Vorbemerkung zu einer Diskussion“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 51 (2007), S. 11-14.
- Johannes, Anja, „In einem Anfall von Literaturbetriebswiderwillen.“ Die Romane Thomas Glavinics im Geflecht des Literaturbetriebs“, in: Paul Brodowsky/Thomas Klupp (Hg.), *Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft*, Frankfurt/M. (u. a.), 2010, S. 105-118.
- Köhler, Andrea/Moritz, Rainer (Hg.), *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*, Leipzig, 1998.
- Krause, Tilman, „Bastel dir einen Bestseller! F. C. Delius hat einen historischen Anti-Roman geschrieben“, in: *Die Welt* vom 06.10.2001.
- Landfester, Ulrike, „Herbst der Zauberei. Kritik der Selbstkritik in Eichendorffs *Das Marmorbild*“, in: Daniel Müller Nielaba (Hg.), „*du kritische Seele*“. *Eichendorff: Epistemologien des Dichtens*, Würzburg, 2009, S. 75-87.
- Loquai, Franz, „Karnevaleske Demaskierung eines Medienclowns. Martin Walsers *Tod eines Kritikers* als Lehrstück über den Kulturbetrieb“, in: Dieter Borchmeyer/Helmuth Kiesel (Hg.), *Der Ernstfall. Martin Walsers Tod eines Kritikers*, Hamburg, 2003, S. 158-173.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, 4. Aufl., Frankfurt/M., 2002.
- Mainberger, Sabine, „Von der Liste zum Text – vom Text zur Liste. Zu Werk und Genese in moderner Literatur. Mit einem Blick in Perecs *Cahier des charges* zu *La Vie*

- mode d'emploi*“, in: Gundel Mattenklott/Friedrich Weltzien (Hg.), *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, Berlin, 2003, S. 265-283.
- Müller, Lothar, „Bastarde. Friedrich Christian Delius kontert Pop mit Preußen“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 20.10.2001.
- Niefanger, Dirk, „Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur“, in: Johannes G. Pankau (Hg.), *Pop Pop Populär. Popliteratur und Jugendkultur*, Bremen, Oldenburg, 2004, S. 85-101.
- Niemann, Norbert, „Strategien der Aufmerksamkeit“, in: *Neue Rundschau* 1, 113 (2002), S. 156-165.
- Neuhaus, Stefan, „Der Autor als Marke. Strategien der Personalisierung im Literaturbetrieb“, in: *Wirkendes Wort* 2, 61 (2011), S. 313-328.
- Noltze, Holger, „Der dritte Versuch über Minna. F. C. Delius bricht eine Lanze für die preußische Popliteratur“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 03.11.2001.
- Parr, Rolf, „Literatur als literarisches (Medien-)Leben. Biografisches Erzählen in der neuen deutschen ‚Pop‘-Literatur“, in: Clemens Kammler/Torsten Pflugmacher (Hg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen – Analysen – Vermittlungsperspektiven*, Heidelberg, 2004, S. 183-200.
- Ders., „Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft“, in: Achim Geisenhanslüke/Georg Mein (Hg.), *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld, 2008, S. 11-63.
- Plachta, Bodo, *Literaturbetrieb*, Paderborn, 2008.
- Porombka, Stephan, „Literaturbetriebskunde. Zur ‚genetischen Kritik‘ kollektiver Kreativität“, in: ders./Wolfgang Schneider/Volker Wortmann (Hg.), *Kollektive Kreativität*, Tübingen, 2006, S.72-87.
- Raddatz, Fritz J., „Wie tief wollen wir noch sinken?“, in: *Die Welt* vom 30.04.2010.
- Reichwein, Marc, „Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten“, in: Stefan Neuhaus/Johann Holzner (Hg.), *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Mit drei Abbildungen*, Göttingen, 2007, S. 89-99.
- Richter, Steffen, *Der Literaturbetrieb. Eine Einführung. Texte – Märkte – Medien*, Darmstadt, 2011.
- Rösch, Gertrud Maria, *Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur*, Tübingen, 2004.
- Schmitz-Emans, Monika, *Einführung in die Literatur der Romantik*, 2., durchgesehene Aufl., Darmstadt, 2007.
- Schumacher, Eckhard, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt/M., 2003.
- Schütz, Erhard, „Das gute Buch der Bücher. Perspektiven des Buchs – vom Markt her beobachtet“, in: Erhard Schütz/Thomas Wegmann (Hg.), *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin, 2002, S. 58-80.
- Ders. (Hg.), *Das BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen*, zus. mit Silke Bittkow, David Oels, Stephan Porombka und Thomas Wegmann, Reinbek bei Hamburg, 2005.
- Taberner, Stuart, *German Literature of the 1990s and Beyond. Normalization and the Berlin Republic*, Rochester, 2005.
- Tillmann, Markus/Forth, Jan, „Der Pop-Literat als ‚Pappstar‘. Selbstbeschreibungen und Selbstinszenierungen bei Benjamin von Stuckrad-Barre“, in: Ralph Köhnen

- (Hg.), *Selbstpoetik 1800-2000. Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*, Frankfurt/M. (u. a.), 2001, S. 271-283.
- Treecq, Christian van, „Tod eines Autors. Houellebecq-Satire und Literaturbetrieb in Bodo Kirchhoffs *Schundroman*“, in: Marcel Krings/Roman Lukscheiter (Hg.), *Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, mit einem Geleitwort von Bernhard Böschenstein, Würzburg, 2007, S. 239-256.
- Wegmann, Thomas, *Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850-2000*, Göttingen, 2011.
- Wirth, Uwe, „Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*“, in: Martin Stingelin (Hg.), „*Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum*“. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, München, 2004, S. 156-174.
- Ders., *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*, München, 2008.
- Ders., „Paratext und Text als Übergangszone“, in: Wolfgang Hallet/Birgit Neumann (Hg.), *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaft und der Spatial Turn*, Bielefeld, 2009, S. 167-177.
- Zanetti, Sandro, „Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential der Literatur“, in: Uwe Wirth (Hg.), *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*, mit Beiträgen von Safia Azzouni u. a., Berlin, 2008, S. 75-88.
- Ders., „Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur“, in: Paul Brodowsky/Thomas Klupp (Hg.), *Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft*, Frankfurt/M. (u. a.), 2010, S. 13-29.

ANJA JOHANNSEN

„ZUVIEL ZIELWÜTIGE KRÄFTE?“ DER LITERATURVERANSTALTUNGSBETRIEB UNTER DER LUPE

Im Sommer 2011 bei einer Podiumsdiskussion im Göttinger Literaturhaus¹ danach befragt, was ihm im Laufe seines bisherigen Autorenlebens an Schreckenserlebnissen im Veranstaltungsbetrieb so alles widerfahren sei, erzählte der Autor Klaus Modick, er sei vor ein paar Jahren zu einem Hamburger Lese-festival in *Planten un Blomen* eingeladen gewesen. Nun gut, warum nicht einmal draußen lesen?, habe er sich gedacht, ehe er erfuhr, dass die Veranstalter vorgesehen hatten, die geladenen Autoren in den Bäumen des Parks zu plat-zieren und sie von dort lesen zu lassen. Modick verzichtete auf diese Ver-dienstmöglichkeit.

Die Anekdote steht am Beginn meiner Ausführungen, weil ich im Folgen-den der Frage nachgehen möchte, warum – auch und gerade unter Literatur-wissenschaftlern – oftmals eine massive Skepsis Leseveranstaltungen gegen-über zu vernehmen ist, und die *Planten un Blomen*-Episode zunächst eine so bündige wie schlüssige Antwort gibt. Alles, was mit den Schmähwörtern Eventisierung und Kommerzialisierung gemeint sein könnte, läuft hier zusam-men. Nicht um die Auseinandersetzung mit einem Text geht es, so scheint es, im Veranstaltungsbetrieb, sondern allein um das Spektakel, das Zirkusartige, kurz: das Event, mit dem dubiose Kulturmanager ihr Publikum anlocken, um sie schal zu unterhalten und ihnen das Geld aus der Tasche zu ziehen. Wer wird das schon ernst nehmen können.

Der Veranstaltungsbetrieb ist zwar nur ein Rädchen im Gesamtgetriebe des Literaturbetriebs, steht aber in dem Ruf, dessen gegenwärtiger Tendenz zum Mainstreaming deutlich Vorschub zu leisten. Und nicht nur das: Weil er eben ‚Events‘ produziert, weil ihn zweifellos Schnellebigkeit und damit die Gefahr der Flüchtigkeit kennzeichnen, gilt der öffentliche Lesebetrieb als Paradigma und gewissermaßen als Klimax dessen, was den Literaturbetrieb in den ver-gangenen zwei, drei Jahrzehnten so maßgeblich verändert hat. „[Z]uviel ziel-wütige Kräfte/auch in dieser/scheinbar durchsternten/Hochluft“² scheinen hier

¹ Vgl. die Veranstaltungsankündigung unter <http://www.literarisches-zentrum-goettingen.de/programm/fruehjahr-2011/hauptprogramm/literaturverteiler-lesebuehne>, zuletzt aufgerufen am 05.03.2012.

² Aus Paul Celans Gedicht *Die herzschriftgekrümelte*; das ganze Gedicht lautet: „Die herzschriftgekrümelte Sichtinsel/mittnachts, bei kleinem/Zündschlüsselschimmer.//Es sind zuviel/zielwütige Kräfte/auch in dieser/scheinbar durchsternten/Hochluft.//Die ersehnte Freimeile/prallt auf uns auf.“ (Paul Celan, *Gedichte in zwei Bänden. Zweiter Band*, Frankfurt/M., 1985 [1975], S. 174.)

am Werk zu sein; entsprechend rufen sie argwöhnische Stimmen, diffuse Abwehr wie berechnete Zweifel auf den Plan. Daher ist es dringend geboten genauer nachzusehen, was diesem Misstrauen dem Veranstaltungsbetrieb gegenüber tatsächlich zugrunde liegt. Wichtig scheint mir vor allem, die oft etwas unglückliche Melange aus kapitalismuskritischen Impulsen, Elitismus und einem eingefleischten Kulturkonservatismus, die diese skeptischen Bemerkungen prägt, zu entmischen und die reflexartigen Invektiven zu unterscheiden von der gut begründeten Kritik.³

Betriebsklagen

Entfernen wir uns vorerst vom Sonderfall Veranstaltungsbetrieb und sehen uns den Literaturbetrieb im Gesamten an. Wovon überhaupt ist die Rede, wenn die Veränderungen des Literaturbetriebs beklagt werden, wenn von Kommerzialisierung und Eventisierung die Rede ist? Was hat die literaturbetrieblichen Instanzen in Verruf gebracht? Oder ist die Vorstellung vom Literaturbetrieb als „Versklavungsanstalt des Schreibens“⁴ etwa ebenso alt wie der Betrieb selbst?

Der Text „Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?“, mit dem Jens Jessen 2007 im *Jahrbuch der Schillergesellschaft* ein neues Diskussionsforum eröffnet hatte⁵, ist von Germanisten vielfach zitiert worden. Weitaus weniger nahm die Wissenschaft dagegen die Reaktionen auf Jessens Frage wahr, d. h. die Diskussion, die sie auslöste. Dabei beinhalten die 2008 am selben Ort veröffentlichten Antworten durchaus interessante Überlegungen. Besonders anregend ist Angelika Overaths etwas übellauniger („Wo ist das Problem? Daß das Leben nicht gerecht ist?“⁶), knapp, aber sorgsam ausgefalteter literaturgeschichtlicher Rückgriff auf das „Vorspiel auf dem Theater“ aus dem *Faust I*. Seine Haltung zum Literaturmarkt habe Goethe immer „in verehrungswürdiger Klarheit dargestellt: nämlich ambivalent“⁷, schreibt Overath, und zwar u. a., indem er in eben jenem Vorspiel das Problem der Kunst und ihrer Vermarktung auf drei Positionen aufteilte: Der erfolgsorientierte Direktor feuere den Dichter wie ein Literaturagent an, „der Menge zu behagen“, woraufhin dieser etwas von „stiller Himmelsenge/Wo nur dem Dichter reine Freude

³ Der vorliegende Text ist angelehnt an meinen Aufsatz: „Stroh zu Gold oder Gold zu Stroh? Zur Poetik öffentlicher Autorenlesungen“, in: Philipp Theisohn/Christine Weder (Hg.), *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Paderborn, 2012, S. 144-156.

⁴ Vgl. den Ankündigungstext zu Theisohn/Weder (2012), *Literaturbetrieb*: <http://www.fink.de/katalog/titel/978-3-7705-5296-2.html>, zuletzt aufgerufen am 05.03.2012.

⁵ Jens Jessen, „Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur? Vorbemerkungen zu einer Diskussion“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 51 (2007), S. 11-14. Vgl. dazu den Beitrag von David-Christopher Assmann in diesem Band.

⁶ Angelika Overath, „Vorspiel auf dem Theater. Eine Antwort auf Jens Jessen“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 52 (2008), S. 498-500: 498.

⁷ Ebd., S. 499.

blüht“⁸ zurückmaunze. Die Lustige Person aber kontert beiden, es gehe doch darum „Phantasie, mit allen ihren Chören, Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft [...] nicht ohne Narrheit hören“⁹ zu lassen, plädiert also für eine „wilde Mixtur“, so Overath, „in der [...] Hingabe und Kontrolle zusammenkommen, und zwar in der Freiheit jener Distanz, die in die eigene Produktion auch den Widerhaken der ‚Narrheit‘ setzt“¹⁰.

Da stehen sie also vor gut zweihundert Jahren auf der Bühne bereits beisammen, die drei Positionen, die in ihren Grundzügen dieselben geblieben sind und entsprechend auch die gegenwärtigen Diskussionen prägen: Den einen, den Literaturvermarkter, treiben allein die ökonomischen Belange um (Verkaufszahlen!), während der andere, der Autor, an den autonomen Gesetzen der Kunst festhält (wobei die Rollenverteilung nicht festgeschrieben ist: Die erste Rolle könnte durchaus auch ein Autor und die zweite z. B. ein Kleinverleger besetzen). Und dazwischen gibt es den Vermittler beider Positionen, und „[a]lle drei haben sie auf ihre Weise recht“¹¹, wie Overath kommentiert, aber am meisten recht hat doch fraglos – auch Overath lässt an ihrer Präferenz keinen Zweifel – derjenige, der die Ambivalenzen aushält, weil er allein mit Humor begabt scheint.

Überzeugend an Overaths Kommentar ist vor allem die Einladung, der gegenwärtigen Aufgeregtheit mit dem Hinweis auf die Lässigkeit und den Witz zu begegnen, die der alte Goethe im Umgang mit der Problematik pflegte. Denn zunächst einmal, das betont Jörg Drews in seiner Reaktion auf Jessen, ist die Klage über den Literaturbetrieb nichts weiter als ein Topos.¹² Aber ein Topos sollte, will man ihn nicht als Gemeinplatz missverstehen, jeweils in seiner poetischen Ausführung besehen werden und – hier noch wichtiger – in seinem (kultur-)historischen Kontext auf seine Funktion geprüft werden. Allein mit dem Verweis auf den Bart, den diese Klage trägt, hat man sich ihrer nicht entledigt. Eine Wissenschaft, die sich für Gegenwartsliteratur und deren Praxiszusammenhänge interessiert, die vielmehr Wertungsprozesse erforschen als selbst pauschal entwertend auftreten will, wird sich unweigerlich mit diesem Topos auseinandersetzen müssen. Schauen wir uns also an, inwiefern die Grundlage, auf der gegenwärtig über den Betrieb geklagt wird, doch nicht ganz dieselbe ist wie zu Zeiten der Weimarer Klassik.

⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart, 1986 [1808], S. 4.

⁹ Ebd., S. 5.

¹⁰ Overath (2008), Vorspiel, S. 499.

¹¹ Ebd.

¹² Jörg Drews, „Zum Thema: Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 52 (2008), S. 481-491: 486.

Facts

Rainer Moritz, Kritiker, Autor und Leiter des Hamburger Literaturhauses, wehrt in seinem Kommentar zu Jessen ab, die Macht des Literaturbetriebs sei ohnehin verschwindend gering, die wirklichen „Gefahren für die Literatur lauern woanders – zum Beispiel in einem sich konzentrierenden Buchhandelsmarkt, der die Bestsellerfixierung der großen Ketten fördert und es jenen Sortimentern schwer macht, die sich davon unabhängig machen wollen“¹³. Strikt trennen zu wollen zwischen den Entwicklungen im Buchhandel und denen im Literaturbetrieb, greift aber etwas kurz. Die vielfach beklagte Kommerzialisierung ist durchaus nicht dem Buchhandel vorbehalten. Die gesamte Branche wird mittlerweile dominiert – das gilt es sachlich festzuhalten, ohne zwingend in ein kulturpessimistisches Lamento einzustimmen – von der enormen Beschleunigung des Markts (in den Filialen der Buchhandelsketten liegen die jeweiligen Neuerscheinungen nur noch wenige Wochen auf den Tischen, bevor sie an den Verlag zurückgeschickt und durch neue ersetzt werden); Konzentrationsprozesse sind längst nicht auf den Buchhandel beschränkt, sondern auch im Verlagswesen am Werk (große Medienkonzerne schlucken mehr und mehr kleinere, ehemals selbstständige Unternehmen) und entsprechend überraschen stark gestiegene Renditeerwartungen, gerade auch in den Verlagen, heute niemanden mehr: Wo vor zwanzig Jahren noch Umsatzrenditen von 2 bis 5 % üblich waren, liegen die Zielvorgaben in den Verlagskonzernen mittlerweile deutlich höher.¹⁴ Die kleineren Verlage haben es zunehmend schwer, den Entwicklungen auf dem von Großkonzernen beherrschten Markt etwas entgegenzusetzen. Bewährte Strukturen des Literaturbetriebs wie die Autorenbindung an Verlage sind in den großen Häusern tendenziell im Abbau begriffen; der Einfluss von Literaturagenten und Scouts dagegen wächst.¹⁵

„Seit der viel beredeten Krise des Buchmarkts“, schreiben Beilein, Stockinger und Winko in ihrem Band zur *Literatur in der Wissensgesellschaft*, „ist derzeit klarer denn je, dass Literatur unter Marktbedingungen stattfindet“¹⁶, und das gilt für sämtliche Bereiche der Literaturvermittlung. Der Literaturkritiker und Kulturvermittler Christoph Bartmann hat vor kurzem eine brillante Analyse der veränderten Arbeitsbedingungen in seiner Branche vorgelegt. Wir

¹³ Rainer Moritz, „Wenig neues unter der Sonne“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 52 (2008), S. 496 f.: 497.

¹⁴ Den immer noch besten Überblick über die Veränderungen in der Buchbranche liefern meines Erachtens André Schiffirin und – für den deutschsprachigen Bereich – Klaus Wagenbach im Nachwort selbigen Buchs: André Schiffirin, *Verlage ohne Verleger. Über die Zukunft der Bücher*, mit einem Nachwort von Klaus Wagenbach, aus dem Amerikanischen von Gerd Burger, Berlin, 2000.

¹⁵ Vgl. Renate Grau, *Ästhetisches Engineering. Zur Verbreitung von Belletristik im Literaturbetrieb*, Bielefeld, 2006.

¹⁶ Matthias Beilein/Claudia Stockinger/Simone Winko, „Einleitung. Kanonbildung und Literaturvermittlung in der Wissensgesellschaft“, in: dies. (Hg.), *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, Tübingen, 2012, S. 1-15: 11.

alle seien mittlerweile „unternehmerisch handelnde Subjekte [...]. Ich bin“, so Bartmann, „ohne gefragt worden zu sein und ohne diese Berufswahl angestrebt zu haben, zum Manager geworden. Wir alle, sofern wir es nicht schon vorher waren, sind jetzt Manager.“¹⁷ Im Grunde betrifft diese Entwicklung alle im Literaturbetrieb Tätigen, gleich, in welcher Funktion. Auch in einem Beruf wie dem des Lektors, von dem man lange noch meinte, seine Arbeitszeit sei mehr oder weniger ausschließlich der Textarbeit vorbehalten, gehören der Umgang mit Rentabilitätskennzahlen, Lagerkosten, Cashflow und Controlling längst zum Arbeitsalltag.¹⁸

Der expandierende Veranstaltungsbetrieb

Auch Literaturveranstalter sind in Zeiten geringer werdender Subventionierungen durch die öffentliche Hand zunehmend darauf angewiesen, ihre Programme mit Autorennamen zu bestücken, die sich auf den Bestseller- oder zumindest Bestenlisten befinden, um ihre Säle einigermaßen gefüllt zu sehen. Dennoch ist der Veranstaltungsbetrieb fraglos ein expandierender Zweig der Buchbranche; erst in den vergangenen zwei Jahrzehnten hat sich dieser Sektor zu dem entwickelt, was er heute ist, und er scheint gegenwärtig noch weiter zu wachsen. Autorenlesungen – z. B. in Buchhandlungen – hat es freilich lange schon gegeben, erst aber mit dem Aufkommen großer Literaturfestivals und der Literaturhäuser ist eine Institutionalisierung der Literaturveranstaltung in großem Maßstab eingetreten: Die Klassiker unter den jährlichen Festivals entstanden zwar bereits zwischen 1970 und 1980;¹⁹ die ganz großen Publikums-magneten wie das – sich selbst so bezeichnende – größte „Lesefestival Europas“ *Leipzig liest* (1991), die *lit.Cologne*, das *internationale literaturfestival berlin* (beide 2001) oder Hamburgs *Harbour Front* (2009) sind aber weitaus jüngeren Datums. Mittlerweile finden regelmäßig über fünfzig Festivals im deutschsprachigen Raum statt. Und ähnlich verhält es sich mit den Literaturhäusern: Die ‚Urmutter‘ all dieser Häuser, das *Literarische Colloquium Berlin* am Wannsee, gibt es zwar schon seit 1963. Das *lcb* war allerdings immer auch Stipendiatenhaus und somit kein reiner Veranstaltungsort. Das erste Literaturhaus im strengeren Sinn, mit dem auch die Bezeichnung geboren war, wurde erst 1986 in Berlin-Charlottenburg eröffnet. Drei Jahre darauf zog Hamburg nach, in den 1990ern folgten Wien, Frankfurt am Main, Rostock, Salzburg, Leipzig, München, Köln und Zürich, 2001 Stuttgart, 2003 Graz, und seither

¹⁷ Christoph Bartmann, *Leben im Büro. Die schöne neue Welt der Angestellten*, München, 2012, 10. Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Mirna Zeman zur neoliberalen Gouvernementalität im vorliegenden Band.

¹⁸ Vgl. *Krise des Lektorats?* Hg. im Auftrag der Deutschen Literaturkonferenz von Gunther Nickel, Göttingen, 2006.

¹⁹ Namentlich die österreichischen *Rauriser Literaturtage* (1971), die *Solothurner Literaturtage* in der Schweiz (1978) und das *Erlanger Poetenfest* (1980).

sind in diversen anderen Städten meist mittlerer Größe weitere entstanden bzw. im Aufbau begriffen, u. a. in den neuen Bundesländern.²⁰

Erstaunlich ist, dass bislang kaum Forschungsliteratur zum Veranstaltungsbetrieb vorliegt²¹, obwohl doch zumindest zwei Jahrzehnte Zeit gewesen wären, sich die zunehmende Institutionalisierung dieser Rezeptionsform von Literatur genauer anzusehen. Zwar sind Literaturhäuser meiner Beobachtung nach mittlerweile zu einem relativ beliebten Bachelor- oder Masterarbeitsthema avanciert; es ist mir allerdings nur eine größere Studie bekannt:²² Die Dissertation von Sonja Vandenrath beleuchtet vor allem den Zusammenhang von konzeptionellen und – gerade auch die Finanzierung betreffenden – strategischen Fragen und gibt entsprechend Aufschluss über den Balanceakt zwischen unternehmerischem Risiko und kulturellem Auftrag.²³ Auf die anfangs benannte Skepsis der Literaturwissenschaften gegenüber dem Veranstaltungsbetrieb reagiert weder diese Arbeit noch die – ohnehin recht überschaubare – Menge an kleineren Publikationen, die vom Führungspersonal aus dem Veranstaltungsbetrieb verfasst wurde.²⁴ Ebenfalls nicht viel zur Schärfung eines kri-

²⁰ Die von Stephan Porombka und Kai Splittgerber im Auftrag des Netzwerks der Literaturhäuser erarbeitete und mittlerweile nachgebesserte „Studie zur Literaturvermittlung in den fünf neuen Bundesländern zu Beginn des 21. Jahrhunderts“ gibt hierüber Auskunft. Nachzulesen ist sie unter: <http://www.literaturhaus.net/projekte/projekt.htm?p=229>, zuletzt aufgerufen am 06.03.2012.

²¹ Vgl. Gunter E. Grimm, „Nichts ist widerlicher als eine sogenannte *Dichterlesung*: Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstpräsentation“, in: ders./Christian Schärf (Hg.), *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld, 2008, S. 141-167. Grimm konstatiert dort, „dass es bis heute weder eine wissenschaftliche noch eine populäre Darstellung der Dichterlesung gibt [...]“ (S. 143).

²² Sonja Vandenrath, „Die bundesdeutschen Literaturhäuser“, in: dies., *Private Förderung zeitgenössischer Literatur. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld, 2006, S. 169-200. Vgl. auch: dies., „Zwischen LitClubbing und Roundtable. Strategien von Literaturhäusern“, in: Erhard Schütz/Thomas Wegmann (Hg.), *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin, 2002, S. 172-188.

²³ In dem einschlägigen Kapitel ihrer Doktorarbeit zeigt Vandenrath – was in kulturpolitischer Hinsicht hoch spannend ist –, welche Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Modellen der Mischfinanzierung und der jeweiligen Programmarbeit der Literaturhäuser bestehen und wie unterschiedlich groß die Spielräume für konzeptionelle Arbeit sind. Anders als Mitte der 2000er, als Vandenraths Studie entstand, gilt heute als die große Gefahr, in der Literaturhäuser stehen, nicht mehr die, elitistische „Refugien innovationsresistenter Minderheitenprogramme“ zu sein, als vielmehr die, zum verlängerten Arm der Marketingabteilungen der Verlage zu verkommen. Gerade bei den Häusern (Hamburg, Frankfurt/M. und – in deutlich geringerem Maße – Berlin-Charlottenburg), die in dem Ruf standen, wenig an Breitenwirksamkeit interessiert zu sein, hat sich das Profil in den letzten Jahren jeweils durch einen Leitungswechsel in die andere Richtung verändert.

²⁴ Vgl. z. B. Rainer Moritz, „Ein Forum für die Literatur“, in: Heinz Ludwig Arnold/Matthias Beilein (Hg.), *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3., völlig veränderte Aufl., Neufassung, München, 2009, S. 123-129; Thomas Böhm, *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichte, Ideen*, Köln, 2003. (Moritz ist Leiter des Literaturhauses Hamburg, Böhm war damals Programmleiter des Literaturhauses Köln und hat mittlerweile die Programmleitung des *internationalen literaturfestivals berlin* übernommen). Interessant sind diese Texte ohnehin v. a. als Dokumentationen eines institutionellen Selbstverständnisses. Auch der vorliegende Beitrag – das soll nicht verschwiegen werden – ist in genau jener Hinsicht von Befangenheit

tischen Blicks auf Literaturveranstaltungen tragen Feuilleton-Debatten wie die von Stephan Porombka initiierte Diskussion um Ab- oder Weiterleben der Wasserglaslesung bei.²⁵ Die Tauglichkeit von Veranstaltungsformaten immer wieder zu überprüfen, ist für Veranstalter fraglos eine notwendige Angelegenheit; aus literaturwissenschaftlicher Perspektive gibt es wesentlich interessantere Fragen an den Veranstaltungsbetrieb, die zu diskutieren noch aussteht: Fragen beispielsweise nach Heteronomie bzw. Autonomie der Literaturveranstalter, nach den Auswirkungen der Etablierung des Veranstaltungsbetriebs auf die Textproduktion selbst, Fragen nach den im Veranstaltungsbetrieb dominierenden Literaturbegriffen, nach Fremd- und Selbstinszenierung von Autoren auf Lesebühnen etc.

Ich will im Folgenden versuchen, zumindest einen Teil dieser Fragen anzureißen und mögliche Antworten zu skizzieren. Leitend ist dabei die Absicht, Grundlagen für eine profundere literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Betrieb zu schaffen. Die Überlegung, wie der Veranstaltungsbetrieb zu gestalten ist, um weniger Skepsis hervorzurufen bzw. der vorhandenen Skepsis klug zu begegnen, läuft parallel mit.

Die Lesung – Produkt oder *byproduct*

Angesichts der Bandbreite dessen, was der Lesungsbetrieb bietet – von der kleinen Lyrikveranstaltung in der Off-Szene bis hin zu Frank Schätzing's Show in der Mehrzweckhalle –, verwundert die Pauschalität der Skepsis, die Literaturveranstaltungen gegenüber oft herrscht. Geschuldet sind diese Negativreflexe auf die Branche auch und vielleicht zuallererst der Ablösungsbewegung vom Buch, die jede Lesung vollzieht. Veranstalter und Verlage reden zwar immer gerne darüber, wie schön sich die stille Lektüre zuhause (die normalerweise den Buchkauf voraussetzt) und der Besuch öffentlicher Lesungen ergänzen. Faktisch stellt die Veranstaltung neben dem Produkt Buch allerdings ein eigenes, zusätzliches Produkt dar. Insofern rangiert sie bei manchem Buchliebhaber eher unter den wenig brauchbaren *byproducts* wie dem Poster zum Film o. Ä. Und wie man die wachsenden ‚Nonbook-Bereiche‘ bei den Filialisten beklagt, betrachtet man auch die flächendeckende Ausbreitung des Veran-

geprägt (ich leite das Literarische Zentrum in Göttingen) und sollte entsprechend mit der nötigen Skepsis gelesen werden!

²⁵ Den Ausschlag gaben Porombkas Invektiven gegen das traditionelle Veranstaltungsformat in diesem Interview: http://www.buchreport.de/nachrichten/verlage/verlage_nachricht/datum/0/0/0/hat-die-lesung-ausgedient-herr-porombka.htm, zuletzt aufgerufen am 21.01.2012; auf die Gegenrede Rainer Moritz', Leiter des Literaturhauses Hamburg (http://www.buchreport.de/nachrichten/buecher_autoren/buecher_autoren_nachricht/datum/2010/04/07/die-verteidigung-des-wasserglases.htm, zuletzt aufgerufen am 21.01.2012), reagierte Porombka, indem er seine Bemerkungen geringfügig relativierte: http://www.buchreport.de/nachrichten/buecher_autoren/buecher_autoren_nachricht/datum/2010/04/12/sturm-aufs-wasserglas.htm, zuletzt aufgerufen am 21.01.2012.

staltungsbetriebs mit Argwohn: Die zunehmend konsumistische Erlebnisgesellschaft will beschäftigt sein, ohne sich mühen zu müssen. Hören ist leichter als lesen – könnte man meinen.

Gerade angesichts des diffusen Argwohns lohnt es sich, genauer darüber nachzudenken, was für ein Produkt die Literaturveranstaltung darstellt. Im eigentlichen Sinne eine Verkaufsveranstaltung – wie die Signierstunde in Buchhandlungen – ist die öffentliche Lesung entgegen der landläufigen Meinung nicht. Sollte sie dies je sein, dann verfehlte sie ihren Zweck mit erschreckender Regelmäßigkeit. Befragt man Buchhändler, die Büchertische bei Veranstaltungen stellen, nach ihren Verkäufen, ist die Antwort meistens ernüchternd: Werden fünf Bücher veräußert bei einer von fünfzig Leuten besuchten Lesung, gilt das als viel. Zwar werden sowohl in den Literaturhäusern als auch auf den meisten Festivals dennoch Büchertische organisiert, um dem Besucher die Option zum Blättern und zum Kauf zu bieten, es geht aber tatsächlich vor allem um die Möglichkeit; genutzt wird diese weitaus seltener als man annehmen möchte.

Auch wenn Lesungen also nur selten direkt zum Buchkauf führen, sind sie durchaus als ein Marketinginstrument zu begreifen. Verlage sind mittlerweile so stark interessiert daran, ihre Autoren an möglichst vielen Orten zu möglichst vielen Gelegenheiten auftreten zu lassen, dass sie seit den 1990er Jahren eigens Stellen zu diesem Zweck geschaffen haben. In jedem großen Publikumsverlag sind heute mindestens ein, zwei Personen – fast immer Frauen – angestellt, um die Lesereisen der Verlagsautoren zu organisieren und bei den Veranstaltern für Lesungen mit selbigen zu werben.²⁶ Das zeigt sehr klar, dass sich die Verlage selbstverständlich von Lesungen versprechen, gute ‚Reklame‘ zu sein – Reklame im alten, im Vergleich zur heutigen Verwendung noch deutlich weniger ausdifferenzierten Wortsinn, wie ihn Thomas Wegmann in *Dichtung und Warenzeichen* verwendet und folgendermaßen erläutert:

Schließlich erfasst er nicht nur, was aktuell und dezidiert als ‚Werbung‘ bezeichnet wird, sondern darüber hinaus auch Marketingstrategien, Public Relations etc., kurz: all das, womit gezielt und intentional Aufmerksamkeit auf bestimmte Produkte, Personen und Dienstleistungen gelenkt werden soll, um so ökonomisches und/oder symbolisches Kapital einzunehmen.²⁷

In exakt diesem Sinn ist die Literaturveranstaltung eindeutig ein Reklameinstrument – für Verlage, für Autoren und für die Veranstalter selbst. Sie ist angesichts der Aufmerksamkeitskonkurrenz in der gegenwärtigen Medienkultur

²⁶ In den 1980ern, als sich das Lesungswesen erst auszubreiten begann, wurden diese Aufgaben – wie heute noch in kleinen Verlagen – nebenbei von einer Mitarbeiterin erledigt, die vornehmlich mit anderem, meist PR-Arbeiten, beschäftigt war. In der Zwischenzeit ist das Pensum an Lesungen jedoch so gewachsen – bei Suhrkamp beispielsweise von jährlich ca. 300 Mitte der 1980er auf ca. 2000 Veranstaltungen Mitte der 2000er Jahre –, dass es der entsprechenden Personaldecke bedarf. (Ich danke Adrienne Schneider herzlich für die Informationen.)

²⁷ Thomas Wegmann, *Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850 – 2000*, Göttingen, 2011, S. 19.

ein sehr willkommenes Mittel, zunächst schlicht aufmerksam zu machen – auf ein Buch, auf eine Autorin – und somit ökonomisches und/oder, mit Bourdieu gesprochen, symbolisches Kapital anzuhäufen.

In den Buchwissenschaften wird seit jeher vom Doppelcharakter des Buchs als Handels- und Kulturgut gesprochen²⁸, d. h. auch das Buch selbst ist – „Kultur- und Bildungsfaktor“²⁹ hin oder her – immer auch Handelsware. Das Wissen um den Warencharakter des Buchs wird durch dessen Stilisierung als unbezahlbares Kulturgut jedoch deutlich zurückgedrängt. Das Reklamehafte der Literaturveranstaltung dagegen weist gerade auf den Warencharakter eines jeden Stücks Literatur hin und ruft damit Misstrauen hervor – ein Misstrauen, das auf eine lange Tradition zurückblicken kann. In seiner Einleitung zu dem Band *Warenästhetik*³⁰ geht Heinz Drügh den Weg nochmals ab, der auch zu diesen Vorbehalten geführt hat: Drügh erinnert an Marx' Unterscheidung von Gebrauchswert und Tauschwert einer Ware und dessen Feststellung, im kapitalistischen Warenverkehr dominiere der Tauschwert den Gebrauchswert; der Tauschwert werde einer Fetischisierung unterzogen. Der Philosoph Wolfgang Fritz Haug, auf den der Begriff der Warenästhetik zurückgeht, wies 1971 – auch daran erinnert Drügh³¹ – darauf hin, die Systemlogik des Konkurrenzkampfes im Kapitalismus mache es zunehmend erforderlich, dass Marketingmaßnahmen grundsätzlich einen Gebrauchswert nur mehr verheißen; es gehe um das Versprechen selbst, nicht um dessen Einlösung. Haug war der Ansicht, durch den Warenverkehr werde die menschliche Bedürfnisstruktur so konditioniert, dass jene Verhaltensmuster, zu denen uns der Kapitalismus erzieht, auf alle Lebensbereiche des Menschen übergreifen und das Individuum seinerseits zur Ware verdinglicht wird. Die Kultur verkommt damit zur ‚Kulturindustrie‘. Die Denkfigur ist aus Horkheimers/Adornos *Dialektik der Aufklärung* bekannt, und immer noch, so Drügh, sei die Ansicht weit verbreitet, die Selbstständigkeit des ästhetischen Scheins werde vom Reklamecharakter der Kultur verdrängt.³² In die Debatte um Warenästhetik ist in den letzten Jahren aber Bewegung geraten. So gilt mittlerweile – zurückgehend auf die wiederum bereits aus den 70er Jahren stammende Annahme einer Subversivität des Genießens, d. h. auch des Warengenusses – als unumstritten, dass der Warenästhetik eine nicht zu umgehende Ambivalenz innewohnt: Konsum ist eben auch, so zitiert Drügh Hartmut Böhme, eine Praktik, die „das kreative Zen-

²⁸ Den Doppelcharakter des Buches mache, so die Definition des Begriffs, die materiell definierte Differenz zwischen Text und Buch beziehungsweise zwischen geistigem Erzeugnis und Handelsware aus. Vgl. hierzu das Lemma „Buch“ in *Reclams Sachlexikon des Buches*, hg. v. Ursula Rautenberg, 2., verbesserte Aufl., Ditzingen, 2003, S. 82-86.

²⁹ Bodo Plachta, *Literaturbetrieb*, Paderborn, 2008, S. 63.

³⁰ Heinz Drügh, „Einleitung: Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst, in: ders., Christian Metz/Björn Weyand (Hg.), *Warenästhetik*, Frankfurt/M., 2011, S. 10-44.

³¹ Vgl. ebd., S. 10 f.

³² Vgl. ebd., S. 11 f.

trum der Kultur“ bilde – einer Kultur, die ein „Land der tausend Fetische“ sei.³³

Dieser Hintergrund, d. h. das Wissen um die Ambivalenz eines jeden Konsums, scheint mir unerlässlich, will man den Literaturveranstaltungsbetrieb mitsamt seinem Reklamecharakter nicht in Bausch und Bogen als Auswuchs einer ohnehin verkommenen Kulturindustrie verwerfen, sondern in seiner spezifischen Ambivalenz verstehen.

Generalverdacht theoretischer Naivität

Es gibt allerdings einen zweiten Themenbereich – ganz unabhängig von den benannten, durch kapitalismuskritische Überlegungen angestoßenen Vorbehalten –, in dem sich skeptische Anmerkungen von literaturwissenschaftlicher Seite zum Veranstaltungsbetrieb oftmals bewegen. Dieser Komplex hat – zunächst sehr grob formuliert – mit dem flüchtig, simpel und naiv wirkenden Charakter der dort in Szene gesetzten Form der Textrezeption zu tun, die den Eigenheiten der konzentrierten, stillen Lektüre genau entgegengesetzt scheint. Gerade in den 1980er und 1990er Jahren, also interessanterweise ausgerechnet in jenen Jahrzehnten, in denen sich Literaturhäuser und -festivals zu etablieren begannen, war im akademischen Kontext nichts so verpönt wie die Frage nach der Autorintention und kaum etwas so gefürchtet wie der Biografismusverdacht. Zur selben Zeit nun saßen – und sitzen noch – Abend für Abend Autoren auf Lesebühnen, geben Auskunft über sich und ihre Bücher, d. h. sie werden bedenkenlos als privilegierte Interpretatoren ihrer eigenen Texte herangezogen und lassen sich nach den biografischen Anteilen ihrer Texte befragen. Damit setzt sich die Literaturveranstaltung *per se* erst einmal fraglos dem Generalverdacht einer immensen theoretischen Naivität aus.

In einem Text mit dem schönen Titel „Nichts ist widerlicher als eine sogenannte *Dichterlesung*.“ Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstpräsentation“ – das Zitat im Titel stammt aus Thomas Bernhards *Alte Meister*³⁴ – zeichnet Gunter E. Grimm die Historie der öffentlichen Lesung nach. Sehr zu Recht hält Grimm den Vorbehalt gegenüber Leseveranstaltungen entgegen, dass es die mündliche Präsentation literarischer Texte immer schon gegeben hat: angefangen bei den Gesängen der Rhapsoden über die Sänger und Epiker des Mittelalters über Lesungen in sogenannten Herrenclubs, Lesegesellschaften und bürgerlichen Salons im 17. und 18. Jahrhundert sowie dem öffentlichen Vorlesen bei den Weimarer Klassikern bis hin zu den ersten Lesereisen, beispielsweise den Hof-Reisen Hans Christian Andersens

³³ Ebd., S. 20.

³⁴ Interessant sind ergänzend hierzu die Briefe Bernhards an seinen Verleger zu lesen, in denen er wieder und wieder beteuert, nur unter Androhung von Höchststrafe Lesungen zu machen. Vgl. Thomas Bernhard/Siegfried Unseld, *Der Briefwechsel*, hg. v. Raimund Fellinger, Martin Huber und Julia Ketterer, Frankfurt/M., 2009.

oder den Rezitationstourneen von Charles Dickens.³⁵ Grimm zitiert aus den *Blättern für literarische Unterhaltung* von 1865:

Die Dichter dürfen in einer der Poesie nicht allzu holden Zeit [...] sich nach anderen Mitteln der Oeffentlichkeit umsehen, um die Theilnahme des Publikums zu erregen und wach zu halten. Das gedruckte Wort hat den unbegrenzten Kreis der Verbreitung voraus; aber das gesprochene Wort bleibt immer die lebendigste Vermittlung zwischen der schaffenden und aufnehmenden Phantasie.³⁶

Gleich, in welchem historischen und sozialen Kontext: Das laute Lesen vor Gesellschaft hat stets andere Bedürfnisse erfüllt als die stille Lektüre. Die optische, akustische, haptische Präsenz eines Autors hebt die sinnlichen Dimensionen auch der Literatur selbst in den Vordergrund; der jeweilige Text wird auch physisch erfahrbar in einem ganz anderen Maße als beim einsamen Lesen.

Versenkung vs. Sozialität

Auch die häufig geäußerte Mutmaßung ist nicht von der Hand zu weisen, Literaturkonsumenten gingen gerne zu öffentlichen Lesungen, um dort – gerade im Zeitalter der enorm fortgeschrittenen technischen Reproduzierbarkeit – die Aura eines Textes, einer Autorin zu erleben. Benjamins Definition der Aura als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“³⁷, trifft durchaus auf die Art der Begegnung mit einem auf der Bühne Lesenden zu, während man selbst im Publikum sitzt und hört: eine Begegnung, geprägt von der „paradoxe[n] Einheit von Entzug und Präsenz, Unantastbarkeit und Berührt-heit“³⁸. Fraglos kommt das Bedürfnis, des verehrten Gegenstands „habhaft zu werden“³⁹, auch im Lesungsbetrieb zum Tragen.⁴⁰ Ob man nun diesen Wunsch, verehrte Autoren live erleben, sehen, hören zu wollen, allein für ein folkloristisches Ansinnen oder für ein legitimes Bedürfnis halten mag, muss wohl jeder selbst entscheiden. Wichtig ist in jedem Fall, einen weiteren Punkt anzuerkennen: Die öffentliche Lesung unterstreicht vor allem auch die soziale Dimension von Literatur; die Lesung führt nicht nur Autoren und Leser,

³⁵ Vgl. Grimm (2008), Dichterlesung, S. 143-146.

³⁶ Zit. n. Grimm (2008), Dichterlesung, S. 147.

³⁷ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart, 2011 [1936], S. 17.

³⁸ Burkhardt Lindner, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders. (Hg.), *Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 2006, S. 237.

³⁹ Benjamin (2011), *Kunstwerk*, S. 18.

⁴⁰ Den besten Kommentar dazu hat immer noch Joyce geliefert: Sein Biograf Richard Ellmann erzählt von einer Szene in Zürich, in der Joyce von einem jungen Mann gefragt wird, ob er die Hand küssen dürfe, die den *Ulysses* schrieb. Dieser soll entschieden verneint haben mit der Begründung: „[I]t did lots of other things too“. (Richard Ellmann, *James Joyce*, neue und überarbeitete Aufl., Oxford, 1982, S. 110.) In der dazugehörigen Fußnote gibt Ellmann an, von der Episode in einem Gespräch mit Carola Giedion-Welcker 1956 erfahren zu haben.

sondern eben auch Leserinnen und Leser bzw. Hörerinnen und Hörer in einem Raum zusammen und befördert die Unterhaltung über den gehörten Text. Ebenfalls im Kunstwerk-Aufsatz begrüßt Benjamin ausdrücklich die Ablösung oder zumindest die Ergänzung derjenigen Künste, die die einsame Versenkung befördern, durch jene, die – beispielsweise im Kino – gemeinschaftlich erlebt werden: „Der Versenkung“, schreibt er, „die in der Entartung des Bürgertums eine Schule asozialen Verhaltens wurde, tritt die Ablenkung als eine Spielart sozialen Verhaltens gegenüber [...]“.⁴¹

Biografismus?

Anders als das Kino, um das es Benjamin in erster Linie geht, ist die öffentliche Autorenlesung erst nach dem Zweiten Weltkrieg zu einem festen Bestandteil des kulturellen Lebens geworden. Die skeptischen Stimmen zur Literaturveranstaltung haben sich seither vermutlich proportional zum Anwachsen des Veranstaltungsbetriebs gemehrt; interessant ist meines Erachtens aber weniger, die Legitimation oder Sinnhaftigkeit öffentlicher Lesungen grundsätzlich in Frage zu stellen, als nach den jeweiligen Umständen und Bedingungen zu forschen. Wie erwähnt, wuchs der Literaturveranstaltungsbetrieb im deutschsprachigen Raum just in jenen Jahrzehnten so gewaltig, als in der literaturwissenschaftlichen Lehre und Forschung poststrukturalistische und dekonstruktivistische Literaturtheorien dominierten, die eine prinzipielle Vorsicht im Umgang mit dem Autorbegriff empfahlen. Die Frage nach der Autorintention galt als fast blamabel und kaum etwas war in diesen Jahrzehnten so verpönt wie biografistisch zu arbeiten. Der Veranstaltungsbetrieb scheint, indem er die Autoren wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, den Literaturbegriff des Poststrukturalismus komplett zu konterkarieren, und vermutlich hätte Roland Barthes tatsächlich keine große Freude an einem Literaturhaus gefunden. Aber ist die Rückbindung des Textes an den Autor im Veranstaltungsbetrieb zwingend so naiv und ungebrochen, wie es auf den ersten Blick scheint?

Das derzeit vorherrschende Veranstaltungsformat in Literaturhäusern wie auch bei Festivals – wenngleich dort häufig auch die ‚reine‘ Lesung geboten wird – ist die moderierte Autorenlesung, d. h. die Lesung aus dem jeweiligen Text wird ergänzt durch einen oder mehrere Gesprächsblöcke meist mit einer Literaturkritikerin oder einem -wissenschaftler; üblicherweise wird das Zweiergespräch gegen Ende des Abends für Fragen aus dem Publikum geöffnet. Was die Rezeption einer solchen Veranstaltung u. a. maßgeblich von der stillen Lektüre unterscheidet, ist also, den Verfasser des Textes zu sehen, zu hören etc., aber eben auch, ihn im Gespräch zu erleben. In der Unterhaltung mit Moderatorin und Publikum erweisen sich fast alle Autoren der Gegenwart alles andere als naiv im Sprechen über ihren Text. Autoren sind selbstredend

⁴¹ Benjamin (2011), *Kunstwerk*, S. 47.

fast immer professionelle Leser, oft auch Literaturwissenschaftler, und an den wenigsten sind die literaturtheoretischen Debatten der letzten Jahrzehnte ganz spurlos vorbeigegangen. Noch weniger an den Personen, die als Moderatoren engagiert werden; entsprechend gehört die Frage nach der Autorintention – wie haben Sie denn dies oder jenes gemeint? – sicher nicht zum Standardrepertoire eines Fragenkatalogs auf einer Lesebühne. Das wenngleich oftmals leicht gehaltene, so doch professionelle Gespräch über Texte bietet im besten Fall dem im Publikum sitzenden Laienleser Anlässe, an Grundfragen des Verhältnisses von Text und Autor, Fiktion und Wirklichkeit etc. zu geraten.

Natürlich befördert (und befriedigt) der Veranstaltungsbetrieb das Interesse an den Personen hinter den Büchern; die Annahme aber, das leiste zwangsläufig platt biografistischen Lesarten der präsentierten Texte Vorschub, ist überzogen. Tom Kindt und Hans-Harald Müller weisen darauf hin, dass nicht jede Form der Bezugnahme auf die Biografie des Autors zwingend biografistisch sein muss, d. h. in eine unterkomplexe, theorieferne Eins-zu-eins-Setzung von Text und Leben münden muss.⁴² Selbst Boris Tomašewskji – russischer Formalist und somit über jeden Verdacht erhaben, Vertreter eines naiven Biografismus zu sein – gesteht ein, offensichtlich könne „die Frage nach der Biographie in der Geschichte der Literatur nicht in gleicher Weise für die ganze Literatur entschieden werden“⁴³, d. h. auch, man kann die Biografie nicht konsequent immer aus der literaturwissenschaftlichen Forschung verbannen. Tomašewskji zeichnet in einem groben Abriss am Beispiel der russischen Literatur nach, inwiefern die jeweilige Epoche diktiert, ob und inwiefern die Biografie des Autors eine Rolle spiele bei der Lektüre seiner Texte.⁴⁴ Entsprechend gebe es „Schriftsteller mit Biographie“ und „Schriftsteller ohne Biographie“. Bei einem Schriftsteller mit Biographie sei auch in der Forschung

die Berücksichtigung seiner Lebensfakten notwendig, weil die Gegenüberstellung der Texte und der Biographie des Autors wie auch das Spiel mit der potentiellen Realität seiner subjektiven Herzensergüsse und Bekenntnisse in seinen Werken eine konstruktive Rolle spielen.⁴⁵

⁴² Vgl. Tom Kindt/Hans-Harald Müller, „Was war eigentlich der *Biographismus* – und was ist aus ihm geworden?“ in: Heinrich Detering (Hg.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart, Weimar, 2002, S. 355-375.

⁴³ Boris Tomašewskji, „Literatur und Biographie“, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2000, S. 49-61: 61.

⁴⁴ Eine erste Hinwendung zur Autobiografie entdeckt er in der Romantik; im 18. Jahrhundert werde „der Autor zum Zeugen und lebendigen Teilnehmer seiner Romane, zum lebendigen Helden“; in der Mitte des 19. dagegen löse der „professionelle [] Dichter, de[r] Geschäftsmacher, de[r] Journalist[]“, der keine Einblicke in sein Privatleben zulässt, den Dichter-Helden ab, wohingegen zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Interesse am Autor wieder erblühe: Der Symbolismus und in dessen Folge v. a. der Futurismus zögen die letzte Konsequenz aus der romantischen Hinwendung zur Autobiografie, indem der Autor sich selbst zum Helden seiner Bücher mache. Vgl. Tomašewskji (2008), *Literatur*, S. 54-60.

⁴⁵ Ebd., S. 61.

Auch die Herausgeber der Bände *Rückkehr des Autors*⁴⁶ und *Texte zur Theorie der Autorschaft*⁴⁷ betonen, Textlektüren setzten schließlich immer schon „bestimmte Auffassungen über den Autor voraus, die maßgeblich darüber bestimmen, auf welche Weise der Text interpretiert wird“⁴⁸. Man muss die Häme nicht teilen, mit der die Herausgeber den Poststrukturalismus überziehen, um ihnen recht zu geben, dass die literaturwissenschaftliche Diskussion um die Brauchbarkeit des Autorbegriffs keineswegs beendet, sondern die „Wiederaufnahme eines Verfahrens, das schon abgeschlossen schien“⁴⁹, durchaus angebracht ist. An die Stelle sich stereotyp gegenüberstehender poststrukturalistischer und hermeneutischer Positionen sollte besser ein historisches Wissen um immer schon konfligierende Konzepte und die Gleichzeitigkeit konkurrierender Modelle treten und ein Bewusstsein für die vielfältigen Funktionen des Autors wachsen.

Dieser Aufgabenstellung zu entsprechen, versucht der recht junge Forschungszeit zu Autorinszenierungen, innerhalb dessen vielfach auf Genettes Theorie der Paratexte zurückgegriffen wird.⁵⁰ Besonders brauchbar für die wissenschaftliche Erkundung des Veranstaltungsbetriebs scheint mir der in diesem Rahmen von Christine Künzel vorgeschlagene Rückgriff auf Foucaults – somit gewissermaßen vor der Schelke der *Rückkehr*-Herausgeber geretteten und rehabilitierten – Begriff der Autorfunktion.⁵¹ Anders als Barthes hatte Foucault nie behauptet, der Autor existiere nicht; vielmehr hatte er darauf hingewiesen, dass nicht die empirische Person des Autors, sondern sein Name und die an diesen Namen geknüpften Funktion für den literarischen Diskurs relevant ist. Dirk Niefanger schlägt nun vor, die Autorfunktion nicht allein auf der Diskursebene zu untersuchen und „sich im Akt der Semiose keineswegs nur auf die autorisierten Texte“ zu beziehen⁵², sondern, so ließe sich ergänzen, auch gerade das öffentliche Auftreten eines Autors u. a. im Veranstaltungsbetrieb einzubeziehen. Kombiniere man Foucaults Theorem mit Bourdieus Habi-

⁴⁶ Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, 1999.

⁴⁷ Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2000.

⁴⁸ Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, „Einleitung. Autor und Interpretation“, in: dies. (2000), *Theorie der Autorschaft*, S. 7-29: 24 f.

⁴⁹ Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko, „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven“, in: dies., *Rückkehr* (1999), S. 3-35: 35.

⁵⁰ Vgl. Christine Künzel/Jörg Schönert (Hg.), *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg, 2007; Gunter E. Grimm/Christian Schärf (Hg.), *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld, 2008; Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser, (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, 2011.

⁵¹ Vgl. Christine Künzel, „Einleitung“, in: dies., Schönert (2007), *Autorinszenierungen*, S. 9-23: 10.

⁵² Dirk Niefanger, „Der Autor und sein Label“, in: Detering (2002), *Autorschaft*, S. 521-539: 523 f.

tustheorie, wie Niefanger weiter empfiehlt⁵³, könne man durchaus zu neuen, gerade in der gegenwärtigen Medienkultur relevanten Ergebnissen und Erkenntnissen über das gelangen, was Niefanger „Autor-Label“ nennt; womit wir wiederum bei den je historischen Spezifika angekommen sind.

Seit der Krise der Buchmarkts, seit wir entsprechend wissen, dass Literatur unter Marktbedingungen stattfindet, so fahren Beilein, Stockinger und Winko in der bereits zitierten Passage fort, „ist derzeit klarer denn je, dass Autorennamen Marken darstellen [...], dass also im Verbund vielfältiger Vermittlungsinstanzen Images kreierte werden müssen“⁵⁴. Und bei der Kreation dieser Images spielt der Veranstaltungsbetrieb keine zu vernachlässigende Rolle. Wollen Autoren heute wahrgenommen werden, können sie sich selbigem kaum entziehen. Denn das öffentliche Lesen ist mittlerweile auch zu einer finanziellen Notwendigkeit für Autoren geworden. Wirklich nur die Bestsellerautoren können von den Buchverkäufen leben; alle anderen sind auf Stipendien, Preisgelder und eben auf die Einnahmen aus Leseveranstaltungen angewiesen. Entsprechend wagen es nur sehr wenige – im deutschsprachigen Raum ist der bekannteste Lesungsverweigerer Peter Handke, im englischsprachigen Thomas Pynchon –, sich nicht auf die Bühnen von Literaturhäusern und -festivals zu begeben.

Das Kränkungspotenzial des Lesungsbetriebs

Man erinnere sich noch einmal der Unterscheidung, die Tomašewskji getroffen hatte, in „Schriftsteller mit Biographie“ und „Schriftsteller ohne Biographie“. Ausschlaggebend war dort die Frage, ob die Texte des jeweiligen Autors Bezug auf die eigene Biografie nehmen oder nicht. Im gegenwärtigen Literaturbetrieb ist es nicht die Literatur, die darüber entscheidet, ob die Verfasser derselben sich im Verborgenen halten oder nicht. Auch wenn sie Texte schreiben, die jeglicher biografischer Bezüge entbehren, nötigt der Betrieb sie, ihr Gesicht der Menge zu zeigen. Das ist institutionell, betriebsökonomisch bedingt. Diese Entmachtung birgt das Potenzial einer enormen Kränkung der Autorenschaft in sich, die auf Seiten der Schriftsteller durchaus einen immensen Überdruß und Widerstand gegen die Leseveranstaltung zeitigen kann, wie – um zum Ende hin einer ‚Betroffenen‘ das Wort zu geben – beispielsweise in Monika Marons Essay *Der Schriftsteller als Wanderzirkus* nachzulesen:

Für die nächste Woche läuft über beide Seiten meines Kalenders ein diagonaler Strich, darüber das Wort Lesereise; Montag bis Freitag durchgestrichen wie ausgefallene Tage.

Ich verabscheue Lesereisen. Trotzdem werde ich fahren. Ich werde mit dem Veranstalter essen gehen, ich werde den gleichen Text lesen, den ich immer lese

⁵³ Ebd., S. 526.

⁵⁴ Beilein/Stockinger/Winko (2012), Einleitung, S. 11.

[...]. Ich werde nach der Lesung geduldig und zähneknirschend die immergleichen Fragen beantworten [...]. Später wird mir diskret das Honorar zugesteckt werden, wodurch mein seelisches Gleichgewicht für den Augenblick wieder hergestellt sein wird, denn dafür und nur dafür bin ich hergekommen. Am nächsten Morgen werde ich meine Zahnbürste einpacken, in den nächsten Ort, von dem ich bis dahin nie gehört habe, fahren, wo mir der nächste Veranstalter den Ring mit der Kette daran durch die Nase zieht, um mich dem nächsten Publikum wie einen Tanzbären vorzuführen, nach einem guten Essen selbstverständlich.⁵⁵

Hermann Bahr hatte 1909 bereits Ähnliches notiert:

Ich war jetzt drei Wochen in Deutschland, als Vorleser „gastierend“, in Bayern und am Neckar und am Rhein und ich Sachsen und bis nach Hamburg hinauf. Anfangs kommt man sich da zuweilen recht wunderlich vor. Als sein eigener Hagenbeck, sozusagen. Wirklich, man hat das Gefühl, zur Schau zu stehen, wie ein gefährliches fremdes Tier, von dem die Leute reden gehört haben und das sie nun neugierig sind einmal in der Nähe zu sehen; und fast wär's oft nötig, sich eine Tafel umzuhängen, worauf steht, wie in den Museen: das Berühren der ausgestellten Gegenstände ist verboten.⁵⁶

Anders aber als zu Marons Zeit, d. h. gegenwärtig, war eine Lesereise zur Zeit Bahrs eher noch ein Kuriosum, ein Wagnis, das man, wenn es sich nicht bewährte, auch nicht wiederholte. Der Literaturbetrieb der 1900er Jahre verlangte seinen Autoren den öffentlichen Auftritt nicht als eine Selbstverständlichkeit ab – ein Zustand, den Maron sich wieder herbeiwünscht:

Wenn allerdings eines Tages Autoren tatsächlich das Geld für ihre Arbeit bekämen wie Automechaniker, Zahnärzte, Busfahrer, Musiker und die meisten anderen Menschen (außer Politikern und Millionären), wenn sie sich nicht mehr als Schausteller verdingen müssten, um ihre eigentliche Arbeit zu finanzieren, dann, ach, dann würde ich nur noch vor Analphabeten und Blinden lesen und auf das Honorar verzichten.⁵⁷

Dieses Kränkungs potenzial des Lesungsbetriebs scheint mir sein einzig wahrhaft heikler Aspekt zu sein. Veranstalter stehen zwangsläufig immer in der Gefahr, Autoren auf ihre Bühnen zu bitten, die diesen „Zirkus“ eigentlich verabscheuen. Damit droht der Veranstaltungsbetrieb – als Teil des großen Getriebes der gesamten Literaturbranche – immer wieder, wenn auch ungewollt, die Beteiligten in Rollen zu drängen, die sie nur mehr spielen und nicht ausfüllen.

Dort, wo der Veranstaltungsbetrieb versagt, d. h. wo das ernsthafte Interesse an den Texten zurückgedrängt wird vom Pekuniären, wo aus Reklame also schlicht Werbung wird und wo kein Bemühen mehr zu erkennen ist, auch den Autoren selbst nicht nur eine Verdienstmöglichkeit, sondern interessante

⁵⁵ Monika Maron, „Der Schriftsteller als Wanderzirkus“, in: dies., *Nach Maßgabe meiner Be-greifungskraft*, Frankfurt/M., 1995, S. 54-56: 54 f.

⁵⁶ Zit. n. Severin Perrig, *Stimmen, Slams und Schachtel-Bücher. Eine Geschichte des Vorlesens. Von der Rhapsoden bis zum Hörbuch*, Bielefeld, 2009, S. 118.

⁵⁷ Maron (1995), *Wanderzirkus*, S. 56.

Abende mit anregenden Gesprächspartnern zu bieten, dort laufen wir Gefahr, aus Autoren gequälte Geister zu machen und aus uns Veranstaltern selbst reine Manager. Das zu vermeiden, ist die Herausforderung der Gegenwart wie der mittelfristigen Zukunft. Auch hierzu sind die zitierten Ausführungen Bartmanns erhellend. Kein Grund zur Sorge bestünde zwar, würden bei sämtlichen Literaturbetriebsangehörigen durch die neu zu erwerbenden oder längst erworbenen Managementkompetenzen schlicht die anderen, mitgebrachten, womöglich an der Uni erworbenen Fähigkeiten ergänzt. Aber bekanntlich sind die Kapazitäten des Menschen begrenzt, so dass er befürchtet, die einen verdrängen die anderen Kompetenzen. Sein Unbehagen, schreibt Bartmann, entstamme nicht der

Angst vor dem großen Versagen. Nicht vor dem Versagen habe ich Angst, sondern eher vor dem Entsprechen. Diese Art Angst ist keine vor Personen, sondern eine vor der neuen Technokratie aus Instrumenten, Prozessen, Standards und Routinen. Es ist die Angst, ein Manager zu werden oder schon längst geworden zu sein, ohne dass wir den Schwund unserer kritischen Kapazitäten überhaupt richtig bemerkt hätten.⁵⁸

Diesen Schwund möglichst aufzuhalten, ihm entgegenzusteuern, ist fraglos Sache der Akteure im Betrieb selbst; ob dies gelingt – im Einzelfall wie im großen Ganzen – bleibt zu beobachten. Eine Aufgabe der Literaturwissenschaft im Bezug auf den Literaturbetrieb könnte genau dies sein: nicht nur im Falle des Misslingens den Schwund zu diagnostizieren, sondern durch die kritische, durchaus skeptische Begleitung dessen, was innerhalb des Betriebs geschieht, mit zum Gelingen beizutragen.

Literatur

- Bartmann, Christoph, *Leben im Büro. Die schöne neue Welt der Angestellten*, München, 2012.
- Beilein, Matthias/Stockinger, Claudia/Winko, Simone, „Einleitung. Kanonbildung und Literaturvermittlung in der Wissensgesellschaft“, in: dies. (Hg.), *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, Tübingen, 2012, S. 1-15.
- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart, 2011. [1936]
- Bernhard, Thomas/Unsel, Siegfried, *Der Briefwechsel*, hg. v. Raimund Fellinger, Martin Huber und Julia Ketterer, Frankfurt/M., 2009.
- Böhm, Thomas, *Auf kurze Distanz. Die Autorenlesung: O-Töne, Geschichte, Ideen*, Köln, 2003.
- Celan, Paul, *Gedichte in zwei Bänden. Zweiter Band*, Frankfurt/M., 1985.

⁵⁸ Bartmann (2012), *Leben im Büro*, S. 18.

- Drews, Jörg, „Zum Thema: Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur?“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 52 (2008), S. 481-491.
- Drügh, Heinz, „Einleitung: Warenästhetik. Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst“, in: ders./Christian Metz/Björn Weyand (Hg.), *Warenästhetik*, Frankfurt/M., 2011.
- Ellmann, Richard, *James Joyce*, neue und überarbeitete Aufl., Oxford, 1982.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, Stuttgart, 1986. [1808]
- Grau, Renate, *Ästhetisches Engineering. Zur Verbreitung von Belletristik im Literaturbetrieb*, Bielefeld, 2006.
- Grimm, Gunter E., „Nichts ist widerlicher als eine sogenannte Dichterlesung.“ Deutsche Autorenlesungen zwischen Marketing und Selbstpräsentation“, in: ders./Christian Schärf (Hg.), *Schriftsteller-Inszenierungen*, Bielefeld, 2008, S. 141-167.
- Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg.), *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen, 1999.
- Dies. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2000.
- Jessen, Jens, „Verdirbt der Literaturbetrieb die Literatur? Vorbemerkungen zu einer Diskussion“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 51 (2007), S. 11-14.
- Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*, Heidelberg, 2011.
- Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald, „Was war eigentlich der *Biographismus* – und was ist aus ihm geworden?“ in: Heinrich Detering (Hg.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart, Weimar, 2002, S. 355-375.
- Krise des Lektorats?* Hg. im Auftrag der Deutschen Literaturkonferenz von Gunther Nickel, Göttingen, 2006.
- Künzel, Christine/Schönert, Jörg (Hg.), *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*, Würzburg, 2007.
- Lindner, Burkhardt, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders. (Hg.), *Benjamin-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, 2006, S. 229-251.
- Maron, Monika, „Der Schriftsteller als Wanderzirkus“, in: dies., *Nach Maßgabe meiner Begreifungskraft*, Frankfurt/M., 1995, S. 54-56.
- Moritz, Rainer, „Wenig neues unter der Sonne“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 52 (2008), S. 496 f.
- Ders., „Ein Forum für die Literatur“, in: Heinz Ludwig Arnold/Matthias Beilein (Hg.), *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3., völlig veränderte Aufl., Neufassung, München, 2009, S. 123-129.
- Niefänger, Dirk, „Der Autor und sein Label“, in: Heinrich Detering (Hg.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart, Weimar, 2002, S. 521-539.
- Overath, Angelika, „Vorspiel auf dem Theater. Eine Antwort auf Jens Jessen“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 52 (2008), S. 498-500.
- Perrig, Severin, *Stimmen, Slams und Schachtel-Bücher. Eine Geschichte des Vorlesens. Von der Rhapsoden bis zum Hörbuch*, Bielefeld, 2009.
- Plachta, Bodo, *Literaturbetrieb*, Paderborn, 2008.
- Reclams Sachlexikon des Buches*, hg. v. Ursula Rautenberg, 2., verbesserte Aufl., Ditzingen, 2003.
- Schifftrin, André, *Verlage ohne Verleger. Über die Zukunft der Bücher*, mit einem Nachwort von Klaus Wagenbach, aus dem Amerikanischen von Gerd Burger, Berlin, 2000.
- Theisoohn, Philipp/Weder, Christine (Hg.), *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, Paderborn, 2012, S. 144-156.

- Tomašewski, Boris, „Literatur und Biographie“, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart, 2000, S. 49-61.
- Vandenrath, Sonja, „Die bundesdeutschen Literaturhäuser“, in: dies., *Private Förderung zeitgenössischer Literatur. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld, 2006, S. 169-200.
- Dies., „Zwischen LitClubbing und Roundtable. Strategien von Literaturhäusern“, in: Erhard Schütz/Thomas Wegmann (Hg.), *literatur.com. Tendenzen im Literaturmarketing*, Berlin, 2002, S. 172-188.
- Wegmann, Thomas, *Dichtung und Warenzeichen. Reklame im literarischen Feld 1850 – 2000*, Göttingen, 2011.

ÜBER DIE AUTORINNEN UND AUTOREN

DAVID-CHRISTOPHER ASSMANN ist Kollegiat des Deutsch-Italienischen Promotionskollegs Bonn/Florenz. Er studierte Germanistik/Literalitätsforschung, Sozialwissenschaften und Erziehungswissenschaft an den Universitäten Bielefeld und Basilicata. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Literaturvermittlung, Literaturtheorie und deutschsprachige Literatur um 2000. Publikationen (Auswahl): „Rausch und Arbeit, harte Arbeit. John von Düffels Authentifizierungsgeste“, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 47, 3 (2011), S. 365-378; „Extrinsisch oder was? Bodo Kirchhoff und Andreas Maier auf dem Markt der Aufmerksamkeit“, in: Matthias Beilein/Claudia Stockinger/Simone Winko (Hg.), *Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft*, Berlin, Boston, MA, 2011, S. 239-259.

PROF. DR. MORITZ BABLER ist Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Nach dem Studium der Germanistik und Philosophie in Kiel, Tübingen und Berkeley promovierte er 1993 in Tübingen (*Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910-1916*, Tübingen, 1994), war bis 1998 Redakteur des *Reallexikons der deutschen Literaturwissenschaft*, bis 2003 wiss. Assistent bei Helmut Lethen in Rostock (Habilitation: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*, Tübingen, 2005), bis 2005 Professor of Literature an der International University Bremen. Fellow am IFK Wien (2001), am ZfL Berlin (2007) und am FRIAS (2009/10). Gastdozenturen und Masterclasses u. a. in Athens/GA, Kopenhagen, Utrecht und Ferrara. Zahlreiche Publikationen mit den Schwerpunkten Literatur der Klassischen Moderne, Literaturtheorie, Gegenwartsliteratur (*Der deutsche Pop-Roman*, München, 2002) und neuerdings Realismus. Literaturkritiken in *taz*, *FAZ* und anderen Medien.

DR. MATTHIAS BEILEIN studierte nach einer Buchhändlerlehre Deutsche Philologie, Publizistik und Kommunikationswissenschaft sowie Mittlere und Neuere Geschichte in Göttingen. Er war Lektor für Deutsch als Fremdsprache, studentische und wissenschaftliche Hilfskraft am Seminar für Deutsche Philologie der Universität Göttingen. Er promovierte 2006 (*86 und die Folgen. Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici im literarischen Feld Österreichs*, Berlin, 2008) und war anschließend als Koordinator des Promotionskollegs „Wertung und Kanon“ tätig. Mit Heinz Ludwig Arnold hat er den Band *Literaturbetrieb in Deutschland*, 3. Aufl., Neufassung, München, 2009 herausgegeben. Seit Ende 2011 leitet er das Schreibzentrum an der Universität Tübingen.

MAIK BIERWIRTH studierte deutsche Philologie, englische Philologie und Philosophie in Münster (M.A., 2006) und Germanics in Seattle, USA (Lehrkraft für DaF, MA degree, 2007); 2008-2011 war er Promotionsstipendiat am *Graduiertenkolleg Automatismen. Strukturentstehung außerhalb geplanter Prozesse in Informationstechnik, Medien und Kultur* in Paderborn; seit Oktober 2009 ist er wiss. Hilfskraft am Lehrstuhl von Norbert Otto Eke in Paderborn. Er promovierte zu „Automatismen der Kanonisierung. Wertung und Wiederholung am Beispiel deutschsprachiger Literatur um 1900“. Publikationen (Auswahl): (Hg. mit Oliver Leistert/Renate Wieser) *Ungeplante Strukturen. Tausch und Zirkulation*, Paderborn, 2010; „Detlev von Liliencron und das Verlags- und Urheberrecht von 1901“, in: Christian Meierhofer/Eric Scheufler (Hg.), *Turns and Trends der Literaturwissenschaft. Literatur, Kultur und Wissenschaft zwischen Nachmärz und Jahrhundertwende im Blickfeld aktueller Theoriebildung*, Zürich, 2011, S. 129-146.

DR. CLAUDIA DÜRR studierte Germanistik, Kommunikationswissenschaften und Kulturmanagement in Wien; sie promovierte mit einer Arbeit zu intertextuellen Verfahren im Prosawerk Werner Koflers (*Die hohe Schule der Anspielung*, Wien, 2009); 2006-2008 war sie Post-Doc-Fellow des Österreichischen Ministeriums für Wissenschaft und Forschung mit einem Projekt zur wissenschaftstheoretischen Analyse des literarischen Schaffensprozesses (gemeinsam mit T. Zembylas: *Wissen, Können und literarisches Schreiben. Eine Epistemologie der künstlerischen Praxis*, Wien, 2009). Forschungsschwerpunkte: Schaffungstheorien, Schreibprozessforschung, österreichische Literatur nach 1945 sowie literatursoziologische Fragestellungen; gegenwärtig Arbeit an einer Studie zum Genre Poetikvorlesung. Sie ist Lehrbeauftragte u. a. an den Germanistik-Instituten der Universitäten Wien und Graz.

PROF. DR. NORBERT OTTO EKE studierte Germanistik und Theologie u. a. in Berlin, seit 2006 ist er Professor für Neuere Deutsche Literatur und Literaturtheorie an der Universität Paderborn; zuvor war er Ordinarius für deutsche Literatur an der Universität van Amsterdam; Gastprofessuren und Forschungsaufenthalte in den USA, in Ungarn und China. Arbeitsgebiete: Erinnerungskulturen und ästhetische Formungen mit Schwerpunkten in den Bereichen Dramen- und Theatergeschichte, deutsch-jüdische Literatur (Literatur und Shoah), Vormärzliteratur und Gegenwartsliteratur. Neuere Buchpublikationen u. a.: *Schemata und Praktiken* (hg. Mit Tobias Conradi/Gisela Ecker/Florian Muhle), Paderborn, 2012; „*Sprache, die so tröstlich zu mir kam*“. *Thomas Valentin in Briefen von und an Hermann Hesse* (mit Dagmar Olasz-Eke), Bielefeld, 2011; *New Readings – Neulektüren* (hg. mit Gerhard P. Knapp), Amsterdam, New York, NY, 2009); *Wort/Spiele. Drama – Film – Literatur* (2007), *Shoah in der deutschsprachigen Literatur* (hg. mit Hartmut Steinecke), Berlin, 2006. Er ist Herausgeber der *Zeitschrift für deutsche Philologie* und der *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*.

HANS FRESE studierte Amerikanistik, Germanistik und Erziehungswissenschaften an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Er unterrichtete als Assistant Teacher in London und absolvierte ein Referendariat am Niederrhein. Derzeit arbeitet er als Lehrer an einem Hamburger Gymnasium und bereitet eine Dissertation zur amerikanischen Gegenwartsliteratur vor.

DR. THOMAS HOMSCHEID absolvierte ein Diplom-Studium der Germanistik, Journalistik und Betriebswirtschaftslehre an der Universität Bamberg und promovierte dort in Neuerer Deutscher Literaturwissenschaft (*Interkontextualität. Ein Beitrag zur Literaturtheorie der Neomoderne*, Würzburg, 2008). Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Literatur- und Medientheorie der Moderne, transnationale Literaturbeziehungen. In seinem „anderen Leben“ arbeitet er in leitender Position in einem international tätigen Medizintechnik-Unternehmen in Erlangen.

DR. ANJA JOHANNSEN studierte Germanistik und Philosophie in Berlin, Providence, R. I., USA, und Freiburg i. B.; 2003-2005 war sie Stipendiatin am *Graduiertenkolleg Reiseliteratur und Kulturanthropologie* in Paderborn, 2005/06 am HII, UCD, Dublin; sie promovierte 2007 (*Kisten, Krypten, Labyrinth. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*, Bielefeld, 2008). Im Anschluss war sie Postdoc-Stipendiatin in Paderborn und nebenbei freie Mitarbeiterin am Literaturhaus Zürich. Diverse Publikationen zu deutsch- und englischsprachiger Gegenwartsliteratur und dem Literaturbetrieb. Seit 2010 ist sie Geschäftsführerin und Programmleiterin des Literarischen Zentrums Göttingen e.V.

APL. PROF. DR. GERHARD KAISER lehrt seit 2008 Neuere Deutsche Literaturwissenschaft am Seminar für deutsche Philologie der Universität Göttingen. Arbeitsschwerpunkte: Literatur um 1800; schriftstellerische Inszenierungspraktiken von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart; Wissenschaftsgeschichte. Neuere Publikationen (Auswahl): *Grenzverwirrungen. Literaturwissenschaft im Nationalsozialismus*, Berlin, 2008; *Literarische Romantik*, Göttingen, 2010; *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte* (hg. mit Christoph Jürgensen) [= Beihefte zum Euphorion. Heft 62], Heidelberg, 2011; „Der Dichter als Kritiker und der Kritiker als Dichter: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken um ‚1800‘ und ‚1900‘ am Beispiel von Friedrich Schiller und Alfred Kerr“ (zus. m. Christoph Jürgensen), in: *DVjs* 86, 1 (2012), S. 87-120.

DR. DORIS MOSER ist als Literaturwissenschaftlerin an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt verantwortlich für den Fachbereich *Angewandte Germanistik*. Zuvor war sie als Radiojournalistin und Leiterin der *Tage der deutschsprachigen Literatur* für den Österreichischen Rundfunk tätig. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Medien, Literatursoziologie, Buchforschung und

Literatur nach 1945; Mitherausgeberin der Christine-Lavant-Werkausgabe und des deutsch/slowenischen Literaturjahrbuchs „literatur/a“ (seit 2006). Publikationen (Auswahl): *Neues vom Buch* (hg. mit Arno Rußegger und Constanze Drumm), Wien, 2011; *Der Ingeborg-Bachmann-Preis. Börse, Show, Event*, Wien, 2004.

DR. PHILIPP THEISOHN studierte Neuere Deutsche Literatur, Mediävistik und Philosophie in Tübingen, Zürich und Jerusalem. Er promovierte 2004 (*Die Urbarkeit der Zeichen. Zionismus und Literatur – eine andere Poetik der Moderne*, Stuttgart, Weimar, 2005) und habilitierte sich 2011 in Zürich (*Die kommende Dichtung. Geschichte des literarischen Orakels 1450-2050*, München, 2012). Bis 2008 war er als Akademischer Rat am Deutschen Seminar der Universität Tübingen tätig, seit 2008 ist er Oberassistent für Literatur- und Kulturwissenschaft an der ETH Zürich. Weitere Publikationen (Auswahl): *Literarisches Eigentum. Zur Ethik geistiger Arbeit im digitalen Zeitalter*, Stuttgart, 2012; *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft* (hg. mit Christine Weder), München, 2012; *Die Enzyklopädie der Esoterik. Allwissenheitsmythen und universalwissenschaftliche Modelle in der Esoterik der Neuzeit* (hg. mit Andreas B. Kilcher), München, 2010; *Plagiat. Eine unoriginelle Literaturgeschichte*, Stuttgart, 2009; zahlreiche Aufsätze zur deutschen und europäischen Literaturgeschichte vom 13. bis zum 21. Jahrhundert.

DR. MIRNA ZEMAN studierte Vergleichende Literaturwissenschaft und Germanistik in Zagreb; 2002-2005 war sie Stipendiatin des *Graduiertenkollegs Reiseliteratur und Kulturanthropologie* in Paderborn; 2009-2011 Postdoktorandin am *Graduiertenkolleg Automatismen. Strukturentstehung außerhalb geplanter Prozesse in Informationstechnik, Medien und Kultur* in Paderborn, 2011/12 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Literatur und Medien an der Universität Bamberg; Seit April 2012 Habilitationsstipendiatin der Uni Paderborn; Forschungsschwerpunkte: Literarische Moden und „Nachahmungswelten“, *Banal Nationalism/Nation Branding*, Kulturwissenschaftliche Stereotypenforschung; Reiseliteraturforschung; Publikationen (Auswahl): „Kroatische Imagothemen. Deutschsprachige Fremddarstellungen ‚illyrischer Völkerschaften‘“, in: Thomas Borgstedt/Mirosława Czarnecka/Tomasz Jablecki (Hg.), *Frühneuzeitliche Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster*, Bern u. a., 2010, S. 129-149; „Volkscharaktere und Nationalitätenschemata. Stereotype und Automatismen“, in: Tobias Conradi/Gisela Ecker/Norbert Otto Eke/Florian Muhle (Hg.), *Schemata und Praktiken*, Paderborn, 2012, S. 97-116; *Reise zu den ‚Illyriern‘. Das historische Kroatien als Reiseziel und Imagothema in deutschsprachigen Texten (1740-1809)*, München, 2012 (im Erscheinen); *Automatismen - Selbsttechnologien* (hg. mit Hannelore Bublitz/Irina Kaldrack/Theo Röhle), Paderborn, 2012 (im Erscheinen).

Literatur entsteht und wirkt im Zusammenspiel verschiedener Akteure, Praktiken und Materialitäten. Bei einer Literatur, die sich im Hier und Jetzt formiert, sind diese Prozesse unmittelbar zu beobachten. Selektions- und Wertungspraktiken in der Gegenwart entscheiden mit über den zukünftigen Status der Literatur: kanonisiert oder vergessen.

Diesen Umständen trägt eine Betrachtung von Gegenwartsliteratur Rechnung, die Praxis- und Wertungstheorien mit literaturwissenschaftlicher Automatismen-Forschung verknüpft.

Doing Contemporary Literature fokussiert auf Praxiszusammenhänge und ungeplante Strukturentstehungen, in die Gegenwartsliteratur verwickelt ist. Dazu gehören Schreibprozesse, Textverfahren, Praktiken des Literaturbetriebs und der Literaturvermittlung, Autorinszenierungen, Plagiatsfälle, Automatismen des Markts, der Mode und der literarischen Wertung. Nicht zuletzt gerät das *doing* der Gegenwartsliteratur durch Wissenschaft und Lehre selbst in den Blick. Der Band enthält u. a. Beiträge von Norbert Otto Eke, Doris Moser und Philipp Theisoehn sowie ein Interview mit Moritz Baßler.

ISBN 978-3-7705-5399-0



9 783770 553990