

Doing Genre

Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte

Band 175

Doing Genre

Praxeologische Perspektiven auf Gattungen
und Gattungsdynamiken

Herausgegeben von
Angela Gencarelli

DE GRUYTER

Gedruckt mit Unterstützung der Universität Graz und dem Land Steiermark.



ISBN 978-3-11-119943-6

e-ISBN (PDF) 978-3-11-121774-1

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-121859-5

ISSN 0083-4564

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111217741>



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2024933098

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2024 Angela Gencarelli, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Angela Gencarelli

Doing Genre. Grundlagen, Begriffe und Perspektiven einer praxeologischen Gattungsforschung — 1

I Genrekonstituierende Schreibpraktiken

Jakob Baur

Angst machen. Zur Praxeologie von Schauerliteratur um 1800 — 25

David Prinz

Ein epistemologischer Selbstversuch. Konturen einer Praxeologie der Autoziobiographie — 45

Thomas Borgstedt

Writing Sonnets – Doing Lyric. Zum Genrecharakter von Ann Cottens *Fremdwörterbuchsonetten* – mit einem praxistheoretischen Zwischenstück — 69

II Gattungspoetik praktizieren

Maria Kuberg

Gattung unmöglich machen. Das Epos in den Poetiken der Frühen Neuzeit — 91

Rita Rieger

Zur gattungskonstituierenden Funktion des Schreibens in französischen Tanztheorien des achtzehnten Jahrhunderts — 105

Wilhelm Voßkamp

Selbstkorrektur als Gattungspoetik des Bildungsromans — 125

III Mediale und materielle Genrepraktiken

Claudia Hillebrandt

„Poetry Game“? Ansätze zu einer Modellierung von Lyrik als sozialer Praxis — 143

Ben Sulzbacher

Was ist ‚regional‘ am Regiokrimi? Paratext-Elemente als Gattungskonstituenten am Beispiel von ausgewählten Provence-Krimis — 161

Judith Niehaus

Gattungen setzen. Typographie und Gattungsreflexion in Philipp Weiss’ Weltenrand-Pentalogie — 177

IV Dynamiken des ‚Gattungshandelns‘ im Feld

Anke Jaspers

Suhrkamp als Gattungsfabrik. Paradigmatische Szenen aus der Produktion (Karl Mickel, Fritz Rudolf Fries, Thomas Brasch) — 199

Rafał Pokrywka

Genres als Feldformationen. Fallbeispiel Science-Fiction nach 2000 — 215

Patricia Gentner

Digitale Literatur. Analyse einer ‚gescheiterten‘ literaturwissenschaftlichen Konsekration — 237

Sebastian Berlich

Ist die sogenannte „Popliteratur“ Genre oder Gespenst? Und gibt es da einen Unterschied? Der Streit um die (Existenz der) Popliteratur aus genretheoretischer Sicht — 263

Die Beiträgerinnen und Beiträger — 287

Personenregister — 291

Angela Gencarelli

Doing Genre. Grundlagen, Begriffe und Perspektiven einer praxeologischen Gattungsforschung

1 Ein Bestiarium *machen* – Fallbeispiel

Im Jahr 1954 hat der bedeutende, gleichwohl in Verruf geratene Literaturhistoriker Herbert Cysarz¹ eine Anthologie mit *Deutscher Barock-Lyrik* vorgelegt, die eine erstaunliche Entdeckung bereit hält: Auf Seite 33 des schmalen Reclam-Bändchens, eingruppiert in die Rubrik ‚Natur‘, findet sich ein Gedicht mit dem Titel „Kleines Bestiarium“. Verfasst hat es – zumindest dem ersten Anschein nach – der Nürnberger Schriftsteller und Theologe Johann Klaj, der laut Cysarz zu den „große[n] Barockdichter[n]“ (Cysarz 1954, 9) zählt und der auch in der jüngeren Germanistik noch immer einen „geradezu legendären Ruf“ (Niefanger und Schnabel 2020, 10) genießt. Eines der Markenzeichen des Dichters, die Klangmalerei,² kennzeichnet als poetisches Prinzip auch das „Kleine Bestiarium“, das in der immer gleichen Manier zahlreiche Vogel- und Tierstimmen zu Gehör bringt: „Es kirren und girren die Tauben im Schatten, / es wachsen und lachen die Störche in Matten, / es zitschert³ und zwitschert der Spatzen ihr Dach, / es krächzet und ächzet der Kraniche Wach“ (Klaj, zitiert nach Cysarz 1954, 33).

Was dieses Fundstück aus der Barock-Anthologie bemerkenswert macht, ist weniger der exzessive Gebrauch der Onomatopoesie als vielmehr die spezifische Textgenese. So sind im Werk Johann Klajs zwar durchaus jene bei Cysarz abgedruckten Tierstimmen-Verse anzutreffen (vgl. Klaj 1965 [1644], 75), ein eigenständiges Gedicht mit dem Titel „Kleines Bestiarium“ sucht man aber vergeblich. Stattdessen war es der Literaturhistoriker, der bei der Erstellung seiner Anthologie Hand angelegt hat: Cysarz hat sich Klajs *Höllen- und Himmelfahrt Jesu Christi*

1 Der frühe Wegbereiter der germanistischen Barockforschung war bekanntlich NSDAP-Mitglied und wurde im Jahr 1946 aus dem Dienst als ordentlicher Professor für Neuere Deutsche Literaturgeschichte an der Universität München entlassen. Cysarz veröffentlichte aber weiterhin literaturgeschichtliche Arbeiten, Editionen und Anthologien, u.a. zur Barockliteratur, die einen gewissen Wirkradius hatten. Vgl. Pichl 2003, 356–358.

2 Vgl. zur neuerlichen Auseinandersetzung mit Klajs Klangkunst: Amslinger und Wesche 2020, 647–657.

3 Das heute nicht mehr verwendete Verb ‚zitschern‘ ist keine Eigenkreation des auf schöne Binnenreime bedachten Dichters, sondern es gehörte zum damals gebräuchlichen Wortschatz. Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm 1956, Sp. 1681.

aus dem Jahr 1644 vorgenommen und aus dem über 588 Verse umfassenden Stück kurzerhand jene 16 Verse herausgeschnitten, die Tiere und ihre vermeintlichen Lautäußerungen anhäufen (vgl. Klaj 1965 [1644], 75). Passend zu diesem thematischen Fokus hat Cysarz einen Titel ausgewählt und das neue Poem mit „Kleines Bestiarium“ überschrieben.

Der Begriff ‚Bestiarium‘, der lateinischen Ursprungs ist und sich mit ‚Tierbuch‘ oder ‚Buch wilder Tiere‘ übersetzen lässt,⁴ erweist sich als eine gattungsdefinierende Angabe, die traditionellerweise das Genre der religiös-allegorischen ‚Tierbücher‘ des Mittelalters bezeichnete.⁵ Just in jener Zeit aber, als Cysarz die Gattungsangabe über den Klaj’schen Versen platziert, ist eine unerwartete Wiederkehr des Bestiariums in vollem Gange: Bereits seit Beginn des 20. Jahrhunderts erlebt das lange absente Genre eine erstaunliche Konjunktur in gleich mehreren europäischen Literaturen (und darüber hinaus).⁶ Zahlreiche Schriftsteller*innen, darunter Guillaume Apollinaire, Franz Blei, Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Rossana Ombres und viele weitere mehr, haben sich die religiös fundierten ‚Tierbücher‘ des Mittelalters schöpferisch angeeignet und neue Bestiarien vorgelegt, die ihren Bezug zum tradierten Genre an prominenter Stelle, nämlich im Titel, ausstellen. Der Literaturhistoriker Cysarz lag also gewissermaßen im Trend, als er eine von Klajs christlich grundierten Naturszenen herausgegriffen, sie auf ein mit zahlreichen Tieren befasstes Gedicht zurechtgestutzt und mit der in Mode befindlichen, gattungsbestimmenden Angabe überschrieben hat.

Das Fallbeispiel Cysarz liefert perfektes Anschauungsmaterial für die Forschungsperspektive des vorliegenden Bandes, der das *doing genre*, das ‚Machen‘ von Gattungen, in den Fokus rückt: Im Mittelpunkt steht die Frage, auf welche Weise – durch welche konkreten Praktiken – maßgebliche Akteur*innen des Literaturbetriebs und der Literaturwissenschaft⁷ Genres produzieren, konstituieren

⁴ Vgl. Henkel 1999, col. 2072.

⁵ Vgl. dazu die einschlägigen Arbeiten von Baxter 1998; Clark 2006; Clark und McMunn (Hg.) 1989; Hassig 1995; Morrison (Hg.) 2019.

⁶ Es ist hier nicht der Ort, um die breite Wiederkehr des Bestiariengenres in der Literatur und im Sachbuch des 20. und 21. Jahrhunderts genauer zu entfalten. Zu diesem noch weitgehend unerforschten Phänomen liegen bislang ein Sammelband romanistischen Zuschnitts (Febel und Maag (Hg.) 1997), ein komparatistischer Buchessay (Simonis 2017) und einzelne Aufsätze (Albert 1996; Gencarelli 2024; Mason und Washburn 1974; Simonis 2020) vor. Mit den deutschsprachigen Bestiarien befasst sich meine in Arbeit befindliche Habilitationsstudie *Bestiarien der Moderne. Transformationen eines mittelalterlichen Genres in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts* (Arbeitstitel).

⁷ Dass sich die Rolle der Literaturwissenschaft in generischen Prozessen nicht allein auf die nachträgliche Beschreibung und Klassifizierung von vorhandenen Gattungen beschränkt, sondern auch die aktive Beteiligung an der Produktion und Kanonisierung von Genres umfasst,

und stabilisieren oder bisweilen zu ihrem Verschwinden beitragen. Im Falle des Philologen Cysarz ist ein ganzes Set von Praktiken,⁸ von routinisierten, sozial geteilten Handlungen, auszumachen, die sich – sei es mit Absicht, sei es als Ergebnis nichtkalkulierbarer Folgewirkungen des eigenen Tuns⁹ – als produktiv für das Bestiariengenre erweisen: Wie bereits erwähnt, wählt Cysarz aus Klajs größerem Werkzusammenhang zunächst einen Textausschnitt aus, der thematisch zum Genre passt. Anschließend klassifiziert er die herausgeschnittenen Verse als Beispiel einer Gattung und platziert die entsprechende Angabe im Titel des Gedichts. Das „Kleine Bestiarium“ verwertet er dann weiter, indem er es in einem neuen Publikationskontext veröffentlicht. Das Publikationsformat der Anthologie spielt dabei eine wichtige Rolle, da ‚Blütenlesen‘ bekanntlich beanspruchen, das Besondere zu versammeln und die zugehörigen Texte als „exemplarisch“ und „normbildend“ zu autorisieren (Rose 2022, 34). In der Tat gibt Cysarz mit der wertimprägnierten Aufnahme des „Kleinen Bestiariums“ in seine Anthologie einen wesentlichen Impuls zur Kanonisierung des Gedichts: Beginnend mit der Veröffentlichung in dem Kanonisierungsorgan schlechthin, in Reclams *Universal-Bibliothek*,¹⁰ erlebte die vermeintliche ‚Blüte‘ Klajs zahlreiche Neuauflagen und Nachdrucke (vgl. Cysarz 1960, 1962, 1968) und ging gar in Schulbücher ein.¹¹

Mit all diesem routinisierten, sozial geteilten Tun des Philologen,¹² mit seinem Selektieren, Ausschneiden, Klassifizieren und Wiederverwerten des Textes in werthaltigen Kanonisierungsformaten, ist sowohl die Literaturgeschichte des Ba-

führt das Cysarz-Beispiel eindrücklich vor Augen. Vgl. zur Rolle der Literaturwissenschaft in der ‚Fabrikation‘ von Gattungen die Beiträge von Patricia Gentner und Sebastian Berlich in diesem Band.

8 Der Praktiken-Begriff wird im Abschnitt 3 genauer beleuchtet.

9 Vgl. zum Problem der Intentionalität sozialer Praktiken: Hillebrandt 2014, 70–71. Statt auf bewusste Intentionen gründen sich soziale Praktiken nach Hillebrandt auf „komplexe[] Strukturen des Habitus“ (Hillebrandt 2014, 66). Andreas Reckwitz betont, dass Praktiken zuallererst als „*wissensbasierte Tätigkeit[en]*“ (Reckwitz 2003, 292) aufzufassen seien. Demnach werde das Handeln nicht in erster Linie durch eine „*vorgebliche Intentionalität*“ angeleitet, sondern durch eine „*wissensabhängige Routinisiertheit*“ (Reckwitz 2003, 293). Vgl. dazu auch den Abschnitt 3.

10 Vgl. dazu Emmerichs Thesen zur zentralen Rolle des Reclam-Verlags, insbesondere der *Universal-Bibliothek*, in Prozessen der Kanonisierung: Emmerich 2016, 231.

11 Vgl. Busch, Schänzlin und Bauer 2002, 34.

12 Dass es sich im Falle von Cysarz’ Praktiken um überindividuelle, sozial geteilte Handlungs-routinen handelt, zeigt sich bereits mit Blick darauf, dass das Selektieren, Klassifizieren oder Wiederverwerten grundlegende Kulturtechniken (nicht nur) im Umgang mit Texten sind. Zudem zeigt der Blick auf die Gattungsentwicklung des Bestiariums seit Beginn des 20. Jahrhunderts, dass Cysarz kein Einzelfall war. Neben Schriftsteller*innen haben auch Philolog*innen gemeinsam mit Verlagen Bestiarien publiziert, indem sie – ähnlich wie Cysarz – mit zahlreichen Tieren befasste Texte gesammelt und in Anthologien herausgegeben haben.

rock als auch das Œuvre des Dichters Klaj *ex post* um ein Exemplar des Bestiariengenres reicher geworden. Mit einigem Recht könnte man gar behaupten, dass Cysarz zugleich auch der wiederaufgenommenen Bestiarienproduktion seit Beginn des 20. Jahrhunderts ein weiteres Textbeispiel hinzugefügt hat, da sich die ‚Fabrikation‘ des „Kleinen Bestiariums“ genau aus jenem Geist der neuen Popularität des Genres speist. Das Fallbeispiel vermittelt demnach einen ersten Eindruck darüber, mit welch vielschichtigem Phänomen man es zu tun hat, wenn die *Fertigung* von Gattungen in den Blick genommen wird, anstatt von *fertigen* Gattungen auszugehen.

2 Impulse aus der Gattungstheorie für eine Grundlegung des *doing genre*

Mit seiner Analyseperspektive steht der Band im Zeichen der seit einigen Jahren rege beforschten Praxeologie, zu deren Signalbegriffen das *doing* bekanntlich gehört (vgl. Mauz 2021, 3). Die Praxeologie bzw. Praxistheorie hat sich im Anschluss an Diskussionsstränge aus der Philosophie, Soziologie und der Wissenschaftsforschung entwickelt (vgl. Reckwitz 2003) und ist inzwischen in zahlreichen Disziplinen der Sozial- und Kulturwissenschaften angekommen (vgl. Schäfer 2016a). Auch in der Literaturwissenschaft hat die „Praxiseuphorie“ (Mauz 2021, 5) Spuren hinterlassen. Davon zeugen eine Reihe von Publikationen zur „Praxeologie der Literaturwissenschaft“ (Martus und Spoerhase 2009), die sich – analog zu den mit den ‚harten‘ Naturwissenschaften befassten *science studies*¹³ – den epistemischen Praktiken der Philologie widmen.¹⁴

Als gemeinsame Perspektive der in unterschiedlichen Disziplinen beheimateten praxeologischen Zugänge hat sich der Fokus auf die Vollzugs- und Praxisdimension des Sozialen bzw. der Kultur herauskristallisiert. Die Hinwendung zum konkreten *doing*, zu wiederkehrenden, habitualisierten Praktiken von Akteur*innen, versteht sich als eine dezidierte Abgrenzungsbewegung gegenüber einem normativen Verständnis des Sozialen und der Kultur (vgl. Loenhoff 2021, 105; Reckwitz 2003, 293 f.; Schäfer 2016a, 13). Statt die Gesellschaft bzw. die Kultur als Ergebnis institutionalisi-

¹³ Vgl. als instruktive Übersicht über dieses Forschungsfeld: Bauer 2017, 55–67.

¹⁴ Vgl. Albrecht, Danneberg, Krämer und Spoerhase (Hg.) 2015; Albrecht und Danneberg 2021; Spoerhase 2015; Martus und Spoerhase 2022. Außer auf diese Publikationen, die sich epistemischen Praktiken der Literatur- und Geisteswissenschaften zuwenden, sei auf folgende praxeologisch inspirierte Arbeiten aus der Literaturwissenschaft verwiesen: Dücker 2014; Gittel 2021; Jaspers 2022; Knipp 2017; Löffler 2014.

sierter Normen zu verstehen, setzen praxeologische Ansätze am alltäglichen, sozial geteilten und durch praktisches Wissen und Können angeleiteten Handeln von Subjekten an (vgl. Reckwitz 2003, 285, 294). Im Zuge dieses Perspektivwechsels und der damit einhergehenden Fokussierung der „praktische[n] Handhabung und Produktion von Kultur im Handeln der Akteure“ (Elias, Franz, Murmann u. Weiser 2014, 3) hat sich der Begriff der Praktik zu einer zentralen Analysekategorie entwickelt. Mit ihrer Hilfe werden auch die Dynamiken kultureller Phänomene, d. h. ihre Genese und Konstituierung, ihre Stabilisierung, Institutionalisierung oder auch Destabilisierung, aus einem handlungs- bzw. praxistheoretischen Blickwinkel heraus (neu) perspektiviert.

Zu jenen kulturellen Phänomenen, die durch Praktiken entstehen, sich stabilisieren und wandeln, sind auch literarische Gattungen zu zählen. Auch sie sind – wie sich im Anschluss an die sozialkonstruktivistische Grundierung praxeologischer Zugänge (vgl. Reckwitz 2003, 287) formulieren lässt – nicht einfach da, sondern sie werden von Akteur*innen und ihren „routinisierte[n] Aktivitäten“ (Reckwitz 2003, 292) überhaupt erst hervorgebracht. Es verwundert daher nicht, dass sich auch in der literaturwissenschaftlichen Gattungsforschung, insbesondere in der Gattungstheorie, Ansätze zu einer praxeologischen Perspektivierung des eigenen Untersuchungsgegenstands nachweisen lassen. Allerdings wurden diese Ansätze in den seltensten Fällen dezidiert als praxeologisch ausgewiesen,¹⁵ wenn sie nicht gar vor der eigentlichen Etablierung der Praxeologie bzw. Praxistheorie als Forschungsprogramm entstanden sind. Da sie gleichwohl wichtige Bausteine zur Reflexion des *doing genre* liefern, sind sie im Folgenden genauer zu sichten und für eine theoretisch-konzeptuelle Grundlegung des Bandes in Anschlag zu bringen.

Erste Anregungen für eine praxeologische Betrachtung generischer Phänomene liefern solche Arbeiten, die seit den 1970er Jahren zu einem konstruktivistischen Verständnis von Gattungen beigetragen haben. Zu nennen ist etwa Klaus Hempfer, der seine kritische Sichtung gattungstheoretischer Positionen in seiner viel zitierten Studie *Gattungstheorie. Information und Synthese* (1973) auf eine „konstruktivistische Synthese“ (Hempfer 1973, 122) zugespitzt hat. Diese besagt, dass die Begriffe für historische Gattungen „Konstrukte“ seien, die aus der „Interaktion von Erkenntnissubjekt und -objekt“ erwachsen (Hempfer 1973, 221). In seinem rund 25 Jahre später, also 1997, erschienenen Beitrag zur ‚Gattung‘ im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* bietet Hempfer die konstruktivistische Gattungsauffassung erneut als vermittelnde Lösung im Universalienstreit der Genreforschung

¹⁵ Um Missverständnissen vorzubeugen, sei betont, dass sich die im Folgenden betrachteten Beiträge aus der Gattungstheorie nicht selbst der Praxeologie zuordnen. Statt um eine Selbstbeschreibung handelt es sich um eine Fremdzuschreibung der Verfasserin, die sie auf der Grundlage von praxeologisch anschlussfähigen Impulsen aus der Gattungstheorie vorgenommen hat.

an: „Ein konstruktivistisches Verständnis begreift Gattungen gleich welcher Abstraktionsebene weder als vorgegebene Entitäten noch als beliebige Klassenbildungen, sondern als Konstrukte, die aufgrund von beobachtbaren Gemeinsamkeiten zwischen Texten im Rahmen einer Theorie erstellt werden“ (Hempfer 1997, 653). Dass Gattungen und Gattungsbegriffe nichts Naturgegebenes, sondern etwas Konstruiertes, etwas Gemachtes, sind, betont auch Harald Fricke: „Gattungen ‚gibt‘ es nicht einfach. Gattungen werden von Menschen erdacht. Und zwar von Menschen, die über Literatur reden oder auch schreiben: von Dichtern und Lesern, Bibliothekarinnen und Buchhändlerinnen, Philosophinnen und Verlegern, Zeitungskritikern und akademischen Literaturwissenschaftlerinnen“ (Fricke 2010, 7).¹⁶

Diese Grundannahmen sind von besonderer Relevanz für eine praxeologische Perspektivierung von Gattungen, da sie einen wichtigen Ausgangspunkt markieren: Eine der Prämissen des *doing genre* im Speziellen und der sozialkonstruktivistisch ausgerichteten Praxeologie im Allgemeinen besteht genau darin, dass die jeweils untersuchten Gegenstände keine vorgängigen Entitäten sind, die einfach existieren, sondern als Produkte oder, noch stärker, als *Konstrukte* spezifischer Praktiken zu begreifen sind.¹⁷ Mit dem betonten Konstruktcharakter literarischer Gattungen rücken zugleich auch die beteiligten Akteur*innen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und zwar prinzipiell alle Protagonist*innen des Literaturbetriebs und der Literaturwissenschaft – etwa „Dichter“, „Leser“, „Bibliothekarinnen“, „Buchhändlerinnen“, „Verleger“, „Zeitungskritiker“ bis hin zu „akademischen Literaturwissenschaftlerinnen“. Für eine praxeologische Gattungsforschung sind folglich nicht mehr nur die Texte selbst und ihre „beobachtbaren Gemeinsamkeiten“ von zentralem Interesse, sondern gleichermaßen eine umfassende Akteurs- und Handlungsebene, auf der Genres „erdacht“ und *gemacht* werden.

Wichtige Impulse für einen praxeologischen Zugriff auf Gattungen sind auch bei einem weiteren Klassiker der älteren Gattungstheorie, bei Wilhelm Voßkamp, auszumachen. Ohne seinen bisher als ‚sozial- und funktionsgeschichtlich‘ verorteten Ansatz kurzerhand in einen ‚praxeologischen‘ umtaufen zu wollen, ist herauszustellen, dass seinen Bestimmungen ein grundlegendes handlungs- und akteurszentriertes Moment innewohnt: In seinem einschlägigen Aufsatz *Gattungen als literarisch-*

¹⁶ Es sei angemerkt, dass Hempfer und Fricke innerhalb des Konstruktivismus unterschiedliche Positionen vertreten. Während Hempfer einen „dialektische[n] Konstruktivismus“ (Hempfer 1973, 124) verteidigt, der von der Interaktion zwischen „Erkenntnissubjekt und zu erkennendem Objekt“ ausgeht (Hempfer 1973, 124), spricht sich Fricke (insbesondere in seinen älteren Studien; Fricke 1981, 132) für einen radikalen Konstruktivismus aus, der Erkenntnisobjekten keine Realität außerhalb der erkennenden Subjekte zugesteht.

¹⁷ Vgl. dazu etwa Frank Hillebrandt, der den konstruktivistischen, antiessentialistischen Impuls als eine wesentliche Grundlage der Praxistheorie herausstreicht: Hillebrandt 2014, 29, 30, 55–56.

soziale Institutionen (1977) stützt sich Voßkamp auf sozialkonstruktivistische Grundüberlegungen, namentlich auf Bergers und Luckmanns *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit* (1966), und führt die Geschichte und Dynamik historischer Gattungen auf „Habitualisierungsvorgänge[]“ zurück (Voßkamp 1977, 30, 39). Als ‚literarisch-soziale Institutionen‘ beruhen Gattungen, ebenso wie andere gesellschaftliche Institutionen mit relativer Stabilität, auf *habitualisierten Handlungen*. Daran anschließend fokussiert Voßkamp zwei zentrale Gruppen von Akteur*innen: die Literaturrezipierenden und die Literaturproduzierenden. Für gattungsbildende, -stabilisierende und -verändernde Prozesse sind nach Voßkamp vor allem die „Gattungserwartungen“ von Lesenden bzw. Schichten von Leser*innen entscheidend, auf die Schriftsteller*innen ‚antworten‘ (Voßkamp 1977, 30).¹⁸ Wenn Gattungserwartungen und „Werkantworten“ (Voßkamp 1977, 30) positiv korrespondieren – oder, wie es Voßkamp ausdrückt, wenn die „rezeptive Erwartung“ eine „produktive[] Bestätigung“ findet (Voßkamp 1977, 34) – kommt es zu „Bedürfnissynthesen“ (Voßkamp 1977, 32). Diese verfestigen sich, wenn Gattungserwartungen und entsprechende ‚Werkantworten‘ (relativ) stabil bleiben und sich damit „Text- und Lesererwartungskonstanten“ (Voßkamp 1977, 29) herausbilden. Oder anders formuliert: Gattungen stabilisieren sich qua Wiederholung („Habitualisierungsvorgänge[]“) und verändern sich, wenn sich das mehr oder weniger routinisierte Zusammenspiel aus Lesererwartungen und ‚Werkantworten‘ verändert; sie verschwinden schließlich, wenn ‚Bedürfnissynthesen‘ aufgekündigt werden bzw. wieder auseinanderfallen.

Voßkamps Überlegungen machen auf ein Kernmoment aufmerksam, das es bei der Erklärung von Gattungen und Gattungsdynamiken aus einem praxeologischen Blickwinkel zu berücksichtigen gilt: Wenn es richtig ist, dass Gattungen nichts „Gegebenes“, sondern „Gemachtes“ (Zymner 2010, 4) sind, dann muss sowohl die Entstehung von Gattungen bzw. Gattungsmustern („dominante Strukturen“) als auch ihre relative Stabilität und ihr Wandel konsequent aus der Perspektive des Handelns von Akteur*innen und ihres Zusammenspiels erklärt werden (können). Genau einen solchen Erklärungsansatz liefert Voßkamp, wenn er die Entstehung, Institutionalisierung und Entinstitutionalisierung von Gattungen als Ergebnis kommunikativer Konsensbildungsprozesse zwischen verschiedenen Akteursgruppen konzeptioniert. Selbst wenn sich darüber streiten lässt, ob sich das *doing genre* allein auf solche Handlungsparameter wie Bedürfnisse von Leser*innen und ‚Werkant-

¹⁸ Voßkamp betont, dass Autor*innen mit ihren „Werkantworten“ nicht nur auf „Lesererwartungen“ passiv *reagieren*, sondern letztere mit ihren Werken auch aktiv mitgestalten. Vgl. Voßkamp 1983, 40 u. 1997, 655.

worten‘ von Schriftsteller*innen zurückführen lassen,¹⁹ macht Voßkamp auf die grundlegende Bedeutung dynamischer, ergebnisoffener Aushandlungsprozesse zwischen unterschiedlichen, auch ‚außerliterarischen‘ Akteur*innen aufmerksam, die die ‚literarisch-soziale Institution‘ namens Gattung überhaupt erst hervorbringen.

Während die vorangegangenen Brückenschläge zwischen der älteren Gattungstheorie und der Praxeologie eher allgemeine Bestimmungen wie den Konstruktcharakter von Gattungen, das Spektrum der beteiligten Akteur*innen oder die handlungs- und akteurszentrierte Grundierung der Gattungsbildung und des Gattungswandels betreffen, gewähren neuere gattungstheoretische Studien spezifischere Einblicke in das konkrete Tun, das bei der ‚Fabrikation‘ von Genres ausschlaggebend ist: Für Rüdiger Zymner sind Gattungen, wie er in gleich mehreren Beiträgen betont (vgl. Zymner 2007, 2010, 2018), das Ergebnis von Zuschreibungen. Letztere nehmen etwa Schriftsteller*innen vor, wenn sie Texte mit einem Gattungslabel versehen oder wenn Philolog*innen (z.B. Cysarz) ein Werk einer bestimmten Gattungstradition zuordnen. Solche „Gattungszuschreibungen“ oder auch „Kategorisierungsvorgänge“ (Zymner 2007, 102) konzipiert Zymner im Anschluss an den bereits erwähnten (Mit)Begründer des Sozialkonstruktivismus Thomas Luckmann als „kommunikative Akte“ (Zymner 2007, 102), die subjektgebunden und sozial situiert sind, oder anders formuliert: Gattungszuschreibungen sind stets Teil „dynamische[r] Verständigungsprozesse zwischen mehreren Akteuren“ (Zymner 2007, 102), die in „bestimmten kommunikativen, historisch und kulturell spezifischen Kontexten“ (Zymner 2007, 104) stattfinden. An den Aushandlungsprozessen sind nach Zymner „im Prinzip alle Akteure des jeweiligen literarischen Feldes“ beteiligt (Zymner 2007, 106), „vor allen Dingen“ – und jetzt kommt eine ähnliche Liste wie bei Fricke – „Autoren [...], Dichtungstheoretiker, Poetiker, Literaturkritiker und -rezensenten, Literaturwissenschaftler, Verlage, selbst Buchhändler und Bibliothekare“ (Zymner 2007, 106). Neben der Breite der beteiligten Akteur*innen betont Zymner, dass die Klassifikationsakte entscheidend auf den klassifizierten Gegenstand selbst zurückwirken (vgl. Zymner 2010, 4). Dieser Einfluss zeigt sich etwa, wenn klassifizierende Akteur*innen neue Gattungsbezeichnungen einführen, die sich in anschließenden Aushandlungsprozessen als wiederverwendete Kategorien stabilisieren, also mit Regelmäßigkeit verwendet werden (vgl. Zymner 2007, 112).²⁰ Als „kommunikativ etablierte und [...] sozial geteilte Kategorisierungen“ (Zymner

¹⁹ In ihren gattungstheoretischen Entwürfen beziehen Rüdiger Zymner und Werner Michler in diesem Punkt eine andere Position, wenn sie, wie noch zu zeigen ist, die Praktik der Klassifikation als Grundlage für genrebezogene Aushandlungs- und Konsensbildungsprozesse betrachten. Vgl. Zymner 2007, Michler 2015.

²⁰ Diesbezüglich hält Zymner fest: „[M]an [wird] wohl am ehesten unterschiedliche Grade der Gültigkeit einer Gattungszuweisung voneinander unterscheiden können. Am stärksten wird man

2007, 103) wirken (neue) Gattungszuschreibungen wiederum stark auf die Produktion, Distribution und Rezeption von Gattungen als „kommunikative[n] Konstrukte[n]“ (Zymner 2007, 112) zurück. Indem Zymner also eine maßgebliche Praktik des *doing genre*, die Klassifikations- bzw. Zuschreibungspraktik, und ihren Einfluss auf die Gattungsbildung und den Gattungswandel in den Blick bringt, hat er erstmals genauere Erkenntnisse über das noch weitgehend unerforschte Spektrum²¹ genrekonstituierender, -stabilisierender und -modifizierender Praktiken zu Tage gefördert.

Ähnliches gilt auch für Werner Michlers Abhandlung *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950* (2015). Im theoretischen Teil seiner über sechshundertseitigen Studie, die Peer Trilcke zu Recht als „einen der originellsten Beiträge zur Gattungsforschung des 21. Jahrhunderts“ (Trilcke 2015/2016, 315) bezeichnet hat, schließt Michler an die Kulturosoziologie Bourdieus an und entwickelt einen weitreichenden Entwurf, wie Gattungen als „Handlung“ und „kulturelle Praxis“ (Michler 2015, 42) perspektiviert werden können: Ähnlich wie Zymner betrachtet auch Michler Gattungen als Ergebnis von gefestigten Zuschreibungs- und Kategorisierungsprozessen bzw. „habitualisierten Klassifikationshandlungen“ (Michler 2015, bes. 47–71),²² ausgeführt von „Produzenten“ literarischer Texte, „Distribuenten“ wie Verlagen, „nicht-professionelle[n] Rezipienten“ oder „Bewertungsagenturen“ wie Literaturkritik und Philologie (Michler 2015, 50–51). Die „Klassifikationshandlungen“ verortet Michler aber, anders als Zymner, nicht nur im Feld der Gattungen, sondern er versteht erstere als Teil einer allumgreifenden sozialen Praktik der Klassifikation: Literarische Gattungen sind nach Michler lediglich ein „Sonderfall“ (Michler 2015, 43) des „Spiels der Klassifikationen, das die soziale Welt konstituiert“ (Michler 2015, 73). Diese Bestimmung hat weitreichende Konsequenzen: Michler zufolge haben Gattungen nicht nur deshalb als Produkt „habitualisierter Klassifikationshandlungen“ zu gelten, weil sie sich durch stete Wiederholung festigen bzw. stabilisieren können (vgl. „stabilisierte Handlungsfolgen“, Michler 2015, 40). Vielmehr sind Klassifikationsakte insofern habitualisiert, als sie vom *Sozialhabitus* der Klassifikatoren abhängig sind (vgl. Michler 2015, 54). Wenn etwa eine Schriftstelle-

dort von einer etablierten Gattung sprechen können, wo es sich um sozial geteilte Kategorisierungen handelt.“ (Zymner 2007, 112)

21 Bereits das eingangs betrachtete Cysarz-Beispiel macht deutlich, dass es sich beim Akt der Gattungszuschreibung um eine wichtige, gleichwohl nicht die einzige Praktik des *doing genre* handelt. Auch für den Fall des *doing genre* gilt, was auf soziale Praktiken im Generellen zutrifft: Das genrebezogene Tun beruht nicht auf einer einzelnen Aktivität, sondern auf einem ganzen Bündel von integrierten routinisierten Handlungen. Vgl. dazu genauer den Abschnitt 3.

22 Die Bestimmung, dass Gattungen als Klassifikationshandlung zu begreifen sind, hat Auswirkungen auf alle gängigen Definitionen, die Gattungen als Gruppen/Klassen von Texten mit gemeinsamen Merkmalen verstehen: „Merkmale“ sind erst“, so Michler, „die Ergebnisse von Klassifikationsakten und keine ‚objektiven‘ Eigenschaften von Texten“ (Michler 2015, 49).

rin eine Gattungswahl vornimmt, was Michler zufolge als implizite „Selbstklassifikation“ und als „Distinktionsakt“ (Michler 2015, 63, 62) im literarischen Feld zu begreifen ist, tut sie das u.a. in Abhängigkeit von ihrem Sozialhabitus. Während bei Zymner solche ‚Motive‘ bzw. solche Handlungsvoraussetzungen der Akteur*innen bei den vorgenommenen Klassifikationsakten gewissermaßen im Dunkeln bleiben, rückt Michler demnach die Bedeutung des Wechselspiels von Gattungs- und Sozialklassifikation im durch Statuskämpfe geprägten literarischen Feld in den Fokus der Aufmerksamkeit. Mit dieser starken Akzentuierung von Gattungen als Teil allumgreifender sozialer Klassifikationspraktiken hat Michler einen maßgeblichen Beitrag zur „handlungstheoretische[n]“ – nicht anders als *praxeologischen* zu bezeichnenden – „Auffassung von ‚Gattungen‘“ (Michler 2015, 12) vorgelegt, die insbesondere der spezifischen sozialen Logik des „Gattungshandelns“ (Michler 2015, 26) in einem theoretisch avancierten Ansatz Rechnung trägt.²³

Aus dieser ersten, keineswegs vollständigen Sichtung praxeologischer Impulse aus der Gattungstheorie lassen sich einige grundlegende Bestimmungen für eine praxeologische Perspektivierung von Gattungen und Gattungsdynamiken gewinnen: Werden Gattungen aus dem Blickwinkel des *doing* betrachtet, sind sie nicht mehr als vorgängige Gegenstände begreifbar, sondern als Ergebnis von Handlungen und Praktiken konkreter Akteur*innen. Versteht man das „prozessuale[] Gattungshandeln[]“ (Michler 2015, 26) folglich als Teil des größeren Handlungszusammenhangs der Literatur bzw. des literarischen Feldes, dann sind nicht mehr nur Schriftsteller*innen, sondern alle Akteur*innen des ausdifferenzierten Literatursystems und der Literaturwissenschaft einzubeziehen.²⁴ Angesichts des breiten Spektrums von beteiligten Akteur*innen, die aus unterschiedlichen Handlungs- und Praxiszusammenhängen (Verlag, Literaturkritik, Wissenschaft etc.) stammen, ist darauf zu schließen, dass sich das ‚Gattungshandeln‘ nicht auf eine einzige genrebezogene Praktik, etwa auf die fokussierten Klassifikations- und Zuschreibungspraktiken, eingrenzen lässt. Vielmehr erstreckt sich das ‚Machen‘ von Gattungen auf ein ganzes Bündel von verschiedenen, jeweils genauer zu untersuchenden Praktiken der Produktion, Distribution und Rezeption²⁵ generischer Phänomene im Literaturbetrieb und der Literaturwissenschaft.

23 Michlers Studie wird auch in einigen der hier versammelten Beiträge (z.B. von Thomas Borgstedt und Rafał Pokrywka) produktiv aufgenommen.

24 Dies gilt natürlich nur dann, wenn ein ausdifferenziertes Literatursystem mit spezialisierten Institutionen und Handlungsrollen – wie in der Moderne – bereits existiert.

25 Einige allgemeine Bemerkungen darüber, was Rezipient*innen mit Genres ‚machen‘ und umgekehrt, finden sich – unter dezidiert Verwendung der Formulierung des *doing genre* – in: Group Phi 2013.

Für das angedeutete Spektrum verschiedener Praktiken des *doing genre* gilt gleichermaßen, was bereits für genrebezogene Klassifikationspraktiken im Speziellen festgehalten wurde: Das ‚Machen‘ von Gattungen – sei es auf Seiten der Autor*innen, sei es auf Seiten der Distributions- oder Bewertungsagenturen – beruht auf sozial geteilten bzw. gefestigten, routinisierten Handlungen, die kontextabhängig sind. Somit vollzieht sich das genrebezogene Handeln unter konkreten historischen und sozialen Bedingungen und ist darum als wandelbar und dynamisch anzusehen.²⁶ Dynamisch ist das ‚Gattungshandeln‘ aus einem weiteren Grund: Das *doing genre* ist nicht als singulärer Akt eines einzelnen Akteurs oder einer einzelnen Akteurin zu verstehen, sondern als Bestandteil dynamischer Aushandlungsprozesse zwischen verschiedenen Instanzen. Daraus ergeben sich schließlich Konsequenzen für die Erklärung der historischen Entwicklung von Gattungen: Ihre Dynamik, d. h. ihre Entstehung, Modifizierung, Stabilisierung bis hin zu ihrer Entinstitutionalisierung, ist von einer praxeologischen Warte aus betrachtet als Ergebnis eines unkalkulierbaren, nur nachträglich zu rekonstruierenden Zusammenspiels von unterschiedlichen Akteursgruppen zu begreifen.

3 Begriffliche Schärfung: Genrepraktiken

In der vorangegangenen theoretisch-konzeptuellen Grundlegung des *doing genre* ist ein maßgeblicher Begriff noch unterbelichtet geblieben: der Terminus der Praktik. Wichtige Anregungen zur definitorisch-theoretischen Bestimmung von Praktiken liefern die Arbeiten des Kulturosoziologen Andreas Reckwitz, der als zentraler Referenzpunkt in kaum einem praxeologisch inspirierten Beitrag fehlt.²⁷ In seiner inzwischen kanonischen Definition stellt Reckwitz heraus, dass „soziale[] Praktiken“ [...] als know-how abhängige und von einem praktischen ‚Verstehen‘ zusammengehaltene *Verhaltensroutinen*“ zu begreifen sind, „deren Wissen einerseits in den Körpern der handelnden Subjekte ‚inkorporiert‘ ist, die andererseits regelmäßig die Form von routinisierten *Beziehungen zwischen Subjekten* und den von ihnen ‚verwendeten‘ *materialen Artefakten* annehmen“ (Reckwitz 2003, 289, Hervorhebung A.G.). Mehrere Bestandteile dieser Definition sind nochmals gesondert zu erläutern: Eine soziale Praktik ist kein singuläres Handeln und Tun, sondern

²⁶ Vgl. dazu die treffenden Pointierungen bei Zymner 2010, 3–4.

²⁷ Vgl. Schäfer (Hg.) 2016b; Elias, Franz, Murmann und Weiser (Hg.) 2014; Hörning und Reuter (Hg.) 2004. Auch in praxeologischen Beiträgen aus der Literaturwissenschaft ist Reckwitz ein wichtiger Bezugspunkt. Vgl. Martus und Spoerhase 2022; Abrecht, Danneberg, Krämer und Spoerhase (Hg.) 2015; Dücker 2014.

eine „Verhaltensroutine“, also etwas, das mit Regelmäßigkeit getan wird, und zwar nicht allein von Einzelsubjekten, sondern von vielen; Reckwitz bringt dies als „Kollektivität von Verhaltensweisen“ (Reckwitz 2003, 289) auf den Punkt. Diese regelmäßigen Verhaltensweisen oder, um es aktivisch auszudrücken, „routinisierte[n] Aktivitäten“ (Reckwitz 2003, 292) basieren auf know-how, auf „praktischem Wissen“, das „sozial geteilt ist“ und zumeist „implizit“ bleibt (Reckwitz 2003, 289). Soziale Praktiken sind nach Reckwitz darüber hinaus wesentlich im menschlichen Körper verankert: Es sind „Aktivitäten des Körpers“ (Reckwitz 2003, 290), beispielsweise „intellektuell ‚anspruchsvolle‘ Tätigkeiten wie die des Lesens, Schreibens oder Sprechens“ (Reckwitz 2003, 290). Neben der körperlichen Dimension haben Praktiken nach Reckwitz auch eine materielle Seite: „Praktiken [bedeuten] in aller Regel einen Umgang von Menschen mit ‚Dingen‘, ‚Objekten‘“ (Reckwitz 2003, 290). Ein weiteres zentrales „Grundelement[]“ der Reckwitz’schen „Theorie sozialer Praktiken“ betrifft deren innere Struktur: Im Anschluss an Theodore Schatzki, der ebenfalls als wichtiger Impulsgeber der Praxistheorie gilt, betont Reckwitz, dass eine Praktik stets aus einem ganzen „Bündel von Aktivitäten“ besteht (Reckwitz 2003, 289). Schatzki selbst drückt diese Eigenart so aus: Praktiken beruhen als ein „organized nexus of actions“ (Schatzki 2002, 71) auf mehreren routinisierten Einzelaktivitäten, die auf spezifische Weise zu einem verknüpften Ganzen zusammengefügt sind.

Mehrere zentrale Konstituenten dieser Bestimmung von sozialen Praktiken erweisen sich als höchst anschlussfähig für die Reflexion der sozialen Praxis des *doing genre*, ohne dass damit allerdings *eine* einzige verbindliche Definition oder ein bestimmtes theoretisches Fundament vorgegeben werden soll: Auch das ‚Gattungshandeln‘ lässt sich, so legen Zymners und Michlers Ausführungen über habitualisierte Zuschreibungsakte nahe, als sozial geteiltes, routinisiertes Tun erfassen. Darüber hinaus ist bedeutsam, dass es sich bei genrebezogenen Praktiken gleichermaßen um solche handelt, die auf dem spezifischen „Umgang von Menschen mit ‚Dingen‘“ (Reckwitz 2003, 290) beruhen und zwar auf dem Umgang der Menschen mit *Texten*. Neben solchen Praktiken mit einer „interobjektive[n] Struktur“ (Reckwitz 2003, 292)²⁸ werden Gattungen offenbar auch durch „intersubjektive“ Praktiken (Reckwitz 2003, 292) konstituiert, insofern sie als Teil von Aushandlungsprozessen unterschiedlicher Akteur*innen im literarischen und/oder akademischen Feld zu begreifen sind (vgl. Voßkamp, Zymner und Michler). Ferner ist auch die Feststellung, dass es sich im Falle von Praktiken um *know-how* basierte Handlungs routinen handelt, auch auf das ‚Gattungshandeln‘ zu übertragen: Sozial geteiltes, „praktische[s] Wissen und

²⁸ Ähnlich wie Reckwitz betonen auch Martus und Spoerhase (2022, 59–70), dass Praktiken nicht zwangsläufig eine interaktive bzw. intersubjektive Struktur aufweisen müssen, um als soziale Praktiken zu gelten. Sie können auch in völliger Einsamkeit (etwa am Schreibtisch), aber mit Blick auf einen sozialen Horizont vollzogen werden.

„Können“ (Reckwitz 2003, 282), das auch im Falle von Genrepraktiken häufig implizit bleibt,²⁹ ist zweifellos auch einer Schriftstellerin zuzusprechen, die ihren Text vor dem Hintergrund einer Gattungstradition verfasst, ebenso wie einem Literaturkritiker, der Texte u.a. im Maßstab eines spezifischen „Gattungsprestige[s]“ (Michler 2015, 48) beurteilt, oder schließlich einer ‚akademischen Literaturwissenschaftlerin‘, die einen Text einem gewissen Genre zuordnet. Nicht zuletzt ist die Annahme, dass es sich bei sozialen Praktiken in den seltensten Fällen um eine aus einem „einzigen Typ von Handlungen“ (Schatzki 2002, 88; Übersetzung A.G.) bestehende Tätigkeit, sondern um ein ganzes Bündel integrierter Aktivitäten handelt (vgl. Reckwitz 2003, 289), auch für den Fall der genrebezogenen Praktiken in Anschlag zu bringen.³⁰ Demnach wird deutlich, dass sich mit den „Grundelemente[n]“ der Reckwitz’schen „Theorie sozialer Praktiken“ wesentliche Konstituenten auch des literaturbezogenen ‚Gattungshandelns‘ als sozialer Praktik erfassen lassen.³¹ Das *doing genre* tritt unter dieser Maßgabe als eine routinisierte, auf know-how beruhende, körperlich verankerte, interobjektive wie -subjektive, auf einem ganzen Bündel von Aktivitäten gegründete, sozial geteilte Praxis hervor, die in der ‚Fabrikation‘ der Kultur bzw. der sozialen Welt einen wichtigen Stellenwert einnimmt und die es daher genauer zu erforschen gilt.

4 Schwerpunkte und Perspektiven des Bandes

Die hier entwickelten Grundzüge einer praxeologischen Gattungsforschung machen deutlich, dass es sich im Falle des *doing genre* um ein weites Feld von Prakti-

29 Spätestens an dieser Stelle treten altbekannte Probleme der Praxeologie auch im hier fokussierten Gebiet des *doing genre* zu Tage. Wenn nicht nur das „praktische Wissen und Können“ der Akteur*innen implizit bleibt, sondern Praktiken (erst recht historische) kaum im Vollzug beobachtet werden können, stellt sich die Frage, wie sie überhaupt rekonstruiert werden können (vgl. zu dieser Problematik: Martus und Spoerhase 2009; Spoerhase und Martus 2013). Die Literaturwissenschaft hat sich unter anderem damit beholfen (so wie auch zahlreiche Beiträge dieses Bandes), Praktiken anhand von Spuren zu rekonstruieren, die sie in Texten hinterlassen haben. Vgl. z.B. Albrecht und Danneberg 2021, 28.

30 Das eingangs betrachtete Fallbeispiel ist dafür ein Beleg. Dass es im Falle eines solchen Bündels integrierter Tätigkeiten auch zur Überlagerung von *genre*bezogenen und allgemein *literatur*bezogenen Praktiken kommen kann, ist selbstverständlich zu berücksichtigen. Vgl. zur Überlagerungsproblematik: Gittel 2021, 75–80.

31 Von einem wichtigen „Grundelement[en]“ der Reckwitz’schen „Theorie sozialer Praktiken“ war bisher noch nicht die Rede: von der „Unberechenbarkeit“ (Reckwitz 2003, 282, 294–296) der Praktiken, ohne die es keinen sozialen Wandel geben würde. Auf dieses Moment fokussiert Thomas Borgstedt in seinem Beitrag zu diesem Band.

ken der Produktion, Distribution und Rezeption generischer Phänomene im Literaturbetrieb und der Literaturwissenschaft handelt. Auf diese eindrückliche Breite und Vielfalt des ‚Gattungshandelns‘ werfen die Fallstudien dieses Bandes ein erstes Schlaglicht: Im Fokus steht nicht nur das genrebezogene Tun unterschiedlicher Akteur*innen aus dem literarischen oder akademischen Feld, sondern auch eine ganze Fülle verschiedener Praktiken des ‚Gattungshandelns‘. Beleuchtet werden etwa genrekonstituierende Schreib- bzw. Darstellungspraktiken; praktische Anleitungen und Regeln zum ‚Machen‘ von Gattungen; die Erzeugung und Stabilisierung von Genres qua routinisierter Fremd- und Selbstzuschreibungen; das ‚Performen‘ bestimmter Genres qua auktorialer Inszenierungspraktiken; medial und materiell geprägte Produktions-, Distributions- und Rezeptionsroutinen von Gattungen; die Herstellung von Genres aus Verlagsperspektive; die agonale Aushandlung von Gattungen und Gattungsbegriffen im literarischen und/oder akademischen Feld bis hin zum Praktizieren von Routinen zur Kanonisierung von Genres u.v.m. So vielfältig die rekonstruierten Praktiken sind, so vielfältig sind auch die berücksichtigten Genres: Im Mittelpunkt steht das *doing*, bisweilen auch das *undoing*, von traditionsträchtigen, kanonischen Gattungen wie dem Bildungsroman, Epos oder Sonett, aber auch von jüngeren, aktuell teils hochgehandelten Genres wie der Autobiographie, ‚Instapoetry‘ oder dem Regionalkrimi.³² Vielgestaltig ist nicht zuletzt der methodisch-theoretische Zuschnitt der einzelnen Beiträge, die verschiedene Zugänge aus der Praxeologie bzw. Praxistheorie heranziehen und sie produktiv mit Ansätzen aus der Gattungsforschung, der Schreibforschung, der Buchwissenschaft, der Materialitäts- und Medialitätsforschung, der Autorschafts- bzw. Autorinszenierungsforschung oder der Untersuchung von Subjektivierungspraktiken ergänzen.

Die Beiträge im Einzelnen: Die **erste Sektion** des Bandes wendet sich genrekonstitutiven Schreib- bzw. Darstellungspraktiken zu. Den Auftakt macht **J a k o b B a u r**, der die Schauerliteratur von ihrem zentralen Wirkungseffekt her perspektiviert und folglich als ein Genre bestimmt, das Angst *macht*. Diesen Genreeffekt konstellierte Baur im Rekurs auf die Emotionsforschung und Praxistheorie als ein historisch situiertes Bündel von Praktiken der Repräsentation, Evokation und metareflexiven Kommunikation von Furcht und Schrecken. Daran anschließend zeigt er am Beispiel von Johann August Apels und Friedrich August Schulzes *Gespensterbuch* auf, wie schauerliterarische Texte um 1800 das Fürchten lehren und sich dabei zugleich auf zeitgenössisches Gefühlswissen stützen. Verstanden als historische Praxisform, die Angst repräsentiert, evoziert und kommuniziert, habe

32 Der Fokus auf literarische Genres wird im Beitrag von Rita Rieger um eine Gattung aus dem Bereich des theatralen Tanzes, des *ballet en action* bzw. des *dance en action*, ergänzt.

das Genre der Schauerliteratur, so Baur's Fazit, einen wichtigen Anteil an der Verständigung über diese historisch wandelbare Emotion und an ihrer Bewältigung im jeweiligen soziokulturellen Gefüge.

Auch **David Prinz** legt einen Ansatz zur praxeologischen Neukonturierung eines Genres vor, in seinem Fall eines gegenwärtigen, hoch im Kurs stehenden Genres: der Autosozioiobiographie. Im Anschluss an die Beobachtung, dass sich wichtige Autosozioiobiograph*innen wie Annie Ernaux, Didier Eribon und Édouard Louis auf Michel Foucault und/oder Pierre Bourdieu als zentrale Impulsgeber beziehen, akzentuiert Prinz das autosozioiobiographische Schreiben als eine spezifische Subjektivierungspraktik: Die häufig bis zum Äußersten getriebene Selbstoffenlegung im autosozioiobiographischen Schreiben begreift Prinz als eine Praktik des Wahrsprechens im Sinne von Foucaults *parrhesia*, durch die sich das Subjekt im Akt der existentiellen Selbstprüfung und -kritik transformiert und konstituiert. Zugleich hat das autosozioiobiographische Schreiben, wie Prinz zeigt, nicht nur eine selbst-, sondern auch eine *gesellschafts*diagnostische Funktion: Die Praktik des Wahrsprechens verbindet sich in diesem Genre häufig mit solchen epistemologischen Standpunkten, die entweder in einer das Selbst objektivierenden oder in einer das Subjekt situierenden Schreibweise realisiert werden. In beiden Fällen, so schließt Prinz, zielen die im autosozioiobiographischen Schreiben vorgenommene Gesellschaftsanalyse auf die Destabilisierung historisch gewachsener Herrschafts- und Ungleichheitsstrukturen.

Während sich Prinz' Beitrag einem relativ jungen Genre widmet, nimmt **Thomas Borgstedt** mit Ann Cottens *Fremdwörterbuchsonetten* (2007) ein gegenwärtiges Beispiel der langlebigen Tradition des Sonett-Schreibens in den Blick. Borgstedt arbeitet zunächst heraus, auf welche Weise die damalige Nachwuchslirikerin die strenge Form des Sonetts sowohl in inhaltlicher als auch formaler Hinsicht erneuert und dabei zugleich die Gattungstradition in vielschichtigen intertextuellen Bezügen aufzurufen weiß. Daran anschließend reflektiert er das ‚Gattungshandeln‘ der Lyrikerin aus einer dezidiert praxistheoretisch informierten Warte heraus. Dabei legt er offen, dass Ann Cottens Genremodifikation in ein komplexes Feld sozialer Handlungszusammenhänge eingebettet ist. Dieses umfasst Anforderungen wie das ästhetische Innovationspostulat der Moderne, das in gesteigertem Maße an Lyriker*innen herangetragen wird, ferner Erwartungen des literarischen Marktes an eine Schriftstellerin, die sich an einer fast bis zum Überdruß etablierten Gattung versucht oder schließlich Wertungsakte, die durch das Einschreiben in die ehrwürdige Sonetttradition vollzogen werden.

Die Beiträge der **zweiten Sektion** richten den Fokus auf das Tun von Protagonisten im Feld der Gattungspoetik und beleuchten Rückkopplungseffekte zwischen poetologischer Gattungsreflexion und den reflektierten Phänomenen. Der Beitrag von **Maria Kuber** rückt den Fall einer negativen Gattungsdynamik, eines

undoing genre, in den Mittelpunkt. Kuberg fokussiert frühneuzeitliche Poetiken und ihre wirkmächtigen Bestimmungen zum Verfassen von Epen. Am Beispiel von Opitz, Birken, Rotth und anderen zeigt Kuberg auf, dass diese Poetiker Regeln und Normen aufstellen, die sich aus innerliterarischen oder soziokulturellen Gründen als so rigide erweisen, dass sie entweder existierende Epen von der Kanonisierung ausschließen oder gar einer Realisierung von neuen Gattungstexten im Wege stehen. Die Krise des Epos sei demnach, so Kubergs Fazit, nicht erst auf die Moderne und ihre geschichtsphilosophisch grundierte Rede vom Epos als einer dem neuen Weltzeitalter entwachsenen Gattung zu datieren, sondern sie beginnt bereits mit den frühneuzeitlichen Regelpoetiken und ihrem unpraktikablen Praxiswissen.

Während bei Kuberg die weitgehende Verunmöglichung eines Genres im Wirkfeld der Gattungspoetik im Fokus steht, befasst sich **Rita Rieger** mit der Durchsetzung eines neuen Genres, das just auf begleitende Theorieproduktion angewiesen ist: Rieger widmet sich französischen Tanzpoetiken des 18. Jahrhunderts und legt dar, auf welche Weise bedeutende Tanztheoretiker und -praktiker wie Louis de Cahusac oder Jean Georges Noverre den *dance en action* bzw. das *ballet en action* als neues Genre des Bühnentanzes in ihren Schriften reflektieren und legitimieren. Zur Durchsetzung der Gattungsinnovation führen sie beispielsweise neue Beschreibungskategorien für das theatrale Tanzgenre ein, setzen es in einen Bezug zu etablierten Tanzarten, um innovative Merkmale herauszustellen oder vergleichen es mit anderen Kunstgattungen wie der Dramatik, Lyrik oder Malerei mit dem Ziel seiner nobilitierenden Einordnung in den Reigen der autonomen Künste. Die Tanztheoretiker *erschreiben* damit erst, wie Rieger pointiert, einen kognitiven Rahmen zur Einordnung der neuen Bühnenpraxis, gerade indem sie auf etablierte Schemata wie Gattungssysteme rekurrieren.

Wilhelm Voßkamp, von dessen einschlägigen Studien zur Gattungstheorie in dieser Einleitung bereits die Rede war, richtet sein Augenmerk auf die textimmanente, aber auch textbegleitende Gattungspoetik des Bildungsromans als ‚literarisch-sozialer Institution‘. Die Praxeologie dieses Genres akzentuiert Voßkamp als einen kontinuierlichen Prozess von (poetologischen) Selbst- und Fremdzuschreibungen. Ausgangspunkt ist Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, den zeitgenössische Kritiker und Autoren bereits kurz nach seinem Erscheinen als prototypisches Modell ausgewiesen haben; begleitend dazu setzten Literaturhistoriker im 19. Jahrhundert schuldbildende Auslegungen durch, die das Bildungsroman-Modell weiter verfestigten. Der Prozess von fortlaufenden gattungserzeugenden und -stabilisierenden Zuschreibungen war damit allerdings nicht abgeschlossen, sondern Voßkamp verfolgt die durchgehende Kommentierung des (goethischen) Bildungsromans anhand von poetologischen Reflexionen und Romanen von Thomas Mann, Robert Musil und Thomas Bernhard bis in die Gegenwart hinein. Dabei zeigt

Voßkamp auf, dass sich der Bildungsroman gerade durch eine beständige, bisweilen radikal-negierende Selbstkorrektur reproduziert und regeneriert.

Die Beiträge der **dritten Sektion** bringen technisch-mediale und materielle Produktions-, Distributions- und Rezeptionspraktiken von Genres in den Blick. **Claudia Hillebrandt** konturiert die Lyrik als soziale Praxis, indem sie sozial geteilte, historisch situierte Gebrauchsweisen der plurifunktionalen Gattung in den Blick bringt. Als konkrete Beispiele zieht sie zum einen das laute, deklamierende Lesen als wichtigen Darbietungsmodus der Lyrik unter dem Eindruck der Ausbreitung gedruckter Literatur heran und zum anderen standardisierte Produktions- und Lektürewesen der sog. Instapoetry als gegenwärtiger lyrischer Subgattung im digitalen Raum. Dabei zeigt Hillebrandt auf, wie sich auf der Grundlage von mediengeschichtlichen Entwicklungen spezifische Praktiken der Lektüre, aber auch der Produktion von Lyrik herausgebildet haben, die das Genre als soziale Praxis (mit)prägen. Auf welche Weise solche medialen Praktiken der Lyrikproduktion und -rezeption auch in ihrer historischen Varianz weitergehend zu erforschen sind, umreißt Hillebrandt in einem um Positionen aus der Lyriktheorie angereicherten Ausblick auf eine zukünftige Praxeographie der Lyrik.

Ben Sulzbacher beschäftigt sich mit dem seit gut 30 Jahren bespielten Genre des Regionalkriminalromans und geht der Frage nach, wie Regionalität als genrekonstituierendes Element hervorgebracht wird. Anstatt von textimmanenten Merkmalen der ‚Basistexte‘ auszugehen, nimmt Sulzbacher auktoriale Inszenierungspraktiken in epi- und peritextuellen Elementen wie Buchumschlägen, Verlagswebseiten, Blogs oder Social Media Accounts der entsprechenden Autor*innen in den Blick. Am Beispiel von Provence-Krimis führt Sulzbacher vor, wie Schriftsteller*innen mittels attraktiv klingender französischer Pseudonyme, frisierten Biographien mit Provence-Bezug, mit Reisetipps in provenzalischer Idylle oder regionalen Kochrezepten Regionalität performen und damit zugleich ihr Publikum zum Praktizieren von Regionalität anleiten. Diese medial vermittelten Praktiken der auktorialen Inszenierung von Regionalität, die Sulzbacher im Rekurs auf Goffmans Studien zur Selbstdarstellung als einer alltäglichen sozialen Praxis theoretisch unterfüttert, sind demnach nicht lediglich als paratextuelle Randzone zu begreifen, sondern sie formen das Genre des Regionalkrimis entscheidend mit.

Auch **Judith Niehaus** befasst sich mit der Bedeutung paratextueller Elemente in der ‚Fabrikation‘ von Gattungen und zwar mit einem der elementarsten Paratextelemente: der Typographie. Niehaus’ Ausgangspunkt ist das Konzept des typographischen Dispositivs. Es handelt sich dabei um wiederkehrende Anordnungsschemata von gedruckter Schrift auf dem Papier, die die Genrezugehörigkeit eines Textes anzeigen und letztere etwa im Falle der Großgattungen Lyrik, Dramatik und Epik bereits anhand des Schriftbildes erkennen lassen. Solche materiellen Gattungsmarker unterstützen aber nicht lediglich die Genreordnung und beeinflus-

sen die Erwartungen der Leser*innen. Vielmehr können sie, wie Niehaus an einem typographisch auffälligen Romanbeispiel der Gegenwart, an Philipp Weiss' ‚Weltenrand‘-Pentalogie (2018), herausarbeitet, als Instrumente gebraucht werden, um Gattungserwartungen zu irritieren und damit materiell begründete Praktiken der Gattungszuordnung überhaupt erst bewusst zu machen. Die typographische Gestaltung literarischer Texte sei daher, wie Niehaus abschließend festhält, in der Gattungsforschung, insbesondere in einer praxeologisch akzentuierten, stärker als bisher zu berücksichtigen.

Die **vierte** und letzte **Sektion** des Bandes umfasst Beiträge, die sich dynamischen Aushandlungsprozessen von Gattungen im literarischen und/oder akademischen Feld widmen. **Anke Jaspers** geht der Produktion von Genres aus der Perspektive eines in der Gattungsforschung sonst vernachlässigten Akteurs nach: der des Verlags. Ausgehend von archivalisch dokumentierten Verhandlungen des Suhrkamp Verlags mit Autor*innen der DDR, darunter Karl Mickel, Fritz Rudolf Fries und Thomas Brasch, rekonstruiert Jaspers, welche gattungsbezogenen Erwägungen die verlegerische Praxis anleiten. Dazu gehören etwa ökonomische Verwertungslogiken wie die Anbahnung von Geschäftsbeziehungen mit in mehreren Genres produktiven Autor*innen, die Aufforderung zur generischen Mehrfachverwertung von Stoffen, das Durchsetzen von Schriftsteller*innen in absatzstarken Genres oder das Forcieren einer gewinnversprechenden Gattungsabfolge innerhalb eines Werks. Mit solchen Genrepraktiken wirkt der Verlag, wie Jaspers zeigt, auf Schreibprozesse von Autor*innen ein und nimmt Einfluss darauf, mit welchen Genres letztere auf dem Literaturmarkt in Erscheinung treten. Verlage seien folglich, so Jaspers, nicht lediglich als *Vermittlungsinstanzen*, sondern als (Mit-)Produzenten von Gattungen (wie auch von Literatur im Allgemeinen) zu begreifen.

Rafał Pokrywka bestimmt Genres im Anschluss an Bourdieu als Ergebnis von Formierungsprozessen im literarischen Feld und modelliert sie entsprechend als spezifische Feldformationen. Am Beispiel der Science-Fiction seit den 2000er Jahren umreißt Pokrywka, durch welche Merkmale sich generische Feldformationen auszeichnen: Sie bestehen aus dynamischen Netzwerken miteinander konkurrierender oder kooperierender Akteur*innen, die sich gegenüber anderen Feldformationen abgrenzen, einen spezifischen Habitus aufweisen und über eigene Institutionen und Wertungsinstanzen (z.B. Preise, Verlage, Journale, Fanfestivals) verfügen. Als Teil des agonalen literarischen Feldes treten auch im Falle der Science-Fiction offene Positionierungskämpfe zu Tage, die etwa durch die aktuelle Expansion des populären Genres in den hochliterarischen Bereich angetrieben werden. Um solche feldinternen Dynamiken adäquat erklären zu können, sei es zentral, so Pokrywka, Genres nicht als statische Textgruppen mit gemeinsamen Merkmalen, sondern als dynamische Formationen in einem durch Statuskämpfe geprägten Feld zu verstehen.

An feldtheoretische Ansätze zur Erforschung von Genredynamiken knüpft auch **Patricia Gentner** an. Gentner wendet sich der zunächst gehypten, dann aber rasch fallengelassenen digitalen Literatur zu und prüft die vorgebrachte Annahme, dass sich die Netzliteratur, inklusive ihrer Subgenres, nicht etablieren konnte, da ihr Ritterschlag durch die Literaturwissenschaft gescheitert sei. Ausgehend von Bourdieus Feldtheorie und einer umfangreichen Korpusanalyse wissenschaftlicher Publikationen zur digitalen Literatur seit den 1990er Jahren weist Gentner nach, dass sich zahlreiche Akteur*innen aus der Literaturwissenschaft zumindest zu Beginn des Aufkommens der Netzliteratur noch über die Beschäftigung mit diesem neuen, aufsehenerregenden Phänomen positionierten; auch unternahmen sie wichtige Schritte zur Kanonisierung der neuen Feldposition. Bald aber folgte ein rapider Rückgang an literaturwissenschaftlichen Publikationen, sodass die begonnene Konsekration der digitalen Literatur in der Tat auf halbem Weg stecken blieb. Die aus der Analyse gewonnenen, vom konkreten Einzelfall abstrahierten Kanonisierungspraktiken der Literaturwissenschaft seien gleichwohl, so Gentner, nicht nur aussagekräftig für die versuchte Etablierung der Netzliteratur, sondern generell für neu aufkommende Positionen (Genres, Werke, Autor*innen) im Feld.

Auch **Sebastian Berlich** nimmt innerwissenschaftliche Aushandlungsprozesse um Genres in den Blick und zwar Diskussionen um den Begriff, den Genrestatus und die Wertung der Popliteratur seit den 2000er Jahren. Berlich greift einen prägnanten Topos aus der im Feuilleton und in der Literaturwissenschaft geführten Debatte heraus: den der Rede über die Popliteratur als umhergehendes Gespenst. Daran anschließend weist er anhand exemplarischer Diskussionsbeiträge aus der Germanistik nach, auf welche Weise die auf das Kommunistische Manifest anspielende Gespenster-Metapher dafür instrumentalisiert wurde, der sog. Popliteratur mangelnde Greifbarkeit zu attestieren, ihre Existenz zu bezweifeln und ihr folglich den Status eines ‚echten‘ Genre zu verweigern. Zur zwiespältigen Rolle der Literaturwissenschaft als Beobachterin und Teilnehmerin im generischen Prozess gehörte es außerdem, dass die beteiligten Protagonisten mitunter auch alternative Genrebegriffe in Anschlag brachten, um die eigene Agenda im Feld durchzusetzen. Der abschließende Beitrag des Bandes führt demnach eindrücklich vor Augen, wie nahe Praktiken des *doing* und *undoing genre* bisweilen beieinander liegen.

*

Die vorliegende Publikation geht zurück auf die Tagung *Doing Genre. Praxeologische Perspektiven auf Gattungen und Gattungsdynamiken*, die im Oktober 2022 am Zentrum für Kulturwissenschaften an der Karl-Franzens-Universität Graz stattgefunden hat. Für die finanzielle Unterstützung zur Ausrichtung der Konferenz und zur Drucklegung des Bandes danke ich dem Land Steiermark, der Stadt Graz und der Universität Graz. Mein ausdrücklicher Dank gilt außerdem allen Beiträgerin-

nen und Beiträgern, meiner Kollegin Marie-Therese Pachner für die Unterstützung im Korrektorat und Marcus Böhm vom De Gruyter Verlag für die kompetente Begleitung im Drucklegungsprozess.

Literaturverzeichnis

- Albert, Mechthild. „Orpheus, der Löwe und die Taube. Bestiarien in den romanischen Literaturen des 20. Jahrhunderts“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 46 (1996): 90–107.
- Albrecht, Andrea und Lutz Danneberg. „Verstehen, Auslegen, Darstellen und Vermitteln. Literaturwissenschaftliche Interpretationstexte in praxeologischer Perspektive“. *Doing Interpretation. Perspektiven praxeologischer Hermeneutik*. Hg. Johannes Corrodi Katzenstein, Andreas Mauz und Christiane Tietz. Paderborn: Brill/Ferdinand Schöningh, 2021. 23–50.
- Albrecht, Andrea, Danneberg, Lutz, Krämer, Olav und Carlos Spoerhase (Hg.). *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*. Berlin, München und Boston: De Gruyter, 2015.
- Amslinger, Julia und Jörg Wesche. „Klajs Klangkunst“. *Johann Klaj (um 1616–1656). Akteur – Werk – Umfeld*. Hg. Dirk Niefanger und Werner Wilhelm Schnabel. Berlin und Boston: De Gruyter, 2020. 647–657.
- Bauer, Susanne: „Science Studies“. *Handbuch Wissenschaftsgeschichte*. Hg. Marianne Sommer, Staffan Müller-Wille und Carsten Reinhard. Stuttgart: Metzler, 2017. 55–67.
- Baxter, Ron. *Bestiaries and Their Users in the Middle Ages*. Stroud: Sutton Publishing, 1998.
- Busch, Hans-Jürgen, Gertrud Schänzlin und Winfried Bauer (Hg.). *Tradition und Traditionsbrüche* [deutsch.ideen]. Hannover: Schroedel Verlag, 2002.
- Clark, Willene B. *A Medieval Book of Beasts. The Second-Family Bestiary. Commentary, Art, Text, and Translation*. Woodbridge: Boydell Press, 2006.
- Clark, Willene B. und Meredith T. McMunn (Hg.). *Beasts and Birds in the Middle Ages. The Bestiary and Its Legacy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- Cysarz, Herbert (Hg.). *Deutsche Barock-Lyrik*. Stuttgart: Reclam, 1954.
- Cysarz, Herbert (Hg.). *Deutsche Barock-Lyrik*. 2. erw. Aufl., Stuttgart: Reclam, 1960.
- Cysarz, Herbert (Hg.). *Deutsche Barock-Lyrik*. 2. erw. Aufl., Stuttgart: Reclam, 1962 [Nachdruck].
- Cysarz, Herbert (Hg.). *Deutsche Barock-Lyrik*. 2. erw. Aufl., Stuttgart: Reclam, 1968 [Nachdruck].
- Dücker, Burckhard. „Vorbereitende Bemerkungen zu Theorie und Praxis einer performativen Literaturgeschichtsschreibung“. *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Hg. Friederike Elias, Albrecht Franz, Henning Murmann und Ulrich Wilhelm Weiser. Berlin und Boston: De Gruyter, 2014. 97–128.
- Elias, Friederike, Franz, Albrecht, Murmann, Henning und Ulrich Wilhelm Weiser. „Hinführung zum Thema und Zusammenfassung der Beiträge“. *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Hg. Friederike Elias, Albrecht Franz, Henning Murmann und Ulrich Wilhelm Weiser. Berlin und Boston: De Gruyter, 2014. 3–12.
- Emmerich, Wolfgang. „Deutsche Lyrik auf getrennten Wegen. Ein deutsch-deutscher Vergleich gefolgt von zwölf Thesen zum Problem der Kanonisierung“. *An den Grenzen des Möglichen. Reclam-Leipzig 1945–1991*. Hg. Ingrid Sonntag. Berlin: Ch. Links, 2016. 212–233.
- Febel, Gisela und Georg Maag (Hg.). *Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne*. Tübingen: Narr, 1997.

- Fricke, Harald. *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München: Beck, 1981.
- Fricke, Harald. „Methodische Aspekte“. *Handbuch Gattungstheorie*. Hg. Rüdiger Zymner. Stuttgart, Weimar: De Gruyter, 2010. 7–10.
- Gencarelli, Angela. „Metareflexive Tierlektüren. Zur Wiederaufnahme des mittelalterlichen Bestiariengenres am Beispiel von Harald Weinrichs Gedichtband *Vom Leben und Lesen der Tiere*“. *Deutsche Chronik* 66 (2024) [i. Dr.].
- Gittel, Benjamin. *Fiktion und Genre. Theorie und Geschichte referenzialisierender Lektürepraktiken 1870–1910*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm. „zitschern“. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 31, München: DTV, 1956. Sp. 1681.
- Group Phi. „Doing Genre“. *New Formalisms and Literary Theory*. Hg. Verena Theile und Linda Tredennick. New York: Palgrave, 2013. 54–68.
- Hassig, Debra. *Medieval Bestiaries. Text, Image, Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Hempfer, Klaus W. *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink, 1973.
- Hempfer, Klaus. „Gattung“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. Klaus Weimar. Berlin und New York: De Gruyter, 1997. 651–655.
- Henkel, Nikolaus. „Bestiarium, -ius, Bestiarien“. *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 1. Stuttgart und Weimar: Metzler 1999, col. 2072–2074.
- Hillebrandt, Frank. *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer, 2014.
- Hörning, Karl und Julia Reuter (Hg.). *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: transcript, 2004.
- Jaspers, Anke. *Suhrkamp und DDR. Literaturhistorische, praxeologische und werktheoretische Perspektiven auf ein Verlagsarchiv*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2022.
- Klaj, Johann. „Höllen- und Himmelfahrt Jesu Christi“. *Redeorationen und Lobrede der Deutschen Poeterey*. Hg. Conrad Wiedemann. Tübingen: Niemeyer, 1965. 57–127.
- Knipp, Raphaela. „Literaturbezogene Praktiken. Überlegungen zu einer praxeologischen Rezeptionsforschung“. *Medienpraktiken. Situierten, erforschen, reflektieren*. Hg. Mark Dang-Anh, Simone Pfeifer, Clemens Reisner und Lisa Villioth. *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 17.1 (2017): 95–116.
- Löffler, Philipp. „Was ist eine literarische Epoche? Literaturgeschichte, literarischer Wandel und der Praxisbegriff in den Geistes- und Sozialwissenschaften.“ *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Hg. Friederike Elias, Albrecht Franz, Henning Murmann und Ulrich Wilhelm Weiser. Berlin und Boston: De Gruyter, 2014. 73–96.
- Loenhoff, Jens. „Chancen und Risiken einer praxeologischen Hermeneutik. Kommunikationstheoretische Anmerkungen“. *Doing Interpretation. Perspektiven praxeologischer Hermeneutik*. Hg. Johannes Corrodi Katzenstein, Andreas Mauz und Christiane Tietz. Paderborn: Brill/Ferdinand Schöningh, 2021. 105–119.
- Martus, Steffen und Carlos Spoerhase. „Praxeologie der Literaturwissenschaft“. *Geschichte der Germanistik*. Mitteilungen 35/36 (2009): 89–96.
- Martus, Steffen und Carlos Spoerhase. *Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften*. Berlin: Suhrkamp, 2022.
- Mason, Margaret L. und Yulan M. Washburn. „The Bestiary in Contemporary Spanish American Literature“. *Revista de Estudios Hispánicos* 8.2 (1974): 189–209.
- Mauz, Andreas. „Doing Interpretation. Einleitende Hinweise zur praxeologischen Hermeneutik“. *Doing Interpretation. Perspektiven praxeologischer Hermeneutik*. Hg. Johannes Corrodi Katzenstein, Andreas Mauz und Christiane Tietz. Paderborn: Brill/Ferdinand Schöningh, 2021. 1–22.

- Michler, Werner. *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext. 1750–1950*. Wallstein: Göttingen, 2015.
- Morrison, Elizabeth (Hg.). *Book of Beasts. The Bestiary in the Medieval World*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2019.
- Niefanger, Dirk und Werner Wilhelm Schnabel. „Einführung“. *Johann Klaj (um 1616–1656). Akteur – Werk – Umfeld*. Hg. Dirk Niefanger und Werner Wilhelm Schnabel. Berlin und Boston: De Gruyter, 2020. S. 1–23.
- Pichl, Robert. „Herbert Cysarz“. *Internationales Germanistenlexikon 1800–1950*. Band 1. Hg. Christoph König. Berlin und New York: De Gruyter, 2003. 356–358.
- Reckwitz, Andreas. „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“. *Zeitschrift für Soziologie* 32.4 (2003): 282–301.
- Rose, Dirk. „Exkurs: Anthologien als Medienformate. Vorschläge zu einer Systematisierung“. *Anthologieserie. Systematik und Geschichte eines narrativen Formats*. Hg. Kilian Hauptmann, Philipp Pabst und Felix Schallenberg. Schüren: Marburg, 2022. 33–56.
- Schäfer, Hilmar. „Einleitung. Grundlagen, Rezeption und Forschungsperspektiven der Praxistheorie“. *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Hg. Hilmar Schäfer. Bielefeld: transcript, 2016a. 9–25.
- Schäfer, Hilmar (Hg.). *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Bielefeld: transcript, 2016b.
- Schatzki, Theodore. *The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*. University Park/Penn.: Pennsylvania Univ. Press, 2002.
- Simonis, Annette. *Das Kaleidoskop der Tiere. Zur Wiederkehr des Bestiariums in Moderne und Gegenwart*. Bielefeld: transcript, 2017.
- Simonis, Annette. „Das Bestiarium als intermediales und transmediales Genre – poetische, bildkünstlerische und musikalische Dimensionen“. *Das Faszinosum Tier. Spiegelungen, Visionen, Transformationen in Literatur, Musik und Bild*. Hg. Ute Jung-Kaiser und Annette Simonis. Hildesheim, Zürich und New York: Georg Olms Verlag, 2020.
- Spoerhase, Carlos. „Das ‚Laboratorium‘ der Philologie? Das philologische Seminar als Raum der Vermittlung von Praxiswissen (circa 1850–1900)“. *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*. Hg. Andrea Albrecht, Lutz Danneberg, Olav Krämer und Carlos Spoerhase. Berlin, München und Boston: De Gruyter, 2015. 53–80.
- Spoerhase, Carlos und Steffen Martus. „Die Quellen der Praxis. Probleme einer historischen Praxeologie der Philologie“. *Zeitschrift für Germanistik* 23.2 (2013): 221–225.
- Trilcke, Peer. „Werner Michler. Kulturen der Gattung [Rezension]“. *Musil-Forum* 34 (2015/2016): 311–316.
- Voßkamp, Wilhelm. „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen“. *Textsortenlehre, Gattungsgeschichte*. Hg. Walter Hinck. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. 27–44.
- Voßkamp, Wilhelm. „Literaturgeschichte als Funktionsgeschichte der Literatur“. *Literatur und Sprache im historischen Prozeß*. Bd. 1. Hg. Thomas Cramer. Tübingen: Niemeyer, 1983. 32–54.
- Voßkamp, Wilhelm. „Gattungsgeschichte“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. Klaus Weimar. Berlin und New York: De Gruyter, 1997. 655–658.
- Zymner, Rüdiger. „Gattungsvervielfältigung. Zu einem Aspekt der Gattungsdynamik“. *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Hg. Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning. Trier: Wiss. Verl., 2007. 101–116.
- Zymner, Rüdiger. „Zur Gattungstheorie des ‚Handbuchs‘, zur Theorie der Gattungstheorie und zum ‚Handbuch Gattungstheorie‘. Eine Einführung“. *Handbuch Gattungstheorie*. Hg. Rüdiger Zymner. Stuttgart und Weimar: De Gruyter, 2010. 1–5.
- Zymner, Rüdiger. „Gattungspoetik“. *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Poetik und Poetizität*. Hg. Ralf Simon. Berlin und Boston: De Gruyter, 2018. 430–442.

I **Genrekonstituierende Schreibpraktiken**

Jakob Baur

Angst machen. Zur Praxeologie von Schauerliteratur um 1800

1 Einleitung

„I know it when I see it.“ – Mit dieser Genreklassifikation aufgrund einer bereits dem Augenschein nach bestehenden Offensichtlichkeit begründete der US Supreme Court-Richter Potter Stewart im Jahr 1964, dass Louis Malles Liebesdrama *Les Amants* von 1958 keine „hard-core pornography“ sei (vgl. Gewirtz 1996). Diese Urteilsbegründung Stewarts ist als eine zwar etwas hemdsärmelige, aber letztlich bestechend nachvollziehbare Art und Weise einer mühelosen Genreklassifikation in die US-amerikanische Rechtsgeschichte eingegangen. Ähnlich leicht, könnte man meinen, machen es einem die folgenden Kulturgüter, was ihre Zuordnung zu einer Gattung angeht:

Moriz von Tannenhorst der Versteinerte oder die Eulenhöle. Eine Schauergeschichte; Die Schauerruinen der Unkenburg und der Haarzopf der Hölle, oder: Geisterrache und Menschenhaß. Der Spuk-, Geistes- und Räuberhistorien Allerfurchtbarste; Das blutige Herz oder die Kaiserhochzeit in Nordhausen. Ein Schaudergemälde aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts;
Kuno von Kyburg nahm die Silberlocke des Enthaupteten und ward Zerstörer des heimlichen Vehmgerichts. Eine Kunde der Väter erzählt vom Verfasser der schwarzen Brüder. (Gleich 1797; Schöpfer 1834a, 1834b; Zschokke 1795–1799)

Es reicht dabei sogar schon aus, lediglich die Titel zu ‚sehen‘, denn deren Morphologie macht vor allem eines deutlich: Schauerliteratur um 1800 kann recht mühelos erkannt werden als ein Genre, in dem es um Geister, Verbrechen, kurz: um Furchtbares und Angsteinflößendes geht. Vielleicht ist das ein Grund, weshalb die literaturwissenschaftliche Schauerforschung bisher kaum mehr in die Tiefe geht, wenn sie ihren Forschungsgegenstand benennen soll.

Doch wo für die Rechtsprechung ein „I know it when I see it“ als Grundlage ausreichen mag, ein Urteil über eine Gattung zu fällen, kann das der Literaturwissenschaft bei literarischen Genres nicht genügen. Wenn man sich mit Schauerliteratur eingehender beschäftigen möchte und es darum geht, ihre literaturgeschichtliche Spezifik und auch ihren kulturhistorischen Status nicht derart unterkomplex als schlicht bekannt zu bewerten, ist mindestens zu klären, *was* man weiß, wenn man *was* sieht und *warum*. Im Zuge dessen ist an der oberflächlichen Offensichtlichkeit dieser Form der Angstliteratur zu kratzen und nach tieferliegenden Maßgaben zu suchen, nach denen Texte zur Schauerliteratur gerechnet werden können. Schauer-

literatur wird im Folgenden als ein Genre perspektiviert, das ‚Angst macht‘. Im Zuge dessen gilt es zu reflektieren, welches Tun im Sinne eines *doings* der neueren Praxistheorie dabei von Bedeutung ist, insofern es die Schauerliteratur als Gattung zu konstituieren beiträgt. Genauer gesagt geht es dabei um mehrere Praktiken.

Praktiken sind im Zuge der neueren Theorien des Sozialen Handelns seit dem *practice turn* definiert als ein „nexus of doings and sayings“ (Schatzki 2008, 89), treten also immer als Bündel oder Knotenpunkt unterschiedlichen Handelns auf. So lässt sich bereits an den Schauertiteln erkennen, dass sich die Produktionsseite ganz augenscheinlich größte Mühe gibt, eine Genretypizität herzustellen, statt die Klassifikationsarbeit den Rezipient:innen zu überlassen. Die so von Verlags- und Autorensseite gemachten Titel sind aber nur eine Praktik unter mehreren und nicht alles, was Schauerliteratur in diesem Sinne ‚tut‘, ist ohne historisierende Kontextualisierungen derart offensichtlich wie die Praktiken, die einen Schauertitel zu seinem Genre zuordenbar machen. Hierzu bedarf es einer historischen Perspektive, die Praktiken als musterhafte Spuren des Alltags und -sprechens historischer Menschen rekonstruiert (vgl. Haasis und Rieske 2015, 16). Der Blick auf die Struktur des Gemachten, so der hier vertretene und zu reflektierende Vorschlag, erlaubt es dabei und entgegen älteren Handlungstheorien von diskreten handelnden Menschen und Akteur:innen abzusehen und stattdessen deren Spuren in zeitspezifischen Formen und Bedeutungen von *doings* in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken. Neben der Historisierung der Genrepraktiken bedarf es, so die leitende These, eines noch spezifischer emotionshistorischen Blicks auf das Genre, der die Textpraktiken als „Emotionspraktiken“ (Scheer 2012, 2016, 2019) der Angst untersucht.

Im Folgenden ist deshalb erstens zu klären, inwiefern es sinnvoll ist, Schauerliteratur als eine historisch situierte Praktik im Sinne eines Nexus vergangenen Handelns und Sprechens zu beschreiben und im Zuge dessen zweitens zur Debatte zu stellen, inwiefern sie insbesondere durch spezifische literarische Angstpraktiken der Zeit um 1800 konstituiert wird. Denn gerade die Offensichtlichkeit, dass Angst, Schrecken und Schauer ebenso mühelos als konstitutive Elemente der Gattung Schauerliteratur erkannt werden können wie Geister, Geheimnisse, Ruinen und Blut, wirft die hier entscheidende, praxeologische Frage nach den ebenso genre- wie zeitspezifischen Bemühungen auf, wie Angst textuell gemacht wurde. Daraus soll und kann freilich keine universelle Definition von Schauerliteratur hervorgehen. Stattdessen ermöglichen es genretheoretische Überlegungen im Hinblick auf das hier leitende Forschungsinteresse an der historischen Emotionspraxeologie literarischer Angst, nach Synergieeffekten zu fragen, die sich aus einem Perspektivwechsel auf sowohl Schauerliteratur als auch Angst als historische Praktik ergeben. Ein erster Arbeitsschritt nimmt deshalb das bisher verbreitete ahistorische Konzept der Schauerliteratur in der Schauerforschung in den Blick. Dabei werden grundle-

gende Konzepte hinsichtlich der Möglichkeiten, Chancen und Grenzen erörtert, die damit einhergehen, Schauerliteratur als eine Praktik zu denken, die um 1800 anhand von Emotionspraktiken der Angst bestimmbar ist. Anschließend werden in einem zweiten Schritt mit der zuvor erarbeiteten emotionspraxeologischen Perspektive drei Erzählungen von Johann August Apel und Friedrich August Schulze alias Friedrich Laun aus dem *Gespensterbuch* (Apel und Schulze 1810–1815) näher betrachtet. An Launs *Der Geist des Verstorbenen* und *Die Todtenbraut* (Schulze 1810, 1811) sowie Apels *Die Schwarze Kammer* (Apel 1811) wird herausgearbeitet, wie sich Schauerliteratur gerade dadurch, dass sie die zeitgenössischen Emotionspraktiken der Repräsentation, der Evokation und der Kommunikation von Angst bündelt, als gewichtige kulturhistorische Praktik populärer Literatur um 1800 konstituiert.

2 Theoretische Überlegungen zu einer Perspektive auf Schauerliteratur als Praktik

Die hier angewandte Perspektive einer historischen Praxeologie nimmt sowohl einen literaturwissenschaftlichen Gegenstand, das Genre ‚Schauerliteratur‘, als auch den emotionshistorischen Gegenstand, das Gefühl der ‚Angst‘, als Praktiken im Sinne von situierten *doings* in den Blick. Schauerliteratur – das ist gleich zu Beginn anzumerken – ist vor allem ein Forschungsbegriff.¹ Geläufiger sind als Selbstbeschreibungen die Benennungen als Geistergeschichte oder ‚Schauergemä (h)lde‘. Und auch in der Nomenklatur des zeitgenössischen Literaturdiskurses ist „Ritter- und Geisterroman“ geläufiger, auch wenn Wilhelm Hauff im Cotta’schen *Morgenblatt für Gebildete Stände* 1827 über die Flut an „Schauergeschichten“ (Hauff 1970, 61) spottet. Vermutlich endgültig (wenn auch definitiv pejorativ) etabliert ist die Genrebezeichnung „Schauerliteratur“ ab 1859 in J.W. Appells von nationalistischen Schmähungen durchzogenem literaturhistorischem Traktat *Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur* (Appell 1859). Gleichzeitig scheint Appells Text auch das Schicksal der Schauerliteratur als ‚Schund der übelsten Sorte‘ zu besiegeln.² Dennoch entwickelte sich im Kontext von Aufklärungs-, Romantik- sowie der Phantastikfor-

¹ Überhaupt ist Joseph Alois Gleichs bereits zitierter Untertitel „Eine Schauergeschichte“ seines *Moriz von Tannenhurst der Versteinerte oder die Eulenhöle* von 1797 die früheste mir bekannte paratextuelle Anwendung von ‚Schauer‘ als Genrebezeichnung auf einem Titelblatt.

² Zu einer umfassenderen Diskussion der Problematik, die ein derartiger Bias für die germanistische Schauerforschung vor allem gegenüber den angloamerikanischen *Gothic Studies* darstellt, vgl. Sangmeister (2012).

schung eine germanistische Beschäftigung mit der Schauerliteratur und entsprechend eine weniger normative, aber nicht unproblematische Genrefizierung. Exemplarisch für diese neuere Schauerforschung definiert der Artikel „gothic novel/ Schauerroman“ aus dem *Handbuch Phantastik* von 2013 das Genre über seine Inhalte und seine Wirkung:

Als **gothic** novel/Schauerroman lässt sich folglich ein Text bezeichnen, der seinen Protagonisten schreckliche Ereignisse an schrecklichen Orten zumutet und den Leser durch seine exorbitante Darstellung zum Mitempfindenden des Schauers macht [...]. Im Hinblick auf die Überlappung von Textontologie und Wirkung definieren sich **gothic novel** und Schauerroman somit im Modus der Sensation. (Grizelj 2013, 307)

Für eine an Praktiken interessierte Perspektive auf den literarischen Schauer erscheinen insbesondere drei Aspekte dieser Definition bemerkenswert: Sie verbindet erstens produktionsseitige „exorbitante“ Textmerkmale mit zweitens deren rezeptionsseitigen Wirkungen des „Mitempfindens“ und impliziert drittens zumindest ein genrekonstituierendes *doing* von Schauertexten über die Klassifikation als „Text, der den Leser [...] zum Mitempfindenden des Schauers macht“.

An die Definition eines Genres, dessen Texte ‚etwas machen‘, lässt sich praxeologisch anschließen. Im Fall der Schauerliteratur, die ‚Angst macht‘, erscheint es dabei besonders nötig, entsprechend die emotionale Dimension in ihrer Historizität miteinzubeziehen. Älteren Ansätzen vor dem „emotional turn“ in den Kulturwissenschaften (vgl. Scheer 2019, 359–360) liegt meist ein tendenziell biologistisches, stets mindestens aber ahistorisches Emotionskonzept zu Grunde und ‚die Angst‘ wird dort als eine humane Konstante verstanden. Mit dem emotionshistorischen Theoriekontext, in dem Gefühle als hochgradig kulturell geprägte Phänomene sowohl eine Geschichte haben als auch Geschichte machen (vgl. Frevert 2009, 202), sind nun auch die älteren Ansätze der Schauerforschung vor allem hinsichtlich der emotionalen Wirkungsunterstellungen eines bloß „angenehmen Grauens“ kritisch zu hinterfragen, insofern sie sich auf unterkomplexe Funktionszuschreibungen der Schauerliteratur beschränken und dabei auf problematische Weise traditionellen, literarhistorischen Meistererzählungen und Epochentypologien verhaftet bleiben (Murnane und Cusack 2011). Andrew Murnane und Barry Cusack identifizieren und problematisieren zwei ältere geistesgeschichtliche Erklärungen für den Schauer, die sie als „Kompensationsfunktion und Sicherungsleistungen“ (Murnane und Cusack 2011, 11) bezeichnen. Die Kompensationshypothese geht davon aus, dass die Literatur diejenigen Ängste kompensieren würde, die die Aufklärung aus der Lebenswirklichkeit vertrieben hätte. Die Sicherungshypothese dagegen postuliert, die Schauerliteratur böte einen sicheren Rahmen, in dem sich das Lesepublikum kontrolliert Ängsten aussetzen und diese bewältigen könne, um dadurch im Sinne eines Gefühlsmanagements für die Wirklich-

keit gestählt zu werden. Beide Unterstellungen sind problematisch für die Beschreibung eines Genres, das durch eine „Doppelbewegung von Bekämpfung von Furcht bei gleichzeitiger bewusster und offensichtlicher Provokation von Angst“ konstituiert ist und diese Emotion „*erstens* wirkungsästhetisch einsetzt und *zweitens* auf der Inhaltsebene inszeniert“ (Murnane und Cusack 2011, 10–11). Zahlreiche emotionshistorische Zeugnisse widersprechen nämlich einer lebensweltlichen Absenz von Angst um 1800 ganz eklatant und dass literarische Schreckenserlebnisse einer individuellen Stärkung und Sicherung dienen könnten, wird mindestens durch den zeitgenössischen Diskurs widerlegt: Angsterlebnisse gelten um 1800 mindestens als schädlich, oft als pathogen, wenn nicht sogar als tödlich (vgl. Murnane und Cusack 2011, 13–14). Besonders kritisch an diesen funktionalistischen Theoretisierungsversuchen der Schauerliteratur ist allerdings, dass sie den Schrecken in eine für das bürgerliche Subjekt und dessen Identitätskonstitution nützliche Leistungslogik einzubetten bemüht sind (vgl. Brittnacher 1994, 55–56). Diese geistesgeschichtlichen Theorien fallen so auf die in populärer Schauerliteratur häufig und zum Teil sogar explizit erfolgenden Formulierungen einer zweckrationalistischen Schlussmoral herein. Sie denken das Genre also von einem offensichtlichen platt rationalistischen oder moralisierenden Ende her und machen sich gerade nicht die Mühe, hinter das scheinbar so Augenfällige zu blicken. Das als trivial und unästhetisch bereits Deklassierte wird somit auch nicht mehr ernst genommen. Damit gerät jedoch aus dem Blick, was Schauerliteratur ‚macht‘: die literarische Beobachtung und Formgebung einer neuen Art der Kommunikation über Angst und einer Auseinandersetzung mit menschlicher und sozialer Abgründigkeit in einer Zeit der vielfältigen Verunsicherungen und Denormalisierungen am Beginn der Moderne (vgl. Koch 2017, 18).

Eine historisierende, emotionspraxeologische Perspektive, die sowohl das Genre der Schauerliteratur als auch die Emotion der Angst als historische Praktiken begreift, kann hier zu einer differenzierten Neubestimmung von sowohl dessen führen, was die Schauerliteratur mit ihrem zeitgenössischen Publikum potenziell ‚machen kann‘, als auch, was sie zu diesem Zweck inhaltlich und formal konkret auf der Textebene ‚macht‘. Die Texte der Schauerliteratur und die historische Angst um 1800 können praxeologisch in eben jenem reziproken Verhältnis zueinander gesehen werden, welches Roger Chartier als „die von der Geschichtsschreibung gestiftete Beziehung zwischen der repräsentierenden Spur und der repräsentierten Praktik“ (Chartier 1989, 33) beschrieben hat. Diese Beziehung methodisch herauszuarbeiten, muss aus historiographischer Sicht ausreichen, wo die Quellenlage keine empirische Rezeptionsforschung zulässt (vgl. Schneider 2014). Wir wissen nicht, ob historische Leser:innen Angst hatten, falls ja, wie diese Angst zeitspezifisch erlebt wurde und ob damit ein Sich-Fürchten wirklich ein „Genreeffekt“ (Gittel 2021, 11) der Schauerliteratur

ist. Dagegen aber lässt sich die Spur-Praktik-Beziehung aus der spezifischeren Perspektive der kulturwissenschaftlichen Emotionsforschung auch ohne genuine Rezeptions- und Leseemotionszeugnisse herausarbeiten, nämlich als die Beziehung zwischen einem konkreten Objekt der ‚schauerliterarisch repräsentierten Angst‘ und einem formalen Objekt ‚historischer Angst‘ (vgl. Knaller 2017, 21). Demnach verweist die in ihrer Form repräsentierte Praktik ‚Schauerliteratur‘ als eine Spur auf die Praktik ‚Angst‘ dadurch, dass sie selbst, ohne dabei dem unterkomplexen Muster einer simplen Abbildungslogik verhaftet zu bleiben, klar verständlicher „paradigm scenarios“ (Sousa 1987, 78) bedarf und dazu Angst paradigmatisch verständlich machen muss. Genretheoretisch entscheidend ist, dass literarische Texte immer sowohl konkrete als auch formale Objekte sind und sich das literarische und das außerliterarische Emotionsparadigma überschneiden (vgl. Knaller 2017, 25–26). Ein schauerliterarischer Text kann demnach nicht nur als das konkrete Objekt des formalen Objekts zeitgenössischer Angst angesehen werden, sondern Schauerliteratur als ein Genre ist auch selbst ein formales Objekt, das durch die konkreten Objekte seiner literarischen Angstpraktiken konstituiert wird. Anhand des überlieferten konkreten Objekts der literarischen Praktik der Schauerliteratur um 1800 lässt sich das formale Objekt der Praktik zeitgenössischer Angst nachvollziehen; umgekehrt kann im Zuge einer Untersuchung des konkreten Objekts zeitspezifischer schauerliterarischer Emotionspraktiken das formale Objekt ‚Schauerliteratur‘ als Praktik erörtert werden.

Aber nicht nur wechselseitig bestimmen sich Schauerliteratur und Angst selbst, sondern als verschränkte Bündel von Praktiken werden sie jeweils durch je eigene Sets an Subpraktiken geprägt: Genauso wie sich die Praktik des Genres Schauerliteratur in ihrer historischen Gestalt als ein Nexus unterschiedlicher, textueller Schauerpraktiken konstituiert, geht demnach auch die Praktik der Angst aus dem Zusammenspiel unterschiedlicher Angstpraktiken hervor. So verweisen erstens die schauerliterarischen Praktiken des Repräsentierens, Evozierens und Kommunizierens von Angst auf die Schauerliteratur als Praktik. Zugleich legt zweitens die in der Schauerliteratur dargestellte, evozierte und kommunizierte Angst in den entsprechend repräsentierten Genrepraktiken eine repräsentierende Spur zur historischen Gestalt von Angst. Dabei sind die Praktiken, die Angst repräsentieren, evozieren und kommunizieren sowohl die entscheidenden genrekonstituierenden Praktiken als auch und zugleich diejenigen Emotionspraktiken, die in der Schauerliteratur am augenfälligsten auf die Angst verweisen. Emotionspraktiken sind nach einem Ansatz der Emotionshistorikerin Monique Scheer definiert als „doings and sayings“ [...], which build on the embodied knowledge of the habituated links that form complexes of mind/body actions“ (Scheer 2012, 209) bzw. sehr offen als „Praxiskomplexe [...], die in besonderer Weise mit Emotion zu tun haben“ (Scheer 2019, 357). Ihr geht es dabei erstens um Praktiken des Benennens, also die kultur- und zeitspezifischen Labels, mit denen Gefühle bezeichnet wurden und werden; zwei-

tens um Praktiken des Mobilisierens, also spezifische Rituale oder das Nutzen von Situationen, Institutionen und Szenerien, in denen Menschen Gefühle erfahren; drittens um Praktiken des Kommunizierens, also Verfahren mittels derer Menschen Gefühle als authentisches Erleben in soziale Interaktionen einsetzen; und schließlich viertens um Praktiken des Regulierens, die im Sinne von „Gefühlsarbeit“ oder eines *mood managements* (vgl. Hochschild 1979, 1983) der emotionalen Mäßigung, Domestikation und Einhegung dienen. Diese Subpraktiken verweisen nun als Nexus von Praktiken auf Emotionen, die demnach selbst als Praktiken beschreibbar sind und entsprechend gilt, „dass wir Emotionen nicht *haben*, sondern *tun*“ (Scheer 2016, 16). Für den Fall der Schauerliteratur bieten sich die in der literatur- und medienwissenschaftlichen Emotionsforschung bereits etablierten, wenn auch bisher nicht praxeologisch konkretisierten Termini des Repräsentierens und des Evozierens von Gefühlen besonders an, um die Konzepte des Benennens und des Mobilisierens zu ersetzen (vgl. Hillebrandt und Poppe 2012; Lickhardt 2012; Nünning 2017).³ Das Kommunizieren wird als Begriff übernommen, bezieht aber als ein sprachlich-mediales Verfahren gerade im Kontext von Schauerliteratur neben der Mitteilung von Gefühlen auch stets ein diskursives Verständigen über und Bewerten von Emotionen mit ein. Da dies auch ein *mood management* impliziert und die Überschneidung zu schauerliterarischen Praktiken des Angstregulierens derart groß ist, kann eine gesonderte Beschäftigung unter eigenem Analyseterminus hier unterbleiben. Dafür spricht zudem, dass eine kommunikative Auseinandersetzung mit Angst notwendig auch eine Distanzierung von einem unmittelbaren Angsterleben bedeutet und eine, wenn nicht die wesentliche Voraussetzung zu einer individuell-kognitiven wie auch sozial-diskursiven Angstbewältigung darstellt.⁴

Der entscheidende Aspekt von Angst und Schauer und den drei Subpraktiken des Repräsentierens, Kommunizierens und Evozierens von Angst ist, dass es sich dabei um soziale Praktiken handelt. Nach Andreas Reckwitz sind diese bestimmt durch drei Strukturmerkmale: erstens eine Materialität von handelnden Körpern und Artefakten, zweitens eine implizite, im Sozialen verankerte Logik – ein geteiltes Know-how – sowie drittens ein Spannungsfeld von routinisierter Musterhaftigkeit und begründbarer Kontingenz (vgl. Reckwitz 2003, 282). Für soziale Praktiken

3 Besonders der Begriff der Repräsentation bringt zudem eine differenzierte Theoriereflexion aus der historischen Forschung mit, die einen weiteren und hier geeigneteren, weil stärker auf eine Performanz bzw. ein *doing* abzielenden Horizont aufweist (vgl. Chartier 2014), als es etwa bei „Benennen“ der Fall wäre, was als Konzept eher den engeren begriffsgeschichtlichen Blick implizieren würde.

4 Überhaupt ist (mit Ausnahme von neurophysiologischen oder -chemischen Verfahren) keine Emotionspraktik des Regulierens vorstellbar, die nicht primär eine Emotionspraktik des Kommunizierens wäre.

als historische Praktiken – also „rekonstruierbare (Alltags-)Muster vergangenen menschlichen Tuns und Sprechens“ (Haasis und Rieske 2015, 16) – bedeutet das, dass sie in ihrer Materialität, ihrer Historizität und ihrer Prozessualität zu beschreiben wären (vgl. Haasis und Rieske 2015, 27). Doch das birgt weitere Probleme. Der Dimension der Materialität kann dabei insofern Rechnung getragen werden, als dass die inhaltlichen und formalen Textelemente, die Angst je repräsentieren, evozieren und kommunizieren, durchaus untersuchbar sind. Denn diese schauerliterarischen Angstpraktiken können als Spur materiell manifester schauerliterarischer *doings* gerade deshalb herausgearbeitet werden, da sie im Falle des Schauergenres im Sinne eines *paradigm scenarios* gleichzeitig als konkrete wie auch formale Objekte vorliegen (vgl. Knaller 2017, 21–22). Und auch die Historizität kann im Rahmen eines Sammelbandbeitrags zumindest in kontextualisierenden Überlegungen gestreift werden, die die Situiertheit der schauerliterarischen Angst-Genre-Praktiken im Blick behalten. Die Praxisdimension der Prozessualität aber bedürfte einer größeren Textgrundlage, um sowohl synchron als auch im diachronen Verlauf die Musterhaftigkeit der „doings and sayings“ abbilden zu können. Diese kann an dieser Stelle aus pragmatischen Gründen nicht erbracht werden, zumal methodologisch alles andere als geklärt sein dürfte, ob die immer wieder geforderte „empirische“ Wende in der Literaturwissenschaft eine Hinwendung zum Archiv“ (Scheiding 2011, 195) die Lösung wäre. Um aussagekräftige Muster heraus zu präparieren, sind Big Data und DH-Analyse nicht in allen Fällen unersetzlich und besonders dann nicht, wenn es, wie hier, darum geht, einige erste Anfangsschritte zu einem hinreichenden Verständnis davon zu machen, inwiefern das Genre der Schauerliteratur geprägt ist von Emotionspraktiken, die Angst präsentieren, evozieren und kommunizieren.

3 Emotionspraktiken der Angst als Genrepraktiken der Schauerliteratur

3.1 Repräsentieren. Fiebriges Zittern vor dem Wiedergänger

Friedrich Schulzes Erzählung *Der Geist des Verstorbenen* entpuppt sich zwar letztlich als eine heitere Verwechslungs- und Verheiratungsgeschichte, aber sie hat auch eine durchaus morbide Note, in Zuge derer es dazu kommt, dass der Text Angst darstellt. Julie, die Protagonistin, hat das Problem, dass sie und ihr Ehemann sich gegenseitig – während der Lektüre von Geistergeschichten – versprochen hatten, einander auch über den Tod hinaus treu zu sein. Das bedeutet in diesem Kontext: Wenn einer von beiden zuerst sterben sollte, dann hätte dieser als Geist zum anderen zurückzukehren, um „den zurückgebliebenen Theil als

Schutzengel zu umschweben“ (Schulze 1810, 134). Julie erhält nun – schlechterdings weitaus früher als erwartbar gewesen wäre – Nachricht vom plötzlichen Tod des Gatten, der diesen in einem fernen Kurbad ereilt hat. Am selben Abend spielt sich folgende Szene ab:

Nicht ohne ein fieberhaftes Grauen kam sie am Abend von ihrem Vater in die düstre Einsamkeit. [...] Julie wollte dem Geiste ihres Gatten durch keine Zeugen Fesseln anlegen, ob sie schon vor Zittern kaum das Bett erreichen konnte. Aber [...] so stellte sich doch kein Schlummer ein. Vielmehr rauschte es um sie herum, seltsamer als es die Einsamkeit des Zimmers zu gestatten schien. [...] [D]a gab die Lampe einen so abentheuerlichen Schimmer und bildete auf der einen Seite des Zimmers einen so dunklen, räthselhaften Schatten, wie er der Lebenden noch niemals vorgekommen war. [...] Was Julien fast noch mehr angriff, war der Gang einer Stutzuhr [...]. Schon hatte die Angstvolle so viel Muth gefasst, um die Uhr still stehen zu lassen. Schon richtete sie sich dazu in die Höhe, als der Ton des Aushebens vor der Mitternachtstunde sie wie ein Geisterruf wieder zurückwarf. Es war, als ob der bald darauf erfolgende Glockenschlag ihr die festzugehaltenen Augen aufrisse, und dieß nur — damit sie wahrnehmen möchte, wie sich aus dem gefürchteten Schatten die kranke Gestalt ihres Gemahls deutlich hervorhob, und ihre lautlosen Schritte nach dem Bette richtete. — Dieser Moment war der letzte ihres Bewußtseyns und am folgenden Morgen lag sie in einem überaus heftigen Fieber. (Schulze 1810, 139–141)

Was der Text hier repräsentiert, ist ein *paradigm scenario* für die Angst; es ermöglicht erst Verständnis, Performanz und Wiederholbarkeit der durch es dargestellten und dadurch überhaupt darstellbaren Emotion (vgl. Knaller 2017, 21). Dieses Paradigma stellt die sprachlichen und konzeptuellen Mittel – quasi die sprachliche Materialität – bereit bzw. liefert als ein Know-how der Emotion das praxisrelevante „Gefühlswissen“ (Frevert et al. 2011) des sagbaren Angsthabens. Als wesentliche Elemente von Angst werden hier angespannte Erwartung im fieberhaften Grauen und dem Kontext „Mitternachtsstunde“, das „Zittern [...] der Lebenden“, eine irritierte Wahrnehmung, der Kontrollverlust, das Auge nicht geschlossen halten zu können, der Bewusstlosigkeit und lebensbedrohliche Krankheit miteinander verknüpft. Die schauerliterarische Praktik der Angstrepräsentation stellt als das formale Objekt der Angst erstens die geängstigte und dadurch versehrte Physiologie in den Mittelpunkt und platziert sie zweitens in einer genretypischen Szenerie der Einsamkeit und Düsternis, der Glockenschläge zur Mitternachtsstunde, der Geisterrufe und lautlosen Schritte, des Abentheuerlichen und Rätselhaften. Die Angstrepräsentation erfolgt demnach hier also ebenso über den Einsatz einer Semantik materieller Körperlichkeit, wie anhand des künstlerisch-artifiziellen Materials der Topoi, Figuren und Stereotypen: Emotionspraktik und schauerliterarische Genrepraktik fallen dort in eins, wo physiologische Angstsymptome und schauerliterarische Kulisse so eng miteinander verflochten sind, dass das eine ohne das andere unplausibel würde. Ohne die literarisch repräsentierte Wechselbeziehung wären die literarischen Reprä-

sentationen von sowohl körperlicher Angst als auch schauriger Angstkontexte für sich genommen bloß leere Klischees. Dass diese in den schauerliterarischen Repräsentationspraktiken zu einem *paradigm scenario* der Angst verflochten werden, bedeutet aber, dass die beiden zuvor für sich genommen unterkomplexen Schemata in ihrer Kombination eine Komplexitätssteigerung erfahren. Die repräsentierte Angst als unterkomplexer und unterbestimmter literarischer Gegenstand wird dadurch dem weitaus komplexeren ontologischen Status nicht-fiktionaler Angst angenähert und kann als Lektüreeffekt von den Lesenden bestimmt werden (vgl. Lickhardt 2012, 151). Zudem dürfte das eher indirekte Repräsentieren von Angst in der Verflechtung von schauerliterarischer Körpersymbolik und szenischer Einbettung dazu führen, dass das Publikum die Emotion sogar noch unmittelbarer nachvollziehen kann, als wenn es direkt mit expliziten Bezeichnungsoperationen oder *labelings* eines geängstigten Körpers und einer furchtbaren Situation konfrontiert würde (vgl. Nünning 2017, 38).

Darüber hinaus entscheidend aber ist, dass dadurch eine kontextualisierende Beziehung zum extradiegetisch-lebensweltlichen Gefühlswissen der Angst hergestellt werden kann und muss. Denn besonders die Repräsentation von Körperlichkeit ist wesentlich von der Anthropologie des Entstehungskontexts geprägt, welche sich entsprechend als Qualität der Historizität in die physiologische Materialität einschreibt. Am Beispiel des angstinduzierten Fiebers der Protagonistin wird dabei ein um 1800 gültiges Element des zeitgenössischen Angstwissens evident, wie es zeitgenössisch in Enzyklopädien und den aufkommenden Konversationslexika zirkuliert. Vor allem das Fieber wird als Symptom der Angst in älteren Enzyklopädien des 18. Jahrhunderts immer erwähnt.⁵ In späteren Lexika weicht das noch humoralpathologisch grundierte Fieberkonzept zunehmend der Vorstellung einer neurophysiologischen Angstmechanik überstrapazierter Nervenleitungen und elektrischer Spannungen (vgl. Brockhaus 1827, 295), nur um zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts immer stärker in psychologischen Kategorien der Innerlichkeit und des (bürgerlichen) „Gemüthslebens“ beschrieben zu werden (vgl. Brockhaus 1843, 349). Die schauerliterarische Praktik der Angstrepräsentation ist somit von den wechselseitigen Beziehungen von sowohl literarischem und nicht-poetischem Sprechen als auch von diegetischem und extradiegetischen Praxiswissen gleichermaßen bestimmt. Die konkrete Gestalt eines so genrespezifisch institutionalisierten Musters wäre diachron wie synchron über die Analyse eines größeren Korpus an

5 Exemplarisch hierfür die Art. ‚Hertzens-Angst‘ (Zedler 1732, 752–753) und ‚Furcht‘ (Krünitz 1778/1786, 470).

Schauertexten zu bestimmen.⁶ Schauerliterarische Angstrepräsentation wird damit als historischer Prozess perspektiviert, der immer auch vom jeweils geläufigen Gefühlswissen abhängig ist.

3.2 Evozieren: Tote Bräute, unzuverlässige Erzähler und die Angst aus der Leere

Bereits die Praktik der schauerliterarischen Repräsentation von Angst kann nun als plausibler und in seiner Komplexität gesteigerter Rezeptionseffekt die Wirkung haben, bei Lesenden Ängste auszulösen. Aber darüber hinaus wartet die Schauerliteratur noch mit anderen inhaltlichen und formalen Aspekten auf, die eine Evokationspraktik von Furcht und Schrecken konstituieren. Auf mehreren Erzählebenen prozessiert die Geschichte den Sagenstoff um *Die Totenbraut* in Launs gleichnamiger Novelle Angst als einen potenziellen Effekt des Zusammenspiels von Atmosphären, Drastik, Wiederholung und Verunsicherung. In der Rahmenhandlung erzählt in einer geselligen Runde in einem Badeort ein niemandem sonst bekannter, aber berühmter Marchese von seinen Erlebnissen, nicht ohne vorab darauf anzudeuten, dass letztere etwas mit der „wunderliche[n] Volkssage von der Todtenbraut“ (Schulze 1811, 8) zu tun hätten. Innerhalb dieser Intradiegeese des Marchese kommt es zu metadiegetischen Einschüben. Stets tötet dabei die Spukgestalt einer kurz vor der Hochzeit verstorbenen Braut ihre Verlobten, sobald diese sich wieder verloben und erneut heiraten wollen. Die Lösung der Mysterien um die Brauterscheinungen und die Bräutigamstode wird dabei immer wieder um eine Erzählebene verschoben. Das Rätsel bleibt am Ende ungelöst, denn die Scheinerklärung des als genuin volkstümlich benannten Sagenstoffs eines auf sexueller Untreue beruhenden Fluchs überzeugt letztlich niemanden im Kurort-Publikum. Noch dazu verschwindet der Marchese in der Rahmenhandlung, gerade nachdem er eine weitere Anekdote zur „Todtenbraut“ angekündigt hat, auf mysteriöse Weise, als er wegen „gefährlichen Verbindungen“ (Schulze 1811, 71) verhaftet werden soll. Zusätzlich zur Verschränkung der Erzählebenen wird so die Erzählerfigur der Intra- und Metadiegesen überdeutlich als ein unzuverlässiger Erzähler markiert. Bei diesen Textverfahren der über die diegetischen Erzählebenen immer weiter aufgeschobenen und letztlich suspendierten Schließung im Sinne eines ‚*explained supernaturals*‘ bleibt es freilich nicht. Es kommt nämlich noch ein erstaunlich großes Ensemble angstevozierender Motive und Stimmungen

⁶ In Heinrichs Zschokkes Erzählung „Die Schreckliche Nacht“ von 1813 werden etwa bereits das Fieber-Bild und das Nervenkonzept kombiniert: „Ein kalter Fieberschauer ergoß sich durch meine Nerven“ (Zschokke 1813, 183).

hinzu: Grabkammern im Kerzenschein und zur Scheinaufklärung exhumierte Ex-Bräute, eine durch ein Blutritual besiegelte venezianische Verlobungsszene samt mysteriös-gefährlicher Verlockungen auf einem Maskenball, ein umherspukender Kaplan, ein Geistertanz in der Tradition der *Danse macabre* auf einem Berggipfel, sowie Scheinentlarvungen und Scheinsicherheit durch Identifikation von Intertexten – Goethes Sängerin Antonelli klingt dabei besonders laut an.

Dass sämtliche Publika auf den unterschiedlichen Erzählebenen bis hin zu den Lesenden des *Gespensterbuchs* über die eigentliche Situation nicht nur im Unklaren belassen werden, sondern rationale Erklärungsmöglichkeiten sogar explizit und immer wieder suspendiert oder verunmöglicht werden, führt zusammen mit den schauerliterarischen Topoi aber nicht nur zu einer Atmosphäre, in der die Angst der Figuren nachvollziehbar wird. Vielmehr können es Leser:innen durch die schauerliterarische Praktik des Angstevozierens bei der Lektüre auch und vor allem dann potenziell mit der Angst zu tun bekommen, wenn sie überhaupt nicht mittels Repräsentationspraktiken informiert werden, inwiefern sich die Figuren der Schreckensszenen fürchten (vgl. Lickhardt 2012, 152). Es ist das vorliegende Textmaterial selbst, welches die Angst für die Lesenden aktualisierbar macht. Die sprachlichen Muster, die für das Publikum eine düster-morbide Stimmung, eine blutige Drastik und immer wieder wiederholte Unerklärlichkeit hervorrufen, führen in einem Spannungsverhältnis mit der Lesererwartung des Verstehens zu einer komplexen Rezeptionssituation, in der eine Vielzahl von narrativen Leerstellen und Lücken aufklafft, die Lesende als ängstigend wahrnehmen können (vgl. Lickhardt 2012, 157; Nünning 2017, 39, 41, 43). Emotionspraxeologisch lässt sich ein schauerliterarischer Text, der durch seine formale Gestaltung ein *doing* bzw. etwas ‚Machendes‘ von Angstevoaktion darstellt aber auch andersherum als etwas Gemachtes in den Blick nehmen: als materielles Artefakt, das in einer emotionalen Lektürepraktik aktiviert und somit nicht aus sich selbst heraus, sondern in seiner Verwendungsweise wiederum selbst zum materiellen Aspekt einer Emotionspraktik des Evozierens von Angst wird, in der die Literatur, dadurch dass sie Angst macht, einen das Fürchten lehrt (vgl. Nünning 2017, 45). Auch wenn die historischen Dimensionen der Schauerrezeption aufgrund weitgehend fehlender Rezeptionszeugnisse nicht mehr direkt untersucht werden können, ist doch bemerkenswert, dass sich um 1800 mit der Schauerliteratur ein literarisches Genre konstituiert, welches neben Praktiken, die Angst repräsentieren, vor allem auf den Praktiken gründet, die Angst evozieren.

Historisieren ließen sich diese Effekte einer hypertrophen Ästhetik der Angstevoaktion durch einen Blick in die Poetiken, die hierfür ein Praxiswissen liefern könnten. So weist Johann Georg Sulzer im dritten Band seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* von 1793 die Bedeutung der „undeutlichen Vorstellung“ für emotionale Wirkung hervor und fährt fort:

[W]as das Herz angreifen und die Empfindsamkeit reizen soll, muss der Vorstellungskraft viel auf einmal zeigen [...]. Wer uns in Furcht setzen will, muss wissen, die Gefahr eines uns drohenden Uebels dergestalt abzubilden, daß wir sie als gegenwärtig und uns von allen Seiten drohend fühlen [...]. (Sulzer 1793, 234)

Direkt könnte Sulzer eher weniger eine Rolle für die Autoren von Schauerliteratur gespielt haben, da sich diese eher an anderen Schauertexten orientiert haben dürften als unmittelbar an poetischen Regelwerken. Wenn man dessen Ausführungen aber vielmehr als deskriptiv denn normativ begreift, dann beschreiben und referenzieren sie ein *doing*, das, wie im Falle der Vielzahl an Tropen, Motiven, Stimmen und narrativierter Ungewissheit in *Die Todtenbraut*, offensichtlich zentral für die Praktiken schauerliterarischer Angstevokation ist. Das Genre Schauerliteratur konstituiert sich in dieser Perspektive eben nicht als eine Textsorte, in der eine überschaubare Menge an Figuren, Topoi und Schauplätzen vorkommen, sondern als eine Gattung, in der diese Formen in Praktiken der Angstevokation zum Einsatz kommen.

3.3 Kommunizieren: Geistergeschichten und Gespensterfurcht in Stuben und Kammern

Dass es einer Anti-Geistererzählung dagegen gerade darum geht, aufzuklären, wo sonst die Unklarheit regiert, und über entsprechende Emotionspraktiken, die Angst kommunizieren, zu einer Verständigung über das Gefühl zu gelangen, lässt sich an August Apels *Die Schwarze Kammer* besonders plastisch nachvollziehen. Diese ‚Geistergeschichte‘ ist voller Metareflexionen über das Genre und die zeitgenössische Kommunikation über das Gespensterthema, aber nimmt dadurch doch und gerade auch am Gespensterdiskurs teil. Dabei gestaltet Apel, der andere der beiden Herausgeber des *Gespensterbuchs*, auf mehreren Ebenen erzählerisch aus, inwiefern Gespensterglaube und Gespensterfurcht von einem zeitspezifischen Dispositiv abhängen und bezieht dabei auch explizit Position zum zeitgenössischen Gespensterdiskurs und zur Gespensterliteratur im Kontext der Journalliteratur.

In der Erzählung geht es um einen bürgerlichen Lesezirkel, bestehend aus einem Mediziner, einem Juristen und einem Lehrer, dem Ich-Erzähler. Die drei haben unterschiedliche Journale abonniert und „bei einer Pfeife Tabak und einem Krug Bier“ (Apel 1811, 183) lesen sie gemeinsam und diskutieren die Lektüre; ganz gemäß der medienhistorischen Institution der Lesegesellschaft der Aufklärungszeit. Gelesen werden in dieser fiktiven Runde aber nun keine fiktiven, sondern real existierende Publikationen. Bemerkenswerterweise ist ausgerechnet der für die „gelehrten Blätter“ zuständige Gerichtsaktuarium verspätet, sodass nur zwei Journale

vorliegen: der aufklärerische *Allgemeine Anzeiger der Deutschen* herausgegeben von Rudolph Zacharias Becker, abonniert vom Ich-Erzähler als Medium der Volksaufklärung (Bremer 2022; vgl. Krünes 2019)⁷, und der vom Physikus mitgebrachte *Der Freimüthige oder Berlinisches Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser*, den der populäre Dichter August Kotzebue verantwortete. Da der *Anzeiger* eine Replik auf die ebenfalls nicht fiktive Geistergeschichte die *Graue Stube* enthält, die zuvor im *Freimüthigen* erschienen war, lässt sich das Treffen des Lesezirkels (höchst untypisch für die Schauerliteratur) auf kurze Zeit nach dem 4. Mai 1810 bestimmen (N.N. 1810; vgl. van Woudenberg 2020, 47). Die Gespensterbuchgeschichte *Die Schwarze Kammer* aber schaltet sich damit in einen nicht-fiktiven Diskurs ein, der zwischen den beiden Journalen realiter im Frühjahr 1810 ausgetragen wird. Dabei vertritt der *Anzeiger* die aufklärerischen Positionen und verlangt nach Fakten und Erklärungen des Spukgeschehens, während der *Freimüthige* seine Veröffentlichung der Geistergeschichte (zumindest zunächst) als rätselhaftes Faszinosum verteidigt.

Diese Streitparteien sind auf Ebene der Erzählung repräsentiert durch die Figuren der jeweiligen Abonnenten. Entsprechend schickt sich der aufgeklärte Ich-Erzähler nach der Lektüre des *Anzeiger*-Aufsatzes sogleich an, dem Stadtphysikus „seinen Gespensterglauben auf das Haupt zu schlagen“ (Apel 1811, 184). Dieser jedoch entgegnet auf die zweifelnde Haltung des Erzählers mit einer Binnenerzählung seiner eigenen Geisterbegegnung, die sich „ähnlich wie dem Blendheim in der Grauen Stube“ bei ihm in einer „schwarze[n] Kammer“ zugetragen habe (Apel 1811, 187). Im nächsten Abschnitt der Erzählung stößt schließlich der verspätete Aktuar zu den Debattierenden. Der begründet seine Säumigkeit nun damit, durch einen juristischen Fall aufgehalten worden zu sein, der – natürlich – die „schwarze Kammer“ handelt. Diesen Rechtsstreit bezeichnet er als eine „brillianten Spitzbuben- und Geisterhistorie“ (Apel 1811, 197). Durch diese Intradiegeese entlarvt die Erzählerfigur die Gespensterbegegnung des Arztes als eine kriminelle Täuschung. Der Arzt möchte, nun da sein Erlebnis mit der schwarzen Kammer als kriminelle List demaskiert wurde, wenigstens die „Graue Stube“ weiter für wahr halten. Doch auch diese Geschichte wird schließlich sogar in einer aktuelleren Ausgabe des *Freimüthigen*, zu deren Lektüre es erzählzeitlich erst jetzt kommt, doch noch rational aufgelöst. Daraufhin klagt der Physikus über die „schlechte Zeit“, in der sich „nicht einmal ein rechtschaffenes Gespenst [...] mehr halten“ (Apel 1811, 205) könne und schwört Gespensterglauben wie auch Spukgeschichten endgültig ab: „Komme mir keiner mehr mit einer Gespensterhistorie“ (Apel 1811, 205). Doch damit endet die Geschichte immer noch nicht, sondern mit der folgenden fiktionstheoretischen

7 Spezifisch zur Volksaufklärung in und mit Schauerliteratur vgl. Baur (2022).

und für das *Gespensterbuch* insgesamt programmatischen Entgegnung der beiden von vornherein aufgeklärten Lesegenossen:

Bewahre! – erwiderten wir andern beiden – Gerade wenn es mit den Gespenstern aus ist, geht das rechte Zeitalter für ihre Geschichte an. Kommt doch jede Geschichte erst hinter der Wirklichkeit, und der Leser dadurch, wenn das Glück gut ist, hinter die Wahrheit! (Apel 1811, 206)

Das Kommunizieren der schauerliterarischen Gespensterangst als konkretes Objekt des formalen Objektes nicht-literarischer Furcht bzw. Nicht-Furcht vor Geistern hat dabei einen ebenso ambivalenten wie im Text eindeutig manifesten und gemachten Status der literarischen Formgebung und damit einer gewissen sprachlichen Materialität. Im Rahmen genrespezifischer, narrativer Strukturvorgaben verhandelt und vergegenwärtigt die Erzählung Angst anhand nicht-fiktiver Diskurspositionen innerhalb des fiktiven Diskursforums der drei Lesegesellschaftsfreunde. Dass dabei stofflich existierende Journale zum ‚Stoff‘ fiktionalen Erzählens werden, führt dazu, dass der ontologische Status der Fiktionalität der Geschichte im selben Maße abzunehmen scheint, wie auf der Inhaltsebene der Status der Fiktivität der titelgebenden schaurigen „schwarzen Kammer“ zunimmt. Das fiktive Kommunizieren der drei repräsentierten Leser legt somit eine repräsentierende Spur auf das fiktionale Kommunizieren des Textes mit seinem Lesepublikum. Gerade dadurch wird das fiktive Diskursobjekt der Gespensterfurcht in einem normativ festgelegten, neuen ontologischen Status aber umso klarer herausgearbeitet: als inner- wie außerhalb der Erzählwelt nicht länger angstbesetzte Fiktion.

Für die Historizität der Praktik des Angstkommunizierens bedeutet das, dass das *Gespensterbuch* eine spezifisch aufklärerische Position einnimmt, die letztlich gegen Gespensterfurcht und Aberglaube Position bezieht. Die Angst wird dabei narrativ in unterschiedlichen Fiktionsebenen thematisiert, in denen sie Zeitgenossen als plausibel gelten kann. Durch die literarischen Verfahren der interdiskursiven Gegenüberstellung der verschiedenen Fiktionalitätskontexte wird die Geisterfurcht letztlich selbst in ihrer Fiktivität entlarvt. Grundsätzlich werden aber angstbesetzte Diskurse, wie der um 1800 noch keineswegs allgemein als Aberglaube verstandene Gespensterdiskurs, der zeitgenössisch durch Heinrich Jung-Stillings *Theorie der Geisterkunde* von 1808 nochmals befeuert wurde, narrativ aufgegriffen (vgl. Titzmann 2012). Dieser Spezialdiskurs wird durch die Schauerliteratur im Sinne eines „Interdiskurs“ (Link 1988) popularisiert. Dabei wird im Dienste einer emotionalen Aufklärung allerdings der Erfolg der Aufklärung nicht nur dem Erzählen als „skillfull doing“, sondern auch mit einem Augenzwinkern schlicht dem schieren Glück überlassen. Schauerliterarische Kommunikationspraktiken müssen dabei nicht in jedem Schauertext auch der Angst derart den Stachel nehmen. Stünde etwa *Die Todtenbraut* nicht im Kontext der Programmatik der gesamten Anthologie, könnte sie durchaus der Tradition des Gespensterglaubens aus der frühen, nicht-widerrufenen Fassung

der *Grauen Stube* stehen. Das *Gespensterbuch* ist also im Kontext des Sonderfalls derjenigen schauerliterarischen Kommunikationspraktik der Angst, die ganz explizit erzählerisch eine Angstbewältigung anstrebt, aber durchaus um die Ambivalenzen weiß, dass zu diesem Zweck Angst auch repräsentiert und evoziert werden muss (vgl. Koch 2017, 19).

4 Fazit

Anhand des *Gespensterbuchs* lassen sich also Emotionspraktiken der Repräsentation, der Evokation und der Kommunikation von Angst aufzeigen und in ihrer Kontextualität sowohl als Spur auf die historische Angst um 1800 als auch als konstitutiv für das Genre Schauerliteratur als Praktik begreifen. Auch wenn Schauerliteratur in ihrer Erforschung stets mit Angst zusammen betrachtet wurde, kann der praxeologische Ansatz doch im besonderen Maße ihre wechselseitige Bezugnahme im historischen Verlauf zu erhellen helfen. Veränderungen in den jeweiligen Praktiken lassen sich praxeologisch nämlich immer an Materialität, Know-how und potenziell unberechenbaren Routinemustern diagnostizieren und erklären. Eine Praktik kann so in einer praxeologischen Beobachtungsmethodik als Objektiv auf die Objekte der jeweils anderen, mit ihr verbundenen Praktiken dienen. Angst stellt dabei immer auch eine Irritation eines Normalzustands dar, die selbst wenn, wie beim *Gespensterbuch*, der Trost der rationalen Erklärung nicht lange auf sich warten lässt, doch die angstinduzierenden Brüche und Ungereimtheiten in Gesellschaften offenbaren kann. Dass die Praktik der Schauerliteratur diese Spannungen endgültig löst, ist außerhalb ihrer Möglichkeiten und auch nicht ihr Anspruch. Vielmehr adressiert sie Momente der Störung und verdient damit allein schon als eine Praktik der gesellschaftlichen Selbstvergegenwärtigung und -verständigung unsere Aufmerksamkeit (vgl. Koch 2017, 50, 2021, 427–428).

Das *Gespensterbuch* mag heutzutage letztlich eher weniger ‚schauern machen‘ als andere Schauertexte zu anderen Angstdiskursen, die sich etwa mit Abgründen der menschlichen Seele und dem daraus potenziell immer wieder drohenden Grauen befassen. Aber selbst diese Texte machen auch in der Gegenwart noch deutlich, dass schauerliterarisches Angsterleben auch eine Bedingung für deren Bewältigung ist. Darauf verweist, abgesehen von der weitaus berühmteren Wirkungsgeschichte der Anthologie, ganz besonders eine Episode aus Launs Memoiren zur Entstehungsgeschichte des *Gespensterbuchs*:

Schauer und Lachen wechselten Anfangs. Grausigere Sagen verdrängten sodann das letztere. Es ging so weit, daß endlich eine auf dem Scheidewege zwischen Kind und Jungfrau eben angelangte, Kleine mit beiden Händen ihr Gesicht bedeckend, einen heftigen Schre-

ckensruf ausstieß. Die Mühe, welche es kostete, den Quell der hellen Thränen zu trocknen, welche dem Mädchen über die erbleichten Wangen schossen, führte allmählig das Lachen wieder zurück. Man verständigte sich, so gut als möglich, über die Schauer der Geisterwelt. Sogar die immer besser wieder zu ihrer muntern Gesichtsfarbe gelangende Kleine lachte mit, und so kam endlich das allgemeine Verlangen nach Constituierung eines von Zeit zu Zeit zu haltenden Gespensterthee's (sic!), das hieß, eines geselligen Abends, zu Stande, dem das ungewisse Mondlicht der Geistergeschichten nicht fehlen durfte. Und diese sogenannte Gespensterthee (sic!) wurden bald darauf Veranlassung zu dem gemeinschaftlich von Apel und mir herausgegebenen Gespensterbuche. (Schulze 1837, 20)

Schauerliteratur kann also offensichtlich auch die Mühe bedeuten, anschließend Trost spenden zu müssen und gerade dann, wenn man sich diese Mühe macht, kann die repräsentierte, evozierte und kommunizierte Angst nicht nur überwunden, sondern sogar in Lachen verwandelt werden. Alle Gespenstergeschichten, ob sie nun in differenzierterer, banalerer oder überhaupt keiner Art und Weise die Angstbewältigung zu ihrem Ziel haben, verbindet allerdings ganz grundsätzlich eines: Schauerliteratur eröffnet einen zeitspezifischen kommunikativen Raum, in dem sie Angst repräsentiert, hervorruft und dadurch kommuniziert. Dies stellt zu jeder Zeit die Voraussetzung für eine soziokulturelle Verständigung über und letztlich damit auch Bewältigung von Angst dar. Da aber die Verständigung über Angst niemals abgeschlossen ist und Angst mindestens im Hinblick auf die Körperlichkeit im Gefühlswissen und die je dominierenden Angstdiskurse eine Geschichte hat, wird es auch immer wieder veränderter Emotionspraktiken des Kommunizierens von Angst bedürfen. Das Genre der Schauerliteratur, so wie es sich um 1800 wesentlich aus dem gebündelten Aufwand an erzählerischen Praktiken formiert, die Angst repräsentieren, evozieren und kommunizieren, kann in diesem Sinne insgesamt als eine historische Praxisform dieses fortdauernden Bemühens angesehen werden.

Literaturverzeichnis

- Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon). Erster Band.* A bis Bl. Leipzig: Brockhaus, 1827.
- Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexikon). Erster Band.* A bis Balbuena. Leipzig: Brockhaus, 1843.
- Apel, Johann August. „Die Schwarze Kammer: Anekdote“. *Gespenssterbuch. Zweites Bändchen*. Hg. Johann August Apel und Friedrich August Schulze. Leipzig: Göschen, 1811. 181–206.
- Apel, Johann August und Friedrich August Schulze (Hg.). *Gespenssterbuch*. Leipzig: Göschen, 1810–1815.
- Appell, Johann Wilhelm. *Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur*. Leipzig: Wilhelm Engelmann, 1859.

- Baur, Jakob. „Aufklärung in Angstlektüren. Moraldidaktik, Aberglaubenskritik und Vermittlung menschenkundlichen Wissens in populärer Schauerliteratur des frühen 19. Jahrhunderts“. *Volksaufklärung im Vormärz*. Hg. Thomas Bremer. Bremen: edition lumière, 2022. 253–276.
- Bremer, Thomas (Hg.). *Volksaufklärung im Vormärz*. Bremen: edition lumière, 2022.
- Brittnacher, Hans Richard. *Ästhetik des Horrors: Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Chartier, Roger. „Die unvollendete Vergangenheit. Beziehungen zwischen Philosophie und Geschichte“. *Die unvollendete Vergangenheit: Geschichte und die Macht der Weltauslegung*. Berlin: Wagenbach, 1989.
- Chartier, Roger. „Repräsentation‘ und ihre Bedeutung“. *Trivium (Online)* 16 (2014): 1–12.
- Frevert, Ute. „Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?“ *Geschichte und Gesellschaft* 35.2 (2009): 183–208.
- Frevert, Ute, Monique Scheer, Anne Schmidt, Pascal Eitler, Bettina Hitzer und Nina Verheyen et al. *Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne*. Frankfurt am Main: Campus, 2011.
- Gewirtz, Paul. „On ‚I Know It When I See It‘“. *The Yale Law Journal* 105.4 (1996): 1023–1074.
- Gittel, Benjamin. *Fiktion und Genre. Theorie und Geschichte referenzialisierender Lektürepraktiken 1870–1910*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021.
- Gleich, Joseph Alois. *Moriz von Tannenhorst der Versteinerte oder die Eulenhöle. Eine Schauer Geschichte*. Wien und Prag: Franz Haas, 1797.
- Grizelj, Mario. „Schauerroman/gothic novel“. *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Hans Richard Brittnacher und Markus May. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2013. 305–318.
- Haasis, Lucas und Constantin Rieske. „Historische Praxeologie. Zur Einführung“. *Historische Praxeologie: Dimensionen vergangenen Handelns*. Hg. Lucas Haasis und Constantin Rieske. Paderborn: Schöningh, 2015. 7–54.
- Hauff, Wilhelm. „Die Bücher und die Lesewelt“. *Sämtliche Werke. Band III. Phantasien im Bremer Ratskeller, Phantasien und Skizzen, kleine Schriften, Gedichte*. Hg. Sibylle von Steinsdorff und Helmut Koopmann. München: Winkler, 1970. 55–71.
- Hillebrandt, Claudia und Sandra Poppe. „Angst-Lektüre. Emotionsdarstellung und -evokation in Thomas Glavinics *Die Arbeit der Nacht*“. *Deutschsprachige Literatur(en) seit 1989*. Hg. Norbert Otto Eke und Stefan Elit. Berlin: E. Schmidt, 2012. 225–246.
- Hochschild, Arlie Russel. „Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure“. *American Journal of Sociology* 85.3 (1979): 551–575.
- Hochschild, Arlie Russel. *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- Knaller, Susanne. „Emotions and the Process of Writing“. *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*. Hg. Ingeborg Jandl, Susanne Knaller, Sabine Schönfellner und Gudrun Tockner. Bielefeld: Transcript, 2017. 17–28.
- Koch, Lars. „Angst und Gewalt in der Literatur. Historizität, Semantik und Ausdruck“. *Handbuch Sprache in der Literatur*. Hg. Anne Betten, Ulla Fix und Berbeli Wanning. Berlin und Boston: De Gruyter, 2017. 18–54.
- Koch, Lars. „Literaturwissenschaft als Disruptionswissenschaft“. *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft: Internationales Organ für Neuere Deutsche Literatur* 65 (2021): 413–428.
- Krünes, Alexander. „Vom privaten und geselligen Lesen zum institutionalisierten Lektüregebrauch. Zur Darstellung ländlicher Lesegesellschaften in der volksaufklärerischen Publizistik Thüringens im späten Vormärz“. *Medien – Kommunikation – Öffentlichkeit: Vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart*. Hg. Holger Böning, Hans-Werner Hahn, Alexander Krünes und Uwe Schirmer. Köln: Böhlau, 2019. 153–174.

- Krünitz, Johann Georg (Hg.). *Oeconomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Landwirthschaft. In alphabetischer Ordnung*. 15. Band. Berlin: Pauli, 1778/1786.
- Lickhardt, Maren. „Schemen, Leerstellen und Räume der Angst. Narrative Strategien der Repräsentation und Evokation“. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 42.3 (2012): 147–160.
- Link, Jürgen. „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“. *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hg. Jürgen Fohrmann und Harro Müller-Michaels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. 284–307.
- Murnane, Barry und Andrew Cusack. „Der deutsche Schauerroman um 1800“. *Populäre Erscheinungen. Der deutsche Schauerroman um 1800*. Hg. Barry Murnane und Andrew Cusack. Paderborn: Fink, 2011. 7–22.
- N. N. „Etwas über die Spukgeschichte betitelt: die graue Stube; im Freymüthigen Nr. 71“. *Allgemeiner Anzeiger der Deutschen*, 5. April 1810. 1297–1299.
- Nünning, Vera. „The Affective Value of Fiction. Presenting and Evoking Emotions“. *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*. Hg. Ingeborg Jandl, Susanne Knaller, Sabine Schönfellner und Gudrun Tockner. Bielefeld: Transcript, 2017. 29–54.
- Reckwitz, Andreas. „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“. *Zeitschrift für Soziologie* 32.4 (2003): 282–301.
- Sangmeister, Dirk. „Zehn Thesen zu Produktion, Rezeption und Erforschung des Schauerromans um 1800“. *Lichtenberg-Jahrbuch 2010: Herausgegeben im Auftrag der Lichtenberg-Gesellschaft*. Hg. Ulrich Joost, Alexander Neumann, Bernd Achenbach und Heinrich Tuitje. Heidelberg: Winter, 2012. 177–217.
- Schatzki, Theodore R. *Social Practices: A Wittgensteinian Approach to Human Activity and the Social*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Scheer, Monique. „Are Emotions a Kind of Practice (and Is that what Makes them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Understanding Emotion“. *History and Theory* 51.2 (2012): 193–220.
- Scheer, Monique. „Emotionspraktiken. Wie man über das Tun an die Gefühle herankommt“. *Emotional Turn?! Europäisch ethnologische Zugänge zu Gefühlen & Gefühlswelten*. Hg. Matthias Beitz und Ingo Schneider. Wien: Selbstverlag des Vereins für Volkskunde, 2016. 15–36.
- Scheer, Monique. „Emotion als kulturelle Praxis“. *Emotionen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Hermann Kappelhoff, Jan-Hendrik Bakels und Hauke Lehmann. Stuttgart: Metzler, 2019. 352–362.
- Scheiding, Oliver. „Diskurse und Praktiken. Zur Literaturwissenschaft im Spiegel der ‚neuen‘ Kultursoziologie“. *Kulturtheorien im Dialog: Neue Positionen zum Verhältnis von Text und Kontext*. Hg. Oliver Scheiding, Frank Obenland und Clemens Spahr. Berlin: Akademie, 2011. 177–198.
- Schneider, Jost. „Spurlose Lektüren“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 39.1 (2014): 246–267.
- Schöpfer, Georg Carl Ludwig. *Das blutige Herz oder die Kaiserhochzeit in Nordhausen. Ein Schaudergemälde aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts*. Nordhausen: Fürst, 1834.
- Schöpfer, Georg Carl Ludwig. *Die Schauerruinen der Unkenburg und der Haarzopf der Hölle, oder: Geistertrache und Menschenhass: Der Spuk-, Geister und Räuberhistorien Allerfurchtbarste*. Nordhausen: Fürst, 1834.
- Schulze, Friedrich August. „Der Geist des Verstorbenen“. *Gespensterbuch. Erstes Bändchen*. Hg. Johann August Apel und Friedrich August Schulze. Leipzig: Göschen, 1810. 125–175.
- Schulze, Friedrich August. „Die Todtenbraut“. *Gespensterbuch. Zweites Bändchen*. Hg. Johann August Apel und Friedrich August Schulze. Leipzig: Göschen, 1811. 1–72.
- Schulze, Friedrich August. *Memoiren: von Friedrich Laun*. Band 2. Bunzlau: Appun, 1837.

- Sousa, Ronald de. *The Rationality of Emotion*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1987.
- Sulzer, Johann Georg. „Leidenschaften (Schöne Künste)“. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Dritter Theil*. Leipzig: Weidmann, 1793. 223–237.
- Titzmann, Michael. „Zu Jung-Stillings Theorie der Geisterkunde. Historischer Ort und Argumentationsstruktur“. *Anthropologie der Goethezeit: Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*. Hg. Wolfgang Lukas und Claus-Michael Ort. Berlin: De Gruyter, 2012. 69–110.
- Van Woudenberg, Maximiliaan. „*Fantasmagoriana*. The Cosmopolitan Gothic and *Frankenstein*“. *The Cambridge history of the Gothic. Volume 2. Gothic in the Nineteenth Century*. Hg. Dale Townshend und Angela Wright. Cambridge, UK, New York: Cambridge University Press, 2020. 41–64.
- Zedler, Johann Heinrich (Hg.). *Grosses vollständiges Universal-Lexicon der Wissenschaften und Künste [...]: Band 2*. Graz, 1961 [1732].
- Zschokke, Heinrich. *Kuno von Kyburg nahm die Silberlocke des Enthaupteten und ward Zerstörer des heimlichen Vehmgerichts. Eine Kunde der Väter erzählt vom Verfasser der schwarzen Brüder*. Berlin: Maurer, 1795–1799.
- Zschokke, Heinrich. „Die schreckliche Nacht“. *Erweiterungen. Eine Monatsschrift für gebildete Leser* 3.2 (1813): 161–191.

David Prinz

Ein epistemologischer Selbstversuch. Konturen einer Praxeologie der Autosoziobiographie

Einleitung

Am 6. Oktober 2022 gab die Schwedische Akademie in ihrer Pressemitteilung bekannt, dass die französische Schriftstellerin Annie Ernaux – für „ihren Mut und ihre klinische Scharfsinnigkeit, mit der sie die Wurzeln, Entfremdung und die kollektiven Zwänge persönlicher Erinnerungen aufdeckt“¹ – mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wird.² Das Nobelkomitee unterstreicht mit seiner kurzen Begründung Ernaux' Courage, sich eine Schreibpraxis angeeignet zu haben, die auf der Basis biographischer Diskriminierungs- und Entfremdungserfahrungen gesellschaftliche Missverhältnisse und Ungleichheiten aufdeckt. Mit dieser literarischen Praxis hat Annie Ernaux ein Genre begründet, das gegenwärtig als Autosoziobiographie sowohl im wissenschaftlichen Diskurs als auch im Feuilleton breit diskutiert wird. Als autosoziobiographische Referenzwerke gelten neben den Schriften Ernaux' auch die Werke der Schriftsteller und Soziologen Didier Eribon und Édouard Louis.³ Dieser Beitrag widmet sich einer praxissoziologischen Perspektivierung dieses Genres.⁴ In einem ersten Teil werde ich durch die Skizzierung des

1 In der englischsprachigen Pressemitteilung heißt es: „The Nobel Prize in Literature for 2022 is awarded to the French author Annie Ernaux, „for the courage and clinical acuity with which she uncovers the roots, estrangements and collective restraints of personal memory““ (Svenska Akademien 2022).

2 Für die gewissenhafte und kritische redaktionelle Betreuung dieses Beitrags möchte ich mich herzlich bei Angela Gencarelli bedanken. Außerdem bin ich Waldemar Isak, Erec Gellautz, Daniel Neumann und Lennard Gottmann zum Dank verpflichtet, den ich hier ebenfalls zum Ausdruck bringen möchte.

3 Hierzu zählen im französischen Kontext insbesondere Annie Ernaux' *Die Jahre* (2017), *Der Platz* (2019a), *Eine Frau* (2019b) oder *Die Scham* (2020), Didier Eribons *Rückkehr nach Reims* (2016) und *Gesellschaft als Urteil* (2017) sowie Édouard Louis' *Das Ende von Eddy* (2016), *Wer hat meinen Vater umgebracht* (2019), *Die Freiheit einer Frau* (2021) oder *Anleitung ein anderer zu werden* (2022). Im deutschsprachigen Raum gelten die folgenden Werke als exemplarische Autosoziobiographien, die allesamt nach Eribons *Rückkehr nach Reims* veröffentlicht wurden: *Zeige Deine Klasse: Die Geschichte meiner sozialen Herkunft* (2018) sowie *Lügen über meine Mutter* (2022) von Daniela Dröschner, *Ein Mann seiner Klasse* (2020) von Christian Baron oder Deniz Ohdes *Streulicht* (2020).

4 Zu meiner Sprech- und Autorposition möchte ich vor diesem Hintergrund sagen, dass ich diesen Beitrag nicht nur als Soziologe verfasst habe, sondern selbst autosoziobiographisch schreibe. In *Ein Unfall. Autosoziobiografisches Fragment* spreche ich gemeinsam mit meiner Mutter über ihr Leben und meine eigene Klassenherkunft (Prinz 2022).

aktuellen Forschungsstands zur Autosozioiobiographie klären, was die autosozioiobiographische *Écriture* kennzeichnet (1). Anschließend werde ich das Genre der Autosozioiobiographie aus einer praxeologischen Warte beleuchten und ergänze dadurch die gegenwärtige Debatte um eine an den Überlegungen von Michel Foucault orientierte Perspektive (2). Der praxeologische Blick ermöglicht es, den „Versuch der Selbstanalyse“ (Eribon 2017a, 18) – wie Didier Eribon das autosozioiobiographische Schreiben charakterisiert – einer „Analytik der Subjektivierung“ (Saar 2013) zu unterziehen, wodurch die (literarischen) Praktiken der Autor*innen in den Fokus der Betrachtung rücken. Das Subjekt der Autosozioiobiographie bedient sich im Zuge des autosozioiobiographischen Schreibens einer ethischen Praxis, genauer: der Praxis der *parrhesia* (Wahrsprechen), wie sie Foucault in seinen letzten Vorlesungen (1983/84) herausgearbeitet hat. Autosozioiobiographien werden so zum Ausdruck einer spezifischen Lebensweise und Ethik, in der sich das schreibende Subjekt der (literarischen) *Wiederaneignung* (Bourdieu und Wacquant 2004) der eigenen Klassenherkunft annimmt. Die in diesem Teil dargelegte praxeologische Perspektive rückt das Selbstverhältnis des autosozioiobiographischen Subjekts und die Frage ins Zentrum, wie dieses an der *parrhesia* als eine Praktik der Selbstsorge festhält. Dabei werden auch die autofiktionalen Schriften Hervé Guiberts berücksichtigt, um auf Genreverschränkungen und -differenzierungen hinzuweisen, da auch Guibert sich an einer Schreibpraxis im Anschluss an die Praxis der *parrhesia* orientiert hat. Anschließend (3) schlägt der Beitrag eine Brücke zu Pierre Bourdieus *Ein soziologischer Selbstversuch* (Bourdieu 2002), der als impulsgebendes Pionierwerk autosozioiobiographischer Schreibweisen gilt, um den epistemologischen Stellenwert dieser Subjektivierungs- und Schreibpraktiken herauszuarbeiten. Neben Annie Ernaux' epistemologischen Standpunkt stelle ich jenen von Paul B. Preciado, dessen Werk *Testo Junkie* dem Genre der Autotheorie zugeordnet wird, um auch hier auf Genreähnlichkeiten ebenso wie Unterschiede dieser beiden Genres hinzuweisen. Abschließend (4) folgt ein kurzer Ausblick auf die spannungsreichen epistemologischen Konsequenzen autosozioiobiographischer Schreibweisen, die sich zwischen der Objektivierung und Situierung von Wissen verorten lassen. In der hier eingenommenen praxeologischen Perspektivierung erscheinen Autosozioiobiographien schließlich als instabiler Versuch der Fragmentierung des Selbst – ein epistemologischer Selbstversuch, der immer auch zu scheitern und fehlzulaufen droht.

1 Die Autoethnobiographie als sozioliterarisches Genre

Autoethnobiographien gelten als hybrides Genre und verbinden Elemente einer autobiographischen Selbstanalyse mit denen einer zeitdiagnostischen Gesellschaftskritik (Farzin 2019, 144–145), weshalb sie hier als sozioliterarisches Genre besprochen werden. Die aktuell umfangreichste Aufarbeitung des Genres stellt der Sammelband *Autoethnobiographie. Poetik und Politik* dar, der die Schriften von Didier Eribon, Annie Ernaux und Édouard Louis in Teilen als ‚kanonisch‘ ausweist (Blome et al. 2022). Frühere Besprechungen innerhalb der Rezeptionshistorie zu Autoethnobiographien sprechen von einem „Hype“ (Kleinau 2020, 32; Peter 2018, 138) um Didier Eribons *Rückkehr nach Reims*, der 2016 eine literarische Bewegung in Gang gesetzt habe. Unter Bezeichnungen wie „Aufstiegsliteratur“ (Dröschner und Gerk 2021), „neue Arbeiterliteratur“ (Graf 2020) oder „Klassenliteratur“ (Graf 2020) erfahren Autoethnobiographien seitdem auch im Feuilleton ein hohes Maß an Aufmerksamkeit. „Autoethnobiographien erzählen von der Klassengesellschaft“ (Blome 2020, 541), so Eva Blome in einem einschlägigen, bereits vor dem oben erwähnten Sammelband erschienenen Beitrag. Andreas Reckwitz zufolge zeigen sie, „wie sich die Klassen heute ‚anfühlen‘“ (Reckwitz 2019, 65) und weisen damit auch eine emotional-affektive Struktur auf. Autoethnobiographische Prosatexte haben den Begriff der *Klasse*, den der *sozialen Herkunft* und auch die *Klassenfrage* im soziologischen und literaturwissenschaftlichen Diskurs ebenso wie im Feuilleton (wieder) etabliert. Der „Eribon-Effekt“ (Rehberg 2016) sprach 2016 für die gesellschaftlich intersubjektiv geteilte Erfahrung eines Großteils der Leser*innenschaft hinsichtlich der dargelegten Klassenflucht, dem Lossagen von der prekären sozialen Herkunft und dem Bildungsaufstieg in eine intellektuelle und meist linksliberale Oberschicht (Farzin 2019, 144).⁵

Die *Wiederaneignung* der sozialen Herkunft ist programmatisch für autoethnobiographisch geprägte Schriften. Die Klassenscham sowie die Fremd- und Selbstabwertung aufgrund der proletarischen Klassenzugehörigkeit, aber auch aufgrund der eigenen Sexualität, werden durch die autoethnobiographische Schreibpraxis, die immer als eine Selbstanalyse verstanden wird, umgewertet. Eribon schreibt, dass

⁵ Peter Rehberg beschreibt den ‚Eribon-Effekt‘ als ein Ereignis, das sich vor allem in Berlin im Herbst 2016 beobachten ließ. Didier Eribon hielt in fünf Tagen vier Buchpräsentationen zur damals ganz aktuell aus dem Französischen ins Deutsche übersetzten *Retour à Reims*. Dabei wurden die Veranstaltungssäle vom „Charlottenburger Bildungsbürger über den Neuköllner Hipster bis zum autonomen Aktivisten“ (Rehberg 2016) regelrecht überrannt.

[j]ede ‚Odyssee der Wiederaneignung‘, die von den Unterdrückten in Angriff genommen wird, [...] ein Versuch [ist, DP] (und darin liegt die schwierigste Aufgabe), das Gefühl der Scham zu überwinden, das in der Vergangenheit und bisweilen auch noch in der Gegenwart verspürt wird. (Eribon 2017a, 155–156)

Eribon übernimmt die Wendung der *Odyssee der Wiederaneignung* von Pierre Bourdieu, für den diese unumgänglich für eine (erfolgreiche) Selbstanalyse ist: „This odyssey is, in my view, the path that all those who are issued out of a dominated society or a dominated class or region inside dominant societies, must tread in order to find or recover themselves“ (Bourdieu und Wacquant 2004, 618). Auch vor diesem Hintergrund hat die französische Philosophin Chantal Jaquet (2018) den Begriff *transclasses* entwickelt. *Transclasses* sind für Jaquet Klassenwechselnde, die einerseits die soziale Aufstiegserfahrung und den Bildungserfolg, andererseits aber auch die (Verlust-)Erfahrungen der Klassenflucht teilen. Aus dieser zweifachen Erfahrungsbewegung resultiert eine

doppelte[] Nichtzugehörigkeit: Ihre Herkunftsklasse verlassend, erreichen sie die angestrebte Ankunfts-kategorie niemals wirklich. Das Gefühl, immer zwischen den Stühlen zu sitzen, wird als permanente innere Spannung, ja als geradezu existentielle Verspanntheit erlebt. (Spoerhase 2017, 7)

Transclasses haben zudem einem gespaltenen Habitus (*habitus clivé*), wie ihn Bourdieu (2022, 116) in *Ein soziologischer Selbstversuch* ausführt. Als Bildungsaufsteigende besitzen sie Habitusanteile der proletarischen und weniger gebildeten Herkunftskategorie sowie Habitusanteile der angeeigneten akademischen Mittel- und Oberkategorie, die in einem fundamentalen Widerspruch zueinander stehen.

Neben der sozialen Scham wird in den Schriften von Eribon, Ernaux und Louis besonders die sexuelle Scham betont (Kleiner 2020). Damit rückt neben die soziale auch die „sexuelle Ordnung“ (Eribon 2016, 25) der Gesellschaft in den Fokus autosoziobiographischer Schreibweisen. Diese Perspektivierung wurde in den vergangenen Jahren besonders durch geschlechtersoziologische und queertheoretische Besprechungen des Genres analysiert, die die patriarchalen, rassistischen und homophoben Klassen- und Familienstrukturen, Gewalt-, Vergewaltigungs- und Coming-out-Erfahrungen, prekäre (nicht-)heteronormative Liebes-, Lebens- und Existenzweisen sowie (wahl-)familiäre Beziehungsgeflechte diskutiert haben (Kalmbach et al. 2020; Ernst 2022a; Hohnhaus 2022; Mayer 2022; Wilhelm 2020).

Im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum existiert der Begriff der Autosoziobiographie im Französischen sowie im Englischen bereits seit Beginn der 2000er Jahre. Es ist Annie Ernaux (2011) selbst, die ihn ab 2003 in akademischen und literarischen Umlauf brachte. Lange vor der deutschsprachigen Rezeption spricht die englischsprachige Rezeption schon von einem (neuen) sozioliterarischen Genre, das Ernaux geschaffen habe: Bereits 2006 schrieb Lyn Thomas, dass

Ernaux „the creation of a new genre of writing – autosociobiography – with strong affinities with social science“ (Thomas 2006, 163) gelungen sei. Die Frage nach den Genrebezeichnungen und -debatten drängt sich zwangsläufig auf, da wir es, wie Julika Griem treffend formuliert hat, im Feld autosoziobiographischer Schreibweisen mit „einem wachsenden und schwer zu definierenden Korpus“ (Griem 2022a, 143) an Texten zu tun haben. Vor dem Hintergrund des „Changeirens zwischen Roman, Autofiktion und Autosoziobiographie“ (Blome et al. 2022, 3) seitens der Autor*innen möchte ich an einige Aussagen von Didier Eribon und Édouard Louis erinnern, die die vielschichtigen Genreverstrickungen illustrieren. In *Grundlagen eines kritischen Denkens* (Eribon 2017a) – ein schmales Kompendium, das mehrere Essays umfasst, die auf der Grundlage von Vorträgen (2003–2015) entstanden sind – distanziert sich Eribon deutlich von autofiktionalen Schreibweisen. Er unterstreicht darin, dass seine Selbstanalysen den „Gegenpol zur Autofiktion“ (Eribon 2017a, 15) darstellen. Zudem stellt er an anderer Stelle fest:

Mein Buch [*Rückkehr nach Reims*, DP] ist nicht als Roman aufgetreten, sondern präsentierte sich vielmehr ausdrücklich als soziologisches und theoretisch-kritisches Werk, das auf einer ‚autobiographischen‘ Erzählung fußt und dessen ‚Figuren‘ nichts Fiktives an sich haben. (Eribon 2017a, 70)

Bei Annie Ernaux lässt sich eine ähnliche Selbstpositionierung finden: „Die ‚Ablehnung der Fiktion‘ (‚refus de la fiction‘ (Ernaux 2011, 74)) ist ein elementares Merkmal von Ernaux’ autosoziobiographischem Projekt“ (Hechler 2022, 21), wie Sarah Carlotta Hechler hervorgehoben hat. Ähnlich verhält es sich bei Édouard Louis. In einem Zeitungsinterview sagt er über seinen autosoziobiographischen Debütroman *Das Ende von Eddy* (Louis 2016):

Ja, es ist ein Roman, aber trotzdem ist alles, was da drin steht, wahr. Ich finde, ein autobiographischer Roman ist viel kraftvoller, denn das hat jemand wirklich erlebt, auch wenn man das vielleicht kaum ertragen kann. (Louis und Fuhrig 2015)

Der Klappentext seines zweiten Romans *Im Herzen der Gewalt* (Louis 2017) weist den Text ebenfalls als autobiographischen Roman aus. Nicht nur die Selbstzuschreibungen der Autor*innen, sondern auch die Fremdzuschreibungen in der Rezeption zeigen, dass klare Grenzziehungen zwischen den Genres schwierig sind. Johannes Völz geht in einem Beitrag der Zeitschrift des Instituts für Sozialforschung *WestEnd* sogar so weit, dass er diagnostiziert, dass die Autosoziobiographie eine „europäische Vorwegnahme der Autotheorie“ (Völz 2022, 79) sei und diese nun im Zuge einer „zurückschwappenden Autofiktionswelle“ (Völz 2022, 79) aus Nordamerika plötzlich an die Oberfläche gespült wurde. Er subsumiert die Schreibweisen der drei ‚kanonischen‘ französischen Autor*innen im Anschluss an Julika Griem (2022b) als „autosoziobiografische Variante der Autofiktion“ (Völz 2022, 80). Völz wirft damit – neben

der Autofiktion – eine weitere Genrebezeichnung, die der Autotheorie (*Autotheory*), in den Diskussionsraum der aktuellen Debatten. Diese Ausführungen machen deutlich, dass nicht nur nuancierte Selbst- und Fremdbezeichnungen für literarische Texte im Feld autosozio-biographischer Schreibweisen kursieren, sondern dass sich die genealogischen Stränge dieser Schreibweisen mit autofiktionalen und autotheoretischen Schreibpraktiken verschränken.

2 Praxeologie der Autosozio-biographie

Das sozioliterarische Genre der Autosozio-biographie steht nicht nur im Zeichen des Bourdieuschen Theorieprogramms einer „Psychoanalyse des Sozialen“ (Bourdieu 1982, 31), einer *Odyssee der Wiederaneignung* (Bourdieu und Wacquant 2004) und der methodisch in *Ein soziologischer Selbstversuch* (Bourdieu 2002) exemplifizierten *teilnehmenden Objektivierung* (Bourdieu 2004), sondern muss ebenso an die Denk- und Schreibtradition von Michel Foucault angebunden werden. Für Didier Eribon sind Michel Foucault und Pierre Bourdieu gleichermaßen Impulsgeber, wenn es um die – der Autosozio-biographie zugrunde liegende – Verbindung von (Auto-)Biographie und Theorieproduktion geht:

Man kann *Wahnsinn und Gesellschaft* und *Die feinen Unterschiede* als zwei großartige Versuche der Selbstanalyse, ja der theoretischen und politischen Selbstaneignung lesen. [...] Aus der Arbeit des Sich-selbst-Denkens und des Nachdenkens über die Herrschaftsmechanismen, denen beide [gemeint sind Bourdieu und Foucault, DP] unterworfen waren, formten sie eine theoretische Analyse, die zu einer Botschaft für alle wurde [...]. (Eribon 2017b, 106)

Zwar führt Eribon einerseits mit Bezug auf Bourdieus Opus Magnum *Die feinen Unterschiede* (1982) an: „Hätte Bourdieu diesen Denkraum nicht ein Vierteljahrhundert zuvor bereitgestellt, mein Buch, das heißt der Ansatz einer Selbstanalyse, die zugleich eine Gesellschaftsanalyse ist, wäre gar nicht möglich gewesen“ (Eribon 2017b, 60). So lässt sein Urteil andererseits keinen Zweifel daran, dass ihn Bourdieus *Selbstversuch* enttäuscht, wenn er befindet:

Leider, muss ich sagen, treibt Bourdieu seine Selbstanalyse in dieser Hinsicht nicht weit genug. [...] Er schreibt viel zu reserviert und schamhaft [...]. Er traut sich nicht wirklich, sich selbst zu exponieren, seine Auskünfte weisen unübersehbare, wesentliche Lücken auf. Er schweigt mehr, als er offenlegt. (Eribon 2016, 153)

An dieser Passage lässt sich festmachen, dass Eribon Bourdieu indirekt vorwirft, einer *biographischen Illusion* zu erliegen, vor der Bourdieu selbst immer gewarnt hatte (Bourdieu 1998). Bourdieu wird damit „zum Ideologen seines eigenen Le-

bens“ (Bourdieu 1998, 76), da er mit seinem *Selbstversuch* auch das Ziel verfolgt, „zu begründen, eine gleichzeitig retrospektive und prospektive Logik zu entwickeln, Konsistenz und Konstanz darzustellen“ (Bourdieu 1998, 76). Im Gegensatz zu Bourdieu scheint Annie Ernaux, zumindest nach der Einschätzung Eribons, diesen Fehler nicht zu begehen. Sie exponiert stattdessen ihr Selbst bis auf das Äußerste. Ernaux sei, so Eribon in einem von Claudia Hamm moderierten Gespräch mit Annie Ernaux, nicht nur die Schriftstellerin, „durch die er sich überhaupt autorisiert gefühlt habe, über sein proletarisches Herkunftsmilieu zu schreiben – das er gut fünfzig Jahre lang versteckt gehalten hatte aus sozialer Scham“ (Hamm 2018, 65). In *Gesellschaft als Urteil* (Eribon 2017b) unterstreicht Eribon vielmehr, welche existenziellen Konsequenzen das Exponieren des Selbst innerhalb der Autoethnobiographie mit sich bringt:

Welche Risiken man bei so einem Unterfangen [gemeint ist *Rückkehr nach Reims*, DP] eingeht, kann die Autorin [Annie Ernaux, DP] von Büchern wie *Gesichter einer Frau*, *La Honte*, *L'Événement* oder *La Femme gelée* wohl am besten beurteilen, hat sie doch oft behauptet, sie wolle nur Bücher schreiben, die sie selbst in Gefahr bringen und nach deren Erscheinen man den anderen nicht mehr ins Gesicht zu blicken wagt, weil man weiß, welche Angriffsfläche man geboten hat. (Eribon 2017b, 10)

Annie Ernaux beschreibt *Rückkehr nach Reims* in einer Besprechung im Gegenzug und in derselben Intonation als eine „bis zum Äußersten getriebene Selbstanalyse“ (Eribon 2017b, 10), wie Eribon einleitend in *Gesellschaft als Urteil* schreibt. Das hier erwähnte Risiko der autoethnobiographischen *Écriture*, durch die sich das schreibende Subjekt selbst in Gefahr bringt, eröffnet zunächst implizit die theoretische Verbindung zu Michel Foucaults Werks. Explizit wird diese dann im Epilog von *Gesellschaft als Urteil*, in dem Eribon die Entstehung seines vorausgegangenen Buches *Rückkehr nach Reims* reflektiert. Im besagten Epilog erinnert sich Eribon an seine Lektüre von André Gides *Die Falschmünzer* (Gide 1996 [1925]). Er unterzieht das dazugehörige *Tagebuch der Falschmünzer* einer Relektüre und fragt sich hinsichtlich der Tätigkeit des reflexiven autobiographischen Schreibens mit Rekurs auf Foucault:

Kann man schreiben, ohne zu täuschen? Ohne sich selbst und die anderen zu belügen? Was muss man beachten, damit man kein ‚Falschgeld‘ produziert? Wie schafft man es, den Prinzipien des Die-Wahrheit-Sagens oder Wahr-Sprechens die Treue zu halten, dieser *parrhesia*, durch die Foucault in seinen letzten Vorlesungen am Collège de France den Intellektuellen definiert, dessen ‚Mut zur Wahrheit‘ vor keinem Risiko zurückschrecken soll? (Eribon 2017b, 262)

Damit sind zwei zentrale Passagen zitiert, aus der die hier eingenommene praxeologische Untersuchungsperspektive hervorgeht.⁶ Eribon verbindet das autobiographische Schreiben mit einem Konzept von Wahrheit, mit der antiken Sprech- und Selbstpraxis der *parrhesia*, wie sie Michel Foucault herausgearbeitet hat. Foucault wendet sich in den letzten drei Vorlesungen vor seinem Tod den „Praktiken des Wahrsprechens über sich selbst“ (Foucault 2011, 16) zu.⁷ Etymologisch bedeutet *parrhesia* ‚Alles-sagen‘, ‚Freimütigkeit‘ oder ‚Mut zur Wahrheit‘: „Eine der ursprünglichen Bedeutungen des griechischen Wortes *parrhesia* ist ‚alles sagen‘. Man übersetzt es jedoch viel öfter mit Freimut, Redefreiheit usw.“ (Foucault 2009, 65). Es handelt sich beim *Wahrsprechen* nicht um Äußerungen, die Informationen enthalten, die mit dem mehr oder weniger explizit erhobenen Geltungsanspruch auf Wahrheit einhergehen: „Was für die *parrhesia* entscheidend ist, das ist nicht der Wahrheitsgehalt selbst. Die *parrhesia* ist eine bestimmte Weise, die Wahrheit zu sagen“ (Foucault 2009, 78). *Wahrsprechen* darf also nicht in dem Sinne falsch verstanden werden, dass alles Gesprochene *wahr* ist. *Wahrsprechen* vollzieht sich vielmehr als ein Subjektivierungsprozess, in dem das wahrsprechende Subjekt eine spezifische und existenzielle Bindung mit dem eingeht, was es sagt bzw. schreibt. Die Analyse der *parrhesia* fällt in Foucaults letzte Werksperiode, aufgrund derer Foucault auch „als Praxistheoretiker bezeichnet“ (Schäfer 2013, 122) wird, da er sich

6 Dieser Abschnitt enthält keine ausführliche Theoretisierung der Praxistheorie bzw. Praxeologie. Mit dieser Fußnote möchte ich dennoch eine kurze sozialtheoretische Verortung voranstellen: In der Praxistheorie ist das Problem sozialer Ordnung kein „Handlungskordinationsproblem“, sondern sie fragt vielmehr, „was die Akteure überhaupt dazu bringt, die Welt als geordnet anzunehmen und somit handlungsfähig zu werden“ (Reckwitz 2003, 288). Das Soziale wird durch und ausgehend von Praktiken erklärt, „indem sie [gemeint sind die Praxistheorien, DP] praktisches Verstehen, präreflexives Können und inkorporiertes Know-how ins Zentrum ihrer Analysen stellen“ (Schäfer 2013, 22). Durch diese ontologische Positionierung ist es Praxistheorien möglich, Prozesse von Subjektivierung und Materialisierung beschreiben zu können, die sich letztlich in Körpern und der Psyche und daran anschließend in (kulturellen) Praktiken materialisieren (Horn 2008, 17). Die Praxistheorie wird hier somit als Kultursoziologie bzw. kultursoziologische Heuristik verstanden, die das ‚doing‘, also die an kulturelle Praktiken gebundene Produktion sozialer Ordnung in den Vordergrund rückt (Schäfer 2019). Nicht ohne Grund wird innerhalb der Praxistheorie deshalb von *doing culture* gesprochen (Hörning und Reuter 2015).

7 Dazu zählen seine *parrhesia*-Vorlesungen *Die Regierung des Selbst und der anderen* (1983) und *Die Regierung des Selbst und der anderen II. Der Mut zur Wahrheit* (1984), beide am Collège de France gehalten, sowie die dazwischen gehaltene Berkeley-Vorlesung *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia* (1983). Foucault konnte die Vorlesung aufgrund seines Aids-Todes am 25. Juni 1984 der Öffentlichkeit nicht vollständig präsentieren. Die vorliegenden Ausführungen zur *parrhesia* habe ich auch in meinem gemeinsamen Beitrag mit Daniel Neumann „*Sich aufs Spiel setzen*“ – *Post-ironische Subjektivierungsweisen im Poststrukturalismus* (Neumann und Prinz 2023) entwickelt und hier leicht erweitert.

hier den ethischen (Selbst-)Praktiken des Subjekts, den Prozeduren der Selbstsorge sowie der Analyse der Technologien des Selbst widmet. Er wendet sich, wie Martin Saar es ausdrückt, „der Selbstbeziehung des Subjekts, der Selbstführung oder des ‚Ethos‘, d. h. der Haltung, mit der sich das Subjekt zu sich selbst verhält“ (Saar 2013, 22), zu. Allgemein lässt sich mit Andreas Reckwitz formulieren, dass wir einen Prozess betrachten, „in dem das Subjekt unter spezifischen sozial-kulturellen Bedingungen zu einem solchen ‚gemacht‘ wird“ (Reckwitz 2008, 13). Foucault beobachtet das Subjekt als eines, dass sich stetig und selbstreflexiv im Sinne einer asketischen Selbstprüfung und -kritik transformiert, sich um sich selbst sorgt und im Sinne eines guten Lebens eine *Ästhetik der Existenz* entwickelt (Detel 2020, 135; Schroer 1996, 150–152). Er interessiert sich dafür, wie sich das Subjekt selbst zu konstituieren versucht, sodass es „der Wahrheit fähig ist“ (Schäfer 2013, 171), weshalb er die *parrhesia* stets mit der *Sorge um sich* zusammengedacht hat (Posselt 2022). Dieser Prozess der Subjektivierung, der sich hier über das *Wahrsprechen* vollzieht, zeigt schließlich, dass „[d]as Subjekt [...] Produkt einer Praxis“ (Saar 2013, 19) ist. Die Praktiken des *Wahrsprechens* stellen eine Subjektivierungsweise dar, „in [der] sich das Erkenntnissubjekt zum Ort einer Erfahrung der Wahrheit macht“ (Saar 2013, 23). Die Wahrheit zeigt sich erst beim Aussprechen und in der Konfrontation mit dem Gegenüber: Sie wird zur Mutprobe. Das wahrsprechende Subjekt spielt gewissermaßen mit offenen Karten, da „das eigene Leben exponiert“ (Foucault 2011, 305) wird. Es „verbirgt nichts, sondern öffnet den anderen Menschen durch seine Rede vollständig sein Herz und seinen Sinn“ (Foucault 2008, 10). Foucault fügt hinzu, dass das Subjekt die Wahrheit durch den Akt des Aussprechens unterzeichnet, sich durch sie verpflichtet, sich letztlich mit Leib und Leben dafür verbürgt und somit die eigene Existenz in Frage stellt. Es geht einen (parrhesiastischen) Pakt ein und nimmt die damit verbundenen Konsequenzen auf sich (Hoppe 2020, 229): „Jemand soll *parrhesia* gebrauchen und verdient Anerkennung als *parrhesiastes* nur, wenn es für ihn oder sie beim Sprechen der Wahrheit ein Risiko oder eine Gefahr gibt“ (Foucault 2008, 15). Foucault hat das *parrhesia*-sprechende Subjekt dabei nie als ein für sich alleiniges, lediglich auf sich selbst bezogenes Subjekt betrachtet, sondern stets die relationale Einbettung dieses Subjekts in das soziale Gefüge mitgedacht (Foucault 2011, 15). Damit birgt der *Mut zur Wahrheit* immer das „Risiko der Verletzung“ (Foucault 2011, 249) des Selbst, aber auch des Gegenübers in sich. Nicht unerwähnt bleiben darf an dieser Stelle das ungleiche Machtverhältnis, auf das Foucault ebenfalls hinweist: „Die *parrhesia* kommt gleichsam von ‚unten‘ und ist nach ‚oben‘ gerichtet“ (Foucault 2008, 17). Das *parrhesia*-sprechende Subjekt ist damit immer in einer unterlegenen Machtposition.

Das *Wahrsprechen* wird so zu einem stets riskanten Unterfangen, insofern es sowohl das Risiko impliziert, sich selbst in Gefahr zu bringen, als auch andere zu verletzen, wie es Eribon, so wurde bereits erwähnt, über Annie Ernaux’ *Écriture*

zum Ausdruck gebracht hat. Autosozio-biographien erscheinen hier als eine *Écriture* des Freimuts – oder: als eine Schreibpraxis im Auftrag der Wahrheit. Durch das Offenbaren der autosozio-biographischen Wahrheit findet die kulturelle Umwertung der sozialen und sexuellen Scham statt. Im Zuge des autosozio-biographischen Schreibens wird der Prozess des Bildungsaufstiegs, der Weg der Klassenflucht nicht nur reflexiv soziologisiert und theoretisiert. Vielmehr wird das autosozio-biographische Schreiben zum existenziellen *Mut zur Wahrheit*, den eigenen sozialen Klassenwechsel, aber auch den begangenen Verrat an der Herkunftsklasse, offenzulegen – ein (schmerzhaftes) *working through* durch die eigene Lebensgeschichte. Die *parrheisa* wird zum notwendigen Mittel für die oben dargelegte *Odyssee der Wiederaneignung*, in dem sich das Subjekt die doppelte Scham und die soziale Beleidigung (wieder) aneignet – sie ist die Kehrseite des Lossagens von der eigenen Herkunft und der Klassenflucht. Das *Wahrsprechen* über die eigene Klassenherkunft und Sexualität – im Falle von Eribon, Ernaux und Louis – wird innerhalb der Autosozio-biographie zu einem risikobehafteten Selbstversuch und erscheint als Ausdruck einer bestimmten Lebensweise und Ethik. Die biographische Lebensgeschichte dient als wahrhaftiges (Selbst-)Zeugnis, das die intimsten und persönlichsten Herkunftserinnerungen sowie Diskriminierungs- und Gewalterfahrungen offenlegt, aus der sich eine zeitdiagnostische Gesellschaftskritik speist.

Die Vulnerabilität, der sich das Subjekts durch das Offenlegen des Selbst aussetzt, hat gleich mehrere Dimensionen: Sie liegt nicht nur im Exponieren des Selbst, sondern auch im Exponieren der eigenen Familie sowie der gesamten Herkunftsklasse. Das autosozio-biographische Subjekt setzt „sich und seine Seinsweise im Wahrsprechen aufs Spiel“ (Hoppe 2019, 168). Außerdem richtet sich die gesellschaftskritische Anklage aus einer unterlegenen Machtposition an die herrschende Klasse und wird zum umfassenden Verdikt über die gesellschaftlichen Verhältnisse. Das ist die Angriffsfläche, von der Ernaux weiter oben spricht, die sie den anderen – der Rezeption und Öffentlichkeit im Allgemeinen – durch ihre Schreibweise geboten hat. Autosozio-biographien lassen sich somit als eine zeitgenössische Selbst- und Kulturpraktik des *Wahrsprechens* verstehen, wobei sich das literarische Exponieren des erfahrenen Leids und der sozialen Scham durch Diskriminierungs- und Entfremdungserfahrungen von Seiten der Autor*innen über die Praxis der *parrhesia* vollzieht. Damit haben wir eine praxissoziologische Rahmung für die Schreibweise gefunden, auf die die Schwedische Akademie in ihrer Pressemitteilung zur Verleihung des Nobelpreises an Annie Ernaux abzielt, wenn sie den „Mut“ der Schriftstellerin hervorhebt und diesen Mut mit der hochdotierten Auszeichnung goutiert.

Auch Autor*innen autofiktionaler Texte, wie beispielsweise Hervé Guibert, bedienen sich ebendieser Schreibpraxis, was als ein Grund gewertet werden kann, weshalb die Grenzen zwischen Autosozio-biographie und Autofiktion in der Rezep-

tion teils als fließend wahrgenommen werden (siehe Teil 1). Guiberts Schriften gelten neben denen von Serge Doubrovsky als maßgeblicher Orientierungspunkt in der Forschung zur Autofiktion (Baumann 2008). Hervé Guibert (1955–1991) wurde 1990 durch sein Aidstagebuch *Dem Freund, der mir das Leben nicht gerettet hat* (Guibert 2021a; im Weiteren abgekürzt mit *Dem Freund ...*) weltweit bekannt, da durch dieses erstmals öffentlich wurde, dass Michel Foucault an Aids verstarb. Guibert, bei dem 1988 ebenfalls eine HIV-Infektion festgestellt wurde, verarbeitete seine eigene Aidserkrankung in weiteren autobiographischen Prosatexten wie *Le protocole compassionnel* (Guibert 1994) oder *L'homme au chapeau rouge* (Guibert 1992; bisher keine deutsche Übersetzung). Guibert selbst bezeichnete seine Arbeiten und sein gesamtes Werk als „Projekt der Selbstenthüllung“ (Guibert 2021a, 251), das so zum Ausdruck seines Wunsches „nach hemmungsloser Exhibition des eigenen Körpers“ (Weiser 2013, 70) gelesen werden kann. Marianna Lieder schreibt angesichts der Neuauflage von *Dem Freund ...* 2021 in *Zeit Online*, dass Hervé Guibert ein „Bekenntnistier“ gewesen sei (Lieder 2021). Guibert habe sich mit seinem Werk einer „Culture de l'aveau“ (Jobst 1993, 68) verschrieben, einer Kultur des Geständnisses, so Peter Jobst. Sein *Euvre* sei von Anfang an eines gewesen, das „die Dinge beim Namen nennt“, *„tout dire“* (Jobst 1993, 68). Guibert selbst schreibt in *Le seul visage* 1984: „Beim Schreiben kenne ich keine Grenzen und Skrupel, denn allein mein Leben steht auf dem Spiel. [...] Ich werde die Dinge sehr direkt, manchmal rücksichtslos aussprechen, denn im Augenblick ist das die einzige Möglichkeit, sie überhaupt auszusprechen“ (Guibert 1984, 6; zitiert nach Jobst 1993, 71). Guibert sei mit seinen Arbeiten stets einer „skandalöse[n] Provokation“ (Jobst 1993, 68) verpflichtet gewesen. In *Die autobiographische Rückkehr* schreibt Henrik Baumann, dass Guibert seinen Bekanntheitsgrad „dem literarischen Skandalerfolg“ (Baumann 2008, 147) seiner Bücher verdanke, allen voran *Dem Freund ...*. Peter Rehberg findet folgende Wort einer Charakterisierung dieses Schreibstils: „Die Zumutung eines tabulosen Aussprechens der Wahrheit wendet Guibert am schonungslosesten auf sich selbst an“ (Rehberg 2021). Diese kurze Darstellung der Rezeption von Guiberts genannten Texten legt nahe, seine autofiktionalen Schriften ebenfalls einer Schreibpraxis im Auftrag der Wahrheit und im Sinne der Praxis der *parrhesia* zuzuordnen. Dieser Befund deckt sich auch mit der Beobachtung von Astrid Deuber-Mankowsky, die in Guiberts Schreibpraxis „eine Arbeit der Selbstaneignung, die Michel Foucault in seinen späten Schriften als ‚Ästhetik der Existenz‘ und ‚Arbeit am Selbst‘ bezeichnet hatte“ (Deuber-Mankowsky 2021), sieht.

Die durch das *parrhesia*-sprechende Subjekt hervorgebrachte Wahrheit erlangt einen alethurgischen Status, der sich bei Foucault von einer erkenntnistheoretischen Vorstellung von Wahrheit unterscheidet (Foucault 2011, 15; Gros 2011,

441).⁸ Gleichzeitig ist aber der soziologische Erkenntniswert dieser Wahrheit(en) bei Auto-soziobiographien von zentraler Bedeutung. Während das hier dargestellte Autor*innensubjekt durch das *Wahrsprechen* im Anschluss an Foucault eine auto-soziobiographische Wahrheit offenbart, wird diese auch zur Trägerin eines reflexiven soziologischen Wissens und erlangt dadurch einen zusätzlichen epistemischen Wert.⁹ Somit gilt es die Frage zu klären, inwiefern sich das auto-soziobiographische Schreiben nicht nur als Subjektivierungspraktik, als Praktik des *Wahrsprechens* im Sinne Foucaults, beschreiben lässt, sondern welchen epistemologischen Wert diese Subjektivierungsweise erlangen und einnehmen kann.

3 Epistemologischer Selbstversuch

Im Vorangegangenen wurde neben Michel Foucault und seinen Überlegungen auch Pierre Bourdieus Einfluss auf gegenwärtige auto-soziobiographische Schreibweisen betont. Daran knüpfe ich im Weiteren an, da gerade Bourdieus Selbstanalyse in *Ein soziologischer Selbstversuch* Aufschluss über das Verhältnis von epistemologischem Standpunkt und soziologischer Erkenntnis gibt (Amlinger 2022). Gattungstheoretisch von Bedeutung ist an dieser Stelle, dass der zunächst vorgesehene Titel *Bourdieu über Bourdieu* lautete (Eribon 2017b, 73). Damit hätte Bourdieu einen expliziten intertextuellen Verweis zu Roland Barthes' Autobiographie *Roland Barthes par Roland Barthes* hergestellt, die 1975 in der Reihe *Écrivains de toujours* des Pariser Verlags Seuil erschienen ist. Carlos Spoerhase hat gleich zum Beginn der anlaufenden Rezeption von Auto-soziobiographien 2017 in einem „ersten Steckbrief dieses neuen Genres“ (Rieger-Ladich 2020, 71) auf Bourdieus standpunkttheoretische Selbstverortung hingewiesen, die dieser seinem *Selbstversuch* vorangestellt hat (Spoerhase 2017, 27–28):

8 „Etymologisch betrachtet, ist die Alethurgie die Schöpfung der Wahrheit, der Akt, durch den sich die Wahrheit offenbart“ (Foucault 2011, 15). Foucault hat den Begriff bereits in seiner Vorlesung *Die Regierung der Lebenden* am 23. und 30. Januar 1980 umfassend bestimmt. In einer Fußnote zur obigen etymologischen Herleitung heißt es bei Foucault weiter: „[W]enn man im Ausgang von *alethourges* das fiktive Wort *alethourgia* bildet, könnte man die Gesamtheit der möglichen Verfahren, gleichgültig, ob sie verbal sind oder nicht, durch die man das zutage fördert, was im Gegensatz zum Falschen, zum Verborgenen, zum Unsagbaren, zum Unvorhersehbaren, zum Vergessen als wahr behauptet wird, mit ‚Alethurgie‘ [Offenbarung der Wahrheit] [sic!] bezeichnen“ (Foucault 2011, 38).

9 In seinem kurzen Prosatext *Verrückt nach Vincent* behauptet Guibert, er sei, „wie stets beim Schreiben, Forscher und für die Forschung aufgeschlitzte Versuchsratte in einem“ (Guibert 2021b, 36). Damit unterstreicht Guibert zwar eine (Selbst-)Reflexivität, die auch in der auto-soziobiographischen Selbstanalyse angelegt ist, allerdings führt er die Metapher der Versuchsratte nicht weiter aus, weshalb sich an dieser Stelle bei Guibert eine epistemologische Leerstelle auftut.

Ich beabsichtige hier nicht, einer Schriftgattung zu huldigen, von der ich oft genug gesagt habe, wie gefällig und zugleich trügerisch sie ist: die Autobiographie. Stattdessen möchte ich lediglich versuchen, Elemente einer soziologischen Selbstbeschreibung zu liefern [...]. (Bourdieu 2002, 9)

Bourdieu grenzt sich mit seinem *Selbstversuch* eindeutig von der Gattung der Autobiographie ab – er wird sogar als anti-autobiographisches Schriftstück gelesen, das sich aus der Perspektive einer *teilnehmenden Objektivierung* darbietet (Schultheis 2002). Die Idee der *teilnehmenden Objektivierung* präsentiert Bourdieu ausführlich am 6. Dezember 2000 in seiner Dankesrede anlässlich der ihm verliehenen *Huxley Memorial Medal* des *Royal Anthropological Institute* in London (Hechler 2022, 34).¹⁰ Damit fällt die Rede in den Zeitraum seiner letzten Lebensmonate. Zur selben Zeit hat Bourdieu Eribon zufolge auch seinen *Selbstversuch* verfasst, in dem er sich dieser Methodik bedient und der dann posthum 2002 veröffentlicht wurde (Eribon 2017, 73). Wie Spoerhase an das obige Zitat anschließend herausgearbeitet hat, geht es Bourdieu selbst „nicht um die extensive Entfaltung einer persönlichen Lebensgeschichte, sondern um die Bestimmung der sozialen Voraussetzung seiner eigenen epistemologisch-methodologischen Haltung“ (Spoerhase 2017, 27–28). Jedoch betont Bourdieu zugleich die Unmöglichkeit einer vollständigen (Selbst-)Beobachtung aus dieser spezifischen Haltung heraus, da das beobachtende Subjekt – in diesem Fall das Autor*innensubjekt – in die Produktion gesellschaftlicher Wirklichkeit und Ordnung eingebunden ist und sich als ein solches, in soziale Prozesse involviertes Subjekt, wahrnimmt. Auch deshalb grenzt er sich von der Bezeichnung der *Beobachtung* in seinem Vortrag ab und wendet sich dem Begriff der *Objektivierung* zu (Bourdieu 2004, 173). Bourdieu schreibt: „Unter teilnehmender Objektivierung verstehe ich die Objektivierung des Subjekts der Objektivierung, das heißt des analysierenden Subjekts – kurz, des Forschers selbst“ (Bourdieu 2004, 172). Dabei geht es Bourdieu nicht um die „gelebte Erfahrung“ (Bourdieu 2004, 173), sondern vielmehr um die „gesellschaftlichen Bedingungen, die diese Erfahrung (also deren Wirkung und Grenzen) und, präziser ausgedrückt, den Akt der Objektivierung, ermöglichen“ (Bourdieu 2004, 173).

Ebendiese reflexive Bewusstwerdung der epistemologischen Positionierung finden wir auch bei Annie Ernaux, wenn sie über sich schreibt, sie wolle „[i]m Grunde eine Ethnologin [ihrer] selbst sein“ (Ernaux 2020, 30). Die bisherige Rezeption hat den Einfluss von Bourdieus Soziologie auf Ernaux' Schreibweise intensiv besprochen (Hechler 2022). Wie Marc Ortmann festhält, „ist ihr [gemeint ist Annie Ernaux, DP] selbst gesetztes Ziel die Integration von Bourdieus Soziologie in ihre Literatur“ (Ortmann 2022, 448). Ernaux verweist in Paratexten wiederholt auf ihre

¹⁰ Bereits 1997 verwendet Bourdieu in *Das Elend der Welt* diese Bezeichnung (Bourdieu 1997, 789).

eigene literarisch-methodologische Selbstpositionierung, die sie „zwischen Literatur, Soziologie und Geschichtsschreibung“ (Ernaux 2019b, 88) verortet. Sarah Carlotta Hechler hat offengelegt, dass Ernaux ihre Schreibweise im Anschluss an Bourdieu als „écriture distanciée“ (Ernaux 2010, 27; zitiert nach Hechler 2022, 18) bezeichnet, die auf die „Sicht- und Erfahrbarmachung sozialer Strukturen und Funktionsweisen“ (Hechler 2022, 18) abzielt. Damit verfolgt Ernaux eine ähnliche Strategie wie Bourdieu, der die gesellschaftlichen Bedingungen der eigenen *gelebten Erfahrung* ins Zentrum rückt. Wie Hechler unterstreicht, bedient sich Ernaux zudem der Bourdieuschen Wendung der „unpersönlichen Bekenntnisse“ (Bourdieu 2001, 45; zitiert nach Hechler 2022, 17), durch die die Distanz und Objektivierung akzentuiert werden soll. Ernaux selbst, so zitiert Hechler sie, „versuche mit rigorosen Mitteln ‚etwas aus dem Leben‘ zu objektivieren, ohne dabei die Spezifität der Literatur aufzugeben, das heißt den Anspruch des Schreibens, das vollständige Engagement des Subjekts im Text“ (Ernaux 1993, 211; zitiert und übersetzt nach Hechler 2022, 17). In soziologischer Manier kommt Ernaux in vielen ihrer Schriften auf ihre *distanzierte Schreibweise* zu sprechen, in denen sie ihre eigene sozioliterarische „Objektivierungsarbeit“ im Sinne Bourdieus (2001, 46) reflektiert. Gerade durch die direkten Bezugnahmen auf Bourdieu bringt sie damit eine epistemologische Verfahrensweise und Selbstpositionierung im Sinne der *teilnehmenden Objektivierung* in Anschlag, ohne diese direkt zu erwähnen. Ähnliches gilt für Didier Eribon: Er spricht in *Rückkehr nach Reims* von der Notwendigkeit eines epistemologischen Bruchs mit subjektiven Eindrücken (Eribon 2016, 45–46), damit auf einer allgemeineren Ebene die Bedeutung „der Systematik der sozialen Reproduktion“ (Eribon 2016, 45) hervortreten und nachvollzogen werden kann. Zusammenfassend lässt sich mit Carolin Amlinger sagen, dass Autosozioiobiographien, „wie Ernaux in ihrer Erzählung *Die Scham* betont, die singuläre Erfahrung in eine ‚Verallgemeinerung‘ aufzulösen“ versuchen (Amlinger 2022, 60; Ernaux 2020, 30).

Während sich das autosozioiobiographische Schreiben insofern mit autofiktionalen Texten, etwa von Guibert, überschneidet, als sich hier einer Schreibpraxis im Sinne des *Wahrsprechens* bedient wird, rückt die gerade dargelegte epistemologische Selbstpositionierung des Autor*innensubjekts die Autosozioiobiographie näher an das Genre der Autotheorie. Die aktuellste wissenschaftliche Kartierung der Autotheorie stellt das Werk *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism* von Lauren Fournier (2021) dar. Bereits 1997 verwendet Stacey Young in *Changing the Wor(l)d. Discourse, Politics, and the Feminist Movement* die Bezeichnung ‚Autotheorie‘ (*Autotheory*) und schreibt dazu (Fournier 2021, 22–24): „These texts combine autobiography with theoretical reflection and with the authors’ insistence on situating themselves within histories of oppression and resistance“ (Young 1997, 69). Young situiert die Autotheorie in einer feministischen Tradition und versteht sie als diskursive und politische Intervention, die die Sozialwissenschaften

weder als *subjektive Fiktion* verkennen noch als Versuch, eine *objektive Wahrheit* installieren zu wollen, missverstehen sollten (Young 1997, 14). Vielmehr möchte Young eine intersektionale Perspektive in Anschlag bringen, die Klasse, *race*, Geschlecht und Sexualität sowie die damit verbundene Einbettung von „personal experience within political contexts“ (Young 1997, 14) betont. Fournier fasst Youngs Vorhaben wie folgt zusammen:

Young maintains that it is because women of color and lesbian women wrote theory from the perspective of their lived experience that the women's movement began to address intersectionality as a feminist imperative. For Young, autotheory emerges at this point of meeting between third-wave feminism, with its moves toward intersectionality, and second-wave feminism, with its lodestar of ‚the personal is political‘. (Fournier 2021, 24)

Diese Fokusverschiebung stellt die gesellschaftliche Situierung des Autor*inensubjekts in ein unmittelbares Verhältnis zum kritisch-epistemologischen Gehalt eines Texts selbst. Um die Genreähnlichkeiten zwischen Autoethnobiographie und Autotheorie hinsichtlich der epistemologischen Selbstpositionierung aufzeigen zu können, werfe ich ein kurzes Schlaglicht auf Paul B. Preciado, dessen *Testo Junkie* (2008) in der Literatur immer wieder als Referenzwerk für Autotheorien herangezogen wird (Cavitch 2022, 82; Fournier 2022, 7–8; Wiegman 2020, 1–2).¹¹ Christina Ernst hat sich mit den Gemeinsamkeiten und Differenzen von *transclasse*- und *transgenre*-Narrationen auseinandergesetzt und Preciados *Testo Junkie* mit den Schreibweisen von Eribon, Ernaux und Louis verglichen (Ernst 2022b).¹² Vor dem Hintergrund des hier im Fokus stehenden epistemologischen Standpunkts möchte ich einen Aspekt aufgreifen, den auch Ernst in ihrer Besprechung thematisiert.

¹¹ Preciados „Körper-Essay“ *Testo Junkie* kann als eine somatisch-medizinische Geschichte, als Selbstversuch und als eine (selbstexperimentelle) Subjektivierungspraktik verstanden werden. Blicken wir auf die Genrezugehörigkeit, finden wir zunächst eine Selbstzuschreibung des Autors zum Genre der Autotheorie (hier: „Theorie des Selbst“ bzw. „Selbsttheorie“) in den Eingangsworten des Texts vor: „Bei diesem Buch handelt es sich nicht um meine Memoiren. Das Buch protokolliert die vorsätzliche Vergiftung des Körpers und der Affekte von P.P. Eine Vergiftung mit synthetischem Testosteron. Ein Körper-Essay. Und dennoch, eine Fiktion. Wenn man es auf die Spitze treiben will: eine somapolitische Theorie des Selbst, oder eine Selbsttheorie“ (Preciado 2016, 11). Wir stoßen bei Preciado auch wieder auf die Figur des Selbstversuches. Die bereits erwähnte Metapher der Versuchsratte findet sich in *Testo Junkie* als direkter intertextueller Verweis wieder: Preciado eröffnet sein Buchkapitel *Testogel* (55–70) mit der oben zitierten Passage aus Guiberts *Verrückt nach Vincent* (Preciado 2016, 55).

¹² Ernst hat in diesem Zuge auch gezeigt, dass „die Auseinandersetzung Preciados mit der Textgattung der Autofiktion verdeckt“ wird (Ernst 2022b, 263), da der erste Satz im französischen „Ce livre n’est pas une autofiction“ (Preciado 2008, 11; zitiert nach Ernst 2022b, 263) lautet. In der deutschen Übersetzung findet sich allerdings die Bezeichnung *Memoiren*.

Ernst hat unterstrichen, dass es Preciado „nicht um die Verifizierung eines Ichs im Text [geht, DP], sondern darum, die sozialen Bedingungen der Subjektproduktion auszustellen“ (Ernst 2022b, 262). Daran anknüpfend betont sie die Ähnlichkeit von Preciados Autotheorie mit „den Schreibverfahren von Ernaux, die ihre Erinnerungen ‚autoethnologischen‘ Herangehensweisen unterzieht“ (Ernst 2022b, 262). Ganz im Sinne einer *distanzierten Schreibweise* (Ernaux), die sich der Objektivierung der *gelebten Erfahrung* (Bourdieu) verschreibt, hebt Preciado hervor, dass nicht die eigenen Gefühle, „sondern was an ihnen äußerlich ist“ (Preciado 2016, 11), von Relevanz ist (Ernst 2022b, 262). Neben dieser Nähe zu Ernaux und Bourdieu steht *Testo Junkie* aber auch in der Schreibtradition der feministischen Wissenschaftskritik Donna Haraways, die Preciado als zentrale Referenztheoretikerin dient. Kathrin Peters diesbezügliches Urteil ist sehr deutlich, wenn sie schreibt:

Testo Junkie is situated knowledge, and Donna Haraway is, not without reason, one of the most important theoretical sources for Preciado. The text advocates with full force for a knowledge production that knows it can only ever be carried out by specific bodies, that is aware that all knowledge is prosthetically composed. (Peters 2022, 96)

Durch die sozialtheoretische Nähe von Preciados *Testo Junkie* zu Donna Haraway und ihrer Konzeption von *situiertem Wissen* (Haraway 1995, 73–97) wird die queerfeministische Traditionslinie seiner autotheoretischen Schreibweisen unterstrichen. Peter Rehberg schreibt, dass für Preciado „die Morphologie des Körpers und seine Affekte zentraler Bezugspunkt“ (Rehberg 2019) sind und er „die Materialität des Körpers zum Anlass [nimmt, DP], Queerness zu artikulieren“ (Rehberg 2019). Auch Young hat bei ihrer definitorischen Skizzierung autotheoretischer Texte die Bedeutung von Körpern und die Situierung von *personal experience* hervorgehoben, wenn sie konstatiert: „The power of the autotheoretical texts lies, in part, in their insistence on situatedness and embodiedness“ (Young 1997, 69). Damit wird der Körper selbst zum epistemologischen Knotenpunkt autotheoretischer Texte. Donna Haraway bezeichnet dies als „Verkörperung von Wissen“ (Haraway 1995, 83) und formuliert damit einhergehend den Vorwurf, dass die „Objektivitätsideologien [...] die Relevanz von Verortung, Verkörperung und partialer Perspektive“ (Haraway 1995, 84) leugnen würden. Der epistemologische Standpunkt von Preciado in *Testo Junkie* changiert demnach zwischen diesen beiden Varianten der Wissensproduktion. Zwar hat Christina Ernst aufgezeigt, dass Preciados Text als „autosoziobiographisches Protokoll seiner Testosteronexperimente“ (Ernst 2022b, 262) gelesen und damit in die Nähe der Autosoziobiographie gerückt werden kann, da er eine ähnliche *Objektivierungsarbeit* wie Ernaux im Anschluss an Bourdieu verfolgt. Jedoch sprechen seine Referenzen und intertextuellen Verweise auch für eine epistemische Strategie, die den Körper und die Situierung von Wissen hervorhebt (Preciado 2016, 350–351). Abschließend möchte ich deshalb eine Sichtweise eröffnen, die ein pro-

duktives Spannungsfeld zwischen der Objektivierung und Situierung von Wissen vor dem Hintergrund des sozioliterarischen Genres der Autoethnobiographie in Betracht zieht.

Ausblick: Scheitern zwischen Objektivierung und Situierung?

Während Bourdieu sich von der *gelebten Erfahrung* in seiner Methodik der *teilnehmenden Objektivierung* abkehrt, pochen autotheoretische Schriften gerade auf *personal experience* und Situierung. Die Form der reflexiven Selbstobjektivierung, wie sie Bourdieu programmatisch aufgestellt hat, tritt für Susanne Völker für eine prozesshafte „Loslösung von der eigenen situierten Position und die Erarbeitung einer objektivierenden Perspektive ein“ (Völker 2017, 7). Statt einem Erkenntnisprozess der Objektivierung wie bei Bourdieu, „der die Verortung sozialer Praktiken reflexiv an deren Bezug zum ‚Strukturzusammenhang‘ der Gesellschaft ausrichtet“ (Völker 2017, 7), setze die Vorstellung eines *situierten Wissens* (Haraway 1995, 73–97) gerade auf epistemische Partikularität, so Völker (2017, 7) weiter. Statt Objektivierung gilt hier Situierung als Maßstab der Erkenntnis. Wir finden in Haraways feministischer Wissenschaftskritik keinen epistemologischen Bruch mit subjektiven Eindrücken, wie weiter oben von Eribon eingefordert wird. Im Gegenteil: Haraway selbst „argumentier[t] für Politiken und Epistemologien der Lokalisierung, Positionierung und Situierung, bei denen Partialität und nicht Universalität die Bedingung dafür ist, rationale Ansprüche auf Wissen vernehmbar anzumelden“ (Haraway 1997, 89).

Die skizzierte Gegenüberstellung zwischen epistemischer Objektivierung und Situierung erscheint vor dem Hintergrund der Praxeologie autoethnobiographischer Schreibweisen als ein offenes Forschungsdesiderat in der Rezeption. Der Korpus autoethnobiographischer Schriften wächst gegenwärtig rasant, wie weiter oben mit Rekurs auf Julika Griem festgehalten wurde. Dabei ist die sozialtheoretische Nähe zur kritischen Soziologie Bourdieus nicht bei allen Autor*innen selbstverständlich – oder gar gegeben –, wie bei den hier betrachteten französischen Autor*innen Annie Ernaux, Didier Eribon und Édouard Louis. In dem 2022 mit dem Deutschen und Schweizer Buchpreis ausgezeichneten *Blutbuch* (2022) beispielsweise, das ebenfalls als Autoethnobiographie besprochen wird (Henke 2022, 3), verortet sich die nicht-binäre Autorperson Kim de l’Horizon sozialtheoretisch – ebenso wie Preciado – entlang der feministischen Sozialtheorie Donna Haraways (de l’Horizon 2022, 303–304) und kommt ohne Bezüge zu Bourdieus *teilnehmender Objektivierung* aus. Somit gilt es innerhalb der Praxeologie der Autoethnobiographie zukünftig deutlicher zu elaborieren, welche epistemischen Verfahren seitens der

Autor*innen angewendet werden und ob diese auf die Objektivierung oder Situierung ihrer *gelebten Erfahrung* insistieren.

Dieser Beitrag hat gezeigt, dass es einerseits Verschränkungen zwischen AutosozioBiographien, Autofiktionen und Autotheorien, andererseits aber auch Unterschiede gibt: Insbesondere der epistemologische Standpunkt (Situierung oder Objektivierung) wurde hier als ein Kriterium vorgestellt, um auf Unterschiede zwischen den Genres hinzuweisen. Was allerdings alle Schreibweisen unabhängig der Genrezuordnung eint, ist die Vorstellung, eine autobiographische „Wahrheit“ in „ein oppositionelles Konzept“ (de Lagasnerie 2018, 51) zu überführen, das in seiner „Gesellschaftsanalyse als Taktik der Destabilisierung“ (de Lagasnerie 2018, 58) historisch gewachsener Herrschafts- und Ungleichheitsstrukturen dienen kann. Schließlich erscheinen autosozioBiographische, autofiktionale und autotheoretische Schreibweisen als ein (instabiler) epistemologischer Selbstversuch, der immer auch zu scheitern und fehlzulaufen droht, denn in ihm ist die Möglichkeit des Scheiterns immer schon angelegt. AutosozioBiographien, Autofiktionen und Autotheorien stellen als Subjektivierungspraktiken somit „kein glattes, restfreies Funktionieren, sondern immer auch ein überschüssiges, transformatives Geschehen“ (Saar 2013, 25) dar. Damit werden durch die hier vorgestellten Schreibpraktiken keineswegs *abgeschlossene* und in sich kohärente Textkörper hervorgebracht, sondern sie legen vielmehr ihre eigene Iterabilität überhaupt erst offen.

Literaturverzeichnis

- Amlinger, Carolin. „Literatur als Soziologie. Autofiktion, soziale Tatsachen und soziologische Erkenntnis“. *AutosozioBiographie. Poetik und Politik*. Hg. Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel. Berlin: Metzler, 2022. 43–66.
- Baron, Christian. *Ein Mann seiner Klasse*. Berlin: Claassen Verlag, 2020.
- Barthes, Roland. *Über mich selbst*. Berlin: Matthes & Seitz Verlag, 2019.
- Baumann, Henrik. *Die autobiographische Rückkehr. Studien zu Serge Doubrovsky, Hervé Guibert und Jean Rouaud*. München: Peter Lang, 2008.
- Blome, Eva. „Rückkehr zur Herkunft. AutosozioBiografien erzählen von der Klassengesellschaft“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 94. 4 (2020): 541–571.
- Blome, Eva, Philipp Lammers und Sarah Seidel (Hg.). *AutosozioBiographie. Poetik und Politik*. Berlin: Metzler, 2022.
- Bourdieu, Pierre. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- Bourdieu, Pierre. „Verstehen“. *Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*. Hg. Franz Schultheis. Konstanz: UVK, 1997. 779–802.
- Bourdieu, Pierre. „Die biographische Illusion“. *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Hg. Pierre Bourdieu, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998. 75–83.

- Bourdieu, Pierre. *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *Ein soziologischer Selbstversuch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.
- Bourdieu, Pierre. „Teilnehmende Objektivierung“. *Schwierige Interdisziplinarität. Zum Verhältnis von Soziologie und Geschichtswissenschaft*. Hg. Elke Ohnacker und Franz Schultheis. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2004. 172–186.
- Bourdieu, Pierre und Loïc Wacquant. „The odyssey of reappropriation“. *Ethnography* 5.4 (2004): 617–621.
- Cavitch, Max. „Everybody’s Autotheory“. *Modern Language Quarterly* 83 (2022): 81–116.
- De Lagasnerie, Geoffroy. *Denken in einer schlechten Welt*. Berlin: Matthes und Seitz Verlag, 2018.
- De l’Horizon, Kim. *Blutbuch*. Köln: DuMont, 2022.
- Detel, Wolfgang. „Schriften zur Ethik“. *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Clemens Kammler, Rolf Parr und Ulrich Johannes Schneider. Stuttgart: Metzler, 2020. 131–140.
- Deuber-Mankowsky, Astrid. *Zeit, das Leben zu entdecken. Zum 30. Todestag von Hervé Guibert*. <https://www.matthes-seitz-berlin.de/news/zum-30.-todestag-von-herve-guibert.html>. Berlin: Matthes & Seitz Verlag, 27. Dezember 2021 (22. Mai 2023).
- Dröschner, Daniela. *Zeige deine Klasse. Die Geschichte meiner sozialen Herkunft*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2018.
- Dröschner, Daniela. *Lügen über meine Mutter*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2022.
- Dröschner, Daniela und Andrea Gerk. „Check your habitus“ über Aufstiegsliteratur. *Das ewige Gefühl, ein Hochstapler zu sein*. https://www.deutschlandfunkkultur.de/check-your-habitus-ueber-aufstiegsliteratur-das-ewige.1270.de.html?dram:article_id=496634. Deutschlandfunk Kultur, 3. Mai 2021 (22. Mai 2023).
- Eribon, Didier. *Rückkehr nach Reims*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2016.
- Eribon, Didier. *Grundlagen eines kritischen Denkens*. Wien, Berlin: Turia + Kant, 2017a.
- Eribon, Didier. *Gesellschaft als Urteil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2017b.
- Eribon, Didier und Hervé Guibert. *Man muß die Sachen sagen*. <https://taz.de/Man-muss-die-Sachen-sagen/1686713/>. *taz. Die tageszeitung*, 17. Januar 1992 (23. Mai 2023).
- Ernaux, Annie. „Vers un je transpersonnel“. *Autofictions & Cie, Cahiers Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes* 6. Hg. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme und Philippe Lejeune. Paris: Université de Paris X. 1993. 219–221.
- Ernaux, Annie. *L’écriture comme un couteau. Entretien avec Frédéric-Yves Jeannet, mit dem Nachwort „jour“*. Paris: Gallimard, 2011 [2003].
- Ernaux, Annie. „La preuve par le corps“. *Bourdieu et la littérature*. Hg. Jean-Pierre Martin. Nantes: Cécile Défaud, 2010. 23–27.
- Ernaux, Annie. *Die Jahre*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2017.
- Ernaux, Annie. *Der Platz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2019a.
- Ernaux, Annie. *Eine Frau*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2019b.
- Ernaux, Annie. *Die Scham*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2020.
- Ernst, Christina. „Haine de l’homosexualité = pauvreté“? Maskulinität und Prekarität bei Édouard Louis“. *Prekäre Männlichkeiten. Klassenkämpfe, soziale Ungleichheit und Abstiegsnarrative in Literatur und Film*. Hg. Lars Henk, Marie Schröder und Gregor Schuen. Bielefeld: transcript Verlag, 2022a. 211–230.
- Ernst, Christina. „Transclasse und transgenre“. *Autoethnobiographie. Poetik und Politik*. Hg. Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel. Berlin: Metzler, 2022b. 257–273.
- Farzin, Sina. „Literatur als Quelle und Methode soziologischer Zeitdiagnose“. *Deutungsmacht in Zeitdiagnosen*. Hg. Heiner Hastedt. Bielefeld: transcript Verlag, 2019. 136–149.

- Foucault, Michel. *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia. Berkeley-Vorlesungen 1983*. Hg. James Pearson. Berlin: Merve, 2008.
- Foucault, Michel. *Die Regierung des Selbst und der anderen. Vorlesungen am Collège de France 1982/83*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2009.
- Foucault, Michel. *Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der anderen II. Vorlesungen am Collège de France 1983/84*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2011.
- Fournier, Lauren. *Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism*. Cambridge, MA: MIT Press, 2021.
- Gide, André. *Die Falschmünzer/Tagebuch der Falschmünzer*. München: dtv, 1996.
- Graf, Daniel. *Die Klassenfrage ist zurück in der Literatur*. <https://www.republik.ch/2020/10/14/die-soziale-frage-ist-zurueck-in-der-literatur>. *Republik*, 14. Oktober 2020 (23. Mai 2023).
- Griem, Julika. „Klassenziel Einzelwertung? Zum kollektiven Spielraum autosozio-biographischen Schreibens in Aufprall und den Faerrante Letters“. *Autosozio-biographie: Poetik und Politik*. Hg. Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel. Berlin: Metzler, 2022a. 143–165.
- Griem, Julika. „Autofiktion als Automobilität. Literarische Bewegungsbilder im kulturalisierten Klassenkampf.“ *Autofiktion und die Poetiken der Singularität*. Neue Zeitschrift für Sozialforschung 1. Hg. IFS – Institut für Sozialforschung. Frankfurt: Campus Verlag, 2022b. 125–140.
- Gros, Frédéric. „Situierung der Vorlesungen“. *Der Mut zur Wahrheit: Die Regierung des Selbst und der anderen II. Vorlesungen am Collège de France 1983/84*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2011. 440–466.
- Guibert, Hervé. *Le seul visage*. Paris: Minuit, 1984.
- Guibert, Hervé. *L'homme au chapeau rouge*. Paris: Gallimard, 1992.
- Guibert, Hervé. *Mitleidsprotokoll*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.
- Guibert, Hervé. *Dem Freund, der mir das Leben nicht gerettet hat*. Berlin: August Verlag, 2021a.
- Guibert, Hervé. *Verrückt nach Vincent*. Berlin: Albino Verlag, 2021b.
- Hamm, Claudia. „Oh man. Annie Ernaux und Didier Eribon lesen“. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 72.825 (2018): 63–69.
- Haraway, Donna. *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, 1995.
- Hechler, Sarah Carlotta. „Zwischen Autobiographie und Autosozioanalyse. Zur Verbindung von Annie Ernaux' autosozio-biographischen Erzählungen mit Pierre Bourdieus Soziologie“. *Autosozio-biographie. Poetik und Politik*. Hg. Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel. Berlin: Metzler, 2022. 17–41.
- Henke, Daniela. „Der Autor ist tot – es lebe die Autorin! Identitätspolitik als Herausforderung für die Literaturwissenschaft“. *Textpraxis* 21.1 (2023): 1–19.
- Hohnhaus, Rebecca. „Prekäre Männlichkeit und die Abwehr des Weiblichen. Die Vaterfiguren bei Édouard Louis und Christian Baron“. *Prekäre Männlichkeiten. Klassenkämpfe, soziale Ungleichheit und Abstiegsnarrative in Literatur und Film*. Hg. Lars Henk, Marie Schröer und Gregor Schuhen. Bielefeld: transcript Verlag, 2022. 231–250.
- Hoppe, Katharina. „Wahrsprechen und Bezeugen“. *Foucault und das Politische. Transdisziplinäre Impulse für die politische Theorie der Gegenwart*. Hg. Oliver Marchart und Renate Martinsen. Wiesbaden: Springer, 2019. 161–183.
- Hoppe, Katharina. „Wahrheit leben. Zum affirmativen Wahrheitsbezug in Michel Foucaults letzter Vorlesung“. *Fragmente eines Willens zum Wissen. Michel Foucaults Vorlesungen 1970 – 1984*. Hg. Frieder Vogelman. Berlin, Heidelberg: Springer, 2020. 225–237.
- Horn, Eva. „Literatur. Gibt es Gesellschaft im Text?“. *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*. Hg. Stephan Moebius und Andreas Reckwitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008. 363–381.

- Hörning, Karl H. und Julia Reuter (Hg.). „Doing Culture: Kultur als Praxis“. *Doing Culture*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015. 9–16.
- Jaquet, Chantal. *Zwischen den Klassen. Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht*. Konstanz: Konstanz University Press, 2018.
- Jobst, Peter. 1993. „Homosexualität und Aids im Werk von Hervé Guibert. Die Realität einer Krankheit und ihre literarische Umsetzung“. *Forum Homosexualität und Literatur* 19 (2015): 67–80.
- Kalmbach, Karolin, Elke Kleinau und Susanne Völker (Hg.). *Eribon revisited. Perspektiven der Gender und Queer Studies*. Wiesbaden: Springer, 2020.
- Kleinau, Elke. „Dieses verstörende Gefühl, an einem Ort zugleich zu Hause und fremd zu sein“. *Eribon revisited. Perspektiven der Gender und Queer Studies*. Hg. Karolin Kalmbach, Elke Kleinau und Susanne Völker. Wiesbaden: Springer, 2020. 31–45.
- Kleiner, Bettina. „Sexuelle und soziale Scham“. *Eribon revisited. Perspektiven der Gender und Queer Studies* Hg. Karolin Kalmbach, Elke Kleinau und Susanne Völker. Wiesbaden: Springer, 2020. 49–64.
- Lieder, Marianna. *Hervé Guibert: Ein Bekenntnistier*. <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2021-12/herve-guibert-dem-freund-buch>. *Zeit Online*, 8. Dezember 2021 (22. Mai 2023).
- Louis, Édouard. *Das Ende von Eddy*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2016.
- Louis, Édouard. *Im Herzen der Gewalt*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2017.
- Louis, Édouard. *Wer hat meinen Vater umgebracht*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2019.
- Louis, Édouard. *Die Freiheiten einer Frau*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2021.
- Louis, Édouard. *Anleitung ein anderer zu werden*. Berlin: Aufbau Verlag, 2022.
- Louis, Édouard und Dirk Fuhrig. *Ich suche die Wahrheit, indem ich die Wirklichkeit nachbaue*. https://www.deutschlandfunk.de/edouard-louis-das-ende-von-eddy-ich-suche-die-wahrheit.807.de.html?dram:article_id=314072. *Deutschlandfunk*, 12. März 2015 (22. Mai 2023).
- Mayer, Christoph Oliver. „Homosexualität als Vehikel aus dem Prekariat. Ausstiegserzählungen von Didier Eribon und Édouard Louis“. *Prekäre Männlichkeiten. Klassenkämpfe, soziale Ungleichheit und Abstiegsnarrative in Literatur und Film*. Hg. Lars Henk, Marie Schröer und Gregor Schuhen. Bielefeld: transcript Verlag, 2022. 195–210.
- Nelson, Maggie. *Die Argonauten*. München: Hanser Berlin, 2017.
- Neumann, Daniel und David Prinz. „Sich aufs Spiel setzen“. *Post-ironische Subjektivierungsweisen im Poststrukturalismus*. <https://www.gestern-romantik-heute.uni-jena.de/wissenschaft/artikel/sich-aufs-spiel-setzen-post-ironische-subjektivierungsweisen-im-poststrukturalismus>. DOI: 10.22032/dbt.59027. *Gestern | Romantik | Heute. Forum für Wissenschaft und Kultur*, 17. April 2023 (22. Mai 2023).
- Ohde, Deniz. *Streulicht*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2020.
- Ortmann, Marc. „Literatureffekte“. *Soziologie* 51.4 (2022): 438–453.
- Peter, Lothar. „Rezension. Didier Eribon, Rückkehr nach Reims“. *Soziologische Revue* 41.1 (2018): 138–141.
- Peters, Kathrin. „Political Drugs. Materiality in Testo Junkie“. *Ecologies of Gender. Contemporary Nature Relations and the Nonhuman Turn*. Hg. Susanne Lettow und Sabine Nessel. New York: Routledge, 2022.
- Posselt, Gerald. „Die Sorge um sich und die anderen. Selbstsorge und Wahrsprechen als ethisch-politische Praxis“. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 70.1 (2022): 116–138.
- Preciado, Paul B. *Testo Junkie. Sex, Drogen und Biopolitik in der Ära der Pharmapornografie*. Berlin: b-books, 2016. Französische Ausgabe: Preciado, Beatriz. *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2008.

- Prinz, David. „Ein Unfall. Autozoobiografisches Fragment“. *Klassenfahrt. 63 persönliche Geschichten zu Klassismus und feinen Unterschieden*. Hg. Julian Knop und Frede Macioszek. Münster: edition assemblage, 2022.
- Reckwitz, Andreas. „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive / Basic Elements of a Theory of Social Practices: A Perspective in Social Theory“. *Zeitschrift für Soziologie* 32.4 (2003): 282–301.
- Reckwitz, Andreas. *Subjekt*. Bielefeld: transcript Verlag, 2008.
- Reckwitz, Andreas. *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2019.
- Rehberg, Peter. „Scham und Haltung“. <https://www.freitag.de/autoren/peter-rehberg/scham-und-haltung>. *Der Freitag*, 21. Dezember 2016 (22. Mai 2023).
- Rehberg, Peter. „Queere Autofiktion als Körperprotokoll“. <https://www.textezurkunst.de/115/queere-autofiktion-als-korperprotokoll/>. *Texte zur Kunst* 115, 29. September 2019. 103–116 (17. August 2023).
- Rehberg, Peter. *Im Detail. Zum 30. Todestag von Hervé Guibert*. <https://www.matthes-seitz-berlin.de/news/zum-30.-todestag-von-herve-guibert.html>. Berlin: Matthes & Seitz Verlag, 27. Dezember 2021 (22. Mai 2023).
- Rieger-Ladich, Markus. „Bildung und Beschämung. Eine Lektüre von Annie Ernaux' ‚Der Platz‘“. *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 67.1 (2020): 70–78.
- Saar, Martin. „Analytik der Subjektivierung. Umriss eines Theorieprogramms“. *Techniken der Subjektivierung*. Hg. Andreas Gelhard, Thomas Alkemeyer und Norbert Ricken. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2013. 17–28.
- Schäfer, Hilmar. *Die Instabilität der Praxis*. Münster: Velbrück Wissenschaft, 2013.
- Schäfer, Hilmar. „Praxistheorie als Kulturosoziologie“. *Handbuch Kulturosoziologie. Band 2: Theorien – Methoden – Felder*. Hg. Stephan Moebius, Frithjof Nungesser und Katharina Scherke. Wiesbaden: Springer, 2019. 109–130.
- Schroer, Markus. „Ethos des Widerstands. Michel Foucaults postmoderne Utopie der Lebenskunst“. *Utopie und Moderne*. Hg. Rolf Eickelpasch und Armin Nassehi. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996. 136–169.
- Schultheis, Franz. „Nachwort. Etappen einer Anti-Autobiographie“. *Ein soziologischer Selbstversuch*. Hg. Pierre Bourdieu. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002. 133–151.
- Spoerhase, Carlos. „Politik der Form. Autozoobiografie als Gesellschaftsanalyse“. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 71.818 (2017): 27–37.
- Spoerhase, Carlos. „Akademische Aufsteiger. Scholarship boys als literarische Sozialfiguren der Autozoobiographie (Politik der Form II)“. *Autozoobiographie. Poetik und Politik*. Hg. Eva Blome, Philipp Lammers und Sarah Seidel. Berlin: Metzler, 2022. 67–88.
- Svenska Akademien. *The Permanent Secretary. Press release*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2022/summary>. NobelPrize.org, 6. Oktober 2022 (22. Mai 2023).
- Thomas, Lyn. „Annie Ernaux, Class, Gender and Whiteness. Finding a Place in the French Feminist Canon?“. *Journal of Gender Studies* 15.2 (2006): 159–168.
- Völker, Susanne. „Praxeologie und Praxistheorie. Resonanzen und Debatten in der Geschlechterforschung“. *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*. Hg. Beate Kortendiek, Birgit Riegraf und Katja Sabisch. Wiesbaden: Springer, 2017. 1–10.
- Völz, Johannes. „Einleitung“. *Autofiktion und die Poetiken der Singularität. Neue Zeitschrift für Sozialforschung* 1. Hg. IfS – Institut für Sozialforschung. Frankfurt: Campus Verlag, 2022. 75–82.

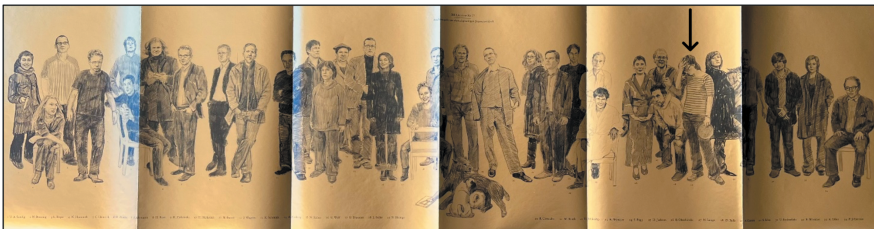
- Weiser, Jutta. „Photographie und Schrift als Prothesen des Subjekts. Hervé Guiberts Selbstporträts“. *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Hg. Jutta Weiser und Christine Ott. Heidelberg: Winter, 2013. 69–87.
- Wiegman, Robyn. „Introduction: Autotheory Theory“. *Arizona Quarterly. A Journal of American Literature, Culture, and Theory* 76.1 (2020): 1–14.
- Wilhelm, Christoph. „Randständigkeit als Chance. Über die Intersektionalität von Geschlecht, Klasse und Herkunft in Autosozioiobiographien und deren Implikationen für den Erkenntnisgewinn in der Erziehungswissenschaft“. *En-Gender!* 2.1 (2020): 63–75.
- Young, Stacey. *Changing the Wor(l)d: Discourse, Politics and the Feminist Movement*. New York: Routledge, 1997.

Thomas Borgstedt

Writing Sonnets – Doing Lyric. Zum Genrecharakter von Ann Cottens *Fremdwörterbuchsonetten* – mit einem praxistheoretischen Zwischenstück

1 Fremdwörterbuchsonette

Im Jahr 2007 veröffentlichte die damalige Nachwuchslyrikerin Ann Cotten in der *edition suhrkamp* ihren ersten Gedichtband mit dem Titel *Fremdwörterbuchsonette* (2007a). Im gleichen Jahr erschien im vielbeachteten Heft 17 der Hildesheimer Literaturzeitschrift *BELLA triste* in einer „Sonderausgabe zur deutschsprachigen Gegenwartslyrik“ ihr programmatischer Essay *Etwas mehr. Über die Prämissen und den Sinn von dem, was wir mit Wörtern anzustellen imstande sind* (2007b). Mit diesem doppelten Aufschlag in zwei für professionelle Lyriker relevanten Genres – dem prominent publizierten Lyrikband und dem auf Lyrik bezogenen poetologischen Essay – etablierte sich die Fünfundzwanzigjährige nahezu aus dem Stand als ein prominentes Mitglied der deutschsprachigen Lyrikszene. Cottens *doing genre* vollzog sich dabei im Kontext komplexer sozialer Handlungszusammenhänge, persönlicher Vernetzungen und institutioneller Prozesse. Der genannte Zeitschriftenband präsentierte in einem goldfarbenen hinterlegten großen Ausklappformat ein repräsentatives Gruppenbild der im Band auftretenden Gegenwartslыriker, in das auch Ann Cotten aufgenommen war (siehe die Abb. mit Pfeilmarkierung). Den Ausweis und damit die Bedingung für ihre institutionalisierten Zugehörigkeiten von *Bella triste* bis *Suhrkamp* bildete gleichwohl das lyrische Produkt selbst.



(Bildunterschrift: Illustration: Vladimir Miller)

Um den pragmatischen Sinn von Cottens Sonettieren zu erfassen, ist ein Ausflug ins traditionelle literaturwissenschaftliche Geschäft erforderlich. Auf Anhieb sieht

man ihren *Fremdwörterbuchsonetten* den Sonettcharakter nämlich gar nicht an. Der Band bildet einen Zyklus aus relativ homogenen Gedichten, die in der Regel aus zwei zusammengespannten Sonettformen bestehen, also aus einer spezifischen Art von Doppelsonetten.¹ Dabei spielt der Reim, der traditionell die Sonettform definiert, eine geringere Rolle, die meisten Gedichte kommen partiell ohne ihn aus. Erkennbar wird die Sonettform bei Cotten durch die Untergliederung der Gedichte, wobei die Terzette meist zu Sextetten zusammengefasst werden.² Am häufigsten sind die gedoppelten Sonette gegliedert in 4-4-6-4-4-6 Abschnitte, also nach Art zweier regulärer Sonette. Es findet sich aber auch ein intensives Spiel mit Umstellungen dieser Regel beispielsweise invertiert zu 4-4-6-6-4-4, durch Einbau Shakespearescher Varianten als 4-4-6-4-4-4-2 (Nr. 36 und 70), eines Schweifsonetts als 4-4-6-4-4-8-1 (Nr. 44) oder durch Erweiterung zum Tripelsonett 4-4-6-4-4-6-4-4-3-3 und 4-4-6-4-4-6-4-4-6 (Nr. 4 und 40).³ Somit haben einzelne Gedichte auch mehr als die standardmäßigen 2x14 Verse. Man sieht schon hier, dass die innovative Sonettbehandlung einen vielfachen Rückgriff auf die traditionellen Gattungsvorbilder⁴ beinhaltet, bereits ohne sich dabei auf die gattungskonstitutiven Reimschemata zu beziehen.

Parallel zu den *Fremdwörterbuchsonetten* erschien Cottens bereits erwähnter programmatischer Essay zur Gegenwartslyrik mit dem Titel *Etwas mehr*. Der Essay trägt den Anspruch und den Gestus der Aufwertung schon im Titel. Es ist ein komplexer Text, der sich kenntnisreich in unterschiedliche Richtungen zugleich abgrenzt und dabei eine Art dialektisches Spiel betreibt: „Einen Sinn für Balance“ benötige man beim Schreiben von Lyrik (Cotten 2007b, 177). Dabei ist der Text durchaus flapsig geschrieben: „Der Flügelschlag eines Schmetterlings ist sowas von out“ (Cotten 2007b, 177), heißt es etwa. Cotten grenzt sich ab von einem klischeehaften zeitgenössischen Sentimentalismus, einer „Konstatierungslyrik“

¹ Doppelsonette sind seit dem Mittelalter in vielen Varianten nachgewiesen, allerdings handelt es sich bei diesen *sonetti doppii* um ‚Doppelklangsonette‘, bei denen jeweils Reimverse verdoppelt werden und nicht die Gedichte als Ganze (vgl. Biadene 1889, 44–61). Verdoppelte ganze Sonette werden später verschiedentlich gebildet. Beispiele für fast alle deutschsprachigen Formvarianten bietet die Sonettanthologie von Jörg Ulrich Fechner, so ein ungewöhnliches „Doppel-Sonett“ von Johann Georg Schoch im Schema 8-8-8-6 (Fechner 1969, 87).

² Auch für diese Variante der Sonettgraphie finden sich zahlreiche Beispiele bei Fechner (1969, 39, 79–83, 118–121, 223–224).

³ An der Platzierung der Tripelsonette will Christian Metz (2018, 266–267) eine zahlensymbolische Bedeutsamkeit, eine Art „Hidden Track“ erkennen.

⁴ Ich verwende die Begriffe ‚Gattung‘ und ‚Genre‘ im Folgenden passend zum internationalen Sprachgebrauch synonym. Eine spezifische Konzeptionalisierung von ‚Genre‘ als ‚historisch etablierte Textsorte‘ halte ich nicht für sinnvoll, da sie trotz des historischen Anscheins weiterhin auf einem ahistorischen und merkmalsbasierten Begriff wie der ‚Textsorte‘ basiert (vgl. Fricke 1981, 133; Lamping 1997; kritisch: Borgstedt 2009, 9–10; Michler 2015, 25–26).

(Cotten 2007b, 180) und deren bloßer Vorführung von Metaphern (Cotten 2007b, 184). Gleichwohl will sie Gedichte nicht „vom Gefühlshaushalt völlig abkoppeln“ (Cotten 2007b, 182). Solche Entgegensetzungen entziehen sich einer klaren Festlegung und generieren eine gewollte Unberechenbarkeit. Cotten entwirft immer wieder dynamische Oppositionen:

Es braucht die Herausforderung durch vielleicht auch nur das Postulat oder die Arbeitshypothese des Außersprachlichen als Stoß vor den Kopf, ebenso wie es umgekehrt ohne das Sprachspiel mit allen Mitteln völlig aussichtslos ist, irgendeinen Zugriff auf etwas zu bekommen, das mehr oder klüger ist als was in die im Alltag etablierten etwas lügenhaften, gedankenlosen Phrasen hineingeht. (Cotten 2007b, 186)

Wie beim Verhältnis von Weltbezug und Sprachspiel verhält es sich auch bei dem von spielerischer und ernsthafter Haltung des Dichters:

Dass der Ernst nur, wenn er spielerisch, relativistisch, experimentell, autoreflexiv gehandhabt wird, nicht unterkomplex ist, und umgekehrt [...] muss dieses Spiel mit einem Riesen Ernst, mit dem Einsatz von nichts weniger als der gesamten eigenen Existenz betrieben werden. (Cotten 2007b, 187)

Es gelingt der Autorin mit ihrem Essay, das mögliche Feld der poetologischen Diskussion in einer jugendlich-burschikosen Sprache und zugleich mit einer drängenden Intensität auszuleuchten, sich von bestimmten aktuellen Erscheinungsformen abzugrenzen und das Feld mit einer komplexen eigenen Position in Anspruch zu nehmen.

Wie entspricht dem nun ihr eigener Gedichtband? Wie werden dieser Anspruch und dieses Erbe eingelöst? Durch den Rückgriff auf die problematische, weil klischeehaft ausgeleierte Sonettform, die gleichwohl im postmodernen Kontext sehr präsent ist, greift Cotten das spielerisch-artifizielle Moment und den essentiellen Formcharakter des Lyrischen im Sonett exemplarisch auf. Durch die Herabstufung des Reims und die Verdoppelung der Einzelsonette setzt sie formal innovative Akzente, weitet die traditionelle Form aus und verschafft ihr mehr Flexibilität: „Etwas Schönes braucht Raum, um sich zu entfalten“ (Cotten 2007b, 177). Die zunächst irritierende thematische Organisation ihrer Sonette über einen arbiträren Katalog von Fremdwörtern lässt sich als Antwort auf ihre Kritik des lyrischen Metapherngebrauchs verstehen, die sie als ihre „Hauptthese“ betrachtet (Cotten 2007b, 184). Die Banalität dieses Metapherngebrauchs wird durch fremdartige, seltene und schwer verständliche „Fremdwörter“ irritiert und in eine komplexe Verständnisbewegung überführt, Recherchebedarf inbegriffen. Dabei greift sie auf das Strukturierungsmodell der Listenbildung in der Konkreten Poesie zurück, über das Cotten (2008) zuvor ihre Diplomarbeit in Allgemeiner und Vergleichender Literaturwissenschaft verfasst hatte. Als sie dort über die Anwendung

rhetorischer bzw. poetischer Figuren auf listenartige Texte reflektierte, entwarf sie gleichsam bereits die Grundlagen ihrer Poetik der *Fremdwörterbuchsonette*.

Diese verfremdende Anwendung erfolgt sehr unmittelbar. Das scheinbar arbiträr herausgegriffene Fremdwort zu ihrem ersten (Doppel)Sonett lautet „loxodrom“. Wie die nähere Recherche zeigt, sind die ersten beiden Quartette nahezu vollständig aus dem entsprechenden Eintrag im *Duden Fremdwörterbuch* (2010, 626) generiert.⁵ Auf diesen Eintrag werden poetische Mittel wie Metrum und Reim angewendet:⁶

1 Loxodrome oder die vermessen
Kurven

Loxodrom: die Längenkreise kreisen
um Kreise (siehe auch: Meridian)
einer Kugel her beziehungsweise
der Erdkugel unter gleichem Winkel

schneidend (von gedachten Kurven auf
einer Kugel drauf beziehungsweise
auf der Erdkugel). Loxodrome, die
Kurve, welche innen loxodrom ist.

(Cotten 2007a)⁷

lo|x|o|drom (gr.-nlat.) (Math.): die
Längenkreise (vgl. auch Meri-
dian) einer Kugel bzw. der Erd-
kugel unter gleichem Winkel
schneidend (von gedachten
Kurven auf einer Kugel bzw. auf
der Erdkugel). Lo|x|o|dro|me die;
-, -n (Math.): Kurve, die loxo-
drom ist. lo|x|o|dro|misch (veral-

Der Sonetttext erschließt sich dem Leser erst, wenn er als Fremdwörterbucheintrag gelesen wird, der rhythmisch leicht überformt durch Wiederholungen mit einzelnen Reimen versehen ist. Einem weiteren Sinn nähert sich das Ganze im Fortgang der Terzette:

Unerreichbar weilt die Loxodrome
nah am Partner, dem Meridian.
Überspannt entbehrlich die Atome
wo sie, begehrllich, dünner werden kann.
Und unbeleckt vom Wirken der Symptome
schielt hin mit einem Auge der Meridian.

(Cotten 2007a)

⁵ Der Eintrag ist identisch mit früheren Auflagen, leicht erweitert auch in „Das große Fremdwörterbuch“ in der 2. Aufl. 2000 und der 4. Aufl. 2007. Das Vorbild, für einen Sonettenkranz von einem Lexikoneintrag zu einem Fremdwort auszugehen, hat Ulrike Draesner mit ihrem „anisotrop“ gegeben. Ein diesem Gedichtzyklus vorangestelltes Zitat gibt einen Eintrag aus „Der große Herder, 1931“ wieder (1997, ohne Paginierung).

⁶ Das Verfahren erinnert auch an dasjenige von Gerhard Rühms *dokumentarischen Sonetten* (Beispiel in: Kircher 1979, 410, Anmerkung des Autors: 522–523).

⁷ Die Gedichte sind nummeriert, aber der Band enthält keine Seitenzahlen. Die Unterstreichungen sind meine und bezeichnen die Textübernahmen aus dem Lexikoneintrag.

Indem nun im Sextett primär auf Menschen beziehbare Begriffe wie „Partner“ und „begehrlich“, „Auge“ und „hinschielen“ auftauchen und die einander zugeordneten Fremdwörter „Loxodrome“ und „Meridian“ weiblich und männlich gegendert werden, wird der Text als erotische Konstellation lesbar. Zugleich ist er nun vollständig nach klassischem Muster *c d c d c d* durchgereimt. Die thematischen Fremdwörter werden metaphorisch zur Beschreibung sich umkreisender „Partner“, die sich nur punktuell „schneiden“ bzw. berühren. Von Beginn an ist damit auch auf der zwischenmenschlichen Ebene das Thema der Fremdheit im Spiel.⁸ Fortgesetzt wird diese erste Doppelsonetthälfte von einer Art Tagelied, das die erotische Thematik weiter verdeutlicht:

Schielt hin mit einem Auge der Meridian
wenn in den grauen Morgen erster heller Dunst
passiert die Flanke rasch der Loxodrome
und neue Zeit verwest.

Denn ohne neue Zeit wäre die Loxodrome
viel zweifelhafter, als sie ohnehin schon ist.
Dies weiß und schätzt im Stillen der Meridian
und wartet, bis einmal die Zeit auf sie vergisst,

um dann im Zweifel aneinander aufzugehen
und ohne Zeit Sonnen privat multiplizieren,
in diesem Licht verzückt die Augen aufschlagen und

einander paar von diesen Wörtern sagen,
um in Gedanken, welche wieder kleine Sonnen ziern,
Maßlosigkeit mit Loxodromen zu versehen.

(Cotten 2007a)

Diese zweite Hälfte ist als klassisches Sonett gesetzt. „Meridian“ und „Loxodrome“ fungieren als nichtreimende Reimworte, was schließlich in vollständig gereimte Terzette hinüberführt. Die „neue Zeit“ erinnert an Dantes *Vita nuova*, den klassischen Text des Liebessonettzyklus. Doch die evozierte neue Zeit muss vergessen gehen, um – am Ort des klassischen Sonetteinschnitts – „im Zweifel aneinander aufzugehen“ (Cotten 2007a, Nr. 1, v. 23). Eine noch konkretere sexuelle Klimax hatte bereits Ulla Hahn (1981, 19) am Einschnitt ihres *Anständigen Sonetts* platziert. Allerdings bedeutet hier bei Cotten die momenthafte und zeitlose Vereinigung keine endgültige Harmonie. Sie ist einem Dissens über die Zeitlichkeit des Geschehens abgewonnen und wird im Nachgang reflexiv selbst wieder ins schräge Licht der Loxo-

⁸ Der enge Bezug zum Fremdwörterbuch ist bisher kaum beachtet worden (vgl. Metz 2018, 285).

drome gerückt. „Es ging ja drum, Liebe zu messen, nicht?“ (Cotten 2007a, Nr. 4, v. 30). Bereits das Loxodrom-Gedicht sprach im Titel von „vermessen“ und eröffnet nach einem fremdwortgeleiteten Einstieg eine zwischenmenschliche und erotische Thematik, eine „Maßlosigkeit“, die auf die Gattungstradition der Liebessonettistik zurückweist und Cottens gesamten Sonettzyklus durchzieht. Von Beginn an wird dabei der Widerspruch von Verbindung und Trennung, von Identität und Differenz, Maßlosigkeit und Vermessung,⁹ von Gegenwart und Vergänglichkeit sowie von Leben und Poesie ins Spiel gebracht. Im vierten der Sonett-Gedichte und ersten Tripelsonett geht es unter dem Fremdwort „inkommensurabel“ im ersten Teilsonett poetologisch um die Messbarkeit und Ungewissheit der Reimschemata, im zweiten um das Verhältnis zur „literale[n] Wirklichkeit“ und im dritten um die Messbarkeit der Liebe selbst, im Blick auf die Poesie durchaus skeptisch: „und metrisch messend haben sich zu viele schon vertan“ (Cotten 2007a, Nr. 4, v. 28).

2 Praxistheoretisches Zwischenstück

Eine praxistheoretische Perspektive auf die Gattungskonzeption bietet die Möglichkeit, dynamische Phänomene des Gattungswandels und der Gattungsmodifikation, wie wir sie im Umgang Ann Cottens mit der Gattungstradition des Sonetts im Detail beobachten können, systematisch zu erfassen und zu beschreiben. Auf den ersten Blick erscheint das nicht selbstverständlich, sah sich doch der praxeologische Ansatz aufgrund seines theoretischen Ausgangs von sozial eingeübten und habitualisierten Handlungs*routinen* seit Bourdieu mit dem Vorwurf konfrontiert, soziale Praxis als statisch und damit gerade nicht als wandlungsfähig zu beschreiben (vgl. Schäfer 2016, 139). Seither hat es fruchtbare Ansätze gegeben, diesem Vorwurf und dieser Einschränkung entgegenzutreten, indem systematisch ‚Irritationen‘ und die Voraussetzungen für ‚Umorientierungen‘ von Handlungs*routinen* ins Auge gefasst (Hörning 2004, 32) und Vorschläge für ein „dynamisches Konzept der Wiederholung“, das „von der Differenz her“ gedacht wird, entwickelt wurden (Schäfer 2016, 141). Andreas Reckwitz hat bei Pierre Bourdieu und Judith Butler zwei praxistheoretische Paradigmen identifiziert, die diesbezüglich in diametral entgegengesetzte Richtungen weisen, indem sie bei Bourdieu die „Routiniertheit der Praktiken“ und bei Butler die „Unberechenbarkeit ihres Vollzugs“ fokussieren (Reckwitz 2004, 46). Er kann zeigen, dass dieser Widerspruch mit ihrem unterschiedlichen Analysegegenstand und dem damit verbundenen unter-

9 Auch der Bezug zu Daniel Kehlmanns Erfolgsroman „Die Vermessung der Welt“ von 2005 ist hier angelegt. Kehlmann ist ebenfalls Teil des oben erwähnten Lyriker-Gruppenbilds in *Bella triste* 17.

schiedlichen Erkenntnisinteresse zusammenhängt. Während Bourdieu bezüglich des Konservatismus des französischen Bürgertums auf die grundsätzliche Beharrungskraft des bürgerlichen Habitus zielt (Reckwitz 2004, 49), bezieht sich Butler auf die an avantgardistischen Inszenierungen geschulte Praxis moderner „*gender-Bewegungen*“. Diese „prämiert das ‚Neue‘ als Quelle des Erlebens, sie prämiert die ‚Subversion‘“ und orientieren sich an einem „Modell transgressiver Praktiken“ (Reckwitz 2004, 51). Indem beide Analysemodelle ihren eigenen Untersuchungsgegenstand auf unzulässige Weise praxistheoretisch verallgemeinern, bleiben sie defizitär, sodass Reckwitz (2004, 52) mit der Forderung schließen kann: „Die Techniken eines Vermeidungsverhaltens oder eines Innovationsverhaltens sind praxeologisch zu analysieren,“ da beide Möglichkeiten in situativer Abhängigkeit ihre sozialen Orte haben und somit systematisch aufeinander zu beziehen sind.

Nun gilt natürlich, dass der unkonventionelle Umgang von Ann Cotten mit der ihr vorausliegenden Gattungstradition von einem verwandten avantgardistischen Innovationsgestus getrieben ist, wie ihn Judith Butler für ihre *Gender-performances* zugrunde legt. Carolin Amlinger konstatiert in ihrer praxistheoretischen Analyse literarischen Schreibens im Kapitel über Autorschaft die fortbestehende Auffassung des Autors „als Schöpfer von ästhetisch Neuem“ (Amlinger 2021, 557), allen sozialen Widrigkeiten des Schriftstellerlebens und Unkenrufen vom ‚Tod des Autors‘ zum Trotz. Dies gilt schließlich als Herausforderung für die angehende Lyrikerin in gesteigertem Maß, ist die Sparte der Lyrik doch heute am weitesten von der literarischen Massenproduktion entfernt und am stärksten dem avantgardistischen Innovationspostulat ausgesetzt. Diesbezüglich ist es aufschlussreich, wenn Amlinger das Beispiel eines ‚Genreautors‘ erwähnt, für den im Gegensatz zum literarisch ambitionierten Autor gerade die professionelle Handlungs*routine* zum Maßstab geworden ist:

Sein Erwerbsstil hat sich dem „Parallelmarkt“ [so der Autor] des Kriminalromans angepasst: Er schreibt in einem festgelegten Rhythmus seine Reihe. Statt auf Einzigartigkeit, wie noch zu Beginn seiner Karriere, setzt er auf Wiedererkennbarkeit. (Amlinger 2021, 659)

Das Beispiel kann zweierlei zeigen: So hat sowohl das ästhetische Innovationspostulat als auch die auf Wiederholung gerichtete Schreibroutine Teil am literarischen Marktgeschehen. Es muss die Aufgabe einer praxistheoretischen Genretheorie sein, beide Modelle – und ihre zahlreichen Übergangsformen – analytisch abbilden zu können. Dies erst entspräche der von Reckwitz formulierten Forderung und ermöglichte zugleich die Beschreibung des historischen Wandels von Gattungen in einer handlungstheoretischen Perspektive.

Dabei kommt eine spezifische Differenz in den Blick, die bislang noch wenig beachtet worden ist: praxeologisch relevant erscheint zunächst die aktuelle literarisch-

mediale Praxis im Rahmen relevanter institutionalisierter Organisationseinheiten wie spezialisierter Verlage, Verlagsabteilungen und Lektorate für Belletristik, Lyrik, Sachbuch, für Presseressorts wie das Feuilleton, für Spezialbuchhandlungen und Buchhandlungsabteilungen für literarische Romane, Krimis, historische Romane, Frauenromane, Lyrik, Kinder- und Jugendbücher, Reiseführer, Lebenshilfebücher, Esoterik. Es zeigt sich ein Unterschied zwischen einerseits jenen übergeordneten literarischen Sammelkategorien, die eine Ordnungsfunktion für institutionalisierte „Praxisformationen“¹⁰ erfüllen, und andererseits den historisch überkommenen Gattungsbezeichnungen wie Sonett, Tragödie, Roman, Short Story, die auf eine spezifische Geschichte verweisen, die keiner hierarchisch-klassifikatorischen Systematik unterliegen und keine unmittelbare institutionalisierte Funktion besitzen. Ein ungewöhnlicher Text wie Anne Webers *Annette, ein Heldinnenepos* (2020) wird auf *amazon.de* zugleich unter „Lyrik & Gedichte“ und unter „Biografische Romane“ gelistet, da die angemessene Spartenzuordnung dieses versifizierten Erzähltexts trotz der ausdrücklich angefügten Gattungsbezeichnung offenbar unsicher ist. Die doppelte Zuordnung scheint aber völlig unproblematisch zu sein.

Aufgrund des Unterschieds zwischen institutionalisierten Sparten des Literaturbetriebs und historisch überkommenen und literaturwissenschaftlich beschriebenen Gattungen sollten Genres auch nicht als ‚literarische Institutionen‘ aufgefasst werden, wie das Wilhelm Voßkamp (1977) in sozialgeschichtlicher Perspektive vorgeschlagen hat (kritisch dazu: Borgstedt 2009, 52–53; Michler 2015, 36–38). Die Bedeutung von historisch überkommenen Gattungskategorien mit ihrer durch Tradition gedeckten Wertigkeit für die praxisrelevanten Institutionen des Literaturbetriebs stellt vielmehr eine offene Fragestellung praxistheoretischer Gattungsforschung dar.

Wie lassen sich derartige Perspektiven nun aber in eine literaturwissenschaftliche Gattungstheorie integrieren? Zunächst einmal ist es praxistheoretisch entscheidend, literarische (und auch andere, nicht-textgebundene künstlerische) Gattungen nicht als feststehende Entitäten, als „Dinge in der Welt“, sondern als soziale Praxen zu begreifen. Diese Praxen kann man als einen Komplex von „Klassifikationshandlungen“ auffassen, an dem eine größere Anzahl von Akteuren beteiligt ist (vgl. die Einführung von Angela Gencarelli in diesem Band). Diese Akteure reichen von den Produzenten über die verschiedenen Vermittler bis zu den Rezipienten der künstlerischen Hervorbringungen. Ihre ganz unterschiedlichen Praxen – vom Gedichtschreiben über das Büchermachen, das Bücherverkaufen bis zum Bücherkaufen, zum Bücherbewerten, zum Gedichtlesen und zur akademischen Reflexion dieser Prozesse – haben Teil an der Hervorbringung und der Praxis von Genres. Damit

10 Hillebrandt (2014, 60) spricht von „Praxisformationen“ wie der Börse oder der Universität, ohne auf das entscheidende Konzept der Institutionalisierung solcher Formationen zurückzugreifen.

verbunden ist eine Pluralität und auch eine Unschärfe der beobachtbaren Klassifikationspraxen. Der Blick und die Praxis des Autors sind andere, als die des Verlegers oder Lektors, des Kritikers, des Lesers oder des Literaturwissenschaftlers. Nicht zu verwechseln sind diese heterogenen Klassifikationspraktiken des Literaturbetriebs mit den begriffslogischen Bemühungen von literaturwissenschaftlichen Gattungstheoretikern um eine Präzisierung der eigenen Fachterminologie.¹¹ Insofern solche gattungstheoretischen Ansätze von der literaturwissenschaftlichen Begriffsbildung ausgehen, verfolgen sie eine von praxistheoretischen Ansätzen deutlich abweichende theoretische Strategie. Einer Praxistheorie geht es nämlich gerade nicht um „rein kognitive Schemata der Beobachtung“ oder um „die Codes innerhalb von Diskursen und Kommunikationen“, die sie als „konzeptionellen ‚Intelktualismus‘“ zurückweisen, sondern um „ein praktisches Wissen, ein Können, ein know how, ein Konglomerat von Alltagstechniken, ein praktisches Verstehen“ (alle Zitate Reckwitz 2003, 289). Praxistheorie geht vom Alltagshandeln aus, nicht von wissenschaftssprachlichen Konzepten und ihrer theoretischen Kontrolle. Werner Michler kritisiert diesbezüglich grundsätzlich alle ‚Textklassenansätze‘, denen er ihre literaturimmanente Argumentation und ihre mangelnde Historizität entgegenhält (Michler 2015, 21–26). Er hebt ferner hervor, dass „die Konzentration auf wissenschaftslogisch und -theoretisch saubere Argumentation [...] Klassifikation ausschließlich als Aufgabe des Literaturwissenschaftlers erscheinen [lässt], womit sie als Dimension des prozessualen Gattungshandelns verschwindet“ (Michler 2015, 26). Stattdessen konstatiert er in praxeologischer Perspektive:

Gattungen ‚sind‘ gewiss Textklassen, aber solche, wird man qualifizierend einwenden müssen, die von den Akteuren jeweils aus ihren unterschiedlichen Perspektiven hergestellt werden, um generisches Handeln zu ermöglichen, zu erklären und zu bewerten; insofern sind sie stabilisierte Klassifikationen, und der je spezifische Prozess der Klassifikation bildet das *explanandum* gattungstheoretisch orientierter Literaturanalyse. (Michler 2015, 36)

Wenn nun all diese Akteursgruppen an Klassifikationshandlungen beteiligt sind, dann verliert konsequenterweise die Theoriebildung der Literaturwissenschaft ihr Primat der ‚Konstruktionsmacht‘ von gültigen Gattungsbegriffen. Dieses Primat verschiebt sich vielmehr zeitlich nach vorne und liegt zunächst bei den Produzenten. Gattungsklassifikationen kommen nicht erst durch die akademische Theoriebildung in die Welt, dies wäre aus praxeologischer Perspektive gegenüber allen begriffslogischen Konstruktivismen festzustellen, und das entspräche auch ganz grundsätzlich

11 Den betreffenden Theoretikern geht es jeweils um „kontextinvariante Elemente‘ einer spezifischen Wissenschaftssprache“ (Hempfer 1973, 14; ähnlich Zymner 2003, 71) bzw. um „trennscharfe Kriterien mit geklärter logischer Struktur“ (Fricke 1981, 112), mithin um eine terminologische Normierung von überhistorisch gültigen Gattungsbegriffen.

dem Handlungsprimat des praxistheoretischen Zugangs. Diese Schlussfolgerung lässt sich auch historisch illustrieren. Das Konzept der Tragödie kommt nicht erst durch die Poetik des Aristoteles in die Welt. Vielmehr bezieht diese sich auf ein bereits vorhandenes Ensemble praktisch und institutionell, aber auch inhaltlich und formal aufeinander bezogener und miteinander assoziierter künstlerischer Hervorbringungen der frühen griechischen Theaterproduktion. Die Poetik tritt als Theoretisierungs- und Bewertungsversuch dieses Zusammenhangs und als Praxis schulischer Vermittlung hinzu und gewinnt schließlich eine mehr oder weniger starke normative Geltung, die in der Folgezeit zum Teil des Gattungsverständnisses und der Gattungspraxis des *doing genre* selbst wird.

Man kann dies noch präziser für die Entstehung des Sonetts beschreiben. Hier tauchen am sizilianischen Kaiserhof Friedrichs II. von Hohenstaufen um etwa 1240 unvermittelt 35 gleichartige, nur leicht variierte Gedichte auf, die auf die Form der provenzalischen Kanzonenstrophe zurückzugehen und einer unbekannten expliziten oder impliziten Regel zu folgen scheinen.¹² Vor aller bekannten Theoriebildung, die erst Jahrzehnte später im toskanischen Kontext erfolgt, liegt damit ein Gattungsbewusstsein und eine praktische Klassifikation durch gemeinsame Überlieferung und thematische und formale Übereinstimmung dieser Texte, durch eine offensichtliche, sogar regelgeleitete ‚Handlungsroutine‘ vor.

Für die praxistheoretische Analyse des ‚prozessualen Gattungshandelns‘ (Michler) ist es nun entscheidend, dass sowohl die klassifikationsrelevanten Wechselbezüge der Gattungsphänomene – Ähnlichkeiten, intertextuelle Vernetzungen, Autorschaften, soziale und institutionelle Kontexte – einbezogen werden als auch die entsprechenden Theoriebildungen, die an die literarische Produktion selbst rückzukoppeln sind, da sie auf diese mehr oder weniger stark einwirken können. Als Philipp von Zesen in seiner Poetik den Daktylus für das Sonett reklamiert, beginnt Andreas Gryphius daktylische Sonette zu schreiben (Rothmund 2012). Ich habe dieses Moment der Rückkopplung und Wechselbeziehung von Gattungsexemplaren und Gattungstheorien als „Doppelcharakter historischer Gattungen“ beschrieben:

Wir haben es einerseits mit bestimmten Gattungsvorstellungen zu tun, die man als systematische Gattungsmodelle beschreiben kann, und andererseits mit Gattungsexemplaren, die bestimmten Gattungen explizit oder implizit und auch mehr oder weniger eindeutig zugeordnet werden. Die Relation zwischen beiden Elementen macht im wesentlichen das aus, was wir als historische Gattung bezeichnen. Diese Relation ist beidseitig intentional gerichtet und zeitlich indiziert: einerseits zielen Gattungsmodelle beschreibend auf alle *bislang* anerkannten Gattungsexemplare, andererseits orientieren sich neue Gattungsexemplare an genau dieser zweigliedrigen Gattungswirklichkeit: am Modell der Gattung, seiner explizierten ‚Poetik‘, vor allem aber an ihren bislang bekannten Exemplaren. (Borgstedt 2009, 113)

12 Borgstedt 2009, 119–148; für die Rekonstruktion einer möglichen impliziten „Regel“: 136–138.

Auch Michler hebt diesen integralen Zusammenhang als entscheidenden hervor und spricht diesbezüglich von der ‚rekursiven Interaktivität‘ literarischer Gattungen und sozialer Klassifikationen *in genere* (2015, 44, auch: 49) und weiter:

[...] es liegt daher nahe, das Problem auf jene allgemeinere Ebene zu verschieben und Klassifikation nicht als einsam-souveräne Tat des Theoretikers zu begreifen, der zur literarischen ‚Welt, sie einzurichten‘ kam, sondern Klassifikation als Konstituens aller Dimensionen des generischen Prozesses in diesen selbst zu verlegen. (Michler 2015, 44–45)

Michler leitet aus seiner Argumentation im Gegensatz zu allen synchron und ahistorisch angelegten Ansätzen der Gattungstheorie einen „robust historischen Ansatz“ ab (2015, 46) und setzt an zu einer „Literaturgeschichte“ des Gattungsbegriffs (2015, 82) als „Poetik im Kontext“, so der Untertitel seines Buchs. Mein eigenes Projekt einer „Topik des Sonetts“ zielte demgegenüber in verwandter Intention auf eine integrale Untersuchung der Geschichte des Sonetts und seiner Theorien, die jeweils eng die historisch relevante Wechselbeziehung der sich wandelnden Sonettformen und ihrer Inhalte, ihrer sozialen Kontexte und medialen Erscheinungsformen und der sie begleitenden Theoriebildungen nachzeichnet:

Eine Historisierung des Gattungsbegriffs bedingt, dass nicht nur die Gedichtform selbst als wandelbar betrachtet wird, sondern insbesondere auch deren poetologische Reflexion, die Gattungspoetik. Das System der Gattung wird als zweigleisig betrachtet. Es besteht einerseits aus der Abfolge der intertextuell aufeinander bezogenen Textexemplare und andererseits aus der historischen Reflexion darauf. Nicht nur die Gedichte wandeln sich in ihrer Erscheinungsform, auch ihre Poetik wandelt sich. Diese muss als ein integraler Bestandteil der Gattungsgeschichte beschrieben werden. (Borgstedt 2009, 14)

Als ‚Topoi‘ der Gattungsgeschichte werden dabei großformatige historische Modellbildungen beschreibbar, die zu deutlich differenzierbaren und durchaus heterogenen Vorstellungen der scheinbar so konstant konturierten Gattung des Sonetts führen:

Eine Gattungstopik des Sonetts entwirft mithin eine historische Theorie der Gattungsvorstellungen und Gattungsmodelle in ihrem Wechselspiel mit dem Wandel der literarischen Texte selbst. Diese Geschichte erweist sich als ausgesprochen diskontinuierlich. Sie gruppiert sich um poetologische Umbrüche und Gravitationszentren, nach deren Charakteristik die ‚topische‘ Analyse zu fragen hat. (Borgstedt 2009, 15)

Wenn wir von hier aus zur innovativen Gattungspraxis von Ann Cotten zurückkehren, haben wir es natürlich in der Gegenwart mit einer bis zum Überdruß etablierten Gattungsgeschichte zu tun, der die Autorin sich mit einer dezidiert innovativen Abweichung einschreiben will. Dabei erscheint es geradezu zwingend, dass sie sich den etablierten Definitionen der Sonettform entzieht und deren Re-

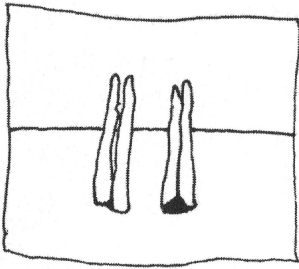
geln zu missachten versucht, bei gleichzeitig – und gerade deshalb – erhobenem hohen literarischen Anspruch. Das Gattungshandeln vollzieht sich also gerade in der Differenzsetzung, in der bestimmten Unterscheidung von der Tradition bei Aufrechterhaltung eines entsprechenden auf die Tradition bezogenen ‚intertextuellen Profils‘, das die Wiedererkennbarkeit des Genres sichert (Borgstedt 2009, 98–105). Ein solches Prinzip der Differenzialität hat Thomas O. Beebee im Anschluss an Saussure seiner pragmatischen Gattungskonzeption zugrunde gelegt: „Genre is a system of differences without positive terms“ (Beebee 1994, 256). „But to think of genre as a system of differences, we must obviously focus our attention on the borders between genres, because it is precisely there, in their differences, that genres exist“ (1994, 257). Zugespitzt: „Rock and not country, folk and not rock: to say a work’s genre is to say what it is not“ (1994, 263). Ganz in diesem Sinn legen es Cottens *Fremdwörterbuchsonette* darauf an, ihre Differenzen zur Gattungstradition zu kultivieren – „die Welt heult die Kulturform aus“ – und vor diesem Hintergrund ihre Signifikanz zu erweisen: „Wenn eine Form noch lebt, dann so“, schreibt die Autorin im Klappentext.

3 Sonettenkranz und Wertschöpfung im Gattungsbezug

Das *doing genre* durch die Gestaltung des intertextuellen Profils der *Fremdwörterbuchsonette* erschöpft sich nicht im Spiel mit der Gedichtform allein. Wie oben beim ersten Sonett des Zyklus vielleicht aufgefallen ist, wird am Übergang vom ersten zum zweiten Teilsonett der Vers „Schielt hin mit einem Auge der Meridian“ in den Versen 14 und 15 wiederholt. Auf diese Weise werden die beiden Teilsonette ‚verketet‘. Dabei handelt es sich um eine traditionelle Technik, die an das Bauprinzip des Sonettenkranzes erinnert, der bestimmt ist als durch „gemeinsame Verse kreisförmig verknüpfter Zyklus von Sonetten“ (Borgstedt 2003, 450) und bei dem eine solche Verswiederholung am Beginn eines Folgesonetts unmittelbar ins Ohr klingt. Damit man es nicht überliest, geschieht das Gleiche in den *Fremdwörterbuchsonetten* nochmals im zweiten Doppelsonett und dann im ganzen Zyklus nicht mehr. Auf die artifizielle Form des Sonettenkranzes wird also deutlich angespielt, später werden Sonettenkränze auch kurz erwähnt (Cotten 2007a, Nr. 46, v. 7), mehr nicht. Zugleich wird aber auf seine postmoderne Konjunktur nicht aufgesprungen. Immerhin hat das in Deutschland von eher nachrangigen Autoren (Eugen von Vaerst, Friedrich Wilhelm Riemer, Ludwig Bechstein) in der Biedermeierzeit aufgebrachte und in der Moderne von einem Wiener Antimodernisten wie Josef Weinheber geadelte Sonettenzyklusmodell in Zeiten der Postmoderne eine erstaunliche Karriere als

experimentelle Form von Gerhard Rühm bis Oskar Pastior und Karl Riha erlebt (vgl. Borgstedt 2003, 452), nicht zuletzt bei Ann Cotten Wiener Dichterkollegen Franz Josef Czernin (1985 und öfter), bei Ulrike Draesner (1997) oder bei Jan Wagner (2002). Während es diesbezüglich in den *Fremdwörterbuchsonetten* bei der deutlichen Anspielung bleibt (Verswiederholung in Gedicht 1 und 2), entfaltet Cotten allerdings selbst eine eigene Zyklusform von kunstvoller Gestalt. Diese hat Metz (2018, 248–259) näher beschrieben und weitgehend abstrakt auszudeuten versucht. Bemerkenswerterweise ist auch dieser Zyklus kreisförmig angelegt. Er läuft hin und wieder zurück: Die stichwortgebenden Fremdwörter kehren ab dem 40. Gedicht in umgekehrter Reihenfolge wieder, so dass jedes Fremdwort zweimal Anlass zu einem Sonettgedicht gibt, eine Anordnung, die im Inhaltsverzeichnis nochmals explizit gemacht wird und die für den Leser offenbar nicht zu übersehen sein soll. Damit kehrt der Zyklus im 78. Gedicht zum Anfang und zum Fremdwort „Loxodrome“ zurück. Er bildet wie der klassische Sonettenkranz eine Kreisform.¹³

Cotten legt also auf einer weiteren Ebene intertextuelle Spuren in die Tradition des Genres und setzt sich zugleich amalgamierend davon ab. Dabei geht es offenbar nicht um die ‚Regeln‘ des Sonetts oder des Sonettenkranzes, sondern um deren Ausdeutung und Aneignung. In jedem Fall schreiben sich die *Fremdwörterbuchsonette* gerade auf diese unorthodoxe Weise in die Geschichte des Genres ein, in der Nachfolge postmoderner Experimentalsonettisten wie Rühm, Pastior, Czernin und Riha.



¹³ Ob mit der Zahl von 78 Mehrfachsonetten eine zahlensymbolische Bedeutung verbunden ist – sei es die verdoppelte Primzahlenmultiplikation von 3×13 , die ein Moment der Inkommensurabilität zum Ausdruck bringt, oder die Quersumme von $7 + 8$, die mit 15 die Zahl der Sonette im klassischen Sonettenkranz ergibt – ist nicht zu klären; völlig unwahrscheinlich ist es nicht.

Die Innovationsanstrengung greift aber noch weiter. Cotten erweitert ihre *Fremdwörterbuchsonette* immer wieder (unregelmäßig etwa bei jedem vierten Gedicht) um kleine quadratische Grafiken oder Fotografien von meistens ca. 3x3 bis selten 6x6 cm Größe, manchmal auch zwei davon (Gedichte 28, 41), die mit den Gedichtstexten auf lose Weise korrespondieren. Damit integriert sie auch noch den in der Sonettform angelegten grafischen Aspekt bis hin zur visuellen Sonettistik (vgl. zu diesem grafischen Aspekt Borgstedt 2012; Beispiele bei Pastior 1983 und Riha 1988). So behandelt das fünfte Gedicht „Zwei im Fallen“ die Bewegungen zweier Synchronschwimmerinnen. Ihr zugeordnetes Fremdwort ist „Isanabase“: die „Verbindungsline zwischen Orten gleicher Hebung“ (*Das große Fremdwörterbuch* 2007, 655). Die kleine handgezeichnete Grafik dazu zeigt die aus dem Wasser aufragenden Beine zweier nicht ganz synchroner Synchronschwimmerinnen. Das zweite ‚Fremdwörterbuchsonett‘ kehrt dabei die Reihenfolge von Quartetten und Terzetten um, sodass sich die Sonettform hier spiegelt: 4-4-3-3-3-4-4. Thema, Gegenstand, Sonettform und Grafik korrespondieren also. „[P]arallel?“, fragt das Gedicht (v. 2), als sie ins Becken springen, dann: „Erhoben wurde aber, dass, / als oder wie, der beiden Mädchen Brüste / nicht gleicher Höhe sind“ (v. 8–10). Thema ist die Ungleichheit in der Gleichheit: „Und wie sie lächeln, ganz als wärn sie gleich!“ (v. 15), „und sehen asymmetrisch sich im Spiegel an“ (v. 22), „In andern Betten liegen sie den gleichen Knick“ (v. 27), heißt es in einer gelungenen Wendung. Das Thema erinnert daran, dass es bei allen formalen Spielereien, Doppelungen, Spiegelungen, Negationen auch immer wieder um die Begegnung von Menschen geht und letztlich um die zweier Liebender. Insofern rekurriert Cotten auch auf die Tradition des Liebesonettzyklus. Dass dieser seit Guittone d’Arezzo und insbesondere seit Petrarca immer wieder eine zweigeteilte Geschichte erzählt hat (*in vita – in morte di Laura*) muss hier nicht aufgegriffen sein, doch ein rudimentäres „narrative[s] Substrat“ (Hempfer 1987, 266) wie in der petrarkistischen Tradition lässt sich durchaus erkennen, so im zweiten ‚Fremdwörterbuchsonett‘: „Denn diesen Weg hab ich ja nur genommen, / weil ich glaubte, er führt vielleicht zu dir“ (Cotten 2007a, Nr. 2, v. 17–18). Dieses zweite Gedicht spricht vom „Palindrom“ und bedient sich im Gedichttitel wieder beim Beispiel des *Fremdwörterbuchs* (2007, 987): „Die Liebe ist Sieger – rege ist sie bei Leid“. Da es beim Palindrom darum geht, „rückwärts gelesen denselben od. einen anderen Sinn“ zu ergeben (2007, 987), gibt dies auch ein Modell für den gesamten Zyklus, der in gleicher Weise vorwärts und wieder rückwärts läuft. Das Liebesthema erfüllt durchaus den ‚existentiellen Ernst‘, den Cotten (2007b, 187) für ihre Dichtung in Anspruch nimmt. Und es wird auch sexuell konkret: „Was aber liebt der Liebhaber als Welt? / (und misst er sie auch aus in *ihrem* Schritt)“ (Cotten 2007a, Nr. 4, v. 33–34) – „Nimm mich. Nimm mich gut.“ (Nr. 8, v. 1) – „Du hast nach etwas nicht nach dir gerochen“ (Nr. 10, v. 9) – „Wie warst du schön, als ich dich ficken wollte!“ (Nr. 23, v. 5). Und es wird poetologisch reflektiert: „wo in Sonetten hergereimt: Parabel“

(Nr. 4, v. 4) – „klag ich nun tippend Sätze ohne Ende“ (Nr. 18, v. 8) – auch als Shakespeare-Zitat: „Darf ich den Sommertag mit dir vergleichen? / Er geht zu Ende während mein Sonett beginnt“ (Nr. 19, v. 1–2; vgl. Shakespeare, Sonnet XVIII; dazu: Telge 2016, 100; Kita-Huber 2019b, 124–127) – „Für meine Dichtung bist du null. / (und alles, jede Null hat noch ein Guckloch)“ (Nr. 23, v. 9–10) – „O Fahrtwind, fahre fort, mich zum Verschwinden / zu bringen, meine Autorschaft zu reduzieren“ (Nr. 29, v. 1–2). Neben dem (uralten) Konflikt zwischen Liebe und Dichtung dreht sich die Rückbewegung des Zyklus nach Nr. 39 aber dann um die Vergänglichkeit und Brüchigkeit der Liebe: „Und leise dreht die Erde sich weiter im Getriebe / des Kosmos, der unhörbar davon sich leise schiebt / und Liebende wie Steine zu Partikelchen zerreibt“ (Nr. 43, v. 26–28) – „der Reim verfliegt, das Versmaß scheitert und da stehst / du, umlaubt von trashigen Sonettenkränzen, / [...] / Es bleibt allein das Bild von deinem Verschwinden“ (Nr. 46, v. 6–9) – „Die Läsion klafft schmerzhaft auseinander, / [...] doch auseinanderbrechen wird die Liaison, sie / war nie nicht nichts als schale Konstruktion“ (Nr. 78 v. 1, 5–6) – „Und die Loxodrome / trifft trunken auf, als käme sie nach Haus“ (Nr. 78, v. 27–28). Mit diesem letzten Vers der *Fremdwörterbuchsonette* kehrt die Loxodrome an den Anfang des Zyklus zurück, Eichendorffs *Mondnacht* ganz unmetaphysisch zitierend.¹⁴

Der Abriss dieser Verse war nötig, um den Anspielungsreichtum, die Vernetzung und die poetische Komplexität des Zyklus sichtbar zu machen. Wichtig ist auch der Ton, der neben Bildungsreminiszenzen flapsige Jugendsprache integriert und gekonnt sowohl die in der Sonettichtung so naheliegende traditionalistische Bildungshuberei als auch jedes bedeutungsschwere Geraune wie jede popliterarische Seichtheit zu vermeiden versteht und damit dem doppelten Anspruch der eigenen Poetik zu entsprechen vermag. Ganz ähnlich formuliert es der Klappentext der *Fremdwörterbuchsonette* selbst:

Wenn Nematoden, Popikonen, Koryphäen, Synchronschwimmerinnen und moderne Loser in Quartetten und Terzetten vorkommen, hat es nicht nur mit Spaß an der Reibung zu tun, sondern auch mit existentiellen Sprachspielen, der spielerischen Existenz im campigen Gewand. (Cotten 2007a, Klappentext)

Das intertextuelle Profil ist dicht geknüpft und poetologisch hinterlegt, insofern funktioniert das *doing genre* hier auf mehreren relevanten Ebenen. Dabei kommt es gerade auf das Durchbrechen der traditionellen Formen an, um den Anspruch

¹⁴ Die durchgängig eingewobene Liebesthematik wird in der Forschung kaum kommentiert. Nur ganz beiläufig erwähnt Kita-Huber „Unkonventionelle Liebesgedichte“ (2019b, 124); etwas eingängiger ist Christian Metz mit seinem Kapitel „Körperbegegnung: Liebe jenseits der Liebe“ (2018, 305–311).

an eine aktuelle, innovative und relevante Autorschaft und einen nennenswerten Lyrikband zu erfüllen.

Cottens *Fremdwörterbuchsonette* sind längst auf breiter Front in der literaturwissenschaftlichen Diskussion angelangt. Dabei werden sie interpretatorisch nicht ausgeschöpft, vielmehr wird exemplarisch gerade ihre innovative Formbehandlung herausgestellt (Schmidt 2015; Telge 2016; Metz 2018, 229–311; Reents 2019; Kita-Huber 2019a und b). Die „Selbstklassifikation“ (Michler 2015, 49) ihrer Sonette wird nirgends in Frage gestellt. Die Gattungszuordnung gilt als Zuordnung zu einer werthaltigen Tradition. Wendelin Schmidt-Dengler (2008, 32) spricht in einer Laudatio von einem „das Bedürfnis nach Tradition befriedigenden Titel“. Verbunden damit wird die Zuordnung zu lyrikhistorischen Strömungen. Ihr Schreiben wird angeschlossen an die „neo-experimentelle[...] Tendenz der deutschsprachigen Lyrik der 90er-Jahre (Thomas Kling, Durs Grünbein, Peter Waterhouse)“ (Kita-Huber 2019b, 129), konstatiert werden „Einflüsse der amerikanischen Tradition der Pop- und Undergroundlyrik“ sowie von Rap und Hip-Hop, betont wird Cottens „Herkunft aus dem Poetry Slam“ sowie aus Traditionen der „Konkreten Poesie“ (128) und der „Wiener Schule“ (Kita-Huber 2019a, 91). Es tauchen sogar „Überlegungen zum Epochenwandel“ mit versuchsweise angesetzten Periodisierungsbegriffen wie „Transmoderne“ auf (Reents 2019, 143). All dies sind werthaltige Klassifikationsakte, die die Lyrik von Ann Cotten als literarhistorisch relevant anerkennen.

Einen entscheidenden Aspekt der praxistheoretischen Analyse von Gattungshandeln bilden die damit stets verbundenen Wertungsakte. Generell ist mit gattungsbezogenen wie mit historischen Klassifikationsakten stets ein Akt der Anerkennung und der Wertzuschreibung verbunden. Nicht nur genuine Wertzuschreibungen durch Literaturpreise, wie sie Ann Cotten seit 2007 in großer Zahl zugesprochen wurden, alles Handeln im Feld der literarischen Öffentlichkeit generiert Wert, von der Verlagspublikation über das Rezensionswesen bis zur Berücksichtigung im literaturwissenschaftlichen Diskurs durch Klassifikationsakte und Gattungszuschreibungen. Diesem Aspekt der Wertigkeit von Gattungen ist theoretisch eigens Rechnung zu tragen (vgl. Borgstedt 2021, 193–196; Borgstedt 2009, 79–85).

Im Begriff des Werts steckt ein Index auf zukünftiges Handeln: Man verspricht sich etwas von der Autorin und ihrem Werk. Bereits George Herbert Mead bestimmt den Wert handlungstheoretisch als „future character of the object in so far as it determines your action to it“ (Mead 1974, 5, Anm. 4). Sein Schüler Charles Morris gründet den Wert auf ein „Präferenzverhalten“ (Morris 1975, 221), das ebenfalls auf zukünftiges Handeln vorausweist. Ein solches Präferenzverhalten und die damit verbundene Werthaltigkeit sind auch mit dem Anschluss an Gattungstraditionen verbunden. Ein Genre wie das Sonett aufzugreifen heißt, dieses Genre zu präferieren und ihm aufgrund seiner Geschichte einen Wert beizumessen (Borgstedt 2021, 195). Cottens Diktum „Wenn eine Form noch lebt, dann so“

enthält eben auch den kennerhaften Bezug auf die werthaltige Tradition. Die Fortschreibung historischer Genres in die Gegenwart und Zukunft ist ohne Berücksichtigung des damit verbundenen Wertanspruchs nicht vollständig konzeptionalisierbar (vgl. auch insgesamt: Bierwirth 2017).

Es lässt sich also festhalten, dass für eine erfolgreiche lyrische Genrepraxis nicht der Rekurs auf literaturwissenschaftliche Gattungskonzepte oder terminologische Festlegungen relevant sind, sondern vielmehr die Erfüllung der Erwartungen des literarischen Marktes und seiner institutionalisierten Sparten, die moderne Innovationserwartung, die Bewährung vor der lyrischen Tradition, die Anerkennung in der literarischen Öffentlichkeit, die im Fall von Ann Cotten durch die Publikation in einem führenden Verlag, die flankierende poetologische Reflexion in der Lyrikzeitschrift und die Vernetzung mit relevanten Kommunikatoren der Gegenwartslyrik geleistet wurde. Die Verwendung der historischen Form ist dabei ein werthaltiges Mittel zum Zweck, und sie muss strapaziert werden, um diesen Zweck zu erfüllen. Gattungstopisch liegt es nahe, in dieser formauflösenden und formzersplitternden Praxis eine genuine Formgestalt des Sonetts im Zeitalter der Postmoderne auszumachen – nach seiner vorangegangenen strengen Fixierung in Gestalt des Schlegel-Sonetts, die bis zu den Sonetten der Expressionisten erhalten blieb. Dann wäre die experimentelle Formgestaltung bei Pastior, Czernin, Riha, Cotten und anderen geradezu typisch für das Sonett der Gegenwart, flankiert von formal konventionelleren, im Tonfall aber nicht selten ironisierten und selbstreflexiven Varianten wie bei Gernhardt, von Törne, Harig, Christensen und so weiter. Die lyrische Praxis – das *doing lyric* – fordert seit der Moderne einen nicht-konventionellen Umgang mit der Tradition und ihren Genres. Es sind diese Zusammenhänge, die eine praxistheoretische Perspektive auf neue Art in den Blick nehmen kann. Die Musik spielt dabei im sozialen Raum. Das *writing sonnets* ist ein kontingenter Bestandteil des eigentlich relevanten *doing lyric* innerhalb der entsprechenden Sparte des Literaturbetriebs oder, um es in den Worten eines früheren Gattungspraxeologen zu sagen: „Genre is getting your song played on the country music station – or not“ (Beebee 1994, 277).

Literaturverzeichnis

- Amlinger, Carolin. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Beebee, Thomas O. *The Ideology of Genre. A Comparative Study of Generic Instability*. University Park: Pennsylvania State Univ. Press, 1994.
- Biadene, Leandro. „Morfologia del sonetto nei secoli XIII–XIV“. *Studi di Filologia Romanza* 4 (1889): 1–234.
- Bierwirth, Maik. *Wiederholung, Wertung, Intertext. Strukturen literarischer Kanonisierung*. Heidelberg: Synchron, Wissenschaftsverlag der Autoren, 2017.

- Borgstedt, Thomas. „Die Zahl im Sonett als Voraussetzung seiner Transmedialität“. *SONETT-KÜNSTE. Mediale Transformationen einer klassischen Gattung*. Hg. Erika Greber und Evi Zemanek. Dozwil: EDITION SIGNATHUR, 2012. 41–59.
- Borgstedt, Thomas. „Sonett“, „Sonettenkranz“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: P-Z. Hg. Jan-Dirk Müller. Berlin und New York: de Gruyter, 2003. 447–452.
- Borgstedt, Thomas. *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen: Niemeyer, 2009.
- Borgstedt, Thomas. „Der Wert der Tradition. Zur Bedeutung des Wertbegriffs für das literarische Traditionsverhalten in Lohensteins Arminiusroman und Sophonisbe-Trauerspiel“. *Tradition und Traditionsverhalten. Literaturwissenschaftliche Zugänge und kulturhistorische Perspektiven*. Hg. Philip Reich, Dirk Werle und Karolin Toledo Flores. Heidelberg: Heidelberg University Publishing, 2021. 191–210.
- Christensen, Inger. *Sommerfugledalen et requiem. Das Schmetterlingstal ein Requiem*. Münster: Kleinheinrich, 1995.
- Cotten, Ann. *Fremdwörterbuchsonette. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007a.
- Cotten, Ann. „Etwas mehr. Über die Prämissen und den Sinn von dem, was wir mit Wörtern anzustellen imstande sind“. *Bella triste* 17 (2007b): 177–187.
- Cotten, Ann. *Nach der Welt. Die Listen der Konkreten Poesie und ihre Folgen*. Vorwort von Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Klever, 2008 [zuerst als Diplomarbeit 2006].
- Czernin, Franz Josef. *die kunst des sonetts*. Linz: edition neue texte, 1985.
- Fechner, Jörg-Ulrich (Hg.). *Das deutsche Sonett. Dichtungen – Gattungspoetik – Dokumente*. München: Fink, 1969.
- Das Fremdwörterbuch*. 10., aktualisierte Auflage (Duden, Bd. 5). Mannheim [u. a.]: Dudenverlag, 2010.
- Das große Fremdwörterbuch. Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter*. 2., neu bearbeitete und erweiterte Aufl. Hg. und bearb. vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion. Redaktion: Dieter Baer, Matthias Wermke. Mannheim [u. a.]: Dudenverlag, 2000; 4., aktualisierte Aufl. Redaktion: Ursula Kraif. 2007.
- Draesner, Ulrike. *anis-o-trop. Mit künstlerischen Arbeiten von Joachim Jung*. Hamburg: ROSPO, 1997.
- Fricke, Harald. *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*. München: Beck, 1981.
- Harig, Ludwig. *Hundert Gedichte. Alexandrinische Sonette, Terzinen, Couplets und andere Verse in strenger Form*. München und Wien: Hanser, 1988.
- Hempfer, Klaus W. *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink, 1973.
- Hempfer, Klaus W. „Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand“. *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. Hg. Wolf-Dieter Stempel und Karlheinz Stierle. München: Fink, 1987. 253–277.
- Hahn, Ulla. *Herz über Kopf. Gedichte*. Stuttgart: DVA, 1981.
- Hillebrandt, Frank. *Soziologische Praxistheorien. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer VS, 2014.
- Hörning, Karl H. „Soziale Praxis zwischen Beharrung und Neuschöpfung. Ein Erkenntnis- und Theorieproblem“. *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Hg. Karl H. Hörning und Julia Reuter. Bielefeld: transcript, 2004. 19–39.
- Kehlmann, Daniel. *Die Vermessung der Welt. Roman*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2005.
- Kircher, Hartmut (Hg.). *Deutsche Sonette*. Stuttgart: Reclam, 1979.
- Kita-Huber, Jadwiga. „Vielmehr Konstruktionen, Scharniere, Winkelzüge, Scherze: die junge Lyrik aus Österreich im Spielfeld von Tradition und Innovation“. *Journal of Austrian Studies* 52.1–2 (2019a): 81–103.
- Kita-Huber, Jadwiga. „Sonett-Variationen in der Gegenwartslyrik: Franz Josef Czernin, Ann Cotten, Jan Wagner.“ *Gegenwartsliteratur* 18 (2019b): 113–142.

- Lamping, Dieter. „Genre“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1: A-G*. Berlin, New York: de Gruyter, 1997. 704–705.
- Mead, George Herbert. *Mind, self, and society from the standpoint of a social behaviorist*. Hg. Charles W. Morris. Chicago [u. a.]: Univ. of Chicago Press, 1974 [Erstausgabe 1934].
- Metz, Christian. *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2018.
- Michler, Werner. *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Morris, Charles William. *Zeichen, Wert, Ästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975.
- Pastior, Oskar. *Sonetburger. Mit 3x14 Zeichnungen des Autors*. Berlin: Rainer, 1983.
- Reckwitz, Andreas. „Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler“. *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Hg. Karl H. Hörning und Julia Reuter. Bielefeld: transcript, 2004. 40–54.
- Reents, Friederike. „Überlegungen zum Epochenwandel: Transmoderne Gedichte von Ann Cotten, Sabine Scho und Thomas Kling“. *Gegenwartsliteratur* 13 (2019): 143–167.
- Riha, Karl. *So zier so starr so form so streng. 14 Text- und 9 Bildsonette*. Bielefeld: Pendragon, 1988.
- Rothmund, Elisabeth. „Les sonnets d’Andreas Gryphius: poétique et poésie“. *La Poésie d’Andreas Gryphius (1616–1664). Actes de la journée tenue à la Maison Heine de Paris le 4 février 2012*. Hg. Marie-Thérèse Mourey. Nancy: CEGIL, 2012. 3–18.
- Schäfer, Hilmar. „Praxis als Wiederholung. Das Denken der Iterabilität und seine Konsequenzen für die Methodologie praxeologischer Forschung“. *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Hg. Hilmar Schäfer. Bielefeld: Transcript, 2016. 137–159.
- Schmidt-Dengler, Wendelin. „Ann Cotten“. *„Das Unsagbare bleibt auch ungesagt“. Über Ilse Aichinger, Umberto Eco, Herta Müller u. a. Preisreden und Würdigungen*. Hg. Helmut Neundlinger. Wien: Klever, 2014. 31–35.
- Telge, Claus. „„in sich verschlungen sind wir manchmal redundant“. Ann Cottens Spiel mit der Sprach-DNA“. *Lyrik transkulturell*. Hg. Eva Binder, Sieglinde Klettenhammer und Birgit Mertz-Baumgartner. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016. 91–103.
- Törne, Volker von. „Friedenauer Himmelfahrt. Sonettenkranz, allegretto“. *Im Lande Vogelfrei. Gesammelte Gedichte*. Berlin: Wagenbach, 1981. 113–120.
- Wagner, Jan. „Görlitz. Sonettenkranz.“ *Guerickes Sperling*. Berlin: Berlin, 2004.
- Visuelle Poesie. *Anthologie von Eugen Gomringer*. Stuttgart: Reclam, 1996.
- Voßkamp, Wilhelm. „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie“. *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Hg. Walter Hinck. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. 27–42.
- Weber, Anne. *Annette, ein Heldinnenepos*. Berlin: Matthes & Seitz, 2020.
- Zymner, Rüdiger. *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*. Paderborn: mentis, 2003.

II Gattungspoetik praktizieren

Maria Kuberg

Gattung unmöglich machen. Das Epos in den Poetiken der Frühen Neuzeit

Einleitung

Das Epos, so will es die moderne deutsche Literaturgeschichtsschreibung, ist eine vormoderne Gattung, die es in ihrer eigentlichen Form nur in der Antike gegeben hat und die um 1800 endgültig zu Grabe getragen wird, um vom Roman, ihrem erfolgreichen und prosaischen Nachfolger, abgelöst und übertrumpft zu werden. Dieser gängigen Gattungsgeschichte liegt eine geschichtsphilosophische Vorstellung zugrunde, die in Georg Lukács' von Hegel geprägter Rede vom „Weltzeitalter des Epos“ (Lukács 2009, 22), „dessen Geschlossenheit“ für uns Moderne „gesprengt“ sei (Lukács 2009, 25), ihre bekannteste Formulierung findet. Sie kommt aber schon in Blanckenburgs *Versuch über den Roman* (1774) als „Verschiedenheit in der Denkungsart“ (Blanckenburg 1774, 7) zur Sprache, die den modernen vom antiken Menschen trenne. Die Idee von der untrennbaren Verwurzelung der Gattung „Epos“ in einem kosmologischen, totalen und naiven Weltbild ist so grundsätzlich in die Theorie der Gattung eingeschrieben, dass Wilhelm Humboldt es zwar immerhin noch dem Dichterfürsten Goethe als Leistung zugesteht, mit *Hermann und Dorothea* ein modernes, nämlich ‚sentimentalisches‘ Epos verfasst zu haben (vgl. Humboldt 2002), sich aber ansonsten beinahe allgemein die Meinung Jacob Grimms durchsetzt, der es für „ungereimt“ hält, „ein epos erfinden zu wollen“ (Grimm 1869, 10), das der moderne Mensch allenfalls auffinden und „gleich einem alterthum [...] beschauen“ (Grimm 1869, 10–11), nicht aber neu dichten könne. Dieser deutschen Erzählung vom Epos als einer grundsätzlich der Vergangenheit zugehörigen Gattung liegt die Vorstellung eines unüberwindbaren Bruchs zugrunde, der zwischen Vormoderne und Moderne klafft. Ein solcher Bruch wird durch die Diagnose nahegelegt, dass das Epos, das ja noch in der Literatur des Mittelalters eine völlig unproblematische Gattung gewesen war, in der Moderne auf keinen grünen Zweig mehr hat kommen können.

Während die deutsche Literaturgeschichtsschreibung ihr Epos nicht erfinden will, haben andere europäische Literaturen kanonische Werke von der Größe eines *Orlando Furioso*, eines *Gerusalemme liberata*, eines *Os Lusíadas* oder eines *Paradise Lost* vorzuweisen, die zwar auch nicht gerade das Bild eines Überangebots epischer Dichtung zeichnen, aber doch illustrieren, dass die epische Gattung kein Privileg der Antike ist, sondern das Ergebnis, wenn nicht modernen, so doch frühmodernen Dichtens sein kann.

Im Folgenden möchte ich darum einen Schritt zurück in die Frühneuzeit wagen, um die Genealogie der Rede vom Epos als vergangener Gattung zu rekonstruieren. In den barocken Regelpoetiken gilt das Heldengedicht noch als Gipfelpunkt literarischer Leistung. „Und doch“, so Bernd Auerochs,

scheint diese Norm eher zum Scheitern als zum Gelingen anzuleiten. Und das heißt: bevor im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert sich die endgültige Ablösung des Epos durch den Roman ankündigt und das Epos mehr und mehr für eine historisch nicht mehr mögliche Gattung gehalten wird, gibt es so etwas wie eine Vorbereitung dieser Krise, die sich darin zeigt, dass eine Epoche das, was sie für das literarisch Höchste hält, nur noch in ganz seltenen Ausnahmefällen erreicht. (Auerochs 2020, 29)

Meine Arbeitshypothese lautet daher: Das im Barock kursierende Gattungswissen vom Epos erzeugt Widersprüche, die einer Realisierung der Gattung in der Praxis im Weg stehen und sie geradezu unmöglich machen.

1 Barockes Gattungswissen

Das literarische Gattungswissen des Barock wird produziert von und gesammelt in Regelpoetiken, die im Folgenden meinen Untersuchungsgegenstand bilden werden. Dass ausgerechnet die Regelpoetiken zum Gegenstand einer praxeologischen Fragestellung werden sollen, mag auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen. Basiert doch Reckwitz zufolge die Theorie der Praxeologie auf Bourdieus Fragestellung: „Wie können Verhaltensweisen geregelt sein, ohne daß ihnen eine Befolgung von Regeln zugrunde liegt?“ (Reckwitz 2000, 323).¹ Dabei lässt gerade die Regelhaftigkeit der Regelpoetiken auf jene „kognitive[n] Schemata“ schließen, die, laut Reckwitz' Bourdieulektüre, Akteur*innen „gruppenspezifische Sinnmuster an die Hand geben, auf deren Grundlage eine gleichförmige Klassifikation von Gegenständen der Handlungsumwelt erfolgt; dies sind die Schemata des Habitus“ (Reckwitz 2000, 323).² Solche gruppenspezifischen Sinnmuster lassen sich mit Thomas Kuhn als Paradigma im weiteren Sinne bzw. als „disziplinäres System“ bezeichnen (Kuhn 2023, 190). Das disziplinäre System, auf das frühneuzeitliche Gelehrte im Falle von Poetiken zurückgreifen, ist die Rhetorik. Weil die klassische Rhetorik auf einem dialektischen Differenzierungsvorgang anhand der Unterscheidungskriterien *res*, *verba* und *modi*

¹ Reckwitz zitiert Bourdieu nach: Bourdieu, Pierre. *Rede und Antwort*. Frankfurt/Main, 1992. 85–86.

² Barner verortet das Systemdenken barocker Poetiken und Rhetoriken explizit im Habitus der ‚res publica litteraria‘. Vgl. Barner 2000, 44.

beruht,³ denkt sie literarische Gattungen nicht, wie im modernen Gattungsverständnis ab 1800 üblich, als je spezifische Gestalten mit essentiellen Eigenschaften, die aus einer je singulären Verbindung von Stoff und Form resultieren. Das schränkt zwar die Beschreibbarkeit der Gattungen massiv ein, da das *Verhältnis* von *res*, *verba* und *modi* auf diese Weise nicht verhandelt werden kann. Aber dieses Vorgehen schützt die regelpoetische Systematisierung der Gattungen auch vor essentialistischen Kategorien, die um 1800, so Michler, zu einer regelrechten „Biologisierung der Gattungspoetik“ (Michler 2015, 13) führen werden. Stattdessen verfährt das rhetorische Gattungswissen des Barock nach dem rhetorischen Verfahren des Paradigma im aristotelischen Sinne, nämlich induktiv von Konkretion zu Konkretion fortschreitend, ohne auf ein Allgemeines zu schließen (vgl. Aristoteles 2018 [1375b], 25–30).

Paradigmatisch verfährt das barocke Gattungswissen der Regelpoetiken aber auch im Sinne der von Kuhn angeführten engeren Bedeutung des Begriffs, insofern es mit „konkreten Problemlösungen“ arbeitet, „die, als Vorbilder oder Beispiele gebraucht, explizite Regeln als Basis für die Lösung der übrigen Probleme der ‚normalen Wissenschaft‘ ersetzen können“ (Kuhn 2023, 286). Die Regeln der Regelpoetiken sind Regeln als Modelle, wie Lorraine Daston sie in Absetzung von Regeln als Algorithmen entwickelt. Sie basieren wesentlich auf der Verwendung von Beispielen, aus denen die korrekte Umsetzung sich ableiten lassen soll. Die Beispiele erfordern von den Lesern der Poetiken weder deduktive noch induktive Urteile und Definitionen, sondern fordern zu einem Nacheifern (Daston spricht von „emulation“) auf, das in der Bewegung von Partikularem zu Partikularem Analogien bildet (Daston 2022, 40–41). Die den Beispielen oft mehr beigesellten als ihnen übergeordneten expliziten Regeln, die in den Poetiken formuliert werden, erfordern von den Lesern darüber hinaus eine erfahrungsgesättigte Urteilskraft, die ihnen eine von Fall zu Fall taktvoll ermessende Umsetzung der Regeln ermöglicht (Daston nennt diese Haltung „discretion“), anstatt sie auf eine detailgetreue Befolgung zu verpflichten (Daston 2022, 36).

Dem regulativen Impetus der Barockpoetiken liegt die Annahme zugrunde, dass Dichtung, und damit auch die literarischen Gattungen, lehr- und lernbar, also kurz: machbar sind. „Damit“, so Barner, „legitimiert sich ja zugleich die ganze Kaste derer, die an Schule, Universität und in anderen Institutionen diese ‚artes‘ lehren und damit die ‚Habitus‘ im Sinne Bourdieus mitprägen“ (Barner 2000, 55). Die Annahme von der Machbarkeit der Dichtung unterscheidet die barocken Poetiken von den essentialistischen und geschichtssteologischen Überle-

3 Zum dialektischen Verfahren, dass der aristotelischen wie der scaligerischen Gattungslehre zugrunde liegt, vgl. Trappen 2001, 37–58.

gungen zur epischen Gattung ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie ich sie oben umrissen habe. Werner Michler hat diese historische Veränderung im Verständnis literarischer Gattungen auf den Punkt gebracht: „Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war eine Gattung etwas, was man tat; danach etwas, wozu man gehören – oder was man sein konnte“ (Michler 2015, 87).

Allem Machbarkeitsoptimismus zum Trotz lässt sich aber nicht bestreiten, dass der deutsche Barock eben auch kein Epos hervorbringt, das in den Kanon eingegangen wäre. Einen Tasso, Milton oder Camões hat die deutschsprachige Literatur gerade nicht hervorgebracht, allenfalls Hohbergs *Habsburgischen Ottobert* (1664). Die These, die ich dazu im Folgenden ausführen möchte, lautet, dass die Poetiken des 17. Jahrhunderts ein Gattungswissen erzeugen, das, wenn nicht die Produktion von epischen Gedichten, so doch deren erfolgreiche Kanonisierung verunmöglicht. Dies geschieht durch das Aufstellen von Exklusionskriterien, mit deren Hilfe die epische Gattung von anderen abgegrenzt wird und Qualitätsanforderungen festgelegt werden. Die Formulierung und Durchsetzung von Exklusionskriterien steht dabei dem Machbarkeitsprinzip der Regelpoetiken nicht entgegen. Vielmehr dienen Ausschlusskriterien bei der Entstehung eines Wissensfeldes zur Konkretisierung des zugrunde gelegten Paradigmas (vgl. Kuhn 2023, 190). Im Falle der Poetiken erhöhen sie damit die praktische Machbarkeit, Lehr- und Lernbarkeit literarischer Gattungen.⁴ Die von den Regelpoetiken aufgestellten Exklusionskriterien für die epische Dichtung betreffen auf der Ebene der *verba* die Versform, auf der Ebene der *res* die Sublimität der verhandelten Gegenstände und das Verhältnis von Fiktion und Historie. Ich werde mich daher auf die Kriterien *res* und *verba* konzentrieren und zuerst auf die Frage nach der Versform eingehen.

2 Vers

Die erste deutschsprachige Poetik, Martin Opitz' 1624 erschienenes *Buch von der Deutschen Poeterey*, verfolgt das kulturpolitische Ziel einer deutschen Kunstdichtung, die mit der europäischen Konkurrenz mithalten kann. Dafür muss, Opitz zufolge, vor allem das deutsche Verssystem reformiert werden. Eine der wichtigsten Forderungen, die Opitz an eine reformierte deutsche Dichtungssprache stellt, ist

⁴ Voßkamp spricht hier von einem „reduktiven Charakter“ bzw. mit Bezug auf Iser von der „Selektionsstruktur“ literarischer Gattungen, die sich sozial- und funktionsgeschichtlich als „Folge eines Auskristallisierens, Stabilisierens und institutionellen Festwerdens von dominanten Strukturen“ ausbilden (Voßkamp 1977, 29–30).

das akzentuierende Versmaß, das sich sowohl gegen das quantifizierende Prinzip der antiken Dichtung wie auch gegen das silbenzählende Verfahren der deutschen Dichtung seiner Vorgänger richtet. Er propagiert jambische und trochäische Versfüße und für die „heroischen verse“ (Opitz 2011, 53) insbesondere den Alexandriner, den er als zwölf- bzw. dreizehnsilbigen jambischen Vers mit Zäsur nach der sechsten Silbe beschreibt, wobei die sechste Silbe eine männliche Kadenz aufzuweisen hat. Opitz greift für diese Normierung des Alexandriners auf die Ausführungen zurück, die „ein vornehmer Mann / der des Herren von Barts Wochen in vnserer sprache vbersetzt hat“ (Opitz 2011, 53) – gemeint ist Tobias Hübner (vgl. Stockhorst 2007, 130). Dieser hatte seiner 1622 veröffentlichten Übersetzung von Guillaume de Salluste du Bartas’ *Seconde Sepmaine* eine Vorrede vorangestellt, in der er die mangelnde Regulierung deutschsprachiger Dichtung beklagte und exakte Regeln für einen deutschen Alexandriner formulierte, die insbesondere auf die Unterscheidung zwischen stumpfen und klingenden Kadenzen abheben (vgl. Hüber 1622). Opitz übernimmt diese Unterscheidung, fügt ihr aber mit der Festlegung auf eine alternierend-akzentuierende Betonung eine wesentliche Neuerung hinzu.

Opitz’ Reformprojekt markiert für das Epos einen Neuanfang – und damit ein Problem: Denn wenn von nun an zu Exempeln deutscher epischer Dichtung nurmehr solche Texte gereichen dürfen, die die opitzschen Alexandriner-Regeln einhalten, dann bedeutet das für die bis dato bestehende epische Dichtung eine Entkanonisierung (oder zumindest die Verhinderung der Aufnahme existierender deutschsprachiger Epen in den Kanon). Dank der seit 2019 von Dirk Werle und Uwe Maximilian Korn erarbeiteten Heidelberger Eposdatenbank⁵ lässt sich genau angeben, wie viele Texte auf diese Weise von Opitz explizit ausgeschlossen werden: Wer die Gattung Epos möglichst weit gefasst als versifizierte Erzähltexte definiert, dem werden in dieser Datenbank immerhin 36 deutschsprachige Texte angezeigt, die von 1537 bis 1624, dem Jahr des Erscheinens von Opitz’ Poetik, gedruckt wurden. Legt man die Bedingung einer auf akzentuierendem Prinzip basierenden Metrik an, dann muss man 34 dieser 36 Texte allerdings herauswerfen. Der 35. Text ist Abraham von Dohnas *Historische reimen von dem ungereimten reichtstag anno 1613*. Der bleibt allerdings ungedruckt und kursiert nur handschriftlich im kleinen Kreis (vgl. Meid 2009, 522). Der 36. Text ist Hübners Bartas-Übersetzung, die zwar noch nicht bewusst alternierend-akzentuierend verfährt, durch die strenge Einhaltung der Kadenzregeln bei Zäsur und Versende aber der alternierenden Betonung schon recht nahe kommt. Aber selbst diesen für seine eigene Poetik wichtigen Text ist Opitz nicht bereit zum Exempel für das „Heroisch getichte“ zu küren: Zwar zitiert er Bartas *Seconde Sepmaine* als Beispiel für eine

5 https://biblio.ub.uni-heidelberg.de/epische_versdichtung/ (01.10.2022).

gelungene Musenanrufung – aber für die Übersetzung der französischen Verse greift er nicht etwa auf Hübners Übertragung zurück, sondern bietet eine eigene an (vgl. Opitz 2011, 28). Mit dieser unkollegialen Geste erklärt Opitz auch das letzte der 36 bis 1624 erschienenen epischen Versdichtungen für unwürdig. Wenn er also an anderer Stelle klagt, dass er, „wiewol ich mich schäme / das ich in mangel anderer deutschen exempel mich meiner eigenen gebrauchen soll“ (Opitz 2011, 26–27), dann hat er selbst diesen Mangel an Gattungsexemplaren durch ein rigides Exklusionsverfahren erzeugt.⁶

Mit der ersten deutschsprachigen Poetik wird also alle bis dato vorhandene deutschsprachige epische Dichtung mir nichts, dir nichts, für unexemplarisch erklärt. Auf diese Weise wird das Epos für Opitz zu einem Projekt der Zukunft, einem Werk, das noch aussteht. Dass er diesbezüglich mit Blick auf seine Dichterkollegen nicht so optimistisch ist, wie es seine aus der Rhetorik rührende Grundannahme von der Lehr- und Lernbarkeit der Dichtung zuließe, macht er explizit deutlich: „Ob aber bey vns Deutschen so bald jemand kommen möchte / der sich eines vollkommenen Heroischen werckes vnterstellen werde / stehe ich sehr im zweifel / vnnd bin nur der gedancken / es sey leichtlicher zue wünschen als zue hoffen“ (Opitz 2011, 29–30).

3 Von hohem Wesen

Das Epos ist für Opitz also ein, wenn auch schwer zu realisierendes, Zukunftsprojekt, für das es im deutschen Raum keine Exempel geben kann, weil diese erst noch erzeugt werden müssen. Um seinen Lesern dennoch eine Orientierung zu geben, verwendet Opitz neben dem schon genannten Bartas Beispiele aus Vergils *Georgica*, Lukrez' *De rerum naturae* – und seinem eigenen, noch unveröffentlichten *Trostgedichte in Widerwertigkeit des Krieges* (1633). Diese Beispiele eignen sich Opitz' Ansicht nach dazu, die Merkmale des Heldengedichts zu illustrieren, deren wichtigstes er gleich zu Beginn seiner Ausführungen zum Epos in Parenthese nennt: Ein „Heroisch getichte“ erkennt man Opitz zufolge daran, dass es „gemeinlich weitleuffig ist / vnd von hohem wesen redet“ (Opitz 2011, 26). Dass mit dem „hohen wesen“ nicht etwa eine Art Ständeklausel gemeint ist, die das Heldengedicht zum Gedicht über Helden (und Herrscher) und ihre heldenhaften Taten machen würde, wie es

⁶ Die Autorität, die Opitz' Reformforderungen entfalteten, führten so weit, dass nach Hübners Tod seine Ordensfreunde aus der Fruchtbringenden Gesellschaft, Diederich von dem Werder und Ordensoberhaupt Ludwig I. von Anhalt-Köthen, eine nach den Opitz'schen Regeln überarbeitete Neuausgabe der beiden Teile der *Sepmaine*-Übersetzung anfertigten.

etwa bei Opitz' Vorbild Scaliger durchaus gemeint ist (vgl. Scaliger 1994, 21), das geht aus den genannten *exempla* deutlich hervor, denn von der *Seconde sepmaine* abgesehen erzählt keines der Beispiele von Heldentaten. Vielmehr handelt es sich bei den *exempla* um Lehrgedichte. Das ist insofern erstaunlich, als diese Beispielauswahl gegen die Dreistillehre zu verstoßen scheint, nach der, etwa in der „Rota Vergilii“, das Lehrgedicht der mittleren, das Heldengedicht der hohen Stillage zugeordnet wird (vgl. Garber 2018, 364). Möglich ist dieser scheinbare Verstoß, weil Opitz sich mit seiner Auslegung der Dreistillehre an Scaliger orientiert, der die mittlere Stillage ausschließlich auf der Ebene der *elocutio*, also der *verba*, nicht der *res*, definiert und ihr keine literarische Gattung zuordnet (vgl. Spang 2001, 948). Opitz nutzt Scaligers gattungstechnische Offenheit des mittleren Stils, um dem Heldengedicht seine zumindest ungewöhnliche Auswahl an Beispielen gewissermaßen unterzujubeln. Dass Opitz gerade diese Beispiele verwendet (und Vergils *Aeneis* nur als Negativbeispiel anführt, vgl. Opitz 2011, 29), lässt sich kaum als Zufall oder Versehen erachten, wenn man Barner darin zustimmt, dass „[i]n den wechselnden großen exempla [...], wie man nach und nach gelernt hat, fast der geschichtsmächtigste Spielraum [steckt]“ (Barner 2000, 55) – und damit die Möglichkeit, den Regeln der Regelpoetik nicht dem Wort nach, sondern, wie Daston es formuliert, mit „discretion“ (Daston 2022, 36), also nach eigenem taktvollen Ermessen folgen zu können. Während Opitz also durch seine Versregeln die epische Gattung einer radikalen Schließung unterzieht, gewährt er ihr nach der Seite der *res* – und der nach den Regeln des *aptum* diesen *res* entsprechenden Stilhöhe – eine Öffnung. Das Heroische als das bestimmende Exklusionskriterium des Heroischen Gedichts ist für Opitz nicht eine in ihm erzählte Heldenfigur, sondern seine deutsche Alternative zum Heroischen Vers, der Alexandriner (vgl. Opitz 2011, 53). Diese Öffnung auf der Ebene der *res*, die Opitz als Spielraum dem Ermessen des Autors zur Verfügung stellt, ist das Schlupfloch, durch das hindurch, so seine Hoffnung, „jemand kommen möchte / der sich eines vollkommenen Heroischen werckes vntersehen werde“ (Opitz 2011, 53).

Opitz' poetologische Nachfolger ignorieren diese kunstvolle Konstruktion allerdings gekonnt. In völliger Absehung von den Opitz'schen *exempla*, von denen keines in den Poetiken des 17. und frühen 18. Jahrhunderts wieder auftauchen wird, legen die Poetiker von Birken bis Gottsched das Kriterium vom „hohen wesen“ genauer als Eigenschaft des Personals, seiner Handlungen und der zu seiner Beschreibung geeigneten Sprache fest. Die Erzählung von, wie Birken schreibt, „großen Herzen oder von großen Sachen“ (Birken 1679, 302) hat sich, so Omeis, um „eines vornehmen Helden oder berühmten Heldin, löbliche That“ (Omeis 1704, 214) zu drehen. Auf diese Weise wird die von Opitz ermöglichte Integration des Lehrgedichts verhindert; überdies werden alle jene epischen Versdichtungen aus dem Kanon ausgeschlossen, die komischer oder satirischer Natur sind, etwa Tierepen à la Fischart oder Rollenhagen. Stattdessen zeichnet sich in den Exempeln der Poetiker

in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein neues Ideal ab, das Opitz seinerzeit nur zum Negativbeispiel gereicht hatte: Vergils *Aeneis* – das einzige Exempel, das bei Birken, Morhof, Rotth und Omeis gleichermaßen vorkommt. Die Zuwendung zur Erzählung vom Staatsgründungsmythos lässt eine kulturpolitische Stoßrichtung erahnen: Das von Opitz auf die Ebene der *verba* konzentrierte kulturpatriotische Ansinnen einer deutschen Kunstdichtung greift auf die Ebene der *res* über und gibt damit der Möglichkeit eines deutschen Nationalmythos Raum.

Mit Wolf Helmhardt von Hohbergs Versepos *Der Habsburgische Ottobert* (1664) setzt sich neben der *Aeneis* bei Birken und Omeis nun immerhin auch ein deutschsprachiges *exemplum* durch, in dem die Poetiker dieses Begehren nach einem deutschen Mythos verwirklicht sehen mögen, und das dazu noch deutlich beeinflusst ist von den italienischen Renaissance-Epen.⁷ Als Modell für gelungene epische Dichtung hält der *Habsburgische Ottobert* aber nicht lange durch: Gottsched bereits fällt über das Heldengedicht ein vernichtendes Urteil: „Diese Fabeln an sich“, befindet er in der zweiten Auflage der *Critischen Dichtkunst* (1737) über den *Ottobert* und über Postels *Wittekind*, „sind besser gerathen, als ihre rauhe und garstige Verse: Daher sich sehr wenige überwinden können, solche verdrießliche Werke zu lesen“ (Gottsched 1737, 648–649). Dieser Verriss bedeutet nicht zuletzt auch eine Absage an Opitz und dessen Versreform. Denn Hohberg hält sich mit seinem aus 40.000 Alexandrinern bestehenden *Ottobert* einigermaßen gewissenhaft an Opitz' Regeln. Ohne die „discretion“, den Takt, den die Befolgung von paradigmatischen Regeln Daston zufolge (s. o.) erfordert, wird aus Opitz' Alexandriner ein „verdrießliches“ Geklapper. Damit steht man im Spätbarock, was das Epos und seine möglichen *exempla* betrifft, wieder am Nullpunkt.

Das Ignorieren der von Opitz geschaffenen Öffnung des Epos auf das Lehrgedicht und die Verschiebung auf die Darstellung von Helden und ihren Taten erzeugt aber noch ein weiteres Problem, nämlich dasjenige des Verhältnisses von Historie und Fiktion.

4 Dichtung und Wahrheit

Als berge die Erzählung von Heldentaten in gebundener Rede nicht schon genug Herausforderungen, fordert das barocke Gattungsverständnis, dass diese Erzählung zu allem Überfluss auch noch wahr sein muss. Für Opitz, der ja das Lehrge-

⁷ Sowohl Ariosts *Orlando Furioso* als auch Tassos *La Gerusalemme Liberata* wurden 1636 resp. 1626 von Diederich von dem Werder ins Deutsche übertragen. Die Tasso-Übersetzung *Gottfried von Bulljon oder Das erlösete Jerusalem* findet als Musterbeispiel Eingang in die Poetiken von Birken, Morhof und Omeis.

dicht zum Paradigma des Epos erklärt, ist das naturgemäß noch kein Problem. Man brauche es, im Falle man sich einen historischen Stoff vornehme, „nicht so genawe [zu nehmen] wie die Historien“ (Opitz 2011, 29) und müsse es nur besser machen als Vergil in seiner *Aeneis* und darauf achten, Anachronismen zu vermeiden. Bei Rotth aber, für den das Epos eben kein Lehrgedicht mehr sein kann, sondern „von den Haupt = Verrichtungen eines vornehmen Helden oder Heldin“ (Rotth 1688, 277) erzählen soll, muss selbige/r Held oder Heldin „berühmt und bekannt seyn (daher alhier eine erdichtete Person / wie in andern Geschichten / nicht stat findet)“ (Rotth 1688, 278). Und nicht nur das Personal, sondern auch deren Handlung sollte „nicht wol gantz erdichtet sein / denn sonst würde sie wenig Liebe erwecken. Ist daher besser / daß man eine wahrhaftige Geschichte nimt und sie ausgeschmückt vorträgt“ (Rotth 1688, 278). Im Epos, wie Rotth es entwirft, kommen demnach zwar Fiktion und Wahrheit vor, aber sie bleiben nebeneinander stehen und lassen sich voneinander trennen. Werle und Korn fassen Rotths Fiktionsverständnis so zusammen: „Fictio‘, according to Rotth, is everything which is an ‚accessory‘ to the main aspect of the narration, the main action of the story“ (Werle und Korn 2020, 255).

Das Fiktionsverständnis, das diesem Konzept zugrunde liegt, zielt nicht auf die Autonomie eines poetischen, auf das Mögliche anstelle des Wirklichen zielenden Wissens ab, sondern begreift, in einer eigenwilligen Übersetzung des aristotelischen Nachahmungspostulats, die in die Episoden verbannten *fictiones* als Erfüllungsgehilfen historischer Wahrheit. Wenn der Dichter bei Omeis die historische Handlung zwar nicht beschreiben muss „wie sie geschehen, (nur *historice*) sondern, wie sie hat geschehen können“ (Omeis 1704, 216), dann eröffnet die Fiktion keinen modernen Möglichkeitsraum, sondern dient gewissermaßen der historischen Ursachenforschung.⁸ Dieser wiederum wird aber zugleich der Absolutheitsanspruch verweigert, der ihr in der Moderne zukommen wird. Stattdessen wird die epische Wahrheit dem *prodesse*-Gebot unterstellt. Die epische Gattung hat entsprechend nicht nur historisch wahr zu sein, sondern, so Rotth, dem Zweck zu dienen, „daß sich ein ieder über die sonderlichen Tugenden verwundere und zur Liebe derselben angetrieben werde“ (Rotth 1688, 277–278). Eine solche der Tugendliebe verpflichtete Dichtung benötigt natürlich ein vorbildlich tugendhaftes Personal – und das ist, wenn es denn unbedingt „berühmt und bekannt“ sein muss und also nicht erdichtet sein darf, schwer zu finden. „Wenn“, so Auerochs,

der fürstliche Mäzen und Förderer des Dichtens selbst im epischen Gedicht vorzukommen verlangt und die Darstellung zeitgenössischer historischer Ereignisse mit dem epischen Apparat versehen werden soll, entsteht ein Darstellungsproblem aus der Diskrepanz zwischen

8 Vgl. hierzu Blumenberg 1969.

dem Gegenstand und den Gattungsnormen des Epos, die das schlechthin Große verlangen. (Auerochs 2020, 35)

Die deutschen Fürsten und ihre Ahnen eignen sich als mögliche Gegenstände großer, tugendhafter und wahrhaftiger Heldenerzählungen nur bedingt, schon weil im Vergleich mit den in Hinsicht territorialer Größe, finanziellen Möglichkeiten und überlokaler Relevanz weit überlegenen absolutistischen Herrscherhäusern etwa in Italien oder Frankreich der Adel in deutschen Landen eben kaum das „schlechthin Große“ verkörpern konnte. Und nicht nur als mögliche Helden, sondern auch als mögliche Mäzene eignen sich die deutschen Fürsten nicht recht – aus denselben Gründen (vgl. Aurnhammer und Detering 2019, 137). Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass die Poetiker immer wieder die besondere Schwierigkeit betonen, vor die die Gattung den Dichter stellt. Das Heldengedicht ist, stöhnt etwa Morhof, „das schwerste / und erfordert den reiffsten Verstand“ (Morhof 1682, 681) – und zwar weil es selbst diejenigen, die das Problem der Versform, die Frage nach dem Lehrgedicht und die Herausforderung des Verhältnisses von Historie und Fiktion gelöst haben, vor eine einfache Kosten-Nutzen-Rechnung stellt:

Dann wem ist eben gelegen seine gantze Lebens Zeit an solche Bemühung zu verwenden / dessen keine Belohnung zu hoffen / davon auch wenige recht urtheilen können Wäre Augustus kein Liebhaber solcher Werke gewesen / es hätte Virgilius vielleicht niemahlen was geschrieben / und uns so unvergleichliches Werck hinterlassen. (Morhof 1682, 683)

Das epische Modell, macht Morhof deutlich, ist in eine spezifische literatursoziologische Wirklichkeit eingebettet, die seiner Umsetzung im Wege steht, weil es ein Glücksfall ist, einen fürstlichen Mäzen zu finden, der sowohl die finanziellen Mittel als auch das genuine Interesse hat, eine Dichtung zu fördern, die allein wegen ihres Umfangs eine lange und also kostspielige Schreibphase benötigt, teuer im Druck ist und nur wenige Liebhaber finden wird, die sich dem zeitraubenden Lektüreaufwand stellen werden. Hier führt die schiere Materialität des Epos die Rhetorik an ihre produktionsästhetischen Grenzen, wo sie sich als ein umfassenderes gesellschaftliches, hierarchisch und ökonomisch strukturiertes System erweist. Die barocken Poetiken haben für die Lösung dieses Konflikts nur rhetorische Mittel zur Verfügung (Panegyrik, *fictio* als *ornatus*), mit denen sie naturgemäß die Grenzen des rhetorischen Systems nicht überschreiten können. Stattdessen wenden sie sich vom Epos wie auch von der höfischen Repräsentationskultur, die ihnen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ohnehin immer weniger soziale Aufstiegsmöglichkeiten zu bieten hat, nach und nach ab und bür-

gerlichen Repräsentationsmodellen zu, für die sich der Roman mehr und mehr als geeignetes Format herausstellt.⁹

Schluss

Eine Rückkehr zu dem von Opitz vorgeschlagenen Fokus der Gattung auf das Lehrgedicht wird das 18. Jahrhundert vollends unwahrscheinlich machen. Mit der Entwicklung des modernen Fiktionsverständnisses wird das Lehrgedicht zu einem eigenständigen Genre, das schon bei Gottsched ausdrücklich vom (fiktionalen) Heldengedicht unterschieden wird (Gottsched 1736, 608–637).

Zwischen den von Opitz aufgestellten neuen Versregeln, der Verengung der Gattung auf das Heldengedicht und der Abhängigkeit von einem Mäzenatentum, das man mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln der Rhetorik nicht zu einer geeigneten Unterstützung bringen kann, ohne in Konflikt mit dem eigenen Wahrheitsanspruch zu geraten, rutscht das Epos in eine Krise. Interessanterweise fallen die Voraussetzungen für diese Krise um 1750 weg, ohne jedoch dem Epos zu einer Auferstehung zu verhelfen. Klopstock wird mit dem *Messias* einen Weg finden, Opitz' Alexandriner durch einen deutschen Hexameter zu ersetzen – und dennoch bei seinen Zeitgenossen keine Würdigung dafür finden. Mit dem Einsatz der Autonomieästhetik wird die Literatur von der frühneuzeitlichen Verpflichtung zur historischen Wahrheit entbunden – aber der an das Epos herangetragene Wahrheitsanspruch wird damit nicht etwa gelockert, sondern in der Romantik von einem enzyklopädischen in ein metaphysisches Register überführt, in die Erkenntnis essentieller Wahrheiten. „Die Bestimmung ‚des Epischen‘“ wird von nun an, so Müller-Bochat, „in immer neuen Umschreibungen versucht, die das Moment des Theogonischen, Kosmogonischen und den Initiationscharakter hervorheben“ (Müller-Bochat 1966, 77) und damit die Gattung auf eine Unmöglichkeit metaphysischen Ausmaßes festschreiben. Und mit der Entstehung des modernen Buchmarkts befreit sich die Literatur zwar von der Notwendigkeit zur Mäzenaten-Panegyrik, aber Goethes bürgerliches Epos *Hermann und Dorothea* (1797) wird eine große Ausnahme eines sowohl auf dem Buchmarkt erfolgreichen als auch vor den Gelehrten und Literaturkritikern reüssierenden Epos bleiben.

Aus dieser Perspektive betrachtet, gerät das Epos nicht, wie es die gängige Erzählung seiner Geschichte nahelegt, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in

⁹ Wie die Veränderung der sozialen Struktur und das damit einhergehende Interesse an bürgerlichen Repräsentationsformen sich auch bereits in der Entwicklung von Romantiteln sinnfällig niederschlägt, hat soeben Gunreben (2023) untersucht.

eine Krise, sondern gerade dort werden Lösungen für eine zuvor schon bestehende Krise erarbeitet, die aber nicht verfangen. Diese Krise ist verflochten mit einer Krise der Rhetorik. Die Regelpoetiken haben, basierend auf dem disziplinären System Rhetorik, ein Gattungswissen vom Epos geschaffen, das zwar seine grundsätzliche Machbarkeit in Aussicht stellte, es aber gleichzeitig so eng an dieses System band, dass mit seinem Prekärwerden die Gattung selbst in eine Krise geriet. So führte die Eliminierung der von den Regelpoetiken identifizierten Schwierigkeiten mit der Gattung nicht zu einer Proliferation des Epos, sondern mit den Schwierigkeiten wurden die Gelingensvoraussetzungen für die Gattung selbst mit aus dem Weg geräumt. Dieser Prozess beginnt nicht erst um 1750, sondern bereits mit einer Verlagerung des von Opitz zugrunde gelegten Paradigmas Lehrgedicht auf das des Heldengedichts.

Literaturverzeichnis

- Aristoteles. *Rhetorik. Griechisch/Deutsch*. Hg. Gernot Krapinger. Ditzingen: Reclam, 2018.
- Auerochs, Bernd. „Die Epostheorie der Frühen Neuzeit. Ein Überblick“. *Forcierte Form. Deutschsprachige Versepike des 20. und 21. Jahrhunderts im Europäischen Kontext*. Hg. Kai Bremer und Stefan Elit. Stuttgart: J. B. Metzler, 2020. 27–37.
- Aurnhammer, Achim und Detering, Nicolas. *Deutsche Literatur der Frühen Neuzeit. Humanismus, Barock, Frühaufklärung*. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag, 2019.
- Barner, Wilfried. „Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren“. *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*. Hg. Hartmut Laufhütte. Wiesbaden: Harrassowitz, 2000. 33–67.
- Birken, Sigmund von. *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poeterey, mit Geistlichen Exempeln. verfasst durch Ein Mitglied der höchstlößlichen Fruchtbringenden Gesellschaft Den Erwachsenen. Samt dem Schauspiel Psyche und Einem Hirten-Gedichte*. Nürnberg: Christof Riegel, 1679.
- Blanckenburg, Friedrich von. *Versuch über den Roman*. Leipzig: Liegnitz, 1774.
- Blumenberg, Hans. „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“. *Nachahmung und Illusion*. Hg. Hans Robert Jauß. München: Wilhelm Fink, 1969. 9–27.
- Daston, Lorraine. *Rules: A short history of what we live by*. Princeton und Oxford: Princeton University Press, 2022.
- Garber, Klaus. *Der Reformator und Aufklärer Martin Opitz (1597–1639). Ein Humanist im Zeitalter der Krisis*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2018.
- Gottsched, Johann Christoph. *Versuch einer Critischen Dichtkunst für die Deutschen: Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden, Ueberall aber gezeigt wird: Daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe. Anstatt einer Einleitung ist Horatii Dichtkunst in deutsche Verse übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1737.
- Grimm, Jacob. „Von Übereinstimmung der Alten Sagen“. *Kleinere Schriften*. 4: Recensionen und vermischte Aufsätze. Berlin: Ferdinand Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1869. 9–12.
- Gunreben, Marie. „Deutschsprachige Romane um 1700. Versuch eines distant reading“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 142.4 (2023): 477–502.

- Hübner, Tobias. „Vorrede an den günstigen Leser“. *La Seconde Sepmaine de Guillaume de Saluste Seigneur du Barts. Die Andere Woche Wilhelms von Saluste Herrn zu Barts*. Cöthen, 1622. o.A.
- Humboldt, Wilhelm von. „Über Göthes Herrmann und Dorothea [1798]“. *Werke in fünf Bänden. II. Schriften zur Altertumskunde und Ästhetik. Die Vasken*. Hg. Andreas Flitner und Klaus Giel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002. 125–356.
- Kuhn, Thomas S. „Postsriptum – 1969“. *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2023. 186–221.
- Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Bielefeld: Aisthesis-Verl., 2009.
- Meid, Volker. *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung. 1570–1740*. München: Beck, 2009.
- Michler, Werner. *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2015.
- Morhof, Daniel Georg. *Unterricht von Der Teutschen Sprache und Poesie / deren Ursprung / Fortgang und Lehrsätzen. Wobey auch von der reimenden Poeterey der Außländer mit mehrn gehandelt wird*. Kiel: Joachim Reumann, 1682.
- Müller-Bochat, Eberhard. „Die Einheit des Wissens und das Epos. Zur Geschichte eines utopischen Gattungsbegriffs“. *Romanistisches Jahrbuch* 17 (1966): 58–81.
- Omeis, Magnus Daniel. *Gründliche Anleitung zur teutschen accuraten Reim= und Dicht=Kunst durch richtige Lehr-Art, deutliche Reguln und reine Exempel vorgestellt: worinnen erstlich von den Zeiten der Alten und Neuen Teutschen Poesie geredet, hernach, nebst andern Lehr-Sätzen, auch von den Symbolis Heroicis oder Devisen, Emblematibus, Rebus de Piardie, Romanen, Schau-Spielen, der Bilder-Kunst, Teutschen Stein=Schreib=Art u. a. curieusen Materien gehandelt wird; samt einem Beitrage von der T. Recht-Schreibung, worüber sich der Löbl. Pegnesische Blumen-Orden vergleichen. Hierauf folget eine Teutsche Mythologie, darinnen die Poetische Fabeln klärlich erzehlet, und derer Theologisch=Sittlich=Natürlich= und Historische Bedeutungen überall angefüget werden; wie auch eine Zugabe von etlich-gebundenen Ehr=Lehr= und Leich=Gedichten. Welches alles zu Nutzen und Ergetzen der Liebhaber T. Poesie verfasst Magnus Daniel Omeis, Comes Pal. Caes. Moral. Orator. und Poes. Prof. P. zu Altdorf, der im Pegnesischen Blumen-Orden so benannte Damon*. Nürnberg: Wolfgang Michahelles und Johann Adolph, 1704.
- Opitz, Martin. *Buch von der deutschen Poeterey (1624). Mit dem Aristarch (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen Teutschen Poemata (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der Trojanerinnen (1625)*. Stuttgart: Reclam, 2011.
- Reckwitz, Andreas. *Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000.
- Roth, Albrecht Christian. *Kürtzliche / Doch deutliche und richtige Einleitung zu den Eigentlich so benahmten Poetischen Gedichten i. e. den Feld=und Hirten=Gedichten / zu den Comödien und Tragödien / wie auch zu den Helden=und Liebes=Gedichten / Dabey Theils deren Ursprung / theils ihr Wachsthum und Beschaffenheit / theils wie sie noch itzo müssen eingerichtet werden / vorgestellt wird / Der studirenden Jugend zum besten entworffen*. Leipzig: Friedrich Lanckischen Erben, 1688.
- Scaliger, Julius Caesar. „3. Buch, 95. Kapitel: Vorschriften für die einzelnen Gattungen der Dichtung. Die epischen Gedichte“. *Poetices libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*. Bd. 3. Hg. Luc Deitz und Gregor Vogt-Spira. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 1994. 20–25.
- Spang, Kurt. „Dreistillehre“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. Gert Ueding, Gregor Kalivoda, Walter Jens und Wilfried Barner. Tübingen: Niemeyer, 2001. 921–972.
- Stockhorst, Stefanie. „Die Normierung des heroischen Versepos im Deutschen. Anmerkungen zum Verhältnis von kodifizierter Poetik und poetologischen Prätexten im Zeichen der barocken Dichtung“. *Wolfenbütteler Barock-Nachrichten* 34.2 (2007): 123–137.

Trappen, Stefan. *Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre*. Heidelberg: Winter, 2001.

Voßkamp, Wilhelm. „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie“. *Textsortenlehre, Gattungsgeschichte*. Hg. Walter Hinck und Alexander von Bormann. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. 27–44.

Werle, Dirk und Uwe Maximilian Korn. „Telling the Truth. Fictionality and Epic in Seventeenth-Century German Literature“. *Journal of Literary Theory* 14.2 (2020): 241–259.

Rita Rieger

Zur gattungskonstituierenden Funktion des Schreibens in französischen Tanztheorien des achtzehnten Jahrhunderts

Mitte des achtzehnten Jahrhunderts etabliert sich im Bereich des theatralen Tanzes in weiten Teilen Westeuropas eine Praxis, die ausgehend von Frankreich als autonome dramatische Gattung theoretisiert und über das Attribut der *action* bestimmt wird.¹ Beschrieben wird dieses neue Phänomen in den zahlreich entstehenden tanztheoretischen Schriften von Choreografen, Kunstkritikern und Tanzhistoriografen,² wie die historisch-poetologischen Texte von Louis de Cahusac *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* (1754) und Jean-Georges Noverres *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) bezeugen. Das Schreiben von und über Tanz trägt hierbei erheblich zur Legitimation der Kunst wie auch zur Ausdifferenzierung der neuen Bühnenpraxis als theatrale Gattung bei. Während im *Schreiben von Tanz* zumeist mittels der von Feuillet-Beauchamp entwickelten Notationssystematik der *Chorégraphie* das kinetische Moment der Tanzkunst im Vordergrund steht, widmet sich das *Schreiben über Tanz* den poetologischen Prinzipien des Balletts im Detail, wie Tilden Russell in *Dance Theory. Source Readings from Two Millennia of Western Dance* (2020) ausführt (vgl. Russell 2020, xxii). Beide Schreibformen zeichnen sich bis Ende des Jahrhunderts gleichermaßen durch ein enges Verhältnis von Theorie und Praxis aus (vgl. Russell 2020, xxii–xxiii).

1 Wenngleich der englische Choreograf und Tanztheoretiker John Weaver bereits zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts den Umbruch im Bereich des Bühnentanzes konstatiert, erfährt die theoretische Diskussion mit den französischen Schriften Mitte des Jahrhunderts eine Hochphase, die sich insbesondere durch die zeitnahen Übersetzungen von Jean-Georges Noverres *Lettres sur la danse et sur les ballets* ins Deutsche, Englische oder Italienische abzeichnet (vgl. Dahms 2010, 24). Eine erste deutsche Übersetzung der *Briefe* stammt von Gotthold Ephraim Lessing und Christoph Bode.

2 Aus der umfangreichen tanzwissenschaftlichen Forschung sei exemplarisch auf die Arbeiten von Sabine Huschka und Susan Leigh Foster verwiesen (vgl. Huschka 2020; Foster 1998). Auch wenn Tänzerinnen und Choreografinnen erheblich an der Innovation des theatralen Tanzes mitgewirkt haben, allen voran die vielfach zitierte Marie Sallé, haben sich zum derzeitigen Stand der Forschung keine theoretischen Schriften von Marie Sallé erhalten (vgl. Foster 1998, 12). Erst mit dem zwanzigsten Jahrhundert werden Tänzerinnen und Choreografinnen als Theoretikerinnen bekannt (vgl. Russell 2020, xxiii).

Vor diesem Hintergrund fokussiert dieser Beitrag das *Schreiben über Tanz* im Sinne einer theoretischen Auseinandersetzung der Choreografen sowie Tanz- und Kunstkritiker mit den poetologischen Prinzipien des Tanzes, um die innovative Tanzpraxis theoretisch zu fundieren. Das Schreiben wird hierbei insofern als ein gattungskonstituierendes Verfahren erachtet, als es sich auf ein absichtsvolles, zweckorientiertes Handeln bezieht, das danach strebt, die neue theatrale Tanzform von historischen Tanzpraktiken abzugrenzen. Wie noch detaillierter ausgeführt wird, fungieren innerhalb der französischen Tanztheorie des ausgehenden siebzehnten Jahrhunderts und verstärkt im achtzehnten Jahrhundert der transhistorische Sammelbegriff *danse* sowie die bestehende Gattung des *ballet* als Kontrastfolien für die Spezifikation der neuen Gattung der *danse en action* bei Louis de Cahusac und des *ballet en action* bei Jean-Georges Noverre (vgl. Cahusac 2004; Noverre 1760). Im größeren Rahmen der schönen Künste wiederum gelten insbesondere die Malerei und vor allem die Tragödie als dem Publikum bekannte Bezugsgrößen, die es erlauben, die tanzästhetischen Innovationen zu kommunizieren und durchzusetzen.

Methodisch stützt sich dieser Beitrag mit Christoph Hoffmanns Ausführungen in *Schreiben im Forschen: Verfahren, Szenen, Effekte* (2018) auf ein Verständnis von Schreiben als zweifachen Akt der Konkretion, der zum einen die *écriture* im Sinne Roland Barthes' als eine theorieproduzierende Praktik konkretisiert und zum anderen den Untersuchungsgegenstand – die *danse en action* bzw. das *ballet en action* – durch das Schreiben allererst aufschließt und derart eine zeitversetzte Beobachtung von Gattungsinnovationen ermöglicht (vgl. Hoffmann 2018, 30).³ Die Tanztexte selbst können mit Susanne Knallers literaturwissenschaftlich-praxeologischen Modell in *Mit Texten umgehen. Ein theoretisch-methodologisches Modell* (2022) als Praxis-Diskurs-Formationen erachtet werden, da sie zugleich diskurs- und praxisbildend operieren.⁴ Für die thematische Ausrichtung dieses Sammelbandes, der Gattungen und Gattungsdynamiken aus praxeologischen Perspektiven im Sinne eines *doing genre* untersucht, erweist sich der Zugriff auf die Theoretisierung von historischen

3 Der hier verwendete kulturwissenschaftliche und praxeologische Schreibbegriff beruht auf den Ausführungen von Roland Barthes sowie jenen der Schreibszenenforschung nach Rüdiger Campe und Martin Stingelin (vgl. Barthes 1994a, 1994b, 2003; Campe 2012; Stingelin 2004). Wie Monika Schmitz-Emans in ihrem Eintrag zu „Écriture und Gattung“ in Rüdiger Zymners *Handbuch Gattungstheorie* festhält, unterstreicht ein Zugriff auf gattungstheoretische Problemstellungen mithilfe der *écriture* praxeologische Perspektiven, da Texte nicht länger konform mit Gattungsnormen realisiert werden, sondern im Sinne Barthes' verschiedene Schreibverfahren erproben (vgl. Schmitz-Emans 2010, 109).

4 Ausgehend von der Beobachtung, dass Texte von Transport- und Trägermedien sowie von Produktions- und Rezeptionsmechanismen abhängen und diese auch bedingen, hebt Knaller in ihrer Text-Definition den praxeologischen Aspekt hervor: „Texte sind produzierte Phänomene, sie sind Objekte des Umgangs damit wie auch selbst Akteure des Umgehens“ (Knaller 2022, 10).

Tanzinnovationen über die Schreibforschung und über ein Diskurse und Praktiken umspannendes Textmodell als gewinnbringend, da auf diese Weise eine Beobachtung von Gattungskonstituierung und Gattungsdynamiken ermöglicht wird.

Ganz allgemein wird ‚Gattung‘ in diesem Beitrag zunächst nach Gérard Genettes *Introduction à l'architexte* anhand der drei Parameter des Thematischen, des Modalen und des Formalen gefasst sowie kognitionstheoretischen Ansätzen folgend als kognitiver Rahmen, der das Verstehen innovativer Tanzpraktiken und deren Einordnung in vorhandene kulturelle Wissensbestände durch Genera erleichtert (vgl. Genette 2004 [1979]; Hallett 2007). Vor diesem Hintergrund gehe ich von der Annahme aus, dass mittels schriftlich niedergelegter kontrastiver Vergleiche von der neuen Tanzpraxis mit bereits etablierten Tanzarten, mit anderen Künsten wie insbesondere der Malerei und mit literarischen Gattungen, allen voran der Tragödie, ein kognitiver Rahmen für die Einordnung der neuen Bühnenpraxis *erschrieben* wird, der zugleich literarische und literaturtheoretische Gattungssystematiken problematisiert. Um dies zu zeigen, geht dieser Beitrag zunächst auf die Relationierung von gattungstheoretischen Perspektiven und Tanztheorien ein, deren Komplexität anhand einer Reihe von Fragen umrissen werden kann: Welche Gattungen werden in den Tanztheorien von Cahusac und Noverre problematisiert? Inwiefern resultiert aus dem Schreiben über Tanz eine (Re-)Konzeptualisierung von Tanzpraktiken als Gattungen? Mithilfe welcher modalen und formalen Merkmale erfolgt die Neukonstituierung von Gattungen in Tanztexten und wie wird diese vermittelt? Inwiefern wirkt die Beschreibung dieser innovativen theatralen Bühnenpraktiken auf den Schreibmodus zurück und generiert Texte, die sich einer eindeutigen Zuordnung zu spezifischen literarischen Gattungen verweigern?

1 Gattungstheoretische Perspektiven in und auf Tanztheorien des achtzehnten Jahrhunderts

‚Gattungen‘ bezeichnen mit Rüdiger Zymner kontingente, kulturelle Beschreibungskategorien im Rahmen von Kategorisierungsprozessen, die „als historisch-sozial relative *Normen der Kommunikation* aufzufassen sind“, die den Verständigungsprozess innerhalb einer kommunikativen Situation erleichtern (Zymner 2010, 3). Für die Beschreibung der Ballettreformen in Tanztheorien des achtzehnten Jahrhunderts ist die Gattungsfrage damit von zweifacher Bedeutung: Erstens dokumentieren Tanztheorien den Umgang mit literatur- und tanztheoretischen Kategorien, die für das neue Tanzgenre adaptiert werden. Bekannte Schemata der Dramentheorie wie Tragödie, Komödie und Tragikomödie werden rekontextualisiert, mitunter auch rekonzeptualisiert, um sie an die Phänomene der theatralen Tanzkunst anzu-

passen. Auf einer begrifflichen Ebene werden darüber hinaus auch neue Beschreibungskategorien wie die *danse en action* bei Cahusac oder das *ballet en action* bei Noverre entworfen, um die innovative Bühnenpraxis zu bezeichnen. Zweitens fungieren die Texte der beiden Tanztheoretiker selbst als paradigmatische Beispiele für eine im Kontext der Tanztheorie des achtzehnten Jahrhunderts verbreitete und schwer einer spezifischen literarischen Gattung zuordenbare Schreibweise, da Cahusac und Noverre insofern hybride Texte produzieren, als sie in der Verflechtung von Tanzpraxis und Tanztheorie praxeologische Aspekte mit diskursiven, insbesondere mit philosophischen, poetologischen, historischen und didaktischen Diskursen verbinden. Allgemein lässt sich beobachten, dass der Bühnentanz des achtzehnten Jahrhunderts ein theorie- und schriftinformiertes Phänomen darstellt, das als Praxis-Diskurs-Formation erachtet werden kann.⁵ Die staatlich geförderten Aufzeichnungen diverser Tänze und die verstärkte Theoretisierung des Tanzes in Frankreich seit dem siebzehnten Jahrhundert tragen dazu bei, dass sich die Bühnenpraxis innerhalb Europas weit verbreitet. Zugleich befördern diese Texte die Autonomiebestrebung des Bühnentanzes als eigenständige Kunstform. Und letztlich wirken die Aufzeichnungen einzelner Tänze mittels Notationssystemen oder die Vermittlung von Tanzpoetiken in Traktaten, fiktiven und öffentlichen Briefen oder Peritexten zu Ballettprogrammen maßgeblich an einzelnen Ausführungen oder Innovationen der jeweiligen Tänze mit.⁶ Aus literaturwissenschaftlicher Sicht verlangen diese tanz- und gattungstheoretischen Texte eine Berücksichtigung der genannten praxeologischen Perspektive, da sie hinsichtlich des Schreibens über Tanz neue Textformate generieren, die eine eindeutige Zuordnung zu bereits etablierten literarischen Gattungen unterlaufen. Angekündigt wird dies bisweilen bereits in den Titeln der Werke, wenn etwa Louis de Cahusac im zweiten Teil seines Titels *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* mit dem Begriff *Traité* auf die philosophische und kunstkritische Ausrichtung der Traktatliteratur anspielt und zugleich

5 Der Begriff der Praxis-Diskurs-Formation durchzieht neuere kultur- und literaturwissenschaftliche Forschungen und verweist darauf, dass Diskurse (im engen Sinne als Sprachprodukte) und Praktiken ineinandergreifen, wie etwa die Ausführungen des Kultursoziologen Andreas Reckwitz (vgl. Reckwitz 2016, 49–66) oder spezifisch auf das Feld der Literatur bezogen jene von Susanne Knaller in *Mit Texten umgehen* (2022) zeigen (vgl. Knaller 2022, 75). Praxis-Diskurs-Formationen oder Diskurs-Praxis-Formationen erweisen sich damit als anschließbar sowohl für Foucaults weiten Diskurs-Begriff wie auch für Schatzkis Praxis-Begriff als Verbindung von „doings and sayings linked by practical understanding“ (Schatzki 2002, 87).

6 Spätestens seit dem ausgehenden siebzehnten Jahrhundert verzeichnet Frankreich ein immer stärker, zunächst machtpolitisch orientiertes und staatlich gefördertes Interesse an der Archivierung und Dokumentation der flüchtigen Tanzkunst. Die Gründung der *Académie royale de danse* (1661) und ihre Bemühungen um Kodifizierung und schriftlicher Fixierung von Tänzen begünstigt den Anstieg tanztheoretischer Publikationen (vgl. Jeschke 1996, 91; Schroedter 1996, VIII).

mit den Adjektiven des ‚alten‘ und ‚modernen Tanzes‘ im ersten Teil des Titels sowie mit der Attribuierung des Traktats als ‚historisch‘ eine Einordenbarkeit des Textes zur Tanzhistoriografie suggeriert. Eindeutiger liest sich hingegen Jean-Georges Noverres Titel der *Lettres sur la danse et sur les ballets*, welcher sich in die literarische Tradition der pädagogischen und ästhetischen Briefe einzuschreiben scheint.⁷ Insbesondere die erweiterten Spätausgaben seiner Briefe verdeutlichen hingegen, dass sich das Werk nicht auf eine Darlegung tanzpoetologischer Prinzipien reduzieren lässt, sondern auch ausgewählte Ballettprogramme und Bruchstücke der Geschichte des modernen Balletts enthält.⁸

Die Problemstellung der Gattungsfrage in Tanztexten entfaltet sich damit auf zwei Ebenen: Erstens auf einer Objektebene, welche die Beobachtung der schriftlichen Überlieferung sowie der Neuentwicklung von Gattungsbezeichnungen für den Tanz und deren Beschreibung in Tanztheorien ermöglicht und damit den Umgang mit Gattungen sowie das *doing genre* im Sinne einer Gattungsneuschöpfung dokumentiert. Die von Plutarch geprägte Metapher, der ‚Tanz sei eine stumme Poesie‘ erweist sich hierbei als eine der am häufigsten zitierten Definitionen in Tanztexten des achtzehnten Jahrhunderts, welche auf einer Analogiebildung zur Literatur beruht.⁹ Die Bezeichnung verschiedener Tanzgenres als *tragédie en danse* oder *comédie en danse* oder ganz allgemein als *pièce de théâtre en danse* wie sie Cahusac vornimmt (vgl. Cahusac 2004, 234), stellt ebenfalls einen gängigen tanztheoretischen

7 Im Kontext der Kunst- und Literaturtheorie siehe beispielsweise auch Friedrich Schillers etwas später entstandene Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795). Noverres fiktive Briefe der Erstedition *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760), die poetologische Fragestellungen aufwerfen, reihen sich *en gros* in die Subgattung der philosophischen und ästhetischen Briefe ein. Zur Gattungstheorie des Briefs siehe den Beitrag von Wolfgang Müller in Dieter Lampings *Handbuch der literarischen Gattungen* (vgl. Müller 2009, 83).

8 Die erweiterte Neuedition erscheint 1803/1804 in vier Bänden in St. Petersburg unter dem Titel *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. Die Letztedition in zwei Bänden *Lettres sur les arts imitateurs en général, et sur la danse en particulier* von Paris datiert auf 1807.

9 Wie Tilden Russell anmerkt, gehe die Rede vom Tanz als ‚stummer Poesie‘, welche Tanztexte bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts durchzieht, auf Plutarch zurück, der im IX Tischgespräch der *Moralia* den Ausspruch Simonides, dass Malerei eine stumme Poesie sei erstmals auf den Tanz übertrage. Fortan werde Tanz vielfach als ‚stille oder stumme Poesie‘ und Poesie wiederum als ‚gesprochener Tanz‘ bezeichnet (vgl. Russell 2020, 14). Zur tanzwissenschaftlichen Verwendung von ‚Tanztext‘ siehe die Studie von Christina Thurner. Sie subsummiert unter dem Sammelbegriff ‚Tanztext‘ verschiedene Texte über Tanz, die als Traktate von Tanzmeistern, -apologeten und Ballettreformern, als Vorreden zu Libretti, als tanzästhetische Abhandlung oder Reflexion von Tanzaufführungen oder aber als tanzhistorische Texte verbreitet wurden (vgl. Thurner 2009, 28).

Zugriff dar, um die verschiedenen Subgattungen des theatralen Tanzes durch die Neukontextualisierung bekannter Schemata zu vermitteln.¹⁰

Zweitens ist die Gattungsfrage auf einer Metaebene von Bedeutung, welche die Zuordenbarkeit dieser teils historischen, teils poetologischen, teils didaktischen und stellenweise gattungstheoretischen Tanztexte betrifft. Dieser Befund fordert eine doppelte Perspektive auf ‚Gattung‘, die sich meines Erachtens mit der grundlegenden Beobachtung Gérard Genettes in *Introduction à l'architexte* realisieren lässt. Nach Genette ließen sich verschiedene Gattungssysteme mithilfe dreier Arten von Konstanten charakterisieren: einer inhaltlichen, einer modalen und einer formalen, die „relativement constantes et transhistoriques“ [*relativ konstant und transhistorisch*] sind (vgl. Genette 2004 [1979], 77; dt. Genette 1990, 96). Die inhaltliche Konstante erläutert Genette exemplarisch anhand der Tragödie, die als „cette-sortie-d'œuvre-à-sujet-noble“ [*die Art-von-Werken-mit-edlem-Gegenstand*] präsentiert wird, die sich von „une-action-héroïque“ [*einer-heroischen-Handlung*] als Definiens des Epos abhebt, wobei sowohl die Bestimmung der Tragödie als auch jene des Epos zusätzlich auf den Modus zurückgreifen, der im Falle der Tragödie in der Darstellung auf der Bühne und in jenem des Epos in der Narration einer heroischen Handlung bestehe (vgl. Genette 2004 [1979], 72; dt. Genette 1990, 90).¹¹ Das formale Kriterium in Genettes Trias meine hingegen die gewählten sprachlichen Mittel wie beispielsweise Prosa oder Vers. Auf den theatralen Tanz des achtzehnten Jahrhunderts übertragen können die sprechenden Gesten als Formelement erachtet werden, in der Tanztheorie wiederum die Anlage der Texte als Prosawerke, die mitunter historiografische, poetologische und/oder didaktische Schreiblogiken verflechten.

Die hier untersuchten Tanztexte von Louis de Cahusac und Jean-Georges Noverre lassen sich mit Rekurs auf Christina Thurner demnach als solche Art von Werken bezeichnen, die theatrale Tanzpraktiken und deren Wirkung (Inhalt) erzählen und reflektieren (Modus) und in formaler Hinsicht in nicht-fiktional konzipierter Prosa gehalten sind. Die folgenden Analysen konzentrieren sich vorwiegend auf die Bedeutung der inhaltlichen, modalen und formalen Konstanten zur Bestimmung

¹⁰ Sowohl Cahusac als auch Noverre greifen auf diese Ausdifferenzierung der *danse en action* und des *ballet en action* zurück, wobei Noverres Untertitelung einzelner Ballettkompositionen mit „ballet tragique“, „ballet héroï-pantomime“, „ballet tragi-héroïque“, „ballet anacréontique“ oder „ballet pastoral“ hinsichtlich der Indikation einer eigenen Gattungssystematik, welche das *ballet en action* weiter in tragische, heroisch-pantomimische und tragisch-heroische Ballette unterscheidet, noch analysiert werden müsste (vgl. Noverre 1804, 35–224).

¹¹ Neben den oben erwähnten dramatischen und narrativen Aussageweisen als zwei modale Varianten erwähnt Genette auch noch den nicht-darstellenden direkten Ausdruck (vgl. Genette 2004 [1979], 76).

der Tanzinnovation auf der Objektebene, kommen jedoch nicht umhin, auch den Umgang mit den Kategorien des Inhalts, des Modus und der Form auf der Metaebene der Tanztheorieproduktion zu streifen. Derart referiert das *doing genre* in diesem Beitrag nicht nur auf den Tanzdiskurs und die Rolle des Schreibens in seiner gattungskonstituierenden Funktion für Reformen im Bühnentanz des achtzehnten Jahrhunderts, vielmehr geraten die Konzeption der Tanztheorien als Praxis-Diskurs-Formationen sowie das literarische Schreiben ebenso in den Blick, welche literaturtheoretische Problemstellungen generieren.

2 (Re-)Konzeptualisierung von Tanzarten

Zu den konkreten Herangehensweisen in tanztheoretischen Texten, den theatralen Tanz als autonome Kunstform vorzustellen, die unabhängig von Opern, Theateraufführungen oder anderen Spektakeln inszeniert werden kann, zählen zunächst eine begriffliche Definition der Bühnenpraxis, die sowohl bei Cahusac wie auch bei Noverre in Abgrenzung zu einer Form nicht-mimetischer Tänze erfolgt. Im Sinne der Aktivierung eines kognitiven Schemas greifen beide Autoren bereits bekannte Tanzvorstellungen auf, von denen die neue Gattung abgegrenzt wird.

Von Bedeutung ist hierbei, dass etwa in Louis de Cahusacs Definition der *danse en action*, die synonym als *danse composée* bezeichnet wird, die bislang bekannte Tanzpraxis ebenfalls rekonzeptualisiert wird, indem Cahusac auf Letztere nunmehr mithilfe der Bezeichnung *danse simple* referiert.¹² Während die *danse simple* aus anmutigen Armbewegungen, leichten Schritten, in vollkommener Balance des Körpers zum Takt der Musik bestehe, zeichne sich die *danse en action* inhaltlich durch die Merkmale der Nachahmung von Handlungen, Charakteren und Leidenschaften sowie formal durch den Leidenschaftsausdruck mittels natürlichen Gesten aus.¹³ Diese Tanzart, so Cahusac weiter, sei aufgrund der nachahmenden und dramatischen Eigenschaften die einzige für das Theater geeignete Tanzart (vgl. Cahusac 2004, 222). Die in der *danse simple* gelisteten kinetischen Merkmale sowie die tanzästhetischen Qualitäten der Anmut und Leichtigkeit bil-

¹² Cahusac definiert die *danse simple* in unterschiedlichen Kapiteln jeweils über kinetische und tanzästhetische Merkmale, die sich auf die Schritte, Armbewegungen und Körperhaltungen einerseits und die Qualitäten der Anmut und Leichtigkeit andererseits beziehen (vgl. Cahusac 2004, 166 u. 197).

¹³ Cahusac stützt sich hierbei direkt oder indirekt über Ménestriers Traktat auf Aristoteles' *Poetik*, der im ersten Kapitel hinsichtlich der tanzzeigenden Mitteln der Nachahmung allerdings nicht von Gesten, sondern von „Rhythmen, die die Tanzfiguren durchdringen“ spricht (vgl. Aristoteles 1999, 5).

den gleichsam die Basis – oder in den Worten Cahusacs das ‚Alphabet‘ – für den theatralen Tanz im Sinne einer *danse en action* (vgl. Cahusac 2004, 197). Während die Bezeichnung *danse composée* auf die Logik des Vergleichs zu einer *danse simple* zurückgeführt werden kann, wird das innovative Merkmal der Nachahmung einer fortlaufenden ‚Handlung‘, des Leidenschaftsausdrucks und der Affizierung des Publikums durch die nonverbale Sprache des Körpers im Tanz im Attribut der *action* transportiert (vgl. Cahusac 2004, 222). Es ist auch diese Attribuierung, die Noverre von Cahusac für sein Reformballett, das *ballet en action*, übernehmen wird.

Mit Lothar van Laaks Überlegungen zum Verhältnis von Innovation und Gattung in Rüdiger Zymners *Handbuch Gattungstheorie* (2010) lässt sich Cahusacs Herausarbeitung des innovativen Anteils der neuen Gattung als eine nichtaffirmative Positionierung gegenüber der vorhandenen generischen Form, die nun als *danse simple* gleichsam begrifflich abqualifiziert wird, beschreiben (vgl. van Laak 2010, 69). Die Herausforderungen in der Beschreibung einer neuen Gattung lassen sich hingegen daran ablesen, dass die Bestimmung der *danse en action* als eine dem Drama vergleichbare theatralische Gattung – da beide auf der zentralen Komponente der *action* beruhen – von Cahusac zirkulär argumentiert wird. Die neue Tanzpraxis beruhe nicht nur auf der *action*, schon alleine die Tatsache, dass der Tanz im Theater stattfinde, untermauere die Ähnlichkeit zu etablierten Dramengattungen, denn „Tout ce qui est sans action est indigne du Théâtre; tout ce qui n'est pas relatif à l'action devient un ornement sans goût, et sans chaleur“ (Cahusac 222–223).¹⁴

Ähnlich formuliert es Noverre, der das Hauptcharakteristikum des neuen Genres in feurigen, energiegeladenen Szenen sieht. In der nachfolgenden Beschreibung nennt er zusätzlich noch das tanzästhetische Element der Symmetrie als Charakteristikum älterer Ballette, welches im *ballet en action* von einem natürlichen, wahrscheinlichen und die Handlung stärkenden Chaos abgelöst werde:

Voilà ce que j'appelle une Scene d'action, où la Danse doit parler avec feu, avec énergie; où les figures symétriques & compassées ne peuvent être employées sans altérer la vérité, sans choquer la vraisemblance, sans affoiblir l'action & refroidir l'intérêt. Voilà, dis-je, une Scene qui doit offrir un beau désordre, & où l'Art du Compositeur ne doit se montrer, que pour embellir la nature. (Noverre 1760, 9–10)¹⁵

14 „Alles, was ohne *action* ist, ist des Theaters unwürdig; alles, was sich nicht auf die *action* bezieht, wird zu Verzierung ohne Geschmack und ohne Wärme.“ Wenn nicht anders vermerkt, stammen alle Übersetzungen von der Verfasserin. Die französischen Zitate folgen der Originalorthografie auch hinsichtlich fehlender oder nach aktueller Schreibung falscher Akzentsetzung.

15 „Das ist es, was ich eine *Scene d'action* nenne, in der der Tanz mit Feuer, mit Energie sprechen muss; in der symmetrische und steife Figuren nicht verwendet werden können, ohne die Wahrheit zu verändern, ohne die Wahrscheinlichkeit zu verletzen, ohne die Handlung zu schwä-

Statt symmetrischer Figuren solle sich der Ballettmeister in seinen Kompositionen am im Alltag beobachtbaren Durcheinander emotionsgeladener Situationen orientieren. Wenige Seiten später schreibt Noverre sogar, „que la symétrie, fille de l'Art, sera toujours bannie de la Danse en action“ (Noverre 1760, 13).¹⁶ Auch wenn mit dieser radikalen Rhetorik mehr der Innovationsanspruch als die eigene kompositorische Praxis beschrieben wird, gibt sie die Stoßrichtung seiner Reformen vor, welche die Bedeutung natürlicher Bewegungen zu den wichtigsten formalen Kriterien erheben. Dies lässt sich etwa auch an seinen inszenatorischen Prinzipien erkennen, denen zufolge der Choreograf Masken, Steifröcke und Drahtgestelle als Teil der Kostüme abschafft, um die Bewegungsfreiheit des Körpers nicht einzuschränken und einen natürlichen Ausdruck zu fördern.¹⁷

Auf einer Metaebene fällt im Vergleich der beiden tanztheoretischen Texte auf, dass Cahusac eine objektiv anmutende Definition zur Beschreibung der *danse en action* wählt, während Noverre in seinen pseudo-dialogischen Briefen die neue Gattung aus einer subjektiven Perspektive mit direkter Adressierung des fiktiven Briefempfängers beschreibt und durch die dialogische Struktur den narrativen Modus seines Tanztextes dramatisiert.

Bedeutsam ist in diesen beiden Beschreibungen der *danse en action* bzw. des *ballet en action*, dass neben der nachgeahmten Handlung die Emotionen sowohl inhaltlich als auch modal als konstitutive Elemente der Gattung erscheinen. Damit wird das Tanzgenre an die Tragödie angenähert, deren Gattungsbeschreibung explizit Emotionen beinhaltet, wie Genettes Ausführungen zum kathartischen Effekt zeigen.¹⁸ Diese Referenz auf die Tragödie erfolgt nicht unbedacht, da eine Gleichstellung von Tragödie und *danse en action* bzw. *ballet en action* die theatralen Tanzformen im Kontext einer Kunstauffassung, die zwischen hohen und niederen Gattungen unterscheidet, eindeutig zu nobilitieren und aus dem Schatten einer rei-

chen und das Interesse zu dämpfen. Das ist, sage ich, eine Szene, die ein schönes Durcheinander bieten muss, und in der sich die Kunst des Choreografen nur zeigen darf, um die Natur zu verschönern.“

16 „dass die Symmetrie, Tochter der Kunst, für immer aus der *Danse en action* verbannt sein wird“.

17 Hierbei handelt es sich um eine Entwicklung im Bühnentanz, die sich auch außerhalb Frankreichs in England, Italien, Deutschland oder Österreich abzeichnet. So zählt Franz Anton Hilverding in Wien zu den Initiatoren der Ballettreform und sein Nachfolger Gasparo Angiolini wohl zu den bekanntesten Konkurrenten Noverres (vgl. Sträßner 1994, 58; Huschka 2008, 98). Noverre und Angiolini stellen in der *Querelle de la danse* die prominentesten Kontrahenten der Diskussion dar, wie Irene Brandenburg ausführt (vgl. Brandenburg 2013).

18 Zu Emotionen als innovatives Merkmal der Tragödie allgemein siehe die Anmerkungen von Genette in *Introduction à l'architexte* (vgl. Genette 2004, 23–24). Dass Noverre vom Tragischen besonders fasziniert ist, legt Nicole Haitzingers Studie dar (vgl. Haitzinger 2015).

nen Unterhaltungskunst hervorzuholen sucht. Die Integration der Leidenschaften im Sinne einer inhaltlichen und modalen Komponente stellt zudem eines der wichtigsten Unterscheidungsmerkmale innerhalb der Tanzkunst dar, da Emotionen weder in der affektgedämpften *belle danse* von Bedeutung waren, noch in den Balletten bis ins frühe achtzehnte Jahrhundert auf ‚natürliche‘ Weise durch die Sprache des Körpers, sondern anhand von kodifizierten Gesten oder durch Allegorien mit wiedererkennbaren Kostümen ausgedrückt wurden.¹⁹ In der *danse en action* oder im *ballet en action* solle der tanzende Körper hingegen die darzustellenden Leidenschaften durch das ausdrucksstarke Spiel der Gesten gleichsam vor Augen stellen. Konsequenterweise rückt die Geometrie als eine seit Lukian von Samosata in *Über die Tanzkunst* angeführte Teildisziplin der Tanzkunst zugunsten der Malerei in den Hintergrund, welche nunmehr als eines der bevorzugten Vergleichsobjekte fungiert, um die formalen und modalen Kriterien des Tanzgenres näher zu bestimmen.²⁰

3 Konkretion formaler und modaler Kriterien anhand der Malerei

In der Konkretion formaler und modaler Kriterien der Tanzkunst anhand von Vergleichen mit der Malerei lässt sich in Louis de Cahusacs *La danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse* eine Rückkoppelung des beschriebenen Gegenstandes auf die Schreibweise des Traktats beobachten, die sich in einem erhöhten bildlichen Sprachgebrauch manifestiert. Dieser die Imagination stärker anstoßende Effekt durch eine Bezugnahme auf die Bildende Kunst wird insofern noch gesteigert, als der Tanztheoretiker in seiner Gattungsbeschreibung zudem den kreativen Akt der Komposition und damit eine Handlung schildert:

¹⁹ Zum Gefühlsausdruck im französischen Bühnentanz des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts siehe die Studie von Stephanie Schroedter (vgl. Schroedter 2004). Der Sammelbegriff der *belle danse* für höfische und theatrale Tänze des siebzehnten Jahrhunderts wird insbesondere in Noverres Briefen als undifferenzierte Kontrastfolie für die von ihm als *ballet en action* bezeichneten tanzpraktischen Reformen verwendet (vgl. Kiss 2016, 92–93).

²⁰ Lukians Dialog wird insbesondere im Tanzdiskurs des achtzehnten Jahrhunderts als Autorität zitiert (vgl. Sträßner 1994, 11). Auffällig ist hierbei die verfremdende Zitierweise aus Lukians Dialog bei Ménestrier und Cahusac, welche in den Dienst der Autonomiebekundung der Tanzkunst gestellt wird oder aber für die Beschreibung des theatralen Tanzes im achtzehnten Jahrhundert herangezogen wird (vgl. Rieger 2023, 264–266).

Un grand peintre a commencé par assurer sa main. L'art du dessin l'a réglée. Il a d'abord tracé quelque partie d'une figure, et successivement allant d'études en études, de progrès en progrès, il a dessiné la figure entière. C'est la danse simple.

Son imagination s'est échauffée par les chefs-d'œuvre qui l'ont frappée; son talent s'est développé par l'étude constante de la nature. Il saisit alors le pinceau. Les grands hommes renaissent, les événements mémorables se retracent; les couleurs parlent, la toile respire. C'est la danse en action. (Cahusac 2004, 231)²¹

Fern einer abstrakten begrifflichen Abgrenzung generieren sowohl die Schilderung der Komposition einer *danse simple* als auch jene einer *danse en action* lebendige Szenen, die in zwei getrennten Absätzen dargeboten werden. Während auf der Objektebene die Lebendigkeit und *action* im Sinne von ‚Handlung‘ oder ‚Tätigkeit‘ zur Unterscheidung der *danse simple* und der *danse en action* herangezogen werden, verdeutlicht die Schreibweise der tanztheoretischen Metaperspektive die Bedeutungserweiterung des Attributs *action*, das seit den Reformen nunmehr nicht nur die Handlung, sondern auch den Leidenschaftsausdruck und die Affizierung des Publikums meint, die in diesem Fall auch auf die Textproduktion und damit auf die Affizierung der Leserschaft übertragen wird. Wie Sabine Huschka detaillierter ausführt, vollzieht sich im Tanz durch ein unmittelbar gedachtes Affektionsmodell der Gestik ein Wandel des Darstellungsmodells von der *eloquentia corporis* zur *eloquentia cordis* (vgl. Huschka 2020, 180).²² Als Differenzkriterien zwischen den beiden Tanzgattungen fungieren in dieser Gattungsbestimmung zunächst jedoch formale Merkmale, auch wenn diese für die *danse en action* vage bleiben: Während die *danse simple* über die Aneignung der künstlerischen Fertigkeit, Tanzfiguren im Sinne von Bodenwegen zu zeichnen, charakterisiert wird und damit geometrische Formen und Figuren in den Vordergrund rücken, wird die *danse en action* über einen Aneignungsprozess näher bestimmt, an dessen Beginn die Stimulation der künstlerischen Imagination durch das Stu-

21 „Ein großer Maler begann damit, seiner Hand Sicherheit zu verleihen. Die Kunst des Zeichnens regulierte sie. Zuerst zeichnete er einen Teil einer Figur, und nach und nach, indem er von Studium zu Studium, von Fortschritt zu Fortschritt ging, zeichnete er die ganze Figur. Das ist die *Danse simple*. / Seine Vorstellungskraft wurde durch die Meisterwerke, die sie beeindruckt hatten, erhitzt; sein Talent entwickelte sich durch das ständige Studium der Natur. Er greift nun zum Pinsel. Große Männer werden wiedergeboren, denkwürdige Ereignisse werden dargestellt; die Farben sprechen, die Leinwand atmet. Das ist die *Danse en action*.“

22 Zur Bedeutung von Leidenschaften in der Tanzästhetik des achtzehnten Jahrhunderts und darüber hinaus siehe auch Stephanie Schroeders Studie *Vom ‚Affect‘ zur ‚Action‘: Quellenstudien zur Poetik der Tankunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action* (2004) sowie Christina Thurners Monografie *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten* (2009).

dium beeindruckender Meisterwerken steht, das von einer kontinuierlichen Beobachtung der Natur gefolgt wird. Statt mit geometrischen Mustern, die das abstrakte Denken anstoßen, wird die *danse en action* mittels Verweis auf den Geniediskurs und einem anthropomorphisierten Kunstwerk näher bestimmt. Der Innovationsanspruch der neuen Tanzgattung wird zudem durch die verwendeten grammatischen Zeiten suggeriert, denn während der kreative Akt der *danse simple* im *passé composé* gehalten ist und damit etwas Vergangenes signalisiert, entfaltet sich die Schilderung der *danse en action* im *présent*.

Auch Jean-Georges Noverre greift in seinen *Lettres sur la danse et sur les ballets* auf den Vergleich mit Gemälden zurück, wobei er weniger den Prozess des Malens oder Choreografierens betont, als den repräsentativen Charakter einzelner Szenen, die den Sujets von Bildern vergleichbar eine erzählbare Handlung bilden: Mehr als mit einem einzigen Gemälde könne das *ballet en action* mit einer Reihe zusammenhängender Gemälde etwa von Rubens verglichen werden, wobei jede getanzte Szene ein Bild und die Reihe an Szenen respektive Bilder eine zusammenhängende Geschichte erzähle (vgl. Noverre 1760, 44–45). Von Bedeutung ist hierbei, dass der Tanz nunmehr in Anlehnung an den Modus des Narrativen bestimmt wird (vgl. Foster 1998).

Spätestens seit Claude-François Ménestriers Traktat *Des Ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (1682), der zu den meistzitierten Intertexten von Cahusacs und Noverres Tanztheorien zählt, wird in der kritischen Reflexion der Künste der Vergleich zwischen Malerei und Tanzkunst bemüht, um die Anschaulichkeit und Ausdruckskraft tänzerischer Gesten zu vermitteln. Zugleich jedoch wird bereits bei Ménestrier dem Tanz gegenüber der Malerei der Vorzug gegeben, wie auch Cahusac ausführt:

La parole n'est pas plus expressive que le geste. La peinture qui retrace à nos yeux les images les plus fortes ou les plus riantes, ne les compose que des attitudes, du mouvement des bras, du jeu des traits du visage, qui sont les parties dont la danse est composée comme elle.

Mais la peinture n'a qu'un moment qu'elle puisse exprimer. La danse théâtrale a tous les moments successifs qu'elle veut peindre. Sa marche va de tableaux en tableaux, auxquels le mouvement donne la vie. Il n'est qu'imité dans la peinture. Il est toujours réel dans la danse. (Cahusac 2004, 229)²³

23 „Das Wort ist nicht ausdrucksstärker als die Geste. Das Gemälde, das vor unseren Augen die stärksten oder lustigsten Bilder zeichnet, setzt sie nur aus den Haltungen, der Bewegung der Arme und dem Spiel der Gesichtszüge zusammen, welche die Teile sind, aus denen der Tanz wie es selbst besteht. Aber die Malerei hat nur einen Moment, den sie ausdrücken kann. Der theatrale Tanz hat alle aufeinanderfolgenden Momente, die er malen möchte. Sein Gang geht von Bild zu Bild, denen die Bewegung Leben verleiht. In der Malerei wird sie nur nachgeahmt. Im Tanz ist sie immer real.“

Interessanterweise greift die Argumentation der Überlegenheit des Tanzes gegenüber der Malerei auf eine Parallele zwischen Tanz und Literatur oder Sprachkunst zurück, deren Eigenschaften auf den Tanz übertragen werden. Während die Gesten des Tanzes ebenso expressiv seien wie die wörtliche Rede und die *danse en action* den Vergleich mit der Literatur daher nicht zu scheuen brauche, liege der Vorteil in Relation auf die Malerei eindeutig darin, dass jede dargestellte Bewegung der *danse en action* immer der Realität entspreche und nicht bloß eine Nachahmung sei. Wie Cahusac anmerkt, fungiert der Körper nicht nur als reines mimetisches Darstellungsmedium, vielmehr unterläuft er durch seinen Doppelcharakter durch die Bewegungen zugleich das Prinzip der Mimesis, da selbst eine repräsentierte mimetische Bewegung den Realitätsstatus der ausgeführten Bewegung nicht tangiere. Während die Bewegung an sich derart immer real ist, hängt eine Relationierung zwischen tänzerischer Bewegung und mehr oder weniger ausgeprägter Bewegungsmimesis von ihrer Interpretation und damit von der Semantisierung der Bewegung im Akt der Rezeption ab.

Im größeren Kontext der Kunstdebatte fungiert die Bewegung im Tanz derart als explizit thematisiertes Alleinstellungsmerkmal der Tanzkunst nicht nur im Vergleich mit Gemälden, sondern auch innerhalb der theatralen Gattungen und in Abgrenzung zum Drama. Davon abgesehen, lässt sich in dieser Argumentation unweigerlich die Problematik erkennen, die mit einer Einordnung des theatralen Tanzes in den Reigen der autonomen Künste einhergeht, die nach Charles Batteux' *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746) auf den allgemeinen Grundsatz der Nachahmung rückgeführt werden könnten. Batteux zufolge sei der Gegenstand der Dichtkunst allgemein die Nachahmung von Handlungen, während der Gegenstand des Tanzes die Nachahmung von Leidenschaften sei. Batteux versäumt es allerdings nicht sogleich einzuräumen, dass sich in der Natur und den Künsten Handlungen und Leidenschaften immer vermischt fänden, wobei sie unterschiedliche Funktionen übernehmen:

que dans la première [la Poésie], les passions y seront employées comme des moyens ou des ressorts qui préparent l'action & la produisent, & dans la Musique & la Danse, l'action ne sera qu'une espece de cannevas destiné à porter, soutenir, amener, lier les différentes passions que l'Artiste veut exprimer. (Batteux 1969 [1773 1746], 340–341)²⁴

24 „dass in Ersterer (der Poesie) die Leidenschaften als Mittel oder Triebfedern verwendet werden, welche die Handlung vorbereiten und hervorbringen, und in der Musik und im Tanz die Handlung wohl nur eine Art Grundgerüst ist, das dazu bestimmt ist, die verschiedenen Leidenschaften, die der Künstler ausdrücken will, zu tragen, zu stützen, zu befördern und zu verbinden.“

Diese Erläuterungen Batteux' bilden eine Basis für Cahusacs und Noverres theoretische Überlegungen, im Begriff der *action* Handlungen und Leidenschaften zusammenzudenken und die neue Tanzgattung anhand von Vergleichen mit dem Epischen, Dramatischen und Lyrischen weiter zu bestimmen.

4 Konkretion der neuen Tanzart anhand des Epischen, Dramatischen und Lyrischen

Ungeachtet gattungstheoretischer Verschiebungen referieren Cahusac und Noverre neben Batteux' Klassifikation auf Aristoteles' *Poetik*, die sie wenn nicht selbst so dann über Ménestriers Ballettbeschreibung nach den Regeln des Theaters rezipiert haben, um die Tanzinnovation analog zu bekannten poetologischen Vorstellungen der Dichtkunst zu beschreiben.²⁵ Noverre geht in seinen *Lettres sur la danse et sur les ballets* ausführlich auf Aristoteles' Tragödien-theorie ein:

Le Ballet, dans quelque genre qu'il soit, doit avoir, suivant *Aristote*, ainsi que la Poésie deux parties différentes qu'il nomme *partie de qualité* & *partie de quantité*. Il n'y a rien de sensible qui n'ait sa matiere, sa forme & sa figure; conséquemment le Ballet cesse d'exister s'il ne renferme ces parties essentielles qui caractérisent, & qui désignent tous les êtres tant animés qu'inanimés. Sa matiere est le sujet que l'on veut représenter; sa forme est le tour ingénieux qu'on lui donne; & sa figure se prend des différentes parties qui le composent: la forme constitue donc les *parties de qualité*, & l'étendue, celles de *quantité*; voilà, comme vous voyez, les Ballets subordonnés en quelque sorte aux regles de la Poésie; (Noverre 1760, 123–124)²⁶

Den Intellektuellen und Schriftsteller:innen, die zum Lesendenkreis von Noverres ästhetischen Briefen zählten, wird wohl nicht entgangen sein, dass Aristoteles' *Poe-*

25 Zum Einfluss von Aristoteles' Schriften auf Ménestriers Tanztheoriebildung siehe den instruktiven Beitrag von Stephanie Schroedter „Tanz-Musik-Theater im Schatten von Platon und Aristoteles: Claude-François Ménestriers Rezeption antiker Philosophen in seiner Tanzpoetik“ (vgl. Schroedter 2018).

26 „Das Ballett, in welcher Gattung auch immer, muss wie auch die Poesie nach Aristoteles zwei verschiedene Teile haben, die er *Qualitätsteil* und *Quantitätsteil* nennt. Es gibt nichts Sinnliches, das nicht seinen Stoff, seine Form und seine Figur hat; folglich hört das Ballett auf zu bestehen, wenn es nicht diese essenziellen Teile enthält, die alle Wesen, sowohl die belebten als auch die unbelebten, charakterisieren und bezeichnen. Sein Stoff ist das Thema, das man darstellen will; seine Form ist die raffinierte Wendung, die man ihm gibt; und seine Figur ergibt sich aus den verschiedenen Teilen, aus denen es zusammengesetzt ist: Die Form bildet also die *qualitativen Teile* und die Ausdehnung jene der Quantität; Hier sehen Sie, wie die *Ballets* in gewisser Weise den Regeln der Poesie untergeordnet sind.“

tik keine Regeln für das Ballett beinhaltet, auch wenn Aristoteles den Tanz als eine der nachahmenden Künste erwähnt. Vielmehr suggeriert Noverres geschickte Formulierung von Strukturprinzipien eines Balletts – die er mit größter Wahrscheinlichkeit aus Ménéstriers Traktat übernommen hat²⁷ – eine Poetik des Balletts, die bis in die Antike zurückreiche und strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Tanz und Literatur erkennen lässt. In der *Poetik* wird dieser Dualität von qualitativen und quantitativen Merkmalen aller nachahmenden Künste eine Trias zur Seite gestellt, welche es erlaubt, die Tragödie von der Komödie und der Dithyrambendichtung zu unterscheiden: „entweder dadurch, daß sie durch je verschiedene Mittel, oder dadurch, daß sie je verschiedene Gegenstände, oder dadurch, daß sie auf je verschiedene und nicht auf dieselbe Weise nachahmen“ (Aristoteles 1999, 5). Die Tanztheoretiker übertragen diese Dreiteilung, indem sie für die *danse en action* bzw. das *ballet en action* den Gegenstand bzw. das Ballettsujet, die Form sowie die Figur als Unterscheidungsmerkmale nennen. Während das Sujet auf das inhaltliche Kriterium referiert, entspricht die ‚Form‘ den literarischen Aussageweisen im Sinne des Modus. Die ‚Figur‘ im Tanz kann wiederum als Bezugnahme auf die gewählten formalen Mittel gelesen werden, wobei in tanzästhetischer Hinsicht ‚Figur‘ rekonzeptualisiert wird und nicht länger die durch die Anordnung der Tänzer:innen entstehenden geometrischen Formen, sondern das Arrangement der verschiedenen kompositorischen Elemente eines Ballettstückes meint. Die qualitativen Aspekte des Gegenstands, der Form und der Figur fungieren in der Tanztheoriebildung als Äquivalente für Genettes drei Konstanten des Inhalts, des Modus und der Form in literarischen Gattungen.

Trotz der Analogiebildung zwischen Theater- und Tanzkunst unterscheidet Noverre jedoch auch explizit zwischen Tragödie und *ballet en action*, da im Gegensatz zum Drama die *danse en action* bzw. das *ballet en action* aufgrund der fehlenden Rede eine größere Vielfalt und schneller wechselnde Handlungen erfordere, um die Aufmerksamkeit und das Interesse des Publikums nicht zu verlieren (vgl. Noverre 1760, 24–25). Diese Beobachtung führte bereits Ménéstrier in seiner Beschreibung moderner Ballette dazu, die klassizistische dramentheoretische Lehre der drei Einheiten für die Tanzkunst als irrelevant zu erachten. Er beruft sich hierzu auf Lukian von Samosatas Dialog *Über den Tanz* als antike Autorität, in dessen Text vom Tanz weder eine Einheit der Zeit, noch des Ortes noch der Handlung gefordert wird (vgl. Lucien 2018). Allerdings müssten alle Handlungen im Ballett nach Ménéstrier einem einheitlichen *dessein* folgen – im Sinne einer Absicht etwas Bestimmtes zu repräsentieren (vgl. Ménéstrier 1682,

27 Die oben zitierte Passage aus Noverres *Lettres* liest sich beinahe wortgleich bereits in Ménéstriers *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* (vgl. Ménéstrier 1682, 45).

54). Noverre greift dieses von Ménéstrier neu eingeführte Argument der *unité de dessein* auf. Zugleich hebt der Ballettreformer durch den Verweis auf die relative Freiheit des Tanzes hinsichtlich bestehender Normen des Dramas die Nähe zwischen Ballett und Lyrik hervor:

cependant ils [les ballets] diffèrent des Tragédies & des Comédies en ce qu'ils ne sont point assujettis à l'unité de lieu, à l'unité de temps & à l'unité d'action; mais ils exigent absolument une unité de dessein, afin que toutes les Scenes se rapprochent & aboutissent au même but. Le Ballet est donc le frere du Poëme; il ne peut souffrir la contrainte des regles étroites du Drame; ces entraves que le génie s'impose, qui retrecissent l'esprit, qui resserrent l'imagination, anéantiroient totalement la composition du Ballet, & le priveroient de cette variété qui en est le charme. (Noverre 1760, 124–125)²⁸

Angesichts der sich vollziehenden Abwendung von Regelpoetiken im achtzehnten Jahrhundert und der Etablierung individueller Schreibweisen, die versuchen, einen Stil zu entwickeln, und sich am Geniediskurs orientieren, fungiert dieser Verweis auf die lyrische Poesie nicht nur als Modernitätsmerkmal der theatralen Tanzgattung, er hinterfragt zugleich durch die gezogenen Vergleiche von Tanz mit Drama, Epos und Lyrik, die literaturtheoretischen Kategorisierungsversuche als probate Klassifikationsformen für die Tanzkunst.

5 Konklusion

Um den innovativen Charakter des theatralen Tanzes auszustellen, entwerfen sowohl Cahusac als auch Noverre zunächst neue Beschreibungskategorien wie *danse en action* und *ballet en action*, deren Spezifikation zugleich die bereits etablierten und tradierten Tanzarten als *danse simple* bzw. *ballet* rekonzeptualisiert. Die tanztheoretischen Erläuterungen werden hierfür an antike und moderne Autoritäten der Literatur-, Kunst- und Tanztheorie gebunden, insbesondere an Aristoteles' *Poetik*, Lukian von Samosatas *Über den Tanz*, Claude-François Ménéstriers *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre* und Charles Batteux' *Les Beaux Arts réduits à un même principe*.

²⁸ „sie [die Ballette] unterscheiden sich jedoch von den Tragödien und Komödien darin, dass sie nicht der Einheit des Ortes, der Einheit der Zeit und der Einheit der Handlung unterworfen sind; aber sie verlangen unbedingt eine Einheit der Absicht, damit alle Szenen sich annähern und zum selben Ziel führen. Das Ballett ist also der Bruder des Gedichts; es kann den Zwang der engen Regeln des Dramas nicht ertragen; diese Fesseln, die sich das Genie selbst auferlegt, die den Geist einschränken und die Vorstellungskraft einengen, würden die Komposition des Balletts völlig vernichten und ihm die Vielfalt nehmen, die seinen Reiz ausmacht.“

In gattungstheoretischer Hinsicht lässt sich die Vorstellung des neuen Tanzgenres entlang der von Genette beschriebenen Konstanten des Inhaltlichen, des Formalen und des Modalen beschreiben. Das inhaltliche Kriterium bezieht sich ganz allgemein auf die Nachahmung von Handlungen, Charakteren und Leidenschaften, wobei der Begriff der *action* auch eine modale Bestimmung erhält, indem er auf die dramatisch-narrative Handlungsdarstellung und den nicht-darstellenden Leidenschaftsausdruck gleichermaßen referiert. Am unschärfsten gestaltet sich die Adaptierung der literarischen modalen Kategorien für die Gattungsbeschreibung der *danse en action* oder des *ballet en action*, denn der mimetisch-darstellende Modus des Dramatischen, der narrative Modus im Epischen und der expressive Modus im Lyrischen sollten Cahusac und Noverre zufolge in der *danse en action* zusammenfallen. Das formale Charakteristikum der sprechenden, natürlichen Gesten im *ballet en action* bzw. in der *danse en action* wiederum wird dazu herangezogen, um die Gattungsinnovation von bereits bestehenden Tanz- und Ballettgattungen abzugrenzen, die anhand eines Abschreitens geometrischer Wege oder dem Einsatz von kodifizierten Gesten als *danse simple* oder vorgängigen Arten des *ballet* charakterisiert werden. Das Schreiben über den theatralen Tanz in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts verdeutlicht somit zum einen die Herausforderungen in der abstrahierten Beschreibung einer neuen Tanzpraxis als Gattung in Anlehnung an bereits etablierte Kategorisierungen der Literatur(kritik), zum anderen wird die Kontingenz literatur- und kunstkritischer Klassifikationen ersichtlich.

Dem ungeachtet liegt das Verdienst der Tanztheoretiker von Ménéstrier über Cahusac bis zu Noverre darin, dass ihre Analogiebildungen zu bereits bekannten Tanzformen, zur Malerei, zur Erzählung, zum Drama sowie zur Lyrik allererst den kognitiven Rahmen konkretisieren, welcher die Einordnung der innovativen Tanzpraxis seitens der Adressat:innen von Tanztheorien erleichtert. Die schriftliche Reflexion des neuen theatralen Tanzes erweist sich hierbei in kultureller Hinsicht von großem Wert, da sie historische Tanzpraktiken dokumentiert, eine breitere asynchrone Rezeption ermöglicht und zugleich einen Einblick in die Genese von Gattungsinnovationen auf der Ebene des theatralen Bühnentanzes gibt. Das Schreiben über Tanz übernimmt hierbei nicht nur eine gattungskonstituierende und eine, die neuen ästhetischen Tanzpraktiken legitimierende und verbreitende Funktion, es stellt zugleich die Voraussetzung her, um künftige Innovationen theoriebasiert beschreiben zu können.

Nicht zuletzt fungiert das Schreiben über Tanz auch gattungskonstituierend im literarischen Feld. Cahusacs und Noverres tanztheoretische Texte *erschreiben* mittels Analogiebildungen zu literarischen Gattungen nicht nur einen kognitiven Rahmen für die neue theatrale Tanzpraxis, sie weisen ihre Tanztexte zugleich als eine innovative literarische Gattung aus. Hierbei lässt sich ein Rückkoppelungseffekt zwischen dem Schreibgegenstand der *danse en action* bzw. des *ballet en ac-*

tion und der literarischen Gattung der Tanztheorie beobachten, die durch die Kombination von historischen, poetologischen, theoretischen und didaktischen Schreiblogiken auf einer formalen Ebene etablierte literarische Gattungsgrenzen unterwandert. Vergleicht man die Texte der beiden Tanztheoretiker fällt zudem auf, dass sie sich hinsichtlich des präferierten Modus deutlich voneinander unterscheiden: Denn während in Cahusacs *Traité historique de la danse* ein objektiv-deskriptiver Modus dominiert, der gelegentlich von direkten Adressierungen der Lesenden unterbrochen wird, präsentiert Noverre mit der Erstedition der *Lettres sur la danse et sur les ballets* eine dramatisierte Erzählung seiner Ballettreformen aus der ersten Person Singular.

Literatur

- Aristoteles. *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1999.
- Barthes, Roland. „Variations sur l'écriture“. *Œuvres complètes. Tome II. 1966–1973*. Hg. Éric Marty. Paris: Éditions du Seuil, 1994a. 1535–1574.
- Barthes, Roland. Texte (théorie du). *Œuvres complètes. Tome II. 1966–1973*, hg. v. Éric Marty Paris: Éditions du Seuil, 1994b. 1677–1689.
- Barthes, Roland. *La préparation du roman, I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978–1979 et 1979–1980*. Hg. Nathalie Léger. Paris: Seuil/IMEC, 2003.
- Batteux, Charles. *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Genève: Slatkine Reprints, 1969 [¹⁷⁷³, ¹⁷⁴⁶].
- Brandenburg, Irene. „Noverres *Agamemnon vengé* und die ‚Querelle de la danse‘“. *Tanz und Archiv: Forschungsreisen. Geste und Affekt im 18. Jahrhundert* 4 (2013): 36–49.
- Cahusac, Louis de. *La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse*. Hg. u. komm. v. Nathalie Lecomte, Laura Naudeix, Jean-Noël Laurenti. Paris: Éditions Desjonquères/Centre national de la danse, 2004. 35–318.
- Campe, Rüdiger. „Die Schreibszene, Schreiben“. *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*. Hg. Sandro Zanetti. Berlin: Suhrkamp, 2012. 269–282.
- Dahms, Sibylle. *Der konservative Revolutionär. Jean Georges Noverre und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts*. München: epodium, 2010.
- Foster, Susan Leigh. *Choreography & Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire*. Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- Genette, Gérard. *Einführung in den Architext*. Aus d. frz. v. J.-P. Dubost, G. Febel, H.-Chr. Hobohm. U. Pfau. Stuttgart: Jutta Legueil, 1990.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte*. Paris: Éditions du Seuil, 2004 [1979].
- Haitzinger, Nicole. *Resonanzen des Tragischen. Zwischen Ereignis und Affekt*. Wien: Turia und Kant, 2015.
- Hallet, Wolfgang. „Gattungen als kognitive Schemata: Die multigenerische Interpretation literarischer Texte“. *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Hg. Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning unter Mitarbeit von Martin Butler, Ronja Tripp und Alexandre Segão Costa. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007. 53–71.
- Hoffmann, Christoph. *Schreiben im Forschen: Verfahren, Szenen, Effekte*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2018.

- Huschka, Sabine. „Die Darstellungsästhetik des *ballet en action*. Anmerkungen zum Disput zwischen Gasparo Angiolini und Jean Georges Noverre“. *Vom Schäferidyll zur Revolution. Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert. 2. Rothenfelser Tanzsymposion. 21.–25. Mai 2008. Tagungsband*. Hg. Uwe Schlottermüller, Howard Weiner und Maria Richter. Freiburg i.Br.: fagis Musik- und Tanzedition, 2008. 93–106.
- Huschka, Sabine. *Choreographierte Körper im Theatron. Auftritte und Theoria ästhetischen Wissens*. München: epodium, 2020.
- Jeschke, Claudia. „Körperkonzepte des Barock – Inszenierungen des Körpers und durch den Körper“. *Tanz und Bewegung in der Barocken Oper. Kongreßbericht Salzburg 1994*. Hg. Sibylle Dahms und Stephanie Schroedter. Innsbruck und Wien: Studien-Verlag, 1996. 85–105.
- Kiss, Dóra. *Saisir le mouvement. Écrire et lire les sources de la belle danse (1700–1797)*. Paris: Classiques Garnier, 2016.
- Knaller, Susanne. *Mit Texten umgehen. Ein theoretisch-methodologisches Modell*. Bielefeld: Aisthesis, 2022.
- Lucien, Samosate de (2018): *Sur la Danse. Œuvres complètes*. Hg. Anne-Marie Ozanam. Paris: les Belles Lettres, 2018. 759–789.
- Ménestrier, Claude-François. *Des ballets anciens et modernes selon les règles du théâtre*. Paris: René Guignard, 1682.
- Müller, Wolfgang G. „Brief“. *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. Dieter Lamping in Zusammenarbeit mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel. Stuttgart: Alfred Körner, 75–83.
- Noverre, Jean-Georges. *Lettres sur la danse et sur les ballets*. Lyon: Chez Aimé Delaroche, 1760.
- Noverre, Jean-Georges. *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts. 4 Bände. Bd. III. Observations sur la construction d'une salle d'opéra et programmes de ballets*. St. Petersburg: Chez Jean Charles Schnoor, 1804.
- Reckwitz, Andreas. *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: transcript, 2016.
- Rieger, Rita. „An Iterative Poetics of Writing Facts: Louis de Cahusac's *La Danse Ancienne et Moderne ou Traité Historique de la Danse* (1754)“. *Writing Facts*. Hg. Susanne Knaller. Bielefeld: transcript, 2023. 257–274.
- Russell, Tilden. *Dance theory. Source readings from two millennia of Western dance*. New York, NY: Oxford University Press, 2020.
- Schatzki, Theodore R. *The site of the social. A philosophical account of the constitution of social life and change*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2002.
- Schmitz-Emans, Monika. „Écriture und Gattung“. *Handbuch Gattungstheorie*. Hg. Rüdiger Zymner. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2010. 107–109.
- Schroedter, Stephanie. „Die ‚Derra de Moroda Dance Archives‘ als Quellenfundus zum barocken Tanz“. *Tanz und Bewegung in der Barocken Oper. Kongreßbericht Salzburg 1994*. Hg. Sibylle Dahms und Stephanie Schroedter. Innsbruck, Wien: Studien-Verlag, 1996. VI–XI.
- Schroedter, Stephanie. „Tanz-Musik-Theater im Schatten von Platon und Aristoteles: Claude-François Ménestriers Rezeption antiker Philosophen in seiner Tanzpoetik“. *Images d'action. Claude-François Ménestrier's theoretical writings on festivals and performing arts: translations and commentary = Images d'action. Claude-François Ménestriers fest- und inszenierungstheoretische Schriften: Übersetzung und Kommentar*. Hg. Jan Lazardzig, Annette Kappeler und Nicola Gess. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018. 459–470.
- Schroedter, Stephanie. *Vom ‚Affect‘ zur ‚Action‘. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

- Stingelin, Martin. „Schreiben“. Einleitung“. *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“: Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*. Hg. Martin Stingelin unter Mitarbeit von Davide Giuriato und Sandro Zanetti. München: Wilhelm Fink, 2004. 7–21.
- Sträßner, Matthias. *Tanzmeister und Dichter. Literatur-Geschichte(n) im Umkreis von Jean Georges Noverre, Lessing, Wieland, Goethe, Schiller*. Berlin: Henschel, 1994.
- Thurner, Christina. *Beredete Körper – bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*. Bielefeld: transcript, 2009.
- van Laak, Lothar. „Innovation und Gattung“. *Handbuch Gattungstheorie*. Hg. Rüdiger Zymner. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2010. 69–71.
- Zymner, Rüdiger. „Zur Gattungstheorie des ‚Handbuches‘, zur Theorie der Gattungstheorie und zum ‚Handbuch Gattungstheorie‘. Eine Einführung. *Handbuch Gattungstheorie*. Hg. Rüdiger Zymner. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler, 2010. 1–5.

Wilhelm Voßkamp

Selbstkorrektur als Gattungspoetik des Bildungsromans

Literarische Gattungen, Gattungstheorie und Gattungsgeschichten sind von hoher praxeologischer Relevanz. Praxeologisch deshalb, weil es sich um beobachtbare Zuschreibungen kommunikativer Verstehens- und Verständnisprozesse handelt.

Gattungen als literarisch-soziale Institutionen sind durch „möglichkeitsreiche Selektionen“¹ charakterisiert. Die Komplexität des literarischen Lebens wird in ihnen auf bestimmte wiedererkennbare Modelle reduziert.² Dabei spielen Text- und Leseerwartungskonstanten eine entscheidende Rolle. Sie bilden die Voraussetzung für Institutionalisierungen und Entinstitutionalisierungen, die gattungsgeschichtlich beobachtbar und wissenschaftshistorisch nachvollziehbar sind und damit praxeologisch relevant bleiben.

Die Geschichte des Bildungsromans ist als Prozess kontinuierlicher Fremd- und Selbstzuschreibungen beobachtbar. Durchgehend ist Selbstkorrektur das zentrale poetologische Prinzip. Die fortgesetzte Selbstgenerierung mittels Inversionen ermöglicht seine Erfolgsgeschichte.

1 Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*

Praxeologisch betrachtet ist die Gattungsformation des Bildungsromans dem exemplarischen Modell von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*[n] (1795) zu verdanken.³ Die konfliktreiche Auseinandersetzung des Einzelnen mit gesellschaftlicher Realität in der Hoffnung, einen Ausgleich zwischen individuellem Interesse und gesellschaftlicher Notwendigkeit zu finden, ist das prototypische Programm.⁴

1 Luhmann 1970, 239.

2 Vgl. Voßkamp 1977, 29. Die gattungstheoretischen und gattungsgeschichtlichen Arbeiten seit den 70iger Jahren des 20. Jahrhunderts stehen im Zusammenhang mit einer prinzipiellen Kritik traditionaler Trias-Vorstellungen (Gattungen als „Naturformen der Dichtung“): vgl. Klaus Hempfer, der vornehmlich von „Schreibweisen“, rhetorisch-semiotischen Stilfragen und kommunikativen Normen ausgeht (Hempfer 1973); Fowler 1982; Steinmetz 1990; Fricke 1990. Zur aktuellen Gattungsdiskussion vgl. Zymner 2003. Einen Gesamtüberblick zur Theorie und Geschichte einzelner Gattungen bietet Lamping 2009.

3 Goethe 1992, 355–922 (FA I,9).

4 Vgl. Voßkamp 1982, 227–236.

Diese Definition orientiert sich an einer Figurenrede: Wilhelm [Meister] offenbart gegenüber seinem Bruder Werner im 5. Buch des Romans: „Daß ich dir's mit einem Worte sage, mich selbst, ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht ... Ich habe nun einmal gerade zu jener harmonischen Ausbildung meiner Natur, die mir meine Geburt versagt, eine unwiderstehliche Neigung.“⁵

Unmittelbar nach Erscheinen dieses Romans, der als Inbegriff des Wandels vom Epos (als Darstellung öffentlicher Begebenheiten zu einer Vergegenwärtigung des inneren Werdens eines Menschen) verstanden wird (vgl. Friedrich von Blanckenburg, „Versuch über den Roman“ (1774)⁶), erfolgen Zuschreibungen von Kritikern und Romanautoren, die in den *Lehrjahren* den Prototyp des ‚modernen‘ Romans erblicken. Sie sehen in ihm den verpflichtenden Vervollkommnungsprozess des modernen Individuums in einer adäquaten epischen Erzählung nachgebildet. Dabei ist die Koppelung der Begriffe „Roman“ und „Bildung“ konstitutiv. Der Hinweis auf den Einzelnen, der in seiner Idealität die Möglichkeiten der menschlichen Gattung zu repräsentieren vermag, macht den konzeptuellen Rahmen deutlich, in dem die Goethischen *Lehrjahre* bereits unmittelbar nach ihrem Erscheinen rezipiert und diskutiert werden. Der Literaturkritiker Daniel Jenisch definiert die *Lehrjahre* 1797 in seinem umfangreichen „ästhetisch-moralischen Versuch“ „Ueber die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten von Meisters Lehrjahren; oder über das, wodurch dieser Roman ein Werk von Goethen's Hand ist“ als das Muster einer dargestellten individuellen Entwicklung und „Veredelung“ im Sinne der sich zum „schönen Ganzen [...] auszubildenden Menschheit [...] Meisters Lehrjahre [...] schildern uns den schönsten, genußvollsten und bildungsreichsten Abschnitt eines ausgezeichneten Menschen-Lebens [...]“⁷ In der Entfaltung aller „ästhetischen und moralischen Anlagen“ versuche Goethe, Wilhelm der Idee der edleren Menschheit näherzubringen. Deshalb sei der Roman auf nachvollziehendes Lesen angelegt: „[...] es ist die Geschichte unser aller; in diesem Wilhelm Meister erblicken wir, [...] unser eigenes Selbst [...]“⁸

Bezeichnend genug wird bereits am Anfang des 19. Jahrhunderts (1819 und 1820) von einem professoralen Gelehrten der Beredsamkeit, Karl Morgenstern, der bis heute in der Literaturwissenschaft verwendete Gattungsname „Bildungsroman“ geprägt.⁹ Auch Morgenstern zielt auf eine umfassende Bildungsgeschichte des Menschen und bestätigt und befestigt damit eine Auslegung des *Wilhelm*

⁵ Goethe 1992, 657; 659.

⁶ Blanckenburg 1965.

⁷ Jenisch, zit. n. Voßkamp 2009, 124.

⁸ Jenisch, zit. n. Voßkamp 2009, 125.

⁹ Morgenstern 1971; vgl. Voßkamp 2009, 130–133.

Meister, die für das gesamte 19. und teilweise noch für das 20. Jahrhundert schul- und gattungsbildend wird. Die Entstehung dieses Genres lässt sich deshalb als ein Prozess der fortlaufenden Zuschreibungen bezeichnen. Daran wird sich bei meiner im Folgenden kursorischen Darstellung dieser Gattung prinzipiell wenig ändern.

Die gattungspoetologische Institutionalisierung ist bereits frühzeitig um 1800 erfolgt – auch deshalb, weil die mit dem Romanmodell des *Wilhelm Meister* gekoppelte Bildungsidee für das deutsche Bildungsbürgertum eine identitätsstiftende Rolle übernehmen konnte. Gegenüber der Vielfalt des neuen Sach- und Erfahrungswissens formuliert „Bildung“ jenes synthetisierende Identitätswissen, das der Ausdifferenzierung der Moderne entgegengestellt werden kann. Reinhart Koselleck hat deshalb – auf den theologischen Hintergrund verweisend – von einer „Erlösungshoffnung und [einem] Erziehungsanspruch“¹⁰ gesprochen – zugleich als Reaktion auf die Folgen der Französischen Revolution von 1789.

Umso bemerkenswerter ist dies, als bereits zu dem Zeitpunkt, als der Begriff „Bildungsroman“ durch Morgenstern geprägt wird (1819/1820), E.T.A. Hoffmann im *Kater Murr* eine der subtilsten Ironisierungen der Utopie individueller Selbstvervollkommenung vorlegt und in Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre[n] oder Die Entsagenden*¹¹ nur wenig später (1821/1829) das Modell individueller Bildung und zielgerichteter Lebensläufe durch die Darstellung von Formen subjektiven ‚Sich-Aussetzens‘ und Experimentierens in der Gesellschaft ersetzt wird.¹² Schon zu Beginn dieses Romans wird eine „Zeit der Einseitigkeiten“ angekündigt: „[...] Jetzt ist die Zeit der Einseitigkeiten. Wohl dem, der es begreift [und] für sich und andere in diesem Sinne wirkt [...].“¹³

Funktionsorientierte „Leistung“ statt universeller Bildung in einer ‚modernen‘ Gesellschaft lautet die Maxime; notwendige Selbstbehauptung statt individueller Selbstverwirklichung. Momente melancholischer „Entsagung“ und „wandernder“ Existenz (vgl. den Titel) sind die Folge.

Avancierte Erzähltechniken wie Montage, Archiv, eingeschobene novellenartige Erzählungen und Aphorismen irritieren das zeitgenössische Lesepublikum;

¹⁰ Koselleck 1990, 18.

¹¹ Goethe 1989 (FA I,10).

¹² „Die Wanderjahre sind nun angetreten und jeder Schritt des Wanderers ist bedenklich [...]“; Goethe 1989 (FA I,10), 11.

¹³ Goethe 1989 (FA I,10), 12 (Wilhelm im Gespräch mit Montan). Ulrich Wergin hat auf eine „Reduktion der individuellen Komponente“ in den *Wanderjahre[n]* aufmerksam gemacht: „Innerhalb des Romans setzt sich das Individuum gegen diese Tendenz zur Wehr, indem es den Konflikt von subjektivem Bedürfnis und Wollen und objektiver Norm und Lebensordnung austrägt.“ (Wergin 1980, 309).

sie werden von Kritikern und Literaturhistorikern erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ‚wiederentdeckt‘. Die Rezeption mit erheblicher Verspätung wirkt bis heute nach. Das Bemerkenswerte ist indes, dass das von Literaturhistorikern des 18. und 19. Jahrhunderts zum Modell verfestigte Konzept des „deutschen Normal-Roman[s]“ (Theodor Mundt)¹⁴ bis in die Gegenwart fortgeschrieben wird, auf das sich nach wie vor Schriftsteller, Kritiker und Literaturwissenschaftler in unterschiedlicher Weise – im Zeichen des „Bildungsromans“ – beziehen.¹⁵ Ein schönes Beispiel liefert Hans-Magnus Enzensbergers ironische Bemerkung über die *Blechtrommel* von Günter Grass als „Wilhelm Meister auf Blech getrommelt“.¹⁶ Es scheint, als ob die Sonderform des deutschen Romans gerade im Vergleich mit der englischen, französischen und russischen Literatur ein Wiedererkennungsmuster darstellt, das in unterschiedlicher Weise reflektiert, modifiziert, aber auch in einer steten Selbstkorrektur mittels Fremd- und Selbstzuschreibung (produktiv kommentiert oder negiert) fortgeschrieben werden kann, ohne an Attraktivität zu verlieren. Das mag damit zusammenhängen, dass das überlieferte Modell einerseits stereotype Formen bis hin zum Klischee annimmt und andererseits damit, dass gerade durch diese Art von Schematisierungen eine Folie geboten wird, die den Autoren der einzelnen Romane unterschiedliche Möglichkeiten der Abweichung und Abwendung, des Anschließens und Modifizierens, aber auch des Dekomponierens und der Desillusionierung bietet. Das erzählerische Verfahren des Bildungsromans könnte dann nicht nur als variantenreiche Wiedergabe von zumeist biografischen Erzählungen verstanden werden, sondern als ein Modell zur Herstellung von Individualität. Bildung im Roman ließe sich dann als ein Produkt der literarischen Tätigkeit (im Zusammenspiel von Autor, Leser/Leserinnen und Kritikern) kennzeichnen, als ein Hervorzubringendes, aber nicht Abschließbares: „Das Leben soll kein uns gegebener, sondern ein von uns gemachter Roman seyn“ (Novalis).¹⁷ Auch dieser Interpretationsvorschlag ist eine Form gattungsspezifischer Institutionalisierung, so dass man insgesamt von einer Doppelheit unterschiedlicher Formen eines Bildungsromans und kontinuierlicher Selbst-Kritik ausgehen kann. Die Autopoiesis des Bildungsromans besteht in seiner (andauernden) produktiven Korrektur. Das Verfahren der Textkonstitution ist ein Verfahren der Produktion qua Kritik. Solange sich eine erzählerische Tradition auf das Modell des „Bildungsromans“ berufen kann – im Sinne eines Wiedererkennungsmodells –, solange kann das Spiel fortgesetzt werden. Überspitzt formuliert: Der „Bil-

14 Zit. n. Steinecke 1984, 18.

15 Vgl. Gille 1979.

16 Enzensberger 1962.

17 Novalis 1965, 563.

dungsroman“ bezieht seine Zukunft aus der (Selbst)Kritik und Inversion seines eigenen Modells.

Soweit die Seite der ästhetischen Produktion: Zuschreibungen (Fremd- und Selbstzuschreibungen) unter praxeologischen Gesichtspunkten folgen beschreibbaren Regeln. Höhepunkte solcher Verfahren finden sich im 20. Jahrhundert in Thomas Manns *Der Zauberberg* ebenso wie in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Einen kaum überbietbaren Höhepunkt solcher Verfahren liefern Romane und (auto)biografische Texte von Thomas Bernhard. Thomas Bernhard spielt bereits mit den Traditionsbeständen des Bildungsroman-Modells in dem Sinne, dass am Ende – mittels ‚Auslöschung‘ – nur noch „Schrift“ als „Stellvertretung“ (Derrida)¹⁸ der Tradition übrigbleibt. „Schrift“ ist damit die letzte Stufe eines sich selbst überbietenden kritischen Selbst-Beobachter-Prozesses im intertextuellen Verfahren.

2 Thomas Mann, *Der Zauberberg*

Am auffallendsten ist die Diskrepanz von Romanverlauf und Selbst-Kommentar (dem dann Literaturwissenschaftler gefolgt sind) in Thomas Manns *Der Zauberberg*.¹⁹ Obwohl der Roman als „Zeitroman“ mit einem Hinweis auf die Vorkriegszeit beginnt, und im „Donnerschlag“ des (Ersten Welt-)Krieges endet – und sich als Verfallsgeschichte der bildungsbürgerlichen Welt erweist – betont der Autor vehement die Fortschreibung seines Romans in der Tradition des „Bildungsromans“:

Die schönste Eigenschaft des deutschen Menschen, auch seine berühmteste, auch diejenige, mit der er sich wohl am liebsten schmeichelt, ist seine Innerlichkeit. Nicht umsonst hat er der Welt die geistige und hochmenschliche Kunstgattung des Bildungs- und Entwicklungsromans geschenkt, den er dem Romantypus westlicher Gesellschaftskritik als sein Eigenstes entgegenstellt, und der immer zugleich auch Autobiographie, Bekenntnis ist. Die Innerlichkeit, die Bildung des deutschen Menschen, das ist: Versenkung; ein individualistisches Kulturgewissen; der auf Pflege, Formung, Vertiefung und Vollendung des eigenen Ich, oder, religiös gesprochen, auf Rettung und Rechtfertigung des eigenen Lebens gerichtete Sinn; ein Subjektivismus des Geistes also, eine Sphäre [...] pietistischer, autobiographisch-bekenntnisfroher und persönlicher Kultur, in der die Welt des *Objektiven*, die politische Welt als profan empfunden und gleichgültig abgelehnt wird [...].²⁰

¹⁸ Derrida 1974, 18.

¹⁹ Der Roman wird 1913 begonnen, 1915 unterbrochen, 1919 wieder aufgenommen, 1924 abgeschlossen. Zit. Ausgabe Mann 1975.

²⁰ Mann 1984, 195.

Diese Passage aus Thomas Manns Ansprache über „Geist und Wesen der Deutschen Republik zum Gedächtnis von Walter Rathenau“ (1923) nennt die zentralen Stichworte zum Bildungs- und Entwicklungsroman (im Unterschied zum politischen Gesellschaftsroman): Innerlichkeit, Kulturwissen, „Vollendung des eigenen Ich“. Thomas Mann betont wiederholt, dass *Der Zauberberg* „als ein Versuch verstanden werden könne [...], die Linie des Bildungs- und Entwicklungsromans, die Wilhelm Meister Linie, fortzusetzen“.²¹ Noch in der später berühmt gewordenen „Einführung in den *Zauberberg*“ für Studenten der Princeton University im Mai 1939 spricht Thomas Mann von einem „Initiationsroman (initiation story)“²² und charakterisiert Hans Castorp als einen neuen Wilhelm Meister, der zu den Gralssuchern gehöre; der Roman sei damit „in der Traditionsreihe der Quester Legends“²³ zu lesen. Es handele sich um „eine Abwandlung des Tempels der Initiation, eine Stätte gefährlicher Forschung nach dem Geheimnis, des Lebens, und Hans Castorp, der ‚Bildungsreisende‘, hat eine gar vornehme, mystisch-ritterliche Ahnenschaft [...]“.²⁴

Allerdings werden dann parallel zu unterschiedlichen literarischen Deutungen Anschlussmöglichkeiten und Ähnlichkeiten anderer Romantraditionen und -kulturen kontinuierlich kommentiert; mehr noch, einzelne Entwicklungsstadien (vgl. die Entstehungsphasen)²⁵ im Roman selbst erörtert. Dabei spielt eine produktive Romankritik unter Hinweis auf die Epoche vor dem Ersten Weltkrieg eine entscheidende Rolle. *Der Zauberberg* könnte deshalb, so Thomas Mann, auch als „historischer Roman“ gekennzeichnet werden: „Die Epoche des Vorkriegs-Kapitalismus spiegle sich symbolisch in den Bildern der Zauberbergwelt und es fehle nicht an sozialkritischen Lichtern, an moralischer Verneinung dieser Welt, die bestimmt ist in den Wettern des Krieges unterzugehen.“²⁶

Thomas Mann fügt jedoch hinzu: „Der ‚Zauberberg‘ ist ein vollkommen echter Ausdruck meines Wesens, namentlich insofern er den parodistischen Konservatismus bewahrt, durch welchen mein Künstlertum sich zwischen den Epochen in der Schwebe hält. Schon die Erneuerung des deutschen Bildungsromans auf Grund und im Zeichen der Lungentuberkulose ist eine Parodie“.²⁷

Genauer kann man – auch literaturwissenschaftlich – die Gesamtentwicklung Thomas Manns am Beispiel des *Zauberberg*-Romans kaum charakterisieren. In der Figur Hans Castorp und eines kunstvoll arrangierten Personenensembles auf

21 Thomas Mann zu Max Rychner 7.8.1992. In: Mann 1993, 32.

22 Mann 1968, 335.

23 Mann 1968, 337.

24 Mann 1968, 337.

25 Vgl. Mann 1975.

26 Brief an Ernst Fischer 25.05.1926; zit. n.: Mann 1993, 91.

27 Brief an Ernst Fischer 25.05.1926; zit. n.: Mann 1993, 91.

dem ‚Zauberberg‘ findet sich die ästhetische Reaktion auf eine fundamentale zeitgenössische Krise, die Thomas Mann im Medium der Parodie auf die überlieferte klassisch-romantische Bildungstradition im Zeichen Nietzsches realisieren zu können glaubt. So lässt sich der *Zauberberg*, der ursprünglich als ein „Satyrspiel“ zum *Tod in Venedig* gedacht war, als ein „humoristisches Gegenstück“²⁸ zu dieser Erzählung veranschaulichen.

Auffallend genug spricht Thomas Mann in seiner „Pariser Rechenschaft“ im Frühjahr 1926, wo er auf die allgemeine gesellschaftliche Krise reagiert, und „in der sich [auch] der Roman als Form heute für unser aller Gefühl befindet“ – unter Anspielung auf Jakob Wassermann – von einer möglichen „Entfabelung“ des Romans: „Aber die Krise bleibt bestehen, und die Frage, ob der Roman alten Stils heute noch möglich ist, wird nicht aufhören, die Produktion versuchend zu beunruhigen“.²⁹

Der Zauberberg bleibt einer Erlösungsthematik verhaftet, von der sich Thomas Mann nur ironisch distanziert. Im Unterschied zur Tradition von Bildungsromanen, in denen der Held im Zeichen von Selbstvervollkommenung und als Selbsterlösung auf dem Wege ist, wird Hans Castorp eine Art „Heimsuchung“ zugeschrieben; pointiert formuliert: eine ‚Fremderlösung‘ durch den Krieg.

3 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*

Robert Musil stellt im *Mann ohne Eigenschaften*³⁰ der Tradition des Bildungsromans als Lebenslauf-Geschichte ein differentes Konzept des Verlaufs „hypothetischen“ Lebens gegenüber – Anspielungen auf die Bildungsroman-Tradition bleiben indes bestehen, und eröffnen komplexe, praxeologisch relevante Fragen: „Der Bildungsroman einer Person, das ist ein Typus des Romans. Der Bildungsroman einer Idee, das ist der Roman schlichtweg“.³¹ Beide Aspekte, sowohl der psychologische einer Entwicklung des Individuums als auch der romanpoetologische bestimmen Musils Schreibweise. Ihre beiderlei Ermöglichungsbedingungen zu erforschen und dafür formale Strategien zu erfinden, sind Thema des „Mann[es] ohne Eigenschaften“. Die (literarische) Herstellung von Individualität bleibt das Ziel, so dass Formprobleme unmittelbar zum Thema des Romans werden.³²

²⁸ Mann 1968, 330.

²⁹ Mann 1993, 87.

³⁰ Zit. Ausgabe Musil 1978a.

³¹ Musil 1978b, 831.

³² Vgl. insgesamt Mülder-Bach 2013.

So geht es im Unterschied zum Vater des Protagonisten und seiner erfolgreichen Berufskarriere als Bildungsgeschichte um die „Abenteuer und Irrfahrten eines seelischen Vivisectors“³³ zu Beginn des 20. Jahrhunderts.³⁴ Wie das Leben Ulrichs Projektcharakter hat, bleibt das gesamte Romanprojekt ein Fragment. Wenn Thomas Mann in seiner Reaktion auf eine bewusst gewordene ‚Krise‘ des Romans von einer „Entfabelung“ spricht, betont Musil in seinem Selbstkommentar, dass es im Roman nicht mehr um die Bildung eines Charakters gehen kann, sondern um den „Bildungsroman einer Idee“. Im Unterschied zum teleologischen Erzählen des *Zauberberg[s]* ist die Doppelheit von Erzählen und Reflexion als distanzierende Selbstbeobachtung konstitutiv. Fiktionalität und Essayistik zielen nicht auf Kontinuität, „Bildung“ kann unter solchen Auspizien nur noch ein Thema in parodistischer Distanz etwa in der Figurenrede des Direktors Fischl sein („Und im Übrigen hat man die Bildung. Würden sich bloß heute nicht so viele Menschen ungebildet betragen“³⁵) oder in einer ironischen Anspielung auf den *Wilhelm Meister* bestehen. Zitat von Arnheim: „Der große Goethe gibt an einer Stelle des Wilhelm Meister mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit eine Vorschrift des richtigen Lebens, sie heißt: ‚Denken, um zu tun; tun, um zu denken!‘ [Ulrich] kennt davon nur die Hälfte, denken!“.³⁶ Und weiter Arnheim: „Ulrich phantasiert von der Möglichkeit, so zu leben wie man liest“.³⁷ Die Figurenrede nutzt Musil jeweils als selbstreflexiven Kommentar und Kritik, etwa im Dialog zwischen Ulrich und Walter, bei dem bezeichnenderweise Leibniz den Ausgangspunkt bildet. [Ulrich]: „Es steht nicht mehr ein ganzer Mensch einer ganzen Welt gegenüber, sondern ein menschliches Etwas bewegt sich in einer allgemeinen Naturflüssigkeit.“ [Walter]: „Es gibt eben keine ganze Bildung mehr im Goethischen Sinn“.³⁸

Diese radikale ironische Distanzierung kann allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Erzähler in Musils Roman auf einer „Lebenskunst“-Lehre besteht, die eine Form der Selbststeigerung darstellt. „Selbstkultur [so heißt es kommentierend in Musils Tagebüchern] bedeutet nicht nur die Entwicklung gewisser unserer Kräfte, es bedeutet, daß alle großen Lebensmöglichkeiten gleichzeitig befreit werden und wachsen, eine Befreiung und ein Wachstum, das zugleich die Lebensfülle des Denkens, des Fühlens und des Wollens erhöht. Jeder ist sein eigenes Ziel und hat d. h. die Pflicht, das größte Maß von gesteigertem Leben, m.a.W. das Glück zu erstre-

33 Musil 1976, 2.

34 Vgl. Voßkamp 2016.

35 Musil 1978a, 362.

36 Musil 1978a, 541.

37 Musil 1978a, 563.

38 Musil 1978a, 217.

ben“.³⁹ Der Abschied von einer Idee der Selbstvervollkommenung oder humanistischen Bildungs metaphysik i. S. einer Aussöhnung von individuellem Anspruch und gesellschaftlicher Notwendigkeit in konfliktreicher Auseinandersetzung bedeutet für Musil deshalb keine Verabschiedung der Frage nach dem ‚richtigen‘ Leben. Dieses hat sich vielmehr an den Ordnungsgesetzen der „wirklichen Welt“ zu orientieren und zwischen „zweckmäßigen“ und „unzweckmäßigen“ Möglichkeiten zu unterscheiden. Erst eine genau beobachtete Wirklichkeit erlaubt Spielräume und Möglichkeiten des Experimentierens im Sinne einer „Utopie des exakten Lebens“.⁴⁰

Musil transformiert so den „Bildungs“-Roman der Selbstbildung in einen unabschließbaren Roman der Selbstkultur, der Lebenskunst: als Fragment erscheint das Unvollkommene noch am erträglichsten. Die gattungspoetologische Frage tritt daher zurück. Tagebücher bilden einen durchgehenden (praxeologischen) Kommentar. Formale Aspekte treten gegenüber philosophischen Reflexionen zurück; der *Mann ohne Eigenschaften* als Roman der „Ideen“ statt der „Charaktere“ steht dabei unter kontinuierlicher Selbstbeobachtung: immanente Romanpoetik statt Fortschreibung von Gattungspoetologie. Die Inversion des überlieferten Bildungsromanmodells stellt zugleich die Frage nach den Bedingungen des Romans überhaupt.

4 Thomas Bernhard, *Auslöschung*

Thomas Bernhards literarische Prosa und Romane gehören – mit vielen Anspielungen auf die Bildungsroman-Tradition vom 18. bis ins 20. Jahrhundert; in der Forschung ist in Bezug auf *Auslöschung* vom „[p]aradoxe[n] Anti-Bildungsroman“ die Rede⁴¹ – zu den avanciertesten Texten des autobiografisch-biografischen Erzählens in der Moderne. Der Prosa Samuel Becketts vergleichbar, wird die selbstbewusste Identität des Subjekts selbst in Frage gestellt. Damit wandeln sich Modelle der individuellen ‚Suche der Identität‘ in solche der ‚Identität der Suche‘. Bernhard charakterisiert sich deshalb programmatisch als Kritiker des biografischen Erzählens überhaupt: „Ich bin ein Geschichtenzerstörer, ich bin der typische Geschichtenzerstörer. In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden,

³⁹ Musil 1976, 156. Charakteristisch ist die Berufung auf Montaigne: „Montaigne ‚zähmt‘ die Todesfurcht, damit diese den Genuß des Lebens nicht trübe, sondern steigere“. (Musil 1976, 152).

⁴⁰ Vgl. Voßkamp 2016.

⁴¹ Lachinger 1995.

oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einen Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab“.⁴²

Diese Form des ‚Geschichtenzerstörens‘ vermeidet eine zielgerichtete Form des Erzählens; sie entwickelt stattdessen – verwandt mit der Musik – eine diskontinuierliche Rhetorik der Wiederholung und Übersteigerung. Selbstironische Bekräftigungsfloskeln und Inquit-Formeln („er sagte“, „sagte er“) sind eine Art Selbst-Praxeologie. Sie zielen auf neue variantenreiche Formen, die häufig in der Parodie älterer Modelle bestehen. So lassen sich Thomas Bernhards Texte als dauernde „Korrektur“-Arbeit lesen (vgl. den Titel eines seiner Romane)⁴³, Korrektur, die auch als Selbstkorrektur angelegt ist. Das kann bis zur Selbstzerstörung und Selbstnegation führen, wobei dieser Gestus im Medium der Schrift – im Buch selbst realisiert wird.

Im Roman *Auslöschung*⁴⁴ hat Thomas Bernhard dies unter Anspielung auf überlieferte Bildungsromanmodelle exemplarisch gezeigt. *Auslöschung* und *Zerfall* (so der Untertitel) sind zuspitzende Charakterisierungen eines Negationsgestus als Titel und Kommentar. Das von Montaigne gewählte Motto (Motti sind stets praxeologische Kommentare, aber auch Distanzierungsmittel) zu seinem Buch über den „Tod, [der] mich ständig in seinen Klauen hat“⁴⁵, deutet die letzte Konsequenz dieses Negationsverfahrens an. Unter Anspielung auf mittelalterliche Traditionen („Mitten wir im Leben sind, von dem Tod umfassen [...]“) wird der Gesamtrahmen des Romans vorgezeichnet. Er ist – wie bei Musil – durch eine leicht erkennbare Anspielung auf Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen* („Erwartung“ und „Erfüllung“) bestimmt: „Das Telegramm“ im ersten Teil des Romans korrespondiert mit dem des „Testaments“ im zweiten Teil. Der figuralen Doppelheit von Erwartung und Erfüllung bei Novalis wird eine Dichotomie gegenübergestellt, die im Zeichen des Testaments die Todesthematik anklingen lässt. Dem Erlösungskonzept bei Novalis entspricht ein Auslöschungsmodell bei Bernhard.

Ausgangspunkt des Romans bildet bezeichnenderweise eine auf Rousseaus *Emile*, einem der wichtigsten Stichwortgeber des Bildungsromans, anspielende Lehrer-Schüler-Konstellation: Murau (der Ich-Erzähler) befindet sich in einem Dauergespräch mit seinem Schüler Gambetti in Rom (als ‚locus amoenus‘), dem der Heimatort Muraus „Wolfsegg“ als ‚locus terribilis‘ kontrastiv gegenübergestellt ist. Nach dem Eintreffen des Telegramms, in dem Murau mitgeteilt wird, dass sowohl seine Eltern als auch sein Bruder tödlich verunglückt sind, setzt der Erinnerungs- und Schreibprozess ein. Dieser Schreibprozess lässt sich als inter-

⁴² Bernhard 1971, 152.

⁴³ Bernhard 1975.

⁴⁴ Zit. Ausg. Bernhard 1986.

⁴⁵ Bernhard 1986, 5.

textuelles „Widerschreiben“ charakterisieren. Unter den vielen Referenzen, die implizit zitiert werden (zitieren als durchgehendes praxeologisches Verfahren von Montaigne bis Schopenhauer, Kafka, Flaubert und Dostojewski, Musil und Broch), fehlt – als strategisch gewählte Leerstelle – Goethes *Wilhelm Meister*-Roman. Stattdessen wird Goethe, „der Gebrauchsdeutsche“, zum Gegenstand einer ebenso subtilen wie scharfsinnigen Parodie:

Goethe [...], den sich die Deutschen zum Dichterfürsten zugeschnitten und zugeschneidert haben, habe ich das letzte Mal zu Gambetti gesagt, auf den Biedermann Goethe, den Insekten- und Aphorismensammler mit seinem philosophischen *Vogersalat* [...], der natürlich das Wort *Vogersalat* nicht verstand, so hatte ich es ihm erklärt. Auf Goethe, den philosophischen Kleinbürger, auf Goethe, den Lebensopportunisten, von welchem Maria [positiv konnotierte Schlüsselfigur Ingeborg Bachmann] immer gesagt hat, dass er die Welt nicht auf den Kopf gestellt, sondern den Kopf in den deutschen Schrebergarten gesteckt hat. [...] Goethe ist im Grunde nichts anderes, als der Heilpraktiker der Deutschen, hatte ich zu Gambetti gesagt, der erste deutsche Geisteshomöopath [...]. Das ganze deutsche Volk nimmt Goethe ein und fühlt sich gesund [...].⁴⁶

Der Erinnerungstext des fiktiven Ich-Erzählers Murau ist ein Text der Abrechnung mit der Familie und Familientradition, dem katholisch-antisemitischen „Herkunftskomplex“⁴⁷. Die familienideologischen Verzerrungen sollen aufgedeckt und im Schreibprozess zerstört werden. Dieser Prozess ist auch einer der radikalen Kritik der Familienangehörigen, die „[...] sehr früh aufgehört [haben], ihre Kenntnisse zu erweitern und ihren Charakter zu schulen“.⁴⁸ Dabei handle es sich (so der autobiografische Erzähler) um eine „Selbstverständlichkeit, so lange die Kenntnisse zu erweitern und den Charakter zu bilden und zu stärken, so lange man existiert“.⁴⁹

Das klassische Bildungsparadigma, das der gebildete Onkel Georg vertritt, wird gegen den familiären „Verirrungsprozess“ eingesetzt. Dem tritt der Erzähler durch seine „Antibiographie“ entgegen, die den Titel „Auslöschung“ trägt: „Das einzige, das ich schon endgültig im Kopf habe, hatte ich zu Gambetti gesagt, ist der Titel *Auslöschung*, denn mein Bericht ist nur dazu da, das in ihm Beschriebene auszulöschen, alles auszulöschen, das ich unter Wolfsegg verstehe, und alles das Wolfsegg ist, alles, Gambetti, verstehen Sie mich, wirklich und tatsächlich alles. Nach diesem Bericht muss alles, was Wolfsegg ist, ausgelöscht sein. Mein Be-

⁴⁶ Bernhard 1986, 575–576.

⁴⁷ Bernhard 1986, 201.

⁴⁸ Bernhard 1986, 76.

⁴⁹ Bernhard 1986, 77.

richt ist nichts anderes als eine Auslöschung, hatte ich zu Gambetti gesagt. Mein Bericht löscht Wolfsegg ganz einfach aus“.⁵⁰

Dieser Prozess der Auslöschung wird festgehalten als Text: „Und das, was ich zu Papier bringe, ist *das Ausgelöschte*“.⁵¹ Zugleich wird der ‚Auslöschungs‘-Text mit dem Schüler Gambetti kontinuierlich besprochen.

Bernhard steigert das Motiv der Auslöschung noch dadurch, dass der Erzähler Murau am Schluss des Romans als bereits Verstorbener genannt wird. Die Auslöschung des Erzählers ist damit Gegenstand des Erzählens in der Erzählung des Romans „Auslöschung“.

Solche paradoxalen Relationen verweisen auf die herausgehobene Rolle, die das Schreiben und das Geschriebene selbst spielen. Der Auslöschungsprozess bezieht das Geschriebene und das noch zu Schreibende mit ein; in einer zugleich als produktives Prinzip erkennbaren Weise: ‚Auslöschung‘ ist als Schreibprozess ein ästhetisch-musikalisches Prinzip der sich selbst überbietenden Rhetorik der Wiederholung. Im Schreibprozess liegt eine Form der Selbstkonstitution und des individuellen Überlebens. Noch in der Doppelheit von Schrift und Tod (vgl. das paratextuelle Montaigne-Motto am Anfang des Romans) und der selbstkritischen Aufhebung des Bildungs- und Vervollkommnungsprinzips im Auslöschungsbegehren kritisiert (und bewahrt) Bernhard (im Benjaminschen Sinne) paradoxerweise die Gattungstradition auch des Bildungsromans.⁵²

*

Die Praxeologie der Gattung „Bildungsroman“ ist durch konstitutive und kontinuierliche Zuschreibungen der Goethischen *Lehrjahre* als „Bildungsroman“ charakterisiert. Zeitgenössische Kritiker und Literaturhistoriker definieren diesen Roman als anschlussfähigen Prototyp. Historisch konkretisiert sich dies in beobachtbaren und durchgehend kommentierten Rezeptionsprozessen, die das Romanmodell in seiner Doppelheit von Redundanz (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) und unterschiedlichen Varietäten (bis in die Gegenwart) charakterisiert. Redundanz und Varietäten stehen dabei in Relation zueinander, um eine größtmögliche Varietät mit hinreichender Redundanz zu verbinden.

Im 20. Jahrhundert lässt sich die Sicherungsfunktion des *Wilhelm Meister*-Romans am besten bei Thomas Mann studieren. Thomas Manns Selbstkommentare zielen auf die Form der Selbstvergewisserung einer für ihn ‚typisch deutschen‘ Tradition, die aber im Text als Zeitroman bereits umgestaltet ist in einen Romantypus, der in seiner Struktur über das traditionale Modell hinausführt und gegen Ende in

⁵⁰ Bernhard 1986, 199.

⁵¹ Bernhard 1986, 542.

⁵² Vgl. Voßkamp 2000.

seinen apokalyptischen Tendenzen zu einem historischen Roman – auch des Krieges wird. Den Prozess der „Entfabelung“ des traditionellen Modells, den bereits Thomas Mann andeutet, betont Robert Musil in seiner Definition des Romans als „Bildungsroman der Ideen“ anstelle von Charakteren. Musils Konzeption des Wechselverhältnisses von Wirklichkeits- und Möglichkeitssinn – verbunden mit der steten Aufforderung, den ‚Bildungsprozess‘ als Chance von ‚zweckmäßigen Möglichkeiten‘ im Ordnungsrahmen der ‚Wirklichkeit‘ zu nutzen – betrachtet er als eine poetologische Praxis, den Roman überhaupt zu definieren. Der „Bildungsroman“ kann ein Roman der Lebenskunst werden.

Thomas Bernhards *Auslöschung* verweist in mehrerer Hinsicht auf europäische Autobiografie-Modelle. Er zitiert Goethe und traditionale Bildungsromanelemente, setzt aber nicht auf ein grundlegend verändertes biografisches Konzept, sondern (darin Franz Kafka verwandt) auf das Medium der Schrift: Über-Leben als Schrift. Schreiben als paradoxaler Bildungsprozess der Selbst-„Korrektur“. Dies erinnert an Friedrich Schlegel: „Die Methode des Romans ist die der Instrumentalmusik. Im Roman dürfen selbst die Charaktere so willkürlich behandelt werden, wie die Musik ihr Thema behandelt“.⁵³

Zugespitzt: Der Bildungsroman erhält seine Zukunft, indem er fortgesetzt seine Vergangenheit negiert: „Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ (Friedrich Schlegel).⁵⁴ Die Praxeologie dieses Verfahrens kann als Literatur- und Wissenschaftsgeschichte geschrieben werden.

Wenn ich in meinem raschen Durchlauf avancierte Modelle des deutschen Bildungsromans der ‚Höhenkammliteratur‘ zum Thema gemacht habe, dann deshalb, weil in dieser Geschichte die Diskrepanz zwischen dem prototypischen Ausgangsmuster, dem *Wilhelm Meister* und seinen Nachfolgern, die spezifische Selbst-Regenerierungsfähigkeit dieser Gattung praxeologisch besonders anschaulich wird: Lektüre, Theorie, Kritik und Literatur-Geschichte erschaffen den „Bildungsroman“.

Wechselt man auf die andere Seite der Geschichte, die Gattungsgeschichte etwa von biografischen Berufs-, Aufsteiger- und Karrieregeschichten, dominiert eine Struktur der fortgesetzten Bestätigungs- und Fortschreibungstechniken im Medium der Unterhaltungs- und Kinder- und Jugendliteratur. Ein charakteristisches Beispiel aus der deutschen Gegenwartsliteratur ist Gerhard Henschels *Bildungsroman* in mehreren Bänden: *Kindheitsroman*; *Jugendroman*; *Liebesroman*; *Abenteuerroman*; *Bildungsroman*; *Künstlerroman*; *Arbeiterroman*; *Erfolgsroman* als biografisch angelegte Chronik der Mittelpunktfigur Martin Schlosser.⁵⁵ Wie-

⁵³ Schlegel 1980, 146.

⁵⁴ Schlegel 1967, 151.

⁵⁵ Vgl. Henschel 2004, 2009, 2010, 2012, 2014, 2015, 2017, 2018.

derkehrende Formelemente und Strukturen des prototypischen Ausgangsmodells wie die konfliktreiche Auseinandersetzungen mit gesellschaftlicher Realität, die am Ende zum Ausgleich und Einklang führen soll, bleiben durchaus bestehen.

Dieses In-,Gegen- und Miteinander von Hoch- und Gebrauchskultur – als Doppelgeschichte des „Bildungsromans“ mit ihren europäischen Verzweigungen – ist noch nicht geschrieben. Sie wäre unter praxeologischen Gesichtspunkten eine kulturgeschichtlich spannende Medien- und Institutionengeschichte (der Kritiker, Verlage, Buchhändler und genauer zu ermittelnden Leserinnen und Leser). Individuelle Bildungsgeschichten bleiben ein Leitmedium von Lebensromanen.

Literaturverzeichnis

- Bernhard, Thomas. *Der Italiener*. Salzburg: Residenz-Verlag, 1971.
- Bernhard, Thomas. *Korrektur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Bernhard, Thomas. *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.
- Blanckenburg, Friedrich von. *Versuch über den Roman*. Mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert. Stuttgart: Metzler, 1965.
- Derrida, Jacques. *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Enzensberger, Hans-Magnus. „Wilhelm Meister, auf Blech getrommelt“. Hans Magnus Enzensberger. *Einzelheiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962. 221–227.
- Fricke, Harald. „Gattungstheorie und Textedition. Probleme ihres Zusammenhanges am Beispiel von Goethes ‚Maximen und Reflexionen‘“. *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte. Ein Symposium*. Hg. Dieter Lamping und Dietrich Weber. Wuppertal: Bergische Universität, 1990. 157–182.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Gille, Klaus F. (Hg.). *Goethes Wilhelm Meister. Zur Rezeptionsgeschichte der Lehr- und Wanderjahre*. Königsstein/ Ts.: Athenäum, 1979.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Sämtliche Werke. Bd. 9. Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter. Hg. Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Unter Mitarbeit von Almuth Voßkamp. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verl., 1992. 355–922.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Sämtliche Werke. Bd. 10. Hg. Gerhard Neumann und Hans-Georg Dewitz. Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verl., 1989.
- Hempfer, Klaus. *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink, 1973.
- Henschel Gerhard. *Kindheitsroman*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2004.
- Henschel Gerhard. *Jugendroman*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2009.
- Henschel Gerhard. *Liebesroman*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2010.
- Henschel Gerhard. *Abenteuerroman*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2012.
- Henschel Gerhard. *Bildungsroman*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2014.
- Henschel Gerhard. *Künstlerroman*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2015.
- Henschel Gerhard. *Arbeiterroman*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2017.
- Henschel Gerhard. *Erfolgsroman*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2018.

- Koselleck, Reinhart. „Einleitung. Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung“. *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II. Bildungsgüter und Bildungswissen*. Hg. Reinhart Koselleck. Stuttgart: Klett-Cotta, 1990. 11–46.
- Lachinger, Johann. „Paradoxe Anti-Bildungsroman“. *Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*. Hg. Hans Höller und Irene Heidelberger-Leonard. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. 92–93.
- Mann, Thomas. „Einführung in den ‚Zauberberg‘. Für Studenten der Universität Princeton“. Thomas Mann. *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Fischer, 1968. 326–338.
- Mann, Thomas. *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: Fischer, 1975.
- Mann, Thomas. „Geist und Wesen der Deutschen Republik zum Gedächtnis von Walter Rathenau“. Thomas Mann. *Von deutscher Republik. Politische Schriften und Reden in Deutschland*. Frankfurt am Main: Fischer, 1984. 195.
- Mann, Thomas. *Selbstkommentare: „Der Zauberberg“*. Hg. Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.
- Mülder-Bach, Inka. *Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Ein Versuch über den Roman*. München: Hanser, 2013.
- Morgenstern, Karl. „Über das Wesen des Bildungsromans. Inländisches Museum“. Bd. I. *Romantheorie, Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620–1880*. Hg. (u. a.) Eberhard Lämmert. Köln und Berlin: Kiepenheuer u. Witsch, 1971. 256–258.
- Musil, Robert. *Tagebücher*. Hg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1976.
- Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. I: Erstes und Zweites Buch. II Aus dem Nachlass. Hg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978a.
- Musil, Robert. „Roman“. Robert Musil. *Gesammelte Werke*. Bd. 7. Hg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978b. 830–831.
- Novalis. „Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen“. *Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 2. Hg. Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer, 1965. 522–642.
- Lamping, Dieter (Hg.). *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2009.
- Luhmann, Niklas. „Institutionalisierungs-Funktion und Mechanismus im sozialen System der Gesellschaft“. *Zur Theorie der Institution*. Hg. Helmut Schelsky. Düsseldorf: Bertelsmann-Universitätsverl., 1970.
- Schlegel, Friedrich. „Kritische Fragmente‘ [Lyceums-Fragmente] [1797] und ‚Athenäums-Fragmente‘ [1798]“. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Erste Abteilung. Bd. 2. Hg. Ernst Behler. Paderborn, Wien und München: Schöningh, 1967.
- Schlegel, Friedrich. *Literarische Notizen 1797–1801*. Literary Notebooks. Hg. eingeleitet und kommentiert von Hans Eichner. Frankfurt am Main, Berlin und Wien: Ullstein, 1980.
- Steinecke, Hartmut. *Romanpoetik in Deutschland. Von Hegel bis Fontane*. Tübingen: Narr, 1984.
- Steinmetz, Horst. „Gattungen: Verknüpfungen zwischen Realität und Literatur“. *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Hg. Dieter Lamping und Dietrich Weber. Wuppertal: Bergische Universität, 1990. 45–70.
- Wergin, Ulrich. *Einzelnes und Allgemeines. Die ästhetische Virulenz eines geschichtsphilosophischen Problems. Untersucht am Sprachstil von Goethes Roman ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden‘*. Heidelberg: Winter, 1980.
- Voßkamp, Wilhelm. „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen. (Zu Problemen sozial- und funktionsgeschichtlich orientierter Gattungstheorie und -historie)“. *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Hg. Walter Hinck. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1977. 27–44.

Voßkamp, Wilhelm. „Utopie und Utopiekritik in Goethes Roman ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘ und ‚Wilhelm Meisters Wanderjahre‘“. *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Bd. 3. Hg. Wilhelm Voßkamp. Stuttgart: Metzler, 1982. 227–249.

Voßkamp, Wilhelm. *Der Roman des Lebens. Die Aktualität der Bildung und ihre Geschichte im Bildungsroman*. Berlin: Berlin University Press, 2009.

Voßkamp, Wilhelm. „‚Auslöschung‘. Zur Selbstreflexion des Bildungsromans im 20. Jahrhundert bei Thomas Bernhard“. *Literatur und Demokratie*. Festschrift für Hartmut Steinecke zum 60. Geburtstag. Hg. Alo Allkemper und Norbert Otto Eke. Berlin: Erich Schmidt, 2000. 231–244.

Voßkamp, Wilhelm. „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muss es auch Möglichkeitssinn geben: Traditionen des utopischen Denkens bei Robert Musil“. Wilhelm Voßkamp. *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Mann bis Robert Musil*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2016. 339–352.

Zymner, Rüdiger. *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*. Paderborn: Mentis, 2003.

III Mediale und materielle Genrepraktiken

Claudia Hillebrandt

„Poetry Game“? Ansätze zu einer Modellierung von Lyrik als sozialer Praxis

1 Das Lyrik-Problem

„A resistance to definition may be the best basis for definition of the lyric – and of poetry – we currently have“, formulieren Virginia Jackson und Yopie Prins in ihrem *Lyric Theory Reader* (2014, 2). Auch wenn ihre Feststellung nicht unwidersprochen geblieben ist (vgl. Culler 2015, 84–85), so zeigt sich an dieser Einschätzung eine bis heute zu beobachtende Unsicherheit der Literaturwissenschaften im Umgang mit der ab Mitte des 18. Jahrhunderts als Großgattung der Literatur geltenden Lyrik, insbesondere im Hinblick auf die Frage, was Lyrik eigentlich sei. Rüdiger Zymner hat dies als „Lyrik-Problem“ beschrieben, als „Mangel an begrifflicher, systematischer wie historischer Deutlichkeit der Gattung Lyrik“ (Zymner 2009, 8).

Dieser Beitrag geht der Frage nach, ob bzw. inwiefern ein praxistheoretischer Ansatz einen neuen, fruchtbaren Beitrag zur Verringerung dieses „Lyrik-Problems“ leisten kann. *Prima facie* spricht für einen praxistheoretischen lyrikologischen Zugang einiges: Lyrik weist – auch wegen lyriktypischer Merkmale wie skizzenhafter Konturierung der Information und konziser Sprachverwendung (vgl. Müller-Zettelmann 2000, 73–83; Zymner 2009, 79) – ein breites Funktionsspektrum auf und lyrische Gebilde lassen sich dementsprechend in unterschiedlichen Zusammenhängen vielfältig funktionalisieren (vgl. Borkowski, 2021; Zymner 2013). Unter dieser Voraussetzung erscheint es lohnend zu fragen, wie mit dieser Plurifunktionalität umgegangen wurde und wird: Da nicht alle Funktionen von Lyrik in allen historisch-situativen Konstellationen realisiert werden konnten und können, ergeben sich unter Umständen mehr oder weniger gravierende Entscheidungsprobleme im Hinblick auf für sozial angemessen erachtete Gebrauchsformen, die dann durch die Herausbildung von Praktiken gelöst wurden und werden. Versteht man Praktiken mit Rahel Jaeggi als „gewöhnheitsmäßige, regelgeleitete, sozial bedeutsame Komplexe ineinandergreifender Handlungen, die ermöglichenden Charakter haben und mit denen Zwecke verfolgt werden“ (Jaeggi 2014, 102–103),¹ so rü-

1 Jaeggis aus der Philosophie stammende Konzeption von Praktiken, die hier zugrunde gelegt wird, weist deutliche Schnittmengen mit der vielzitierten, idealtypischen Rekonstruktion von Andreas Reckwitz auf (vgl. Reckwitz 2003), auf die sich Angela Gencarelli in der Einleitung dieses Bandes bezieht, und ist daher gut mit dieser vermittelbar. Ähnlich wie Reckwitz betont Jaeggi

cken in dieser Perspektive also routinisierte, sozial geteilte Umgangsweisen mit Lyrik genauer in den Blick.

Ziel des Beitrags ist es, einen Ansatz für eine Modellierung von Lyrik als sozialer Praxis aus der Kunstphilosophie vorzustellen und im Hinblick auf seine Tauglichkeit für die Lyrikologie zu diskutieren (Abschnitt 4) sowie daran anschließend Perspektiven einer Forschung zu Praktiken der Lyrik aufzuzeigen (Abschnitt 5). Zuvor jedoch soll noch etwas eingehender dargelegt werden, warum es überhaupt vielversprechend erscheint, Praktiken im Umgang mit Lyrik genauer in den Blick zu nehmen (Abschnitt 2), und welche Anknüpfungspunkte für eine solche praxeologische Herangehensweise sich in der bisherigen lyrikologischen Forschung finden lassen (Abschnitt 3).

2 Lyrik als soziale Praxis? Zwei Beispiele für Regeln

Sucht man nach für den Umgang mit Lyrik einschlägigen, sozial geteilten Regeln², so kann man auf ein so eingängiges bis plakatives Beispiel, ein Subgenre der Lyrik verweisen, die sogenannte „Instapoetry“: Instapoetry, wie sie international besonders erfolgreich von Rupi Kaur verfasst wird – im deutschsprachigen Raum wäre zum Beispiel auf Julia Engelmann zu verweisen –, ist eng an die Plattform Instagram gebunden. Instapoetry ist Teil der populären Kultur, was sich in mitunter hohen Verkaufszahlen von Lyrikbänden und Fanaccessoires, aber auch anhand anderer durch Social Media ermöglichter Valorisierungstechniken wie Shares und

beispielsweise die Kollektivität, Repetitivität und Regularität von Praktiken, die auch Reckwitz hervorhebt: „Aus Sicht der Praxistheorie besteht das Soziale einer Praktik [...] in der – durch ein kollektiv inkorporiertes praktisches Wissen ermöglichten – Repetitivität gleichartiger Aktivitäten über zeitliche und räumliche Grenzen hinweg, die durch ein praktisches Wissen ermöglicht wird“ (Reckwitz 2003, 292). Praktisches Wissen „umfasst dabei verschiedene Elemente: ein Wissen im Sinne eines interpretativen Verstehens, d. h. einer routinemäßigen Zuschreibung von Bedeutungen zu Gegenständen, Personen, abstrakten Entitäten, dem ‚eigenen Selbst‘ etc.; ein i. e. S. methodisches Wissen, d. h. script-förmige Prozeduren, wie man eine Reihe von Handlungen ‚kompetent‘ hervorbringt; schließlich das, was man als ein motivational-emotionales Wissen bezeichnen kann, d. h. ein impliziter Sinn dafür, ‚was man eigentlich will‘, ‚worum es einem geht‘ und was ‚undenkbar‘ wäre.“ (Reckwitz 2003, 292) Jaeggi stellt darüber hinaus den Aspekt des gewohnheitsmäßigen Handelns sowie der Zweckorientierung von Praktiken deutlich heraus.

2 Unter ‚Regel‘ werden hier mit Gittel literarische Standards, koordinierende Konventionen und nicht-koordinierende Konventionen gefasst. Vgl. zu diesen Begriffen unten S. 147 (Fußnote 3) sowie Gittel 2021, 24–31 und 54–55.

Likes zeigt. Sie zeichnet sich nicht nur durch die Bindung an die technisch vornehmlich auf die Verbreitung von Bildmedien zugeschnittene Plattform Instagram aus; sie weist, wie Niels Penke gezeigt hat (vgl. Penke 2019), auch typische Textmerkmale auf, insbesondere eine hohe inhaltliche Zugänglichkeit: Instapoetry ist kurz, wird häufig um Bildelemente ergänzt – in der Textdatei selbst z. B. durch beigegebene Zeichnungen oder durch die bildmediale Umgebung der Posts – und ermöglicht durch ihre Kürze und Eindeutigkeit sowie die medial unmissverständliche Einbettung eine schnelle Aufnahme des zu Lesenden. Penke spricht bezeichnenderweise mit einem Terminus der Akteur-Netzwerk-Theorie von „Affordanzen“ (Penke 2019, 451 und öfter), also von Angebotsstrukturen der Texte. Er erklärt die Gestalt dieser, zu einer für Instapoetry spezifischen Nutzung einladenden Textmerkmale und die paratextuelle Rahmung dieser Form der Lyrik im Wesentlichen durch mediale Vorgaben durch die Plattform Instagram wie auch die Lektüregewohnheiten der meisten Leser*innen (vgl. Penke 2019, 462–464). Leser*innen nehmen die Texte in der Regel am Smartphone zur Kenntnis, also an einem kleinen Bildschirm, der nur wenig Text ohne Scrollen abbilden kann, was eine schnelle, ortsunabhängige Lektüreerwartung begünstigt. Pointiert gesagt ist Instapoetry kurz und zugänglich aus technischen wie auch aus aufmerksamkeitsökonomischen Gründen. Eine Prägung der Textmerkmale durch technisch-kulturell bedingt geänderte Schreib- und Lektürepraktiken ist hier leicht nachvollziehbar. Penke weist außerdem darauf hin, dass Instapoetry unter den Vorzeichen einer geänderten literarischen Kommunikation entsteht, für die Partizipation der Leser*innen, eine Netzwerkstruktur zwischen Autor*innen und Leser*innen sowie ein hoher Präsentationsdruck der an der Kommunikation Teilnehmenden kennzeichnend sind, die auf weitere für Instapoetry wichtige soziale Praktiken schließen lassen (vgl. Penke 2019, 453–454, zum mediatisierten Lebenswandel allgemein Vorderer 2015).

Um dies an einem Beispiel zu illustrieren, sei auf Julia Engelmanns Instagram-Account verwiesen: Engelmann teilt hier nicht nur Gedichte in gedruckter, gesprochener oder gesungener Form, sondern auch eine Vielzahl von anderen Fotografien und Videos; sie pflegt den Kontakt mit ihren Leser*innen nicht nur über die Kommentarfunktion, sondern auch über den von ihr gegründeten „Club der stillen Poet:innen“, über den Nutzerinnen und Nutzer mit ihr in Kontakt treten und eigene Texte über ihren Account veröffentlichen lassen können.

Kennzeichnend für Engelmanns Instagramauftritt ist einerseits das, was Penke „Empathiekette“ nennt (Penke 2019, 460), also die Tatsache, dass Engelmanns Texte emotionale Erlebnisse in den Mittelpunkt stellen, die ihre Nutzer*innen dann unter Bekundungen von Empathie nachvollziehen oder jedenfalls nachvollziehen sollen und die den Anspruch erheben zu verbalisieren, was viele, ggf. alle fühlen. Die Texte setzen auf eine wohlwollende, identifikatorische Lektüre; die Selbstpräsentation der Autorin als sympathisch und ihrer Texte als authentisch bildet

dafür die Voraussetzung. Engelmanns Texte werden also rezipiert mit einer Hintergrundvorstellung von Erlebnislyrik in einem sehr weiten, unspezifischen Sinne. Andererseits ist typisch für Instapoetry ein ästhetischer Konservatismus, der die Digitalität der Texte durch die Simulation von Handschriftlichkeit und eine in den Fotografien zum Ausdruck kommende Huldigung einer vordigitalen Buchkultur überdeckt oder jedenfalls konterkariert (vgl. Penke 2019, 460).

Aus den hier skizzierten Nutzungsgewohnheiten und medialen Besonderheiten der Plattform Instagram ergibt sich für die Autor*innen also das, was man nach Benjamin Gittel mit Kant einen aus Standards erwachsenden hypothetischen Imperativ nennen könnte:

Ein *Standard* legt fest, welche Beschaffenheit eine Entität, in aller Regel ein Gegenstand oder eine Handlung, haben muss, damit er als etwas Bestimmtes gilt. [...] Aus Standards leitet sich das ab, was Kant „hypothetische Imperative“ oder „Imperative der Geschicklichkeit“ nennt [...]. (Gittel 2021, 27, Hervorhebung im Original)

Für das Verfassen von Instapoems ließe er sich vorläufig etwa wie folgt formulieren:

Wenn du ein Instapoem verfassen willst, dann schreibe einen kurzen Text, der leicht verständlich ist, als authentisch präsentierte emotionale Erlebnisse thematisiert und gut durch Bildmaterial ergänzt werden kann. Poste ihn bei Instagram und verknüpfe ihn mit Fotografien, Videos oder Zeichnungen, die bevorzugt auf eine vordigitale Buchkultur referieren und persönliche Nähe suggerieren. Ermögliche deinen Leser*innen auf den Text durch Posts, Shares und Likes zu reagieren und reagiere selbst wieder auf diese Reaktionen.

Am Beispiel der Instapoetry lässt sich so gut nachvollziehen, wie eng der Konnex von Praktiken und Textmerkmalen mitunter ausfallen kann: Das Medium Instagram bedingt einen im Hinblick auf die lyriktypische skizzenhafte Konturierung der Information und sprachliche Konzision noch einmal gesteigerten Imperativ der Verknappung für Schrifttexte, der sich auch aus der plattformspezifischen Nutzungspraxis ergibt und auf den Autorinnen und Autoren reagieren. Längere Texte werden stattdessen in Form von Videos dargeboten, in denen sie vorgetragen bzw. performt werden, ggf. auch mit musikalischer Untermalung oder in Form eines an die Videoclipästhetik angelehnten, filmisch aufbereiteten Poetry Clip. Damit ist erst einmal anzunehmen, dass Textmerkmale in praxistheoretischen Modellierungen von Lyrik nicht prinzipiell unter den Tisch fallen sollten. Das Problem der Rolle des Textfaktors bei der Rekonstruktion von Gattungspraktiken wird in der Einleitung von Angela Gencarelli ja explizit angesprochen.

Nun ließe sich gegen den illustrativen Wert dieses Beispiels für die Lyrikgeschichte als Ganzer – jedenfalls seitdem die Lyrik als Großgattung auch als Genre historisch nachweisbar ist, also etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts – einwenden, dass es doch zu speziell und außerdem unter ästhetischen Gesichtspunkten

unbefriedigend sei. Hier ließe sich einerseits entgegen, dass auch für die nicht-populären Zweige der (deutschsprachigen) Gegenwartslyrik Digitalität zu einem wichtigen Referenzpunkt poesiologischer Überlegungen geworden ist, wie zuletzt Christian Metz verdeutlicht hat (vgl. Metz 2018, 49): Insbesondere die Tatsache, dass Rezipientinnen und Rezipienten fehlendes Wissen aus dem Internet schnell ergänzen können, hat Metz zufolge dazu geführt, dass eine neues „Archivbewusstsein“ entstanden ist und geänderte Formen der Lyriklektüre von den Autorinnen und Autoren schon beim Schreiben berücksichtigt werden. Dieses Archivbewusstsein könnte auch die Textmerkmale in einer noch näher zu bestimmenden Weise prägen. Digitalität als Motor der Veränderung von Produktions- und Lektürepraktiken von Lyrik und der ihr korrespondierenden Angebotsstruktur von Texten wäre dann für die Gegenwartslyrik insgesamt ein relevantes Phänomen.

Andererseits kann man aber auch auf weitere Praktiken der Lyrik verweisen, die sich historisch langfristiger etabliert haben, z. B. auf die Lektürekonvention der lauten Lektüre: Wiederum mit Benjamin Gittel könnte man diese Lektürekonvention als eine koordinierende Konvention³ betrachten, die das Problem lösen helfen soll, wie Lyrik in einer Zeit sich diversifizierender Lektüremöglichkeiten sprachmodal korrekt zu rezipieren sei. Ausgelöst wurden entsprechende Koordinations-schwierigkeiten durch Veränderungen der Distributions- und Rezeptionspraktiken von Literatur allgemein. Als Reaktion darauf entfalteten einige Autorinnen und Autoren z. T. erhebliche Bemühungen, die laute Lektüre als angemessene Lektürekonvention zu restituieren. Wirksam wurden diese allerdings vorwiegend auf dem Feld der Lektürepraktiken von Lyrik. Dementsprechend handelt es sich bei der lyrikspezifischen Lektürekonvention der lauten Lektüre um eine Lektürekonvention, die die Genrepraxis von der Mutterpraxis „erbt“ (vgl. zu diesen Begriffen Gittel 2021, 75–76), die also zunächst für die Literatur als Ganzes etabliert bzw. reaktualisiert werden soll, die sich aber dann vor allem für die Lyrik durchsetzt und in je wechselnden Konjunkturen und Formaten bis heute erhalten hat.

Das zugrundeliegende Koordinationsproblem lässt sich am Beispiel Friedrich Gottlieb Klopstocks und der von ihm wesentlich mit initiierten Sprechkunstbewegung gut veranschaulichen. Reinhart Meyer-Kalkus hat diese als dezidiert modernes Phänomen beschrieben – modern insofern, als die Sprechkunstbewegung nicht einfach eine Rückkehr zu vormodernen Lektüregewohnheiten anstrebte,

3 „Koordinierende Konventionen sind kontingente, sich selbst erhaltende Lösungen eines wiederholt auftretenden Problems der Verhaltenskoordination. Sie koordinieren das Verhalten von Autoren und Lesern, legen die pragmatische Bedeutung von Paratexten und anderweitigen Textsorten-Signalen fest und sind so maßgeblich für die Verzahnung von Produktions- und Rezeptionspraktiken verantwortlich.“ (Gittel 2021, 36)

sondern vielmehr als Reaktion auf veränderte Lektüregewohnheiten neue Regeln für den mündlichen und geselligen Vortrag von Literatur zu etablieren versuchte:

Was dann in der Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt, ist allerdings keine bruchlose Fortsetzung dieser älteren Vortragskünste [...]. Grundlegend ist vielmehr die Einsicht, dass die im 18. Jahrhundert entstehende Vortragskunst ihre eigenen geschichtlichen Voraussetzungen und Zielsetzungen hatte, die sie als spezifisch modernes Phänomen ausweisen. Sie entstand nämlich im selben Augenblick, als die gedruckte Schöne Literatur und mit ihr das stille Lesen ihren Triumphzug antraten. Diese mediengeschichtliche Innovation war Voraussetzung für die Rückbesinnung auf die Vortragbarkeit von Dichtung und Literatur, in Deutschland wie in anderen westeuropäischen Ländern. Wie Historiker im Hinblick auf die englische Aufklärung behauptet haben: Je stärker die Verbreitung der Schriftlichkeit in einer Gesellschaft, desto größer die Sensibilität für den Unterschied zwischen schriftlichen und mündlichen Kommunikationsformen, desto größer die Bereitschaft, die besonderen Leistungen der gesprochenen Sprache anzuerkennen. Dies ist auch die Prämisse der mit Klopstock anhebenden Bewegung. (Meyer-Kalkus 2020, 66)

Für Klopstock erwächst die Notwendigkeit, die Konvention der lauten Lektüre von Literatur neu zu festigen, aus der Tatsache, dass er seine Texte speziell für den Vortrag konzipiert, weil er diesem eine besondere epistemische Qualität zuerkennt:

Man kennt die Werke der Dichter, u. selbst einige Stücke im prosaischen nicht genug, wenn man nicht weiß, daß sie durch Hülfe der Vorlesung am richtigsten verstanden, u. am lebhaftesten empfunden werden. Dieses ist so wahr, daß die Vorlesung, wenn nicht das einzige, doch das kürzeste Mittel ist, Schriften, die einige Schwierigkeit haben, den Ungeübten verständlich zu machen. Man entbehret daher sehr viel, wenn man sich in einen einsamen Winkel setzt, u. den Schall sieht. Man entzieht sich auf diese Weise, schnellern, lebhaftern und genauern Vorstellungen, von denen Dingen, durch welche uns gute Schriften unterhalten, u. zugleich des Vergnügens des Ohrs und der gemeinschaftlichen Theilnehmung. (Klopstock 1989, 274)

Wichtig ist für Klopstock dabei insbesondere, dass hier ein Wissen vermittelt wird, das nicht anders, also eben durch die stille Lektüre vermittelt werden könnte:

Man macht sich von dem, was die Sprache ausdrücken kann, keinen richtigen Begriff, wenn man sie sich, auf der einen Seite, durch Buchstaben bezeichnet; und auf der andern, von der Action des Redenden begleitet, vorstellt. Der eigentliche Umfang der Sprache ist das, was man, ohne den Redenden zu sehn, höret. Man hört aber Töne, die Zeichen der Gedanken sind, durch die Stimme so gebildet, daß Vieles von dieser Bildung nicht gelehrt werden kann, sondern vorgesagt werden muß, um gelernt zu werden. Die unlehrbare Bildung der Töne begreift besonders das in sich, was das Sanfte oder Starke, das Weiche oder Rauhe, das Langsame und Langsamere, oder das Schnelle und Schnellere dazu beitragen, daß die Töne völlig zu solchen Gedankenzeichen werden, als sie seyn sollen. Man höret ferner mit dieser Tonbildung eine andre, die, in sehr vielen und sehr fein verschiednen Graden, Lei-

denschaft ausdrückt. Diese zweite Tonbildung ist Allen ein Geheimniß, denen ihr Gefühl nichts darüber sagt. Sie hat sogar mehr Schattirungen, als der Gesang. Nur der declamirt gut, dem diese doppelte Tonbildung gelingt. (Klopstock 1975, 99–100, Sperrdruck im Original)

Klopstock engagiert sich mit einigem Erfolg in verschiedenen Lesegesellschaften dafür, die gemeinsame, laute Lektüre von Literatur ihrer angenommenen epistemischen Überlegenheit gegenüber Formen der stummen, einsamen Lektüre gemäß als superiore Form der Literaturrezeption zu restituieren. Dies gilt – verfolgt man die Initiationswirkung, die von diesen Bemühungen ausgeht, weiter – erst einmal für alle Literatur (in gebundener Sprache), bei Klopstock vor allem also für das Versepos und die Lyrik. Breiter behauptet hat sich diese Lektürekonvention aber vorrangig für die Lyrik: Im 19. Jahrhundert wird sie regelrecht zur formellen Norm⁴ im Deklamationsunterricht in der Schule (vgl. Weithase 1961, Bd. 1, 459, 463, 491 und Meyer-Kalkus 2020, 84–89). Diese Entwicklung steht in engem Zusammenhang mit der Modifikation der Genreauffassung von Lyrik im 19. Jahrhundert, innerhalb derer sich die Paradigmen der Musikalität, der Expressivität und der Subjektivität als Leitmerkmale der Lyrik verfestigen, wie Peer Trilcke anhand eines ausführlichen Datenreferats gezeigt hat (vgl. Trilcke 2021): Die deklamierende, ggf. sogar gesungene und damit in jedem Fall nicht-metaphorisch verstandene Ich-Aussprache erschien demgemäß als adäquate Darbietungsform eines Gedichts. Umgekehrt mag die Praxis der lauten Lektüre von Lyrik auch dazu beigetragen haben, dieses Genreverständnis zu festigen.⁵ Eine Entsinnlichung der Lektüre im Zuge der Buchrevolution, wie sie Erich Schön konstatiert hat, lässt sich vor diesem Hintergrund gerade für die Lyrik nicht oder jedenfalls nur sehr bedingt feststellen (vgl. Schön 1987). Die Avantgarden des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts müssen vielmehr erst einmal einige Anstrengungen unternehmen, um auf die Visualität von Lyrik konzentrierte Lektürepraktiken zu etablieren, die auf die neuen produktionsästhetischen Standards abgestimmt sind (vgl. Schenk 2000).

In einem Zwischenresümee lässt sich damit festhalten, dass ein auf Praktiken der Lyrik konzentrierter Blick bezogen auf die beiden hier angeführten Beispiele insofern vielversprechend erscheint, als damit einerseits im Falle der Instapoetry typische Textmerkmale kausal auf die technischen Besonderheiten einzelner Medien wie auch die Nutzungsgewohnheiten der Rezipientinnen und Rezipienten

⁴ Zum Begriff der formellen Norm vgl. Gittel 2021, 27.

⁵ Ob es sich bei einem Phänomen wie der Subvokalisierung, also der imaginativen Verlautlichung beim Lesen, um eine biologisch verankerte Lektürenotwendigkeit oder doch eher um eine sozial etablierte Praxis handelt, wäre vor diesem Hintergrund noch einmal zu diskutieren. Vgl. zum Phänomen der Subvokalisierung Mellmann 2015.

zurückgeführt werden können, die damit auch auf die Textproduktion prägen. Andererseits geraten so auch mediengeschichtliche Überlegungen zu Praktiken der lauten und leisen Lektüre in den Blick und können genrespezifisch ausdifferenziert werden, was auch die Suche nach praxisrelevanten Textmerkmalen – im Falle Klopstocks eben die hörbaren, nicht die visuell erfassbaren – erleichtert. Dass es sich im zweiten der hier beispielhaft angeführten Fälle um eine Praktik handelt, die nicht (sub-)genrekonstitutiv ist, verdeutlicht darüber hinaus, dass es wie in der Einleitung dieses Bandes herausgestellt, sinnvoll erscheint, nicht nur genrekonstitutive Praktiken in den Blick zu nehmen und darüber hinaus immer Bündel von Praktiken in ihrem Zusammenspiel in den Fokus zu rücken.

Praxeologische Überlegungen können in der Lyrikforschung also durchaus dazu beitragen, die Gattung historisch und systematisch deutlicher hervortreten zu lassen, indem sie neben den Textmerkmalen auch deren sozial und historisch als verbindlich erachtete Nutzungsmöglichkeiten herausstellen. Solche sozialen Praktiken der Lyrik erst einmal umfänglich zu beschreiben, ist eine reizvolle Aufgabe für die Lyrikologie. Sollten sich dabei auch genrekonstitutive Regeln ermitteln lassen, so könnte auch die begriffliche Deutlichkeit der Gattung geschärft werden. Reizvoll ist darüber hinaus natürlich auch, nach der historischen Konstanz bzw. Varianz solcher (genrekonstitutiven) Regeln zu fragen. Mit diesem Fernziel einer Praxeographie (vgl. Dickmann, Elias und Focken, 2015, 141–142) der Lyrik im Blick soll nun gefragt werden, ob bzw. welche Anknüpfungspunkte für die Modellierung von Lyrik als sozialer Praxis sich in der bisherigen Lyrikforschung finden lassen.

3 Anknüpfungspunkte für eine Modellierung von Lyrik als sozialer Praxis innerhalb der Literaturwissenschaft

In der Geschichte der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts finden sich eine ganze Reihe von Bestimmungsversuchen von Lyrik, die sich grob in sprach-, form-, pakt-, systemtheoretische und narratologische Ansätze einteilen lassen. In die neuere lyriktheoretische Diskussion sind darüber hinaus ein prototypensemantischer (Hempfer 2014),⁶ ein funktionsgeschichtlicher (Schlaffer 2012), ein funktional-evolutionsbiologischer (Eibl 2013) und ein wahrnehmungspsycholo-

⁶ Zu Hempfers konstruktivistischem Gattungsverständnis und Anknüpfungspunkten für die Praxeologie vgl. die Einleitung von Angela Gencarelli.

gisch-sprachphilosophischer Ansatz (Zymner 2009) eingebracht worden.⁷ Anknüpfungspunkte für eine praxeologische Perspektive auf die Gattung Lyrik bieten diese oder auch die älteren lyriktheoretischen Beiträge nur eingeschränkt; lediglich von den funktionsgeschichtlichen und pakttheoretischen Ansätzen aus lassen sich Verbindungslinien zur Praxeologie ziehen. Diese seien hier darum knapp vorgestellt.

Heinz Schlaffer hat vorgeschlagen, Lyrik als Surrogat einer ursprünglich an Geister und Götter gerichteten Form der Rede zu fassen: Er beschreibt eine Reihe von archaischen Zweckbestimmungen, denen die Lyrik in ihrer gattungskonstituierenden Phase unterworfen gewesen sei, wie zum Beispiel Anrufung und Gebet, Gemeinschaftsbildung, magische Funktionen und andere mehr. Schlaffer geht davon aus, dass diese Zweckbestimmungen heute zwar nicht mehr akzeptiert werden, wohl aber die für diese Zwecke entworfenen sprachlichen Mittel weiter tradiert und ggf. neu funktionalisiert wurden.⁸ Er vertritt die These, dass die Moderne wohl ohne diese Vorgeschichte keine Gattung Lyrik herausgebildet hätte, und plädiert daher dafür, auch die heutige Erscheinungsweise der Gattung aus ihrer zweckorientierten Genese heraus zu verstehen:

Da es Lieder und Gedichte gibt, wann und wo immer sich menschliche Kultur nachweisen lässt, müssen sie an Bedürfnisse und Wünsche gebunden sein, die dem Menschen eigentümlich sind. Deshalb liegt die Vermutung nahe, dass selbst in der Gegenwart die Motive, die eine so lange fortdauernde Institution wie die Lyrik hervorbrachten, ihre Erscheinung geändert haben, aber nicht vollständig untergegangen sind. Bedürfnisse und Wünsche leben lange fort, auch wenn sich die Einsicht durchgesetzt hat, dass sie unerfüllbar sind. Sie leben bis heute fort bei der Lektüre älterer Gedichte wie bei der Produktion der neuesten: in der Erinnerung an eine untergegangene Denk- und Sprechweise, von der die Imagination trotzdem angezogen wird; im Versuch, das Vergangene dennoch zu wiederholen; in der Rebellion gegen solche Wiederholung; im zweckfreien Spiel, das ironisch die alten Zwecke und Mittel zitiert. (Schlaffer 2012, 11–12)⁹

Schlaffers Andeutung einer möglichen anthropologischen Fundierung des Gattungsursprungs und der Gattungsentwicklung hat Karl Eibl aufgegriffen und daran anschließend eine mögliche biologische Funktion von Lyrik diskutiert. Eibls Anspruch ist es zu erklären, warum Lyrik eine von ihm postulierte, zu ursprünglich religiöser Rede äquivalente Funktion erfüllen konnte. Dazu liefert er einerseits eine evolutionsbiologisch argumentierende Begründung für die Entstehung von Re-

⁷ In Vorbereitung ist außerdem ein Beitrag von Andreas Kablitz.

⁸ Ähnlich argumentiert auch Culler, der sich explizit auf Schlaffer beruft (vgl. Culler 2015, 37).

⁹ Interessant ist, dass hier der Begriff ‚Institution‘ fällt, der die Existenz einer sozialen Praxis impliziert und ggf. auf Voßkamp (1988) zurückgeht (vgl. zu verschiedenen Verwendungsweisen des Begriffs ‚soziale Institution‘ Gittel 2021, 22–23).

ligiosität: Verkürzt gesagt verlange die aus dem stammesgeschichtlich evolvierten kognitiven Imperativ „Sei allwissend“ hervorgegangene mentale Überforderung des Menschen sensu Eibl nach einer Bewältigungsmöglichkeit, die von den Religionen bereitgestellt wird. Statt allerdings die Anforderungen des Imperativs tatsächlich zu befriedigen, bieten Religionen einen Ausgleich zu der erfahrenen Unsicherheit, indem sie mit Hilfe von Ritualen Kontinuitätserfahrungen ermöglichen, den Gruppenzusammenhalt fördern, damit das unlösbare Bezugsproblem letztlich nur scheinbar, aber für die religiösen Individuen dennoch befriedigend, nämlich angstreduzierend lösen. Die in religiösen Ritualen zu findenden Wiederholungsstrukturen sind es dann auch, die die Lyrik als geeignetes Funktionsäquivalent für das religiöse Ritual erscheinen lassen (vgl. Eibl 2013, 158). Dieser Zweckbestimmung von Religionen gemäß, eine tatsächlich nicht vorhandene Lösungsmöglichkeit für das Problem des kognitiven Imperativs unter anderem durch dunkle Sprachverwendung während des Rituals zu suggerieren, bestimmt Eibl die Aufgabe der Lyrik regelrecht so, dass es auch ihre Zweckbestimmung sei, undeutlich und unverständlich zu sein (vgl. Eibl 2013, 174–175).¹⁰

Eibls wie Schlaffers Ausführungen greifen gattungsgeschichtlich weit aus und erweisen sich als so anregend wie spekulativ. Im vorliegenden Zusammenhang ist wichtig zu betonen, dass die Einbettung lyrischer Gebilde, ur-lyrischer Gebilde jedenfalls, in rituelle Praktiken in diesen beiden Forschungsbeiträgen zentral ist. Genauer erklären Eibl und Schlaffer die Genese und Verwendung lyriktypischer Textmerkmale mit Blick auf eine solche Ritual-Praxis.

Der Sache nach ebenfalls an Umgangsweisen mit Lyrik interessiert argumentieren die pakttheoretischen Beiträge von Carolin Fischer (2007) und Antonio Rodriguez (2003). Beide gehen im Anschluss an und in kritischer Auseinandersetzung mit Lejeune davon aus, dass bestimmte von Autor*innen und Leser*innen geteilte Umgangsweisen mit Lyrik deren Produktion und Rezeption bestimmten, und konzentrieren sich in der Folge auf je eine Umgangsweise: Fischer postuliert einen poetischen Pakt zwischen Autor*innen und Leser*innen, der erkläre, warum das im Text repräsentierte, in einer Doppelfunktion als „poeta“ und „amator“ auftretende poetische Ich in den von ihr untersuchten Beispielen europäischer Liebeslyrik immer wieder mit dem Autor identifiziert worden sei (vgl. Fischer 2007, 72–73). Fischer schreibt diesem Pakt, demgemäß die zur Identifikation einladende Nähe zwischen Autor und „poeta“ auch als Rechtfertigung für eine Identifikation von Autor und „amator“ diene, eine überzeitliche historische Relevanz (von Ovid bis Baudelaire) zu. Rodriguez bestimmt den lyrischen Pakt so, dass dieser von der wechselsei-

¹⁰ Weitere evolutionsbiologische Überlegungen zu einer Theorie der Lyrik hat neuerdings Katja Mellmann dargelegt (vgl. Mellmann 2021).

tigen Erwartung einer emotiven Gestaltung menschlicher Erfahrung gekennzeichnet sei, die vornehmlich in und seit der Romantik die Rezeption von Lyrik bestimmt habe (vgl. Rodriguez 2003, 92).

Fischers Überlegungen können mit Blick auf die Debatte um den Fiktionsstatus der adressierenden Instanz als kontrovers beschrieben werden (vgl. dazu z. B. den Überblick bei Zipfel 2016), nehmen aber die Rezeptionspraxis von Lyrik sehr ernst. Rodriguez' Überlegungen sind historisch und kulturell sehr spezifisch. Sie haben hohen illustrativen Wert für den hier verfolgten Zusammenhang, sind aber anders als bei Fischer wegen ihrer Konzentration auf die französischsprachige Kategorie des *Lyrisme* auf andere Sprach- und Kulturräume nicht ohne Weiteres übertragbar. Eibls und Schlaffers Überlegungen haben stärker generalisierenden Charakter. Beide interessieren sich allerdings nur sehr allgemein für rituelle Praktiken der Verwendung von Ur-Lyrik.

Aus den genannten Ansätzen lassen sich somit durchaus Anhaltspunkte für eine Beschreibung von Lyrik als sozialer Praxis gewinnen. Dies betrifft insbesondere die Einsicht, dass soziale Praktiken für ein Verständnis der Gattungsentwicklung von Lyrik zu berücksichtigen sind. Alle hier vorgestellten Beiträge unternehmen den Versuch, lyriktypische Textmerkmale mit ihrer Verwendung in Verbindung zu setzen: Bei Schlaffer, Eibl und Rodriguez werden lyriktypische Textmerkmale kausal aus den Verwendungskontexten, in denen diese Gebilde standen, heraus erklärt. Fischers Beitrag weist darauf hin, dass bestimmte Textfaktoren erst im Rahmen einer bestimmten Rezeptionspraxis verstanden und ggf. disambiguiert wurden, z. B. im Hinblick auf die Frage nach der Fiktionalität der Adressantin, des Adressanten eines Gedichts.

Darüber hinaus lassen sich aus den hier vorgestellten Beiträgen interessante Fragen ableiten, die in etwas anderer Formulierung die Lyriktheorie schon länger beschäftigen, darunter etwa jene, wie historisch variabel bzw. konstant solche Umgangsweisen eigentlich sind. Fischer z. B. geht von einer relativen Konstanz des von ihr formulierten poetischen Paktes von der Antike bis zur Moderne aus. Rodriguez hingegen postuliert eine historisch enge Begrenzung des lyrischen Paktes. Schlaffer vertritt eine Re-Funktionalisierungsthese und damit die Annahme einer gewissen Variabilität von Umgangsweisen mit Lyrik in der *longue durée*; Eibl scheint eine etwas größere Konstanz dieser Umgangsweisen nahezulegen, insofern er davon ausgeht, dass bestimmte biologisch evolvierte Funktionen von Lyrik weiterhin Bestand haben und daher auch die Verwendungsweisen von Lyrik weiterhin mitprägen – eine Annahme, die auch Schlaffer schon impliziert.

Als praxistheoretisch im engeren Sinne lassen sich die Beiträge allerdings nicht verstehen. Sie konzentrieren sich darauf, lyriktypische Mittel mit Blick auf ihre Verwendungsweisen zu erklären oder diese jedenfalls in Bezug zu diesen Verwendungsweisen zu setzen. *Praktiken* der Lyrik nehmen sie hingegen nicht in

den Blick, was dem anders gelagerten Theoriedesign und Erkenntnisinteresse entspricht.

4 Lyrik als soziale Praxis bei Peter Lamarque

Im Folgenden soll daher ein Konzeptualisierungsvorschlag von Lyrik aus der analytischen Kunstphilosophie vorgestellt werden, der dezidiert eine praxeologische Perspektive einnimmt: In mehreren Aufsätzen hat Peter Lamarque dafür plädiert, Lyrik als soziale Praxis zu verstehen, die von zwischen Produzent*innen und Rezipient*innen geteilten Konventionen reguliert wird (vgl. Lamarque 2009, 2015 und 2017). Um die Konventionen zu identifizieren, die die Praxis leiten, benennt Lamarque eine Reihe von Thesen, die in *literaturwissenschaftlichen* Redeweisen über Lyrik enthalten sind, und reformuliert diese im Hinblick auf ihre Bedeutsamkeit für sein Verständnis von Lyrik als Praxis. Es sind dies die Erfahrungswertthese, die These von der Häresie der Paraphrase, die These von der Einheit von Form und Inhalt und die These von der semantischen Dichte (vgl. Lamarque 2015, 20–21). Lamarque prüft, was diese Thesen besagen können, und kommt zu dem Ergebnis, die drei letztgenannten als Lektürekonventionen für Lyrik aufzufassen:

The Heresy of Paraphrase, Form-Content Unity, and Semantic Density are not, as sometimes depicted, mere facts about particular uses of language, something we find *here* but not *there* given sample stretches of discourse, as if, in some objective sense, *these* sentences are unparaphrasable, have form-content unity and semantic density while *these* do not. They are better seen as very loosely defined conventions of reading, not something we discover but something we demand when we approach discourse as poetry. (Lamarque 2015, 35, Hervorhebungen im Original)

Ähnlich verfährt er mit der Annahme einer Einheit von Inhalt und Form (vgl. Lamarque 2015, 26): Die These einer Einheit von Form und Inhalt beschreibt Lamarque zufolge kein essentielles Merkmal von Lyrik, sondern die konventionalisierte Erwartung an Lyrik ist es, dass sie Form und Inhalt als Einheit präsentieren solle. Es handelt sich also um eine Erwartung, die relativ zu dem Interesse besteht, Sprachgebilde im Rahmen der Praxis ‚Lyrik‘ zu lesen. Weitere Konventionen neben den oben bereits erwähnten identifiziert Lamarque in dem Funktionalitätsprinzip, demgemäß alle Elemente eines lyrischen Gebildes funktionalisierbar sind (vgl. Lamarque 2009, 412), und dem Subjektivitätsprinzip, demzufolge Lyrik als Ausdruck subjektiver Empfindungen gelten kann (Lamarque 2017, 65–67).

Lamarques Ausgangsfrage, warum wir Lyrik besonders schätzen, beantwortet er mit einer Reformulierung der Erfahrungswertthese so, dass Lyrik als eine normierte Praxis charakterisiert wird:

The answer at its simplest is: because it is part of the poetry game that in poetry we attend at the finegrainedness of language, its textures and intricacies, its opacity, in conveying thought-processes, and we find value in the experience that affords, in precedence over the more humdrum norms of communication, such as transparency, the imparting of information, and the assumption of paraphrasability. (Lamarque 2015, 36)

Eine solche praxisorientierte Herangehensweise reinterpretiert eine Reihe von Bestimmungskriterien, die für Lyrik ins Spiel gebracht, dann aber wieder verworfen wurden, als Konventionen im Umgang mit Lyrik. Damit verortet Lamarque deren generische Relevanz auf einer anderen Ebene als der der Textfaktoren, wenn diese als intersubjektiv geteilte Erwartungshaltungen gegenüber und Umgangsweisen mit Lyrik im Rahmen einer sozialen Praxis verstanden werden. Zugleich geht Lamarque davon aus, dass es sich um Umgangsweisen handelt, die die von Autor*innen und Leser*innen geteilte soziale Praxis ‚Lyrik‘ konstituieren (vgl. Lamarque 2015, 35).

Lamarque entwickelt seine Überlegungen an einem recht kleinen Korpus moderner Lyrik. Viele andere Umgangsweisen mit Lyrik, zum Beispiel ihr Ritualgebrauch, auf den Eibl und Schlaffer hingewiesen haben, werden damit nicht erfasst. Noch spezifischer gesagt rekonstruiert Lamarque einen kleinen Ausschnitt der *literaturwissenschaftlichen* sozialen Praxis im Umgang mit moderner Lyrik. Dies setzt natürlich einen epochen- und kulturübergreifenden Lyrikbegriff voraus, den Lamarque selbst aber nicht expliziert. Im Prinzip sollte sein praxistheoretischer Ansatz aber genutzt werden können, um auch andere Lyriktraditionen und deren Konventionen beschreiben zu können.

Lamarques Interesse gilt überdies nicht einer umfangreichen Praxeographie der Lyrik. Er betont selbst, dass seine Überlegungen zu Lyrik als sozialer Praxis „not a sociological but an analytical enquiry“ seien (Lamarque 2017, 64). Offenbar geht es ihm weniger darum, eine größere Gruppe lyrikbezogener Praktiken zu identifizieren, als vielmehr Lyrik überhaupt erst einmal als soziale Praxis zu profilieren und in Ansätzen auch den Praxistyp genauer zu kennzeichnen. Seine Ausführungen lassen sich dahingehend reformulieren, dass Lyrik eine soziale Praxis im starken Sinne sei. Darunter ist mit Raimo Tuomela zu verstehen, dass der Umgang mit Lyrik durch wiederholt von mehreren Individuen ausgeführte Handlungen gekennzeichnet ist, die aus einem geteilten sozialen Grund erfolgen:

[Tuomela] definiert ‚soziale Praxis‘ mit drei Bedingungen als

- (a) eine wiederholt von mehreren Individuen ausgeführte Handlung, die
- (b) mindestens zum Teil, aus einem geteilten sozialen Grund (shared social reason), nämlich einer Wir-Einstellung (we-attitude), ausgeführt wird,
- (c) wobei dieser soziale Grund in dem Sinne ‚primär‘ ist, dass die Handlungen ohne den sozialen Grund nicht ausgeführt würden.

Bedingung (b) dient dazu, soziale Praktiken von bloßen interindividuellen Verhaltensregelmäßigkeiten abzugrenzen. Mit einer Wir-Einstellung meint Tuomela eine Form der kollektiven Intentionalität, die in ihrer einfachsten Form dann vorliegt, wenn ein Individuum eine bestimmte Einstellung E (eine Intention, Überzeugung oder Ziel) hat, glaubt, dass die Anderen in der Gruppe ebenfalls die Einstellung E haben und zusätzlich glaubt, dass es in der Gruppe die gegenseitige Überzeugung (mutual believe) gibt, dass die Gruppenmitglieder E haben. Dementsprechend besteht der gemeinsame soziale Grund typischerweise darin, dass die Individuen wiederholt etwas tun, weil Andere es auch tun und dasselbe von jedem in der Bezugsgruppe erwarten. (Gittel 2021, 21–22)

Dementsprechend nimmt Lamarque praxiskonstitutive Regeln in den Blick, also solche Regeln, ohne die die Praxis nicht als Praxis Lyrik erkennbar wäre. Ob er Lyrik sogar noch stärker als soziale Institution charakterisieren würde, also als normbasierte soziale Praxis, die einem Objekt einen neuen begrifflichen oder sozialen Status verleiht (vgl. Gittel 2021, 22–23), ist hingegen nicht ganz deutlich. Seine Formulierung „approach discourse as poetry“ (Lamarque 2015, 35) deutet allerdings in diese Richtung.

Auch eine Reihe weiterer Aspekte, die verschiedene Praxistheoretiker*innen in den Fokus rücken, haben für Lamarques analytisches Erkenntnisinteresse keine besonders hohe Relevanz:

1. Habitualisierung: Praktiken werden bei Lamarque scheinbar ausschließlich als System expliziter kognitiver Regeln gedacht. Dass Praktiken stark routinisiert ablaufen und dabei ggf. für Teilnehmende der Praxis nicht einfach oder sogar gar nicht zu verbalisieren sind, spielt bei ihm keine besondere Rolle.
2. Abweichungen und Wandlungsprozesse: Dass es auch Abweichungen von den etablierten Regeln der Praxis geben kann oder dass und unter welchen Bedingungen neue hinzutreten, wird nicht diskutiert. Überhaupt geht Lamarque nicht auf Fragen der Wandelbarkeit von Praktiken ein. Für ihn gibt es offenbar nur *eine* Praxis Lyrik.
3. Empirische Triftigkeit: Die Rekonstruktion der von ihm postulierten Praxis ist, wie oben schon erwähnt, empirisch nur schwach abgesichert. Lamarque bezieht sich nur auf literaturwissenschaftliche Konzeptionen von Lyrik, nicht jedoch auf andere Quellen.
4. Nicht-konstitutive Regeln: Es fehlen Binnendifferenzierungen. Wie am Beispiel der Standards von Instapoetry wie auch an demjenigen der Lektürekonvention der lauten Lektüre gezeigt werden kann, gibt es auch Regeln, die

nicht praxiskonstitutiv sind, für ein besseres systematisches und historisches Verständnis dessen, was Lyrik ist, aber durchaus beachtenswert.

5. Artefakteigenschaften/Affordanzen: Der Status der Artefakteigenschaften ist in Lamarques Modell unklar. Auf Basis welcher Textmerkmale oder Kontextfaktoren erkennen Nutzer*innen eigentlich, dass sie die Regeln der Praxis zur Anwendung bringen sollen? Welche Sprachkonfigurationen eignen sich besonders gut, um innerhalb der Praxis verwendet zu werden, und welche nicht?

Die vorgebrachten Kritikpunkte sollen nun allerdings nicht als grundlegende Kritik missverstanden werden. Sie sollen lediglich deutlich machen, dass Lamarques Überlegungen, die er in mehreren Aufsätzen dargelegt hat, eben keine Praxeographie der Lyrik bieten, *bieten können*. Eine solche Praxeographie ist umfangreich und kann als Fernziel der Lyrikologie angesehen werden.

5 Ausblick: Lyrik als soziale Praxis modellieren

In Lamarques Konzeptualisierung kommt Lyrik als soziale Praxis erstmals begrifflich-systematisch in den Blick. Darüber hinaus ergeben sich aus den eben diskutierten Kritikpunkten Hinweise darauf, welche Aspekte zukünftig zu berücksichtigen sind, wenn Lyrik als soziale Praxis differenzierter in den Fokus der interdisziplinären Lyrikforschung rücken soll.

Wenn es sinnvoll erscheint, Lyrik als soziale Praxis aufzufassen, dann ist zunächst zu fragen, auf welcher empirischen Basis dies geschehen kann. Lamarques Idee, etablierte, aber problematische Bestimmungskriterien von Lyrik als Ausgangspunkt für die Suche nach Praxiskonventionen der Lyrik anzusehen, ist sicherlich ergiebig und kann durch größere Korpusanalysen zu literaturwissenschaftlichen Bestimmungskriterien, aber auch zu solchen in Poetiken, didaktischer Literatur, Paratexten, Notenmaterial, Aufführungsberichten etc. ergänzt werden. Neben einer Suche nach Definitionsmerkmalen ist es sicherlich auch lohnend, diese Korpora im Hinblick auf weitere Formulierungen von Konventionen, Normen und Standards auszuwerten, die ggf. schon zeitgenössisch als nicht-konstitutiv angesehen wurden wie z. B. die Praxis der lauten Lektüre, die aber die Artefakteigenschaften mitgeprägt haben können. Umgekehrt ist auch zu fragen, welche Texteingenschaften welche Nutzungsgewohnheiten begünstigt bzw. behindert haben. Man denke etwa an ein Kriterium wie Sangbarkeit.

Bei der Suche nach praxisrelevanten Regeln ist sicherlich auch in Rechnung zu stellen, dass nicht alle Praktiken sprachlich kodiert und tradiert sind und dass es also zu gravierenden Schwierigkeiten bei der Rekonstruktion kommen kann – gerade bei historisch weiter zurückreichenden Praktiken. Klopstocks Hinweis, dass die Tonbildung eigentlich unlehrbar sei, wenn man sie nicht höre, kann als Beleg für solche Formen nicht-diskursivierbaren praktischen Wissens angesehen werden.

Von umfangreicheren Materialbeobachtungen ausgehend ist es dann sicherlich sinnvoll und notwendig, die bei Lamarque im Zentrum stehende Frage nach dem Praxistyp erneut zu stellen: Lässt sich Lyrik als soziale Praxis im oben charakterisierten starken Sinne fassen? Ist sie zu einem bestimmten Zeitpunkt sogar als soziale Institution nachweisbar? Welche Abweichungen von Praxiskonventionen der Lyrik lassen sich beobachten? Und wandelt sich die soziale Praxis Lyrik? Wenn ja, wie vollzieht sich dieser Wandel?

Der Nutzen praxeologischer Ansätze für die Lyrikologie ist damit vor allem so zu veranschlagen, dass diese eine Ergänzung bestehender Forschung bieten können: Praktiken der Lyrikproduktion und -rezeption werden gezielter in den Blick genommen und können auf typische Textmerkmale bezogen werden, die sich in dieser Perspektive als Angebotsstrukturen darbieten. Umgekehrt können Textmerkmale nach ihrer Relevanz für die historische Interpretation gewichtet werden, wenn deutlicher ist, in welche Verwendungszusammenhänge ein lyrisches Gebilde eingebunden war. Das eingangs in Erinnerung gerufene Definitionsproblem wird damit allerdings nicht gelöst, nur auf eine andere Ebene verlagert. Da praktisches Wissen z. T. implizit bleibt, ist bei der Rekonstruktion außerdem mit einem nicht völlig zu überbrückenden Hiatus zwischen Praxis und Genrepoetik zu rechnen.

Literaturverzeichnis

- Borkowski, Jan. „Funktion‘ und Funktionen von Literatur. Einige systematische Überlegungen (unter besonderer Berücksichtigung der Lyrik)“. *Grundfragen der Lyrikologie, Bd. 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Hg. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021. 115–136.
- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2015.
- Dickmann, Jens-Arne, Friederike Elias und Friedrich-Emanuel Focken. „Praxeologie“. *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*. Hg. Thomas Meier, Michael R. Ott und Rebecca Sauer. Berlin und Boston: De Gruyter, 2015. 135–146.
- Eibl, Karl. „Von der Unwahrscheinlichkeit der Lyrik und weshalb es sie trotzdem gibt“. *KulturPoetik* 13.1 und 2 (2013): 5–25, 157–175.
- Fischer, Carolin. *Der poetische Pakt. Rolle und Funktion des poetischen Ich in Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*. Heidelberg: Winter, 2007.

- Jackson, Victoria, und Yopie Prins (Hg.). *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2014.
- Gittel, Benjamin. *Fiktion und Genre. Theorie und Geschichte referenzialisierender Lektürepraktiken 1870–1910*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021.
- Hempfer, Klaus W. *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner, 2014.
- Jaeggi, Rahel. *Kritik von Lebensformen*. Berlin: Suhrkamp, 2014.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb. *Die deutsche Gelehrtenrepublik*. Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Begründet von Adolf Beck, Karl Ludwig Schneider und Hermann Tiemann. Hg. Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlebusch und Rose-Maria Hurlebusch. Bd. 7.1. Berlin und New York: De Gruyter, 1975.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb. „Brief an Lavater vom 1. Mai 1771“. Ders.: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Begründet von Adolf Beck, Karl Ludwig Schneider und Hermann Tiemann. Hg. Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlebusch und Rose-Maria Hurlebusch. Bd. 5,1: *Briefe 1767–1772*. Berlin und New York: De Gruyter, 1989. 274.
- Lamarque, Peter, und Stein Haugom Olsen. *Truth, Fiction, and Literature. A Philosophical Perspective*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Lamarque, Peter. „The Elusiveness of Poetic Meaning“. *Ratio* 22.4 (2009): 398–420.
- Lamarque, Peter. „Semantic Finegrainedness and Poetic Value“. *The Philosophy of Poetry*. Hg. John Gibson. Oxford: Oxford University Press, 2015. 18–36.
- Lamarque, Peter. „Philosophy and the Lyric“. *Journal of Literary Theory* 11.1 (2017): 63–73.
- Mellmann, Katja. „Das innere Ohr. Zum Phänomen der Subvokalisierung in stiller Lektüre“. *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst*. Hg. Britta Herrmann. Berlin: Vorwerk 8, 2015. 35–48.
- Mellmann, Katja. „Zur evolutionsbiologischen Funktion protolyrischen Verhaltens. Mit Anmerkungen zur frühen Lyrik Paul Celans und Ingeborg Bachmanns“. *Grundfragen der Lyrikologie 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Hg. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner. Berlin: De Gruyter, 2021. 197–216.
- Meyer-Kalkus, Reinhart. *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Stuttgart: Metzler, 2020.
- Metz, Christian. *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2018.
- Müller-Zetzelmann, Eva. *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Winter, 2000.
- Penke, Niels. „#instapoetry. Populäre Lyrik auf Instagram und ihre Affordanzen“. *Lili* 49 (2019): 451–475.
- Reckwitz, Andreas. „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“. *Zeitschrift für Soziologie* 32.4 (2003): 282–301.
- Rodriguez, Antonio. *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Sprimont: Mardaga, 2003.
- Schenk, Klaus. *Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2000.
- Schlaffer, Heinz. *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*. München: Hanser, 2012.
- Schön, Erich. *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlungen des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987.
- Trilcke, Peer. „Lyrik im 19. Jahrhundert. Ein kommentiertes Datenreferat zu populären Poetiken“. *Lyrikologie 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Hg. Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller und Rüdiger Zymner. Berlin: De Gruyter, 2021. 67–92.
- Vorderer, Peter. „Der mediatisierte Lebenswandel. Permanently online, permanently connected“. *Publizistik* 60 (2015): 259–276.

- Voßkamp, Wilhelm. „Der Bildungsroman als literarisch-soziale Institution. Begriffs- und funktionsgeschichtliche Überlegungen zum deutschen Bildungsroman am Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts“. *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposiums der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986*. Hg. Christian Wagenknecht. Stuttgart: Metzler, 1988. 337–352.
- Weithase, Irmgard. *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*. 2 Bde. Tübingen: Niemeyer, 1961.
- Zipfel, Frank. „Lyrik und Fiktion“. *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Hg. Dieter Lamping. Zweite Auflage. Stuttgart: Metzler, 2016. 184–188.
- Zymner, Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: mentis, 2009.
- Zymner, Rüdiger. *Funktionen der Lyrik*. Münster: mentis, 2013.

Ben Sulzbacher

Was ist ‚regional‘ am Regiokrimi? Paratext-Elemente als Gattungskonstituenten am Beispiel von ausgewählten Provence-Krimis

1 Zur Erforschung des Genres ‚Regiokrimi‘

Regionalkriminalromane – kurz: Regiokrimis – bilden einen elementaren Bestandteil des deutschen Buchmarktes. Seit über 30 Jahren¹ hält sich das Genre aufrecht und zeugt inzwischen von einer kaum mehr überschaubaren Vielfalt.² Die beachtliche Anzahl der jährlichen Neuerscheinungen sowie die regelmäßige Platzierung in verschiedenen Bestsellerlisten lassen in jedem Fall hohe Absatzzahlen der entsprechenden Werke vermuten.³ Auf den ersten Blick überrascht es somit, dass die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genre angesichts der hohen und langanhaltenden Popularität bisher zugestandenermaßen verhalten ausfällt. Mitverantwortlich dafür mögen zum einen das hartnäckige Label ‚Trivial-‘ bzw. ‚Schemaliteratur‘ und zum anderen die aufgrund der enormen Heterogenität vorherrschende Unschärfe und damit auch schwere Fassbarkeit des Genres sein (vgl. zu beiden Aspekten Wörtche 2012).

Jene wenigen Beiträge, die sich dem Regiokrimi vor dem Hintergrund gattungstheoretischer oder -analytischer Fragen widmen, folgen bei der Herausarbeitung prototypischer Charakteristika einer Argumentation, die auch im Kontext anderer Krimi-Subgenres fruchtbar gemacht wird: Das genrebezeichnende Determinativkompositum ‚Soziokrimi‘ etwa weist darauf hin, dass der Kriminalfall

1 Diese Zeitspanne resultiert aus der verbreiteten Annahme, dass Michael Preute alias Jacques Berndorf als Urvater des Regiokrimis gilt (vgl. Wittkamp 2009, 16; Bonter 2015, 92). Den Auftaktroman zu seiner Eifel-Krimi-Reihe um Sigi Baumeister veröffentlichte er im Jahr 1989.

2 Die Verschiedenartigkeit des Genres kann etwa anhand der hohen Anzahl im Feld tätiger Autor:innen, dem breiten Spektrum verschiedener Schauplätze sowie der sowohl von Seiten der Literaturwissenschaft diagnostizierten als auch durch den Buchhandel befeuerten zunehmenden Ausdifferenzierung in weitere Subgenres nachvollzogen werden.

3 Auch wenn genrespezifische Absatzzahlen schwer zugänglich sind, legt ein Spezial des *Börsenblatts*, das sich Krimis und Thrillern widmet, diese Vermutung nahe. So sei der Höhepunkt von 818 Erstausgaben (E-Book und Taschenbuch) für das Jahr 2015 zwar vorbei, dennoch „hat sich das Genre für viele Verlage zu einem verlässlichen Umsatzsegment entwickelt“ (Roesler-Graichen 2020, 21).

maßgeblich von den – oftmals aus den Fugen geratenen – Sozialverhältnissen des jeweiligen Settings geprägt ist (vgl. Kniesche 2019, 64–65). Das Determinans ‚Regional‘ bzw. ‚Regio‘ legt demzufolge nahe, dass die Region maßgeblich an der Konstruktion des Genres beteiligt ist. Julie Bartosch (2015; 2016) und Eva Erdmann (2009) belegen diese Erwägung anhand des in den Texten gepflegten Umgangs mit der Aufrechterhaltung oder dem Abbau von regionalspezifischen Stereotypen bzw. Traditionalismen, die etwa Figuren oder ganz allgemein die Ausgestaltung der Diegese betreffen. Als Bezugspunkt ihrer Begründung dient ihnen also der ‚Text an sich‘ bzw. jene Elemente, die als ‚Basistext‘ bezeichnet werden können (vgl. Genette 2001). Robert Wittkamp (2009), der die Texte hinsichtlich der Repräsentation der behandelten Orte untersucht, wählt einen ähnlichen Ansatzpunkt, wenngleich er eine rezeptionsästhetische Begründung vorbringt, die explizit die Leser:innen und den Ort der Handlung zueinander in Beziehung setzt. Ähnlich gibt Urszula Bonter, die neben Merkmalen bezüglich Handlung, Figuren und Stil auch auf die Wechselwirkungen zwischen Autor:in, Verlag und Leser:in aufmerksam macht, zu bedenken, dass „alle Regionalkrimis von einem tiefen und persönlichen Verhältnis der ortskundigen Autoren zur eigenen Region“ leben (Bonter 2015, 92). Diese Aussage beansprucht in Anlehnung an jene Untersuchungen, die zu einem ähnlichen Befund kommen, zunächst einmal Gültigkeit für die reine Erzählung. Entsprechend fällt auch die Beurteilung Kristina Seiberts aus, die pointiert, dass die jeweilige Region

das wichtigste Verbindungselement zwischen dem Autor, dem Leser und den auftretenden Figuren dar[stellt]: Für den Autor bedeutet die Region, über die er schreibt, seine Heimat beziehungsweise einen Sehnsuchtsort. Seine Figuren können sich deshalb so stark mit der Region identifizieren und authentisch agieren, weil der Autor seine Gefühle der Landschaft gegenüber in die Figuren transportiert. Ohne eine tiefgreifende Beziehung zwischen Autor und Region wäre der jeweilige Regionalkrimi so nicht möglich. (Seibert 2018, 291)

Die ortsbezogenen Elemente der Erzählungen profitieren demgemäß von der umfassenden Kenntnis der Autor:innen, was wiederum bei Leser:innen mit einer gewissen Affinität für die jeweilige Region auf Anklang stößt.

Der Versuch, das Genre ‚Regiokrimi‘ über strukturelle und/oder inhaltliche Spezifika der Erzählung zu bestimmen, ist zum einen aufgrund der hohen Diversifizierung ausgehend von einem prototypischen Ansatz von Schwierigkeiten geprägt und vernachlässigt zum anderen das, was um den Basistext herum geschieht. So zeigt die eingehende Betrachtung einiger dem Genre zuzurechnender Texte, dass die als für das Genre konstitutiv angenommene Komponente ‚Region‘ Rezipient:innen nicht nur mit Blick auf die Diegese begegnet, sondern auch Paratext-Elemente durchzieht. Neben der Covergestaltung, welche häufig die entsprechende Region aufgreift, sind es vor allem die Autor:innen, die sich zum einen in bzw. auf den Buchumschlägen,

zum anderen im Rahmen ihrer Internetpräsenz mit Blick auf den jeweiligen Schauplatz positionieren. Bonter deutet im Anschluss an ihre oben zitierte Aussage etwa darauf hin, dass Autor:in und Region in einigen Fällen zusätzlich außerliterarisch miteinander verhandelt sind – in ihrem konkreten Beispiel in Hinblick auf wechselseitige Werbeverhältnisse, welche die Wahrnehmung der Erzählungen und somit auch die des Genres zweifelsohne beeinflussen. So wirbt die ostfriesische Region, in der Klaus-Peter Wolf seine Krimireihe ansiedelt, mithilfe der Lokalpresse und dem Vertrieb von Fan-Artikeln für Wolfs Romane, während der Autor etwa den Chefredakteur des Lokalblatts als unterstützende Figur in seine Erzählungen einschreibt (vgl. Bonter 2015, 93).

Der vorliegende Beitrag möchte diesen gattungskonstituierenden Strategien anhand von ausgewählten Regiokrimi-Reihen nachspüren und die von Genette als „Beiwerk“ (2001, 10) bezeichneten Paratexte für eine Offenlegung von gattungsbestimmenden Praktiken in den Fokus rücken. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei auktorialen Inszenierungsstrategien in Epitext- und Peritext-Elementen zuteil. Ausgehend von der Beobachtung, dass Paratext-Elemente unter anderem der Darstellung einer ortsaffinen Autor:innenpersönlichkeit dienen (vgl. Jürgensen und Kaiser 2011, 9–10), wird auf Erving Goffmans Theorie der Selbstdarstellung als theoretischen Bezugsrahmen zurückgegriffen, um zu diskutieren, inwiefern ‚das Regionale‘ als ein Bündel von medial vermittelten Praktiken, die „Zeichen, Körper, Dinge, Orte etc.“ (Knipp 2017, 101) miteinschließen, das Genre vor allem in Hinblick auf die Erwartungen und Ansprüche von Rezipient:innen (mit-)formt.

2 Die regionale Fassade – fingierte Autor:innenbiografien

Die inzwischen einige Jahre zurückliegende Debatte um die ‚Wiedergeburt des Autors‘ hat neue Untersuchungsaspekte rund um das Verhältnis von Autor:in, Text und Leser:in in den Fokus gerückt – etwa eine verstärkte Auseinandersetzung mit anthropologischen Überlegungen zu Autorschaft, neue Impulse zum Forschungsfeld ‚Autofiktion‘ sowie ein gesteigertes Interesse an Inszenierungspraktiken.⁴ Trotz dieses „seit dem Jahrtausendwechsel in der Tat [...] beachtenswerten Aufschwung[s]“ (Schaffrick und Willand 2015, 83) steht noch kein standardisiertes Instrumentarium zur Verfügung, mit dem sich die auktorialen Inszenierungsstrategien, die auffallend

⁴ Vgl. dazu die von Alexandra Hertlein und Julius Thelen (2020) skizzierten theoretischen Trends rund um Autorschaft.

häufig mithilfe eines theatermetaphorischen Vokabulars theoretisiert werden (vgl. Schaffrick und Willand 2015, 83–84), regelgeleitet anhand konkreter Beispiele erfassen und analysieren lassen.

Aus diesem Grund bedienen sich die nachfolgenden Überlegungen eines soziologischen Klassikers, welcher bislang auf wenig Resonanz für die Beantwortung literaturwissenschaftlicher und -theoretischer Fragestellungen gestoßen ist: Erving Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life*, das in der deutschen Fassung mit dem sprechenden Titel *Wir alle spielen Theater* übersetzt worden ist. Goffmans dramaturgischer Ansatz eignet sich in besonderem Maße zur Veranschaulichung der bei näherer Betrachtung komplexen Darstellungsmodi von Autorschaft,⁵ da er mit der Einführung der beiden zentralen Konzepte ‚Vorderbühne‘ und ‚Hinterbühne‘ eine Inszenierungstheorie entwirft, welche eine flexible Analyse zwischen eindeutig für die Wahrnehmung der Öffentlichkeit gedachten Praktiken und jenen, die vermeintlich als Geheimnis gewahrt werden sollen, ermöglicht. Der Ansatz trägt somit jenen Aspekten Rechnung, die gleichsam als Bestimmungsmerkmale von Inszenierung *per se* verstanden werden, etwa wenn Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser Inszenierungspraktiken als „Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen“ begreifen, „in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen [...] Aufmerksamkeit erzeugen“ (Jürgensen und Kaiser 2011, 10). Die sichtbare Inszenierung bzw. jenes Bild, welches (in) der Öffentlichkeit vermittelt wird, kann als Vorderbühne verstanden werden, während die „Rekonstruktion jener Praktiken, deren Inszenierungscharakter [...] sich aufzeigen lässt“ (Jürgensen und Kaiser, 2011, 10), Aufschluss über die Abläufe auf der Hinterbühne geben kann.

Konkret bezeichnet Goffman die Vorderbühne – treffenderweise – als für das Publikum einsehbare „Region, in der die Vorstellung stattfindet“ (Goffman 1983, 100), wobei die Region als „Ort, der bis zu einem gewissen Grade durch Wahrnehmungsschranken begrenzt ist“ (Goffman 1983, 99), genauer bestimmt wird. Die Darstellung auf der Vorderbühne wird unter Zuhilfenahme eines „feststehende[n] Zeichen-Repertoire[s]“ (Goffman 1983, 100) hervorgebracht und aufrechterhalten. Ebendieses Repertoire soll nun mit Blick auf das Bild der Autor:innen ausgewählter Regiokrimis untersucht werden. Die stark regionale Prägung des Repertoires fällt vor allem bei jenen Publikationen auf, die sich von dem alltäglich als ‚gewohnt‘ empfundenen Repertoire abheben.⁶ Deshalb wird hier auf eine Auswahl zurückgegriffen, die

5 Kongruent zu Goffmans Theorie halte ich mich im Folgenden an den von ihm verwendeten Begriff ‚Darstellung‘, sofern es sich nicht um die unmittelbare Bezugnahme auf explizit interaktionstheoretische Überlegungen handelt.

6 Vgl. dazu Goffmans durchaus als methodischen Impuls zu verstehende Bemerkung: „Bei der Untersuchung sozialer Institutionen ist es wichtig, die herrschenden Anstandsregeln zu beschreiben; das ist schwierig, weil Informanten wie Forscher dazu neigen, viele dieser Normen als

sich aus einigen sogenannten ‚Provence-Krimis‘ zusammensetzt: Die Handlungsschauplätze sind in der überwiegenden Anzahl der Fälle in meist bekannten Städten oder deren Umland im Südosten Frankreichs angesiedelt. Als maßgeblicher gegenständlicher Bezugspunkt dienen dazu verschiedene Paratext-Elemente.⁷

Betrachtet man zunächst die Peritext-Elemente, also jene Bestandteile, die dem Basistext materiell unmittelbar anhaften (vgl. Genette 2001, 12), fällt bereits auf den ersten Blick auf, dass einige der Provence-Krimis unter wohlklingenden französischen Autor:innennamen publiziert werden.⁸ Sie erscheinen auf der Umschlagvorderseite (U1) sowie dem Buchrücken jeweils in unmittelbarer Nähe zum Haupt- und Untertitel und unterstreichen damit jene regionale Prägung, die schon das Cover nahelegt. Melanie Stralla bemerkt treffend, dass

die Umschlaggestaltung selbst verlagsübergreifend einem festen Schema zu folgen scheint. Auf den Covers und Buchrücken dominieren Blau- und Violettöne. Während die oberen zwei Drittel des Covers meist aus blauem Himmel bestehen, findet sich im unteren Drittel nahezu immer die Abbildung eines oder mehrerer, typisch provenzalisch aussehender Gebäude oder Stadt- bzw. Dorfansichten, oft in Kombination mit der Ansicht eines Lavendelfeldes. (Stralla 2022, 248)

selbstverständlich hinzunehmen, und so lange kein Zwischenfall, keine Krise oder keine besonderen Umstände eintreten, das gar nicht merken werden“ (Goffman 1983, 101).

7 An dieser Stelle sei auf einen terminologischen Problemkomplex und zugleich eine theoretische Unschärfe hingewiesen, die Annika Rockenberger und Per Röcken aufarbeiten. Ihrer plausiblen und umfassend belegten Argumentation zufolge ist der Begriff ‚Paratext‘ als Mengenbezeichnung einzelner Paratext-Bestandteile aufzufassen: „Der Plural ‚Paratexte‘ ist sinnvoll nur auf *mehrere unterschiedliche Mengen* von Einzelelementen, nicht auf diese Einzelelemente selbst anwendbar. Titel, Motti, Vorworte usw. sind demnach nicht als ‚Paratexte‘, sondern als Elemente *eines* Paratextes (oder auch: als Paratextelemente) zu bezeichnen“ (Rockenberger und Röcken 2009, 298; Hervorh. i. O.). Gleiches gilt für die beiden Subkategorien Epi- und Peritext: „Beide Ausdrücke bezeichnen analog zu ‚Paratext‘ nicht etwa *einzelne* Texteinheiten, sondern summarisch *eine Menge* von Texteinheiten“ (Rockenberger und Röcken 2009, 301; Hervorh. i. O.). Im Folgenden werden demgemäß einzelne Paratext-Elemente sowie unterschiedliche Konstellationen dieser Elemente betrachtet. Da es sich angesichts der, gerade im digitalen Raum schier wuchernden, Fülle von Paratext-Elementen als utopischer Anspruch erweisen würde, den gesamten Paratext erschließen zu wollen, folge ich den terminologischen Vorschlägen Rockenbergers und Röckens.

8 Eine kursorische Sichtung von Regiokrimis, die in deutscher Sprache verfasst worden sind, deren Handlung jedoch ebenfalls im Ausland angesiedelt ist, gibt Anlass zu der Vermutung, dass die grundsätzliche Art der Darstellung einer gewissen regionalen Zugehörigkeit nicht auf Provence-Krimis beschränkt ist. Dies gilt insbesondere für die regionale Codierung der Autor:innennamen: Stellvertretend für in Spanien verortete Regiokrimis sei etwa die Reihe *Ein Fall für Comisario Benitez* erwähnt, die unter dem Pseudonym Inez Velazquez veröffentlicht wird. Nicole Grün publiziert seit 2021 ihre Griechenland-Krimiserie *Kommissar Galavakis ermittelt* unter dem Namen Nikola Vertidi und in Italien ermittelt in den unter dem Pseudonym Dani Scarpa erscheinenden Kriminalerzählungen der Kommissar Paolo Ritter.

Vor allem die Kombination aus stereotypen Farbschemata bzw. Bildelementen und einer assoziierten Individualität des Textäußeren ist hinsichtlich der Wirkung der Cover erwähnenswert. Die den Leser:innen bekannten und regional codierten Farben grenzen den möglichen Handlungsschauplatz unmittelbar auf ein festes Gebiet ein. Als besonders plakatives Beispiel kann Lagranges Krimi-Reihe herangezogen werden: Der jeweils erste Teil des Titels ist mittels eines in den Nationalfarben Frankreichs eingefärbten Balkens unterstrichen (siehe Abb. 1). Die abgebildeten Gebäude entsprechen, wie im obigen Zitat erwähnt, einerseits dem typischen Bild der Provence und erzeugen andererseits eine von Vertraulichkeit geprägte Atmosphäre. Die erzielte Wirkung unterscheidet sich etwa von der Abbildung einschlägiger Sehenswürdigkeiten, da Betrachter:innen des Covers direkt in die verschlafenen Dörfer der Provence hineinblicken.

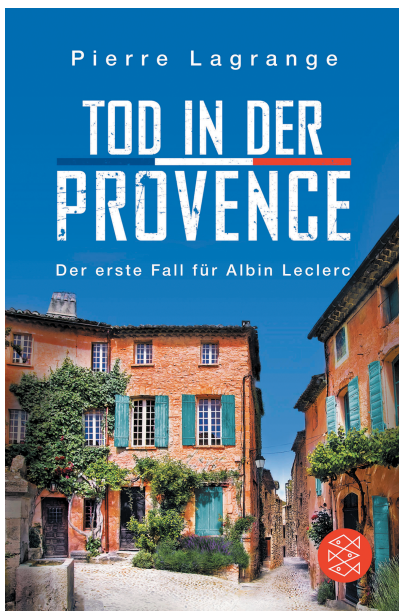


Abb. 1: Die Cover der einzelnen Bände von Pierre Lagranges Reihe *Blutrote Provence* variieren lediglich geringfügig und unterscheiden sich vorwiegend in den abgedruckten, nicht näher bestimmbar Gebäuden bzw. Landschaftsausschnitten. Abbildung: S. Fischer Verlag GmbH.

Bei den auf dem Cover abgedruckten Namen handelt es sich oftmals um Pseudonyme: Pierre Lagrange heißt im wahren Leben Sven Koch und die Autorin Heike Koschyk firmiert in der Welt der französischen Regiokrimis unter dem Namen Sophie Bonnet. Gemäß Genettes Typologie der Pseudonyme kommen in diesen Fällen zwei grundlegende Ausprägungen in Betracht: In Abgrenzung zum Anonym, dem (akzeptierten) Apokryph und dem (akzeptierten) Plagiat lässt sich zwischen zwei Varianten der Autorenunterschiebung differenzieren, die sich dadurch unterschei-

den, dass das Pseudonym entweder lediglich als Name geführt oder aber durch die zusätzliche Konstruktion eines einschlägigen „paratextuellen Apparat[s]“ (Genette 2001, 51) komplettiert wird.

Die in und um die provenzalische Gemeinde Carpentras angesiedelte Reihe *Ein Fall für Albin Leclerc* von Pierre Lagrange gibt einen deutlichen Hinweis darauf, dass die Verwendung des Pseudonyms nicht auf die reine Sachangabe beschränkt ist, dass eine Person mit dem genannten Namen das jeweilige Buch geschrieben hat. Vielmehr inkorporiert die auf dem Frontispiz unterhalb der Inhaltsangabe abgedruckte Biografie, wie es das Pseudonym selbst andeutet, den Schauplatz des Romans: die Provence. Dort heißt es unter anderem: „In der Gegend von Avignon führte seine Mutter ein kleines Hotel auf einem alten Landgut, das berühmt für seine provenzalische Küche war“ (Lagrange 2021, o.S.). Mit dieser Information macht das Peritext-Element auf die eindeutig herausgestellte Verbindung zwischen Autor und Provence aufmerksam. Auch wenn die Aussage von einer gewissen Unbestimmtheit geprägt ist, sind Leser:innen geneigt, sie in ein direktes Verhältnis mit der Autorenpersönlichkeit zu setzen, deren Vermittlung der abgedruckte Passus konventionell dienen soll. So gibt Goffman zu bedenken, dass das Publikum dazu neige, jegliche Zeichen des Darstellers sowohl kongruent als auch inkongruent zur Situation zu interpretieren (vgl. Goffman 1983, 48–49). Zwangsläufig entsteht das Bild eines Autors, der bereits als Kind über einen längeren Zeitraum häufig in der Gegend befindlich gewesen ist, mit Einheimischen Kontakt hatte und kulturelle Spezifika hautnah erlebt hat. Darüber hinaus ruft die Aussage jene Zeichen auf, die auch für die Erzählungen selbst prägend sind: ein idyllischer und von einer familiären Atmosphäre umgebener Ort – ein Landgut – abseits vom Großstadtleben, an dem regionalspezifische Gerichte serviert werden. Vergleicht man diese Art der Darstellung mit der unter seinem echten Namen Sven Koch publizierten Krimireihe, in der ein ostfriesisches Kriminalisten-Duo ermittelt, fällt die biografische Schilderung hingegen anders aus.⁹ Dort werden die oben genannte Passage sowie jegliche Bezüge zur Provence gänzlich ausgelassen (vgl. etwa Koch 2019, o.S.).

Die Ausprägung der auf die Region bezogenen Darstellung weist eine gewisse Heterogenität auf, wobei sich Lagrange im Vergleich als eines der besonders herausstechenden Beispiele erweist. Nichtsdestotrotz finden sich in nahezu allen peritextuellen Autor:innenporträts Bezüge zur Provence. Über den Autor der Reihe *Capitaine Roger Blanc ermittelt* – einer der wenigen, der nicht unter einem Pseud-

⁹ Inwiefern die einzelnen biografischen Versatzstücke wirklich fingiert sind, lässt sich nicht abschließend ermitteln. Dass das biografische Gesamtbild jedoch mindestens durch Auslassung anderer Bezüge geschönt wird, steht außer Zweifel.

onym publiziert – heißt es: „Cay Rademacher lebt mit seiner Familie in der Nähe von Salon-de-Provence in Frankreich“ (Rademacher 2020, o.S.). Auch diese Information wird in jener Biografie, die seiner Hamburger Krimireihe vorangestellt ist, getilgt (vgl. Rademacher 2014, o.S.).¹⁰ Als die „beiden großen Leidenschaften“ der Autorin Sophie Bonnet (alias Heike Koschyk) werden „die provenzalische Küche und die Provence, die sie beinahe jährlich bereist“, benannt (Bonnet 2015, o.S.). Diese Aussage verweist nicht nur auf die Verbundenheit zur Region, sondern spricht die Leser:innen ebenfalls emotional an: Darstellerin und Publikum sind über die Vorliebe zur Provence und scheinbar „durch weniger materielle Bande“ (Goffman 1983, 46) miteinander verbunden.

Nicht nur die betrachteten Peritext-Elemente tragen zur Ausformung der Vorderbühne bei. Ein Großteil der ebenso relevanten Epitexte, die definitionsgemäß „im freien Raum zirkulieren“ (Genette 2001, 328), sind inzwischen im Internet angesiedelt und auf prägnante Weise mit den Paratext-Elementen der gedruckten Erzeugnisse verbunden,¹¹ wenngleich diese Verknüpfung von Basis- bzw. Peritext und Epitext unterschiedlich stark ausfällt. Allen betrachteten Reihen ist zunächst der Hinweis auf die jeweilige Verlagshomepage nach dem Ende der Erzählung im Rahmen der üblichen Werbeanzeigen für das eigene Programm gemein. Zusätzlich setzen die Verlage die URL des eigenen Internetauftritts standardmäßig an den Kopf bzw. das Ende des Impressums auf der vierten Seite der Titelei. Der Verweis auf die Plattform, auf der weitere Epitext-Elemente aufgespürt werden können, fällt für die Reihen von Bonnet, Martin und Rademacher somit allgemein und lose aus (vgl. Bonnet 2015, o.S.; Martin 2018, o.S.; Rademacher 2020, o.S.). Eine direktivere Wirkung erzielt hingegen die Platzierung des Fischer-Verlags: Dort wird die verlagseigene Homepage unmittelbar unterhalb der biografischen Informationen zum Autor Pierre Lagrange platziert und um den Hinweis „*Weitere Informationen finden Sie auf www.fischerverlage.de*“ (Lagrange 2021, o.S.; Hervorh. i. O.) ergänzt.

10 Die Autorenbiografien Lagranges bzw. Kochs und Rademachers bleiben in den jeweiligen Reihen über die Erscheinungsjahre hinweg konstant, sodass die Abweichung nicht etwa durch einen zeitlichen Bias zu erklären ist.

11 Angesichts der Betrachtung von Paratextelementen im Kontext der Neuen Medien weist Rokenberger darauf hin, dass das Genettsche Kriterium der Autorisation von Paratexten, welches ihrer Argumentation zufolge schon im Zuge „des buchbezogenen Produktionsprozesses“ (2016, 34) fragwürdig ist, mit Blick auf digital vermittelte Inhalte zusätzlich unter Druck gerät. Letztlich kann für die betrachteten Beispiele nicht eindeutig beurteilt werden, inwiefern bestimmte Paratext-Elemente durch den Verlag oder Autor:innen autorisiert sind. Die Tatsache, dass es sich um personengebundene und nicht etwa unter dem Verlagsnamen redigierte Inhalte handelt, legt einen gewissen Autorisationsgrad nahe. Hinsichtlich der öffentlichen Darstellung ist diese Unterscheidung allerdings auch weniger entscheidend.

Weitere Informationen im Sinne von solchen, die sich von den betrachteten Epitext-Elementen unterscheiden, sind auf den Verlagswebsites jedoch nur eingeschränkt zu finden. Die biografischen Texte stimmen mit denen, die den Erzählungen voran- oder nachgestellt sind, überein (Lagrange, Rademacher, Bonnet, Martin). Den verlagsseitigen Internetauftritten kommt stattdessen eine Distributionsfunktion zu: So verlinkt der DuMont Verlag (2023) sowohl den Blog des Autors Cay Rademacher als auch dessen Social Media Account. Die Homepage der Penguin Random House Verlagsgruppe (2023) verweist direkt auf ein ganzes Bündel externer Plattformen: darunter Sophie Bonnets Website, ihr eigener Facebook-Account und eine entsprechende Fan-Page sowie ein Twitter-Account. Leser:innen gelingt so der niedrigschwellige Übergang zwischen klassischen Peritext-Elementen und den sozialen Medien, die „gleichermaßen Ort der Kommunikation wie der Selbstvermarktung“ sind und damit ebenfalls die Funktion erfüllen, „Aufmerksamkeit für das eigene Werk zu erzeugen und poetologische Vorstellungen zu vermitteln“ (Franzen 2022, 125).

Die Benennung der jeweiligen Internetauftritte macht auf unterschiedliche Verwendungsweisen aufmerksam. Bonnet (2023) behält ihre dem Pseudonym gewidmeten Accounts vorwiegend regionalspezifischen Inhalten vor. Sie kündigt dort Neuerscheinungen ihrer Reihe um die Ermittlerfigur Pierre Durand an und verweist auf Interviews sowie Lesungstermine. Dominiert wird ihr Profil allerdings von Fotobeiträgen zu regionalen Speisen – Verlinkungen zu den Rezepten zum Nachkochen inklusive. Ferner unterbreitet sie Ausflugsempfehlungen und konkrete Übernachtungsmöglichkeiten. Ihr Internetauftritt stellt somit – bis auf wenige Bezugnahmen auf anderweitige Tätigkeiten – die perfekte provenzalische Idylle dar, während sie für ihre übrigen Publikationen, die unter ihrem realen Namen oder dem Zweit-Pseudonym Emma Garnier erschienen, separate Accounts bespielt (vgl. Garnier 2023; Koschyk 2023).

Dieser Verfahrensweise stehen die Inhalte der Kanäle von Pierre Lagrange bzw. Sven Koch (2023) entgegen. Bereits dessen Instagram-Name *@svenkochlagrange* weist auf die Varianz der dort zu findenden Inhalte hin: Er teilt sowohl Beiträge, die sich auf seine Provence- oder Ostfriesland-Reihe beziehen (etwa Buchankündigungen, Lesungstermine, Landschaftsaufnahmen, Auszüge aus Bestsellerlisten), aber auch gänzlich von seinen Publikationen losgelöste Impressionen (etwa Fotos seiner Haustiere oder Eindrücke, die mit außerliterarischen Freizeitaktivitäten assoziiert sind).

Die Darstellung des paratextuellen Apparats fällt somit – in Abhängigkeit der jeweils betrachteten Autor:innenpersönlichkeit – mehr oder weniger stringent, in jedem Fall aber umfangreich aus. Auffallend ist vor allem die wiederholte Bezugnahme auf Zeichenkomplexe, die auch auf basistextueller Ebene als prototypisch für das Genre des Regiokrimis angesehen werden: jene, die auf verschiedenste

Weise die Bedeutung der Region hervorheben.¹² Diese zahlreichen Rezeptionsangebote, die in manchen Fällen schon als Aufforderungen begriffen werden können, bleiben damit nicht auf die Mitarbeit am Text im Sinne einer individuellen Rekombination und Ausgestaltung im Akt des Lesens beschränkt.¹³ Vielmehr sind Leser:innen abseits der Erzählung dazu aufgerufen, Regionalität angeleitet zu praktizieren.

3 Vermeintliche Geheimniskrämerei: die strategische Erweiterung der Vorderbühne

In Anbetracht der Tatsache, dass Goffman seinem Konzept der Vorderbühne jenes der Hinterbühne gegenüberstellt, haben sich die bisherigen Überlegungen lediglich einem Teil seiner Theorie gewidmet. Zugleich drängt sich insbesondere mit Blick auf den Darstellungscharakter der vermittelten Zeichen die Frage auf, wie genau es um die Hinterbühne bestellt ist. Betrachtet man etwa die Strategie der Pseudonymisierung samt entsprechender biografischer Elemente und der suggerierten Zugehörigkeit zum Kulturkreis der darzustellenden Region, ist zwangsläufig zu diskutieren, inwiefern die ‚echte‘ onyme Person die Hinterbühne ausfüllt bzw. als Gegenpol zur Darstellung auf der Vorderbühne zu verstehen ist.

In Abgrenzung zur Vorderbühne definiert Goffman

[d]ie Hinterbühne [...] als de[n] zu einer Vorstellung gehörige[n] Ort, an dem der durch die Darstellung hervorgerufene Eindruck bewußt und selbstverständlich widerlegt wird. [...] Hier können Bühnenrequisiten und Elemente der persönlichen Fassade in einer Art kompakter Zusammenballung ganzer Handlungsrepertoires und Charaktere aufbewahrt werden. Hier können Requisiten von unterschiedlichem Wert [...] so versteckt werden, daß das Publikum nicht sieht, was für eine Behandlung [...] man ihm angedeihen läßt. [...] Hier kann sich der Darsteller entspannen; er kann die Maske fallen lassen, vom Textbuch abweichen und aus der Rolle fallen. (Goffman 1983, 104–105)

Man könnte demnach voreilig schlussfolgern, dass der Klurname, ein (weiterer) Wohnort außerhalb der Provence und das Wissen um die Veröffentlichung weiterer Erzählungen, welche nicht mit dem bisher zusammengetragenen Zeichen-

¹² Zum literaturwissenschaftlichen Konsens dieser Auffassung sowie zahlreichen Beispielen aus verschiedenen Forschungsarbeiten vgl. Seibert 2018, 26–32.

¹³ Vgl. zur wirkungsästhetischen Perspektive, die nahelegt, dass ein Text erst durch die Kompensation von Unbestimmtheitsbeträgen mit Sinn versehen wird, grundlegend die Theorie Wolfgang Iers (1994).

Repertoire der Regionalität assoziiert sind, einen Teil ebendieser Hinterbühne bilden. Dieser Vermutung widerspricht indes die gemeinsame Berücksichtigung verschiedener paratextueller Befunde und Goffmans Spezifizierung der Hinterbühne, die besagt, dass die auf der Hinterbühne stattfindenden Vorgänge dem Publikum für gewöhnlich verwehrt bleiben:

Da die entscheidenden Geheimnisse [...] hinter der Bühne sichtbar werden, und weil Darsteller aus der Rolle fallen, solange sie dort sind, muß man erwarten, daß der Zugang von der Vorderbühne zur Hinterbühne dem Publikum verschlossen ist oder daß der gesamte Bereich hinter der Bühne vor dem Publikum verborgen wird. (Goffman 1983, 105–106)

Dies ist im Kontext der betrachteten Fälle jedoch gerade nicht der Fall. Die grundlegende ‚Enttarnung‘ bedarf keiner schwer zugänglichen Paratexte oder gar kriminalistischer Investigation. Sie ist bereits in jenen Paratext-Elementen, die Leser:innen unmittelbar zugänglich sind, angelegt. Über Pierre Lagrange heißt es: „*Pierre Lagrange* ist das Pseudonym eines bekannten deutschen Autors, der bereits zahlreiche Krimis und Thriller veröffentlicht hat“ (Lagrange 2021, o.S.; Hervorh. i. O.). Cay Rademacher, der ohnehin nicht unter einem Pseudonym publiziert,¹⁴ sich aber dennoch zweifelsfrei ein provenzalisch anmutendes Image aneignet, wird im gleichen Zuge als Autor einer Romanreihe mit dem Handlungsschauplatz Hamburg benannt (vgl. Rademacher 2020, o.S.). Jene Informationen, die *prima facie* der Hinterbühne zugehörig scheinen, werden somit zum Bestandteil des Bildes, welches der Rezipient:innenschaft vermittelt wird.

Stralla, die Regiokrimis aus kulturtransfertheoretischer Perspektive untersucht, weist mit Blick auf die Enthüllung der Pseudonyme daher berechtigterweise auf den zum Tragen kommenden Pseudonymeffekt nach Genette hin (vgl. 2022, 250). Dieser veranlasst Rezipient:innen dazu, bei der Wahrnehmung von Autor:innen zwischen den verschiedenen Rollen – also etwa der onym und der pseudonym benannten Person – zu unterscheiden (vgl. Genette 2001, 53). Sie geht ferner davon aus, dass jenes Spiel mit der Pseudonymität eine kulturtransferierende Wirkung entfaltet, indem die Autor:innen vorgeben, sowohl für die in den Erzählungen beschriebene Region als auch die Kultur der deutschen Leser:innen Expert:innen zu sein (vgl. Stralla 2022, 249–250). Vor dem Hintergrund von Goffmans Inszenierungstheorie erfüllt die proaktive Selbstenthüllung jedoch noch eine weitere Funktion. Gesetzt den Fall, das Publikum erkennt, dass eine Rolle

¹⁴ Weiterhin ist in diesem Zuge der Autor Remy Eyssen zu nennen, der ebenfalls nicht unter einem Pseudonym publiziert. Remy ist allerdings ein in Frankreich häufig anzutreffender Vorname. Zudem spielt seine Krimireihe zwar in der Provence, als Protagonist tritt indes der deutsche Gerichtsmediziner Leon Ritter in Erscheinung, sodass die Reihe einen gewissen Sonderstatus einnimmt.

nur gespielt wird und somit nicht der ‚echten‘ zu verkörpernden Rolle entspricht, ist es Goffman zufolge geneigt, der Person vorzuwerfen, sie habe nicht das Recht, in die besagte Rolle zu schlüpfen (vgl. Goffman 1983, 55). Das Erkennen der ‚falschen‘ Rollenaneignung ergibt sich meist aus einer wahrgenommenen Diskrepanz „zwischen dem erweckten Anschein und der Wirklichkeit“ (Goffman 1983, 55). Durch die auffallende Verschränkung von Anschein und Wirklichkeit kommen die Autor:innen dem entsprechenden Vorwurf jedoch zuvor. Die Entlarvung, welche meist einen Prestigeverlust für die enttarnte Person zur Folge hat (vgl. Goffman 1983, 55), stellt keine Bedrohung dar und räumt somit den Verdacht der Täuschung aus. Gibt der Darsteller von Anfang an zu, eine Rolle lediglich zu spielen, ist dies ein Weg, drohende Sanktionierungen vorwegzunehmen.¹⁵

Die Frage nach der Funktion der erweiterten Vorderbühne in Hinblick auf die Konstitution des Genres ist damit allerdings noch nicht umfassend beantwortet: Was bedeutet die Offenlegung derartiger Darstellungen für den Regiokrimi? Einen impliziten Hinweis darauf liefern die Befunde Maike Schmidts, die sich in ihrer Untersuchung dem historischen Regiokrimi widmet. Sie weist mehrfach darauf hin, dass dieser auf inhaltlicher Ebene zahlreiche Authentizitätssignale aufweist (vgl. Schmidt 2013, 246). Sie leitet dies aus der Vermutung ab, dass Leser:innen historischer Krimis neben der Erfahrung von Spannung ebenfalls etwas über geschichtliche Ereignisse erfahren möchten (vgl. Schmidt 2013, 245). Überdies konstatiert sie nicht nur die auffallende Ähnlichkeit zwischen historischen Kriminalromanen und Regiokrimis hinsichtlich der Wiedergabe „historische[r] Daten, Namen von Personen, Stätten und Ereignissen“ sowie der Verarbeitung von „kultur- und sittengeschichtlichen Einzelheiten“ (vgl. Schmidt 2013, 247), sondern kommt auch zu dem folgenden Fazit: „Paratexte [...] dienen [...] als Wahrscheinlichkeitsindikatoren“ (Schmidt 2013, 248). Als ein solcher lässt sich auch der offene Umgang mit der zur

¹⁵ Dazu Goffman: „In der Person des geschickten Imitators, der von Anfang an zugibt, daß seine Absichten nicht ernsthaft sind, kann ein Weg zur Auflösung dieser Bedrohung angedeutet sein“ (Goffman 1983, 56). Mit Blick auf die darstellungstheoretische Klassifikation möglicher Verstöße würde die Wertung von Seiten des Publikums im Fall verdeckter Pseudonymität besonders negativ ausfallen: Laut Goffman mache es einen Unterschied, „ob jemand versucht, eine falsche Individualität vorzutäuschen, was wir im Allgemeinen für unentschuldig halten, oder ob jemand nur vorgibt, zu einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht zu gehören, was wir gewöhnlich weniger streng verurteilen“ (Goffman 1983, 56). Genau jener falschen Individualität wäre die Geheimhaltung zuzurechnen, da die Existenz eines Individuums suggeriert wird, welches in dieser Art – zumindest in seiner jeweilig den Texten beigemessenen Stringenz – nicht existiert. Hinzu kommt die letztlich wirtschaftliche Beziehung zwischen Leser:innen und Autor:innen, selbst wenn diese durch weitere Akteur:innen des literarischen Feldes moderiert wird. So würden materiell motivierte Täuschungen ebenfalls höher verurteilt als jene, die beispielsweise einem guten Zweck dienen (vgl. Goffman 1983, 56–57).

Schau gestellten und schier mühelos ermittelbaren Mehrfach-Identität begreifen. Das, was Leser:innen in der Erzählung suchen, – die Verquickung von regionalspezifischen Fakten und Fiktion – ist vor, während und nach der Lektüre um den Basistext herum organisiert.

Angesichts des hohen Täuschungspotenzials ‚verstellter‘ Autorschaft mag die Wechselwirkung zwischen einer orchestrierten Darstellung auf der Vorderbühne und der Evokation von Authentizität kontraintuitiv erscheinen.¹⁶ Es finden sich jedoch Belege für die Annahme, dass der skizzierte Umgang mit verschiedenen, einander mitunter entgegenstehenden Rollen die Zuschreibung von Authentizität befördern kann, wobei der durchaus zu Unschärfe neigende Begriff hier auf „positiv konnotierte Charaktereigenschaften wie Aufrichtigkeit, Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit“ (Dinger 2021, 21) abzielt. Carolin Amlinger weist im Kontext verschiedener Funktionen von Pseudonymen bereits auf diesen Aspekt hin, wenn sie feststellt, dass „[d]er Akt der Verschleierung [...] aber auch selbst zum Movers der Aufmerksamkeitsgenerierung genutzt werden [kann]; die Verrätselung der Autorenidentität gerät so zu einem strategischen Instrument zur Erzeugung von Aufmerksamkeit“ (Amlinger 2021, 579). Von dieser Wirkung wäre etwa der Provence-Krimiautor Pierre Martin betroffen: Auf das Faktum des Pseudonyms wird zwar hingewiesen, eine Auflösung ist im Gegensatz zu den übrigen verhandelten Beispielen bislang indes nicht erfolgt.

Begreift man im Anschluss an die Überlegungen Amlingers die Offenlegung der Tatsache, dass es sich bei den auf dem Cover abgedruckten Namen um Pseudonyme handelt, als Akt der Darstellung *potenzieller* Verschleierung, ist eine Verlagerung der angesprochenen Aufmerksamkeit denkbar. Zum einen – dies deutet Amlinger im o. g. Zitat an – begeben sich Rezipient:innen auf die zugegebenermaßen wenig beschwerliche Suche nach einer Identität der Autor:innen, die zwar nicht zwangsläufig der ‚wahren‘ Biografie entspricht, jedoch eindeutig von dem durch die Paratext-Elemente suggerierten Autor:innenbild abweicht. In diesem Zuge stoßen sie mitunter auf Paratext-Elemente, die auf die Regionalität verweisen und wiederum in Form von Authentizitätseffekten auf die Wahrnehmung der in der Erzählung beschriebenen Region zurückwirken. Die Möglichkeit des ungehinderten Zugriffs hat Auswirkungen auf die Beziehung zwischen Leser:in und Autor:in, da durch die Offenlegung gewissermaßen eine Entmystifikation eintritt,

¹⁶ So weist Christian Dinger in seiner Auseinandersetzung mit Authentizität und Gegenwartsliteratur bereits auf die scheinbare Gegensätzlichkeit der beiden Konzepte hin, wenn er von einem „Verhältnis zwischen den *vermeintlichen* Polen ‚Inszenierung‘ und ‚Authentizität‘“ (Dinger 2021, 42, eigene Hervorhebung) schreibt.

welche eine gesteigerte Unmittelbarkeit zur Konsequenz haben kann.¹⁷ Zum anderen provoziert das offengelegte Pseudonym die grundlegende Frage nach Authentizität: Gerade weil mit dessen Thematisierung in Paratext-Elementen die Wahrnehmung auf eine mögliche Täuschung gelenkt, im gleichen Zuge allerdings entkräftet wird, kommt das Kriterium ‚Authentizität‘ besonders zum Tragen. Die Darstellung passt sich damit den Erwartungen des Publikums an, wobei sich die Erschließung der Rezipient:innenaspirationen bislang auf Annahmen stützt, die vorwiegend auf Beobachtungen der Leser:innenlenkung und nicht auf der Betrachtung von dokumentierten Rezeptionserfahrungen fußen.

4 Regionalität als bidirektionales *Doing*

Mit Blick auf die Hinterbühne bedeutet der Befund einer derart weitläufigen Vorderbühne im gleichen Zuge eine gewisse Enttäuschung, da sich die umfassende Erschließung der dort stattfindenden Abläufe ohne Insiderwissen als nahezu unmöglich erweist. Sicherlich lassen sich tentative Annahmen darüber treffen, dass außerhalb der von den Leser:innen nicht zu überwindenden ‚Wahrnehmungsschranken‘ etwa grundlegende Überlegungen zur Wahl und Wirkung eines Pseudonyms erörtert werden oder die Abstimmung mit an der Darstellung beteiligten Ensemblemitgliedern erfolgt.¹⁸ Für die gattungsbezogene Außenwirkung ist die systematische Erfassung dieser Aspekte allerdings von untergeordneter Relevanz, da Leser:innen lediglich die auf der Vorderbühne dargestellten Resultate erreichen, solange sie die ihnen zugewiesene Rolle nicht verlassen oder Akteur:innen mit Kenntnissen über die Hinterbühne ihr Wissen entgegen der Konventionen mit dem Lesepublikum teilen.

Ungeachtet dessen lässt sich der praxeologische Charakter mit Blick auf die Hervorbringung des Genres Regiokrimi abschließend als bidirektional verstehen, wobei einerseits die Autor:innen als Darsteller:innen und andererseits die Leser:innen als Publikum Regionalität performen. Erstere selektieren auf die Region bezogene

17 Der hier gewählte Begriff ‚Entmystifikation‘ leitet sich aus dem von Goffman skizzierten Effekt der Mystifikation ab, der eine gegenteilige Wirkung bezeichnet: „Allgemein gilt Einschränkung des Kontakts, also die Wahrung der sozialen Distanz, als Methode, um beim Publikum Ehrfurcht zu erzeugen, eine Methode [...], um den Darsteller beim Publikum in einem Zustand der Mystifikation zu halten.“ (Goffman 1983, 62–63)

18 Mit dem Begriff ‚Ensemble‘ bezeichnet Goffman die kollektive Erarbeitung und Aufrechterhaltung einer Rolle durch mehrere Akteur:innen (vgl. Goffman 1983, 73–79). Vor dem Hintergrund der Annahme, dass Verlagsangehörige als Ensemblemitglieder die Außenwirkung der verlegten Autor:innen mitgestalten, lassen sich die skizzierten Inszenierungsstrategien durchaus als werbe- bzw. verkaufswirksam verstehen.

Zeichen und vermitteln so eine gewisse Zugehörigkeit zur Provence, die auf Rezipient:innenseite über die Erzählung hinaus anhand von Paratext-Elementen nachvollzogen und nachgeahmt werden. Gleichwohl wird der Darstellungsakt nicht auf die literarische ‚Zielregion‘ begrenzt, sondern vermittelt Bezüge unter verschiedenen Paratext-Elementen wahrnehmbar ausgeweitet, sodass dem Authentischen, das für die Erzählungen selbst eine tragende Rolle spielt, auch im Wechselspiel zwischen Leser:in und Autor:in ein entsprechender Platz eingeräumt wird. Wenn Schmidt (2013, 248) also festhält, dass sich Regionalkrimis durch Paratexte auszeichnen, dann gilt das vor allem in Hinblick auf das gattungspraktische Potenzial, welches der Produktion wie der Rezeption der Erzählungen anhaftet.

Literaturverzeichnis

- Amlinger, Carolin. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Bartosch, Julie. „Affirmation oder Dekonstruktion von Provinz. Zwei Grundtypen des Provinzkrimis“. *Germanica* 58 (2016): 149–159.
- Bartosch, Julie. „Kässpatzen, Dampfnudeln und Gamsfiletsulz. Der traditionalistische Ernährungsdiskurs im Provinzkrimi und seine Funktion für die Konstruktion regionaler Identität“. *Germanica* 57 (2015): 159–174.
- Bonnet, Sophie. *Provençalische Verwicklungen. Ein Fall für Pierre Durand*. 2. Aufl. München: Blanvalet, 2015.
- Bonnet, Sophie. *madame_sophie*.b. https://www.instagram.com/madame_sophieb/?hl=de (25. April 2023).
- Bonter, Urszula. „Stadt – Land – Mord. Einige Bemerkungen zu den aktuellen deutschen Regionalkrimis“. *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation*. Hg. Eva Parra Membrives und Wolfgang Brylla. Tübingen: Narr, 2015. 91–101.
- Dinger, Christian. *Die Aura des Authentischen. Inszenierung und Zuschreibung von Authentizität auf dem Feld der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Göttingen: V&R unipress, 2021.
- DuMont. *Cay Rademacher*. <https://www.dumont-buchverlag.de/autor/cay-rademacher/> (25. April 2023).
- Erdmann, Eva. „Nationality international. Detective fiction in the Late Twentieth Century“. *Investigating Identities: Questions of Identity in Contemporary International Crime Fiction*. Hg. Marieke Krajenbrink und Kate Quinn. Amsterdam und New York: Rodopi, 2009. 11–26.
- Franzen, Johannes. „Die Trennung von Publikum und Autor. Neue Näheverhältnisse in der literarischen Öffentlichkeit nach der Digitalisierung“. *Sprache und Literatur* 51 (2022): 116–133.
- Garnier, Emma. *Emma Garnier*. <https://twitter.com/mrsemmagarnier> (25. April 2023).
- Genette, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Goffman, Erving. *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper, 1983.
- Hertlein, Alexandra und Julius Thelen. „Autorschaft“. *Literaturtheorie nach 2001*. Hg. Patrick Durdell u. a. Berlin: Matthes & Seitz, 2020. 18–23.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 4. Aufl. München: Fink, 1994.

- Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser. „Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese“. *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Hg. Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser. Heidelberg: Winter, 2011. 9–30.
- Kniesche, Thomas W. „The Soziokrimi oder Neuer Deutscher Kriminalroman“. *Contemporary German Crime Fiction: A Companion*. Hg. Thomas W. Kniesche. Berlin und Boston: De Gruyter, 2019. 63–80.
- Knipp, Raphaela. „Literaturbezogene Praktiken. Überlegungen zu einer praxeologischen Rezeptionsforschung“. *Navigationen – Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 17 (2017): 95–116.
- Koch, Sven. *Dünenblut. Thriller*. München: Knaur, 2019.
- Koch, Sven. *svenkochlagrange*. <https://www.instagram.com/svenkochlagrange/> (25. April 2023).
- Koschyk, Heike. *heike.koschyk*. <https://www.instagram.com/heike.koschyk/> (25. April 2023).
- Penguin Random House Verlagsgruppe. *Sophie Bonnet*. https://www.penguinrandomhouse.de/Autor/Sophie-Bonnet/p536575.rhd?gadsnetwork=x&gclid=CjwKCAjw9J2iBhBPEiwAErweV_6DxQrPExv2n2j7lIzjDRsuwjlM3Dr3paZpEu4bwAwTfoSMx8HrBoCO_gQAvD_BwE (25. April 2023).
- Lagrange, Pierre. *Tod in der Provence. Der erste Fall für Albin Leclerc*. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer, 2021.
- Martin, Pierre. *Madame le Commissaire und die späte Rache. Ein Provence-Krimi*. München: Knaur, 2018.
- Rademacher, Cay. *Mörderischer Mistral. Ein Provence-Krimi mit Capitaine Roger Blanc*. 6. Aufl. Köln: DuMont, 2020.
- Rademacher, Cay. *Der Schieber. Kriminalroman*. 2. Aufl. Köln: DuMont, 2014.
- Rockenberger, Annika. „Paratext* und Neue Medien. Probleme und Perspektiven eines Begriffstransfers“. *PhiN – Philologie im Netz* 76 (2016): 20–60.
- Rockenberger, Annika und Per Röcken. „Typographie als Paratext? Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion“. *Poetica* 41.3/4 (2009): 293–330.
- Roesler-Graichen, Michael. „Regionalkrimis: Übersicht über ein sich ausdifferenzierendes Marktsegment“. *Börsenblatt* 187.4 (2020): 20–23.
- Schaffrick, Matthias und Markus Willand. „Autorschaft im 21. Jahrhundert. Bestandsaufnahme und Positionsbestimmung“. *Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Hg. Matthias Schaffrick und Markus Willand. Berlin, München und Boston: De Gruyter, 2015. 3–148.
- Schmidt, Maïke. „Der historische Regionalkrimi“. *Der historische Roman*. Hg. Hans-Edwin Friedrich. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2013. 245–256.
- Seibert, Kristina. *Schöner Ort – schöner Mord? Die Region als konstitutives Element im aktuellen deutschsprachigen Regionalkrimi*. Hamburg: Dr. Kovač, 2018.
- Stralla, Melanie. „Von Nostradamus bis Mistral. Provence-Krimis zwischen Stereotypisierung und Kulturtransfer“. *Der Regionalkrimi. Ausdifferenzierungen und Entwicklungstendenzen*. Hg. Wolfgang Brylla und Maïke Schmidt. Göttingen: V & R unipress, 2022. 247–261.
- Wittkamp, Robert F. „Regiokrimi intermedial. Von ARD und Tatort zu einer urdeutschen Gattung“. *Mord auf Deutsch – Aspekte des aktuellen deutschen Kriminalromans*. Hg. Stefan Buchenberger und Oliver Mayer. Tokyo: Japanische Gesellschaft für Germanistik, 2009. 14–34.
- Wörtche, Thomas. *Publikumsliebbling und Forschungslücke. Kriminalliteratur in der Literaturwissenschaft. Ein Vortrag von Thomas Wörtche*. Loccum 2012. http://www.kaliber38.de/woertche/einzelteile/woertche_publikumsliebbling_und_forschungsluecke.htm (14. April 2023).

Judith Niehaus

Gattungen setzen. Typographie und Gattungsreflexion in Philipp Weiss' Weltenrand-Pentalogie

„Wo soll man hier eigentlich anfangen?“, fragt Gerrit Bartels (2018) in seiner SWR-Rezension von *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* (2018) – eine berechnete Frage, handelt es sich bei Philipp Weiss' Debütroman doch um ein Werk in fünf Einzelbänden. Auf dem sie versammelnden Schuber prangen der eigentliche Titel, der Name des Autors und die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘. All diese Informationen verstecken sich in den Einzelbänden nur mehr im Paratext, nämlich im Impressum, denn die fünf einzelnen Bücher sind als eigenständige Texte von fünf fiktiven Autorinnen und Autoren gestaltet.¹

Zu diesen Bänden gehört erstens eine Art Autobiographie von Paulette Blanchard, geschrieben in den Jahren 1870 bis 1874, die den Titel „Enzyklopädien eines Ichs“ (I) trägt und 1881 von einem ebenfalls fiktiven Louis de Neufville herausgegeben wurde. Der zweite Band sind die „Cahiers“ (II) von Chantal Blanchard, die Ur-Ur-Enkelin von Paulette – es handelt sich dabei um Tagebuchaufzeichnungen aus den Jahren 2010 und 2011. Der dritte Band enthält, so die Selbstbezeichnung, eine klassische Erzählung mit dem Titel „Terrain Vague“ (III) des Autors Jona Jonas, der darin von der Suche nach seiner Geliebten, Chantal, in Japan berichtet. Bei dem vierten Band, „Die Glückseligen Inseln“ (IV) handelt es sich um eine Graphic Novel, als deren Autorin die Japanerin Abra Aoki ausgewiesen wird, tatsächlich stammen die Zeichnungen von der Illustratorin Raffaella Schöbitz. Im fünften Band, „Akios Aufzeichnungen“ (V), finden sich schließlich Transkriptionen von Sprachaufzeichnungen, die der neunjährige Akio Itō nach dem Erdbeben und dem Reaktorunglück von Fukushima aufgenommen hat.²

Auf die von Bartels gestellte Frage antwortet Insa Wilke in der *Süddeutschen Zeitung*: „Die fünf Hefte kann man in beliebiger Reihenfolge lesen“ (Wilke 2018). In der *Zeit* empfiehlt Burkhard Müller allerdings, „mit der Erzählung *Terrain Vague* anzufangen“ (Müller 2018). Auf der Plattform ‚Goodreads‘ teilen Leser:innen

1 Dieser Artikel baut auf einer bereits vorliegenden Analyse der Roman-Pentalogie in der Studie *Verfremdete Schrift* (Niehaus 2023) auf.

2 Um eine bessere Lesbarkeit zu gewähren und die fiktive Autorschaft nicht durch die Nennung nur des realen Autornamens zu unterlaufen, wird aus den Einzelbänden mit den oben angegebenen römischen Ziffern direkt im Text zitiert. Die dabei eingeführte Reihenfolge ist zwar eine annähernd ‚chronologische‘, soll jedoch keinesfalls eine korrekte Lektüriereihenfolge implizieren.

Reihenfolgen für die Lektüre der einzelnen Bände, die ihnen „persönlich am sinnvollsten“ erschienen – „aber natürlich kann das jeder machen wie er will.“ [sic]“ (Leselissi 2019).

Die Userin ‚Leselissi‘, von der die beiden letzten Zitate stammen, ist „total begeistert“: „Was für ein außergewöhnlicher, genialer, faszinierender, großartiger Roman! Fünf Bücher, Fünf [sic] verschiedene Literaturgenres, über tausend Seiten!“ (Leselissi 2019) In diesem Kommentar wird bereits auf die verschiedenen Genres der einzelnen Romanbände angespielt, in den Feuilletons ist wahlweise ebenfalls von den verschiedenen ‚Genres‘ oder von ‚Textsorten‘ (Hayer 2018), ‚Formen‘ (Wilke 2018) und ‚Formaten‘ (Müller 2018) die Rede. Die Frage, ob es sich bei *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* trotz des Genremix‘, der Formenvielfalt und des ungewöhnlichen (materiellen) Formats weiterhin um einen Vertreter der Gattung Roman handelt, wird dabei zwar nicht explizit gestellt, sie steht aber im Raum.

Einige der Rezensionen auf Amazon und Goodreads zeugen bereits von einer Verunsicherung hinsichtlich der Gattung von *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen*: Immer wieder wird vom ‚Werk‘³ anstatt von dem ‚Roman‘ gesprochen, und wenn die Gattungsbezeichnung verwendet wird, ist sie häufig von Attributen wie ‚ganz besonders‘ oder ‚außergewöhnlich‘ begleitet. Der Goodreads-User Sebastian Geißler schreibt von einem „kolossale[n] Romanprojekt“, und ist nicht der einzige, der auf dieses Kompositum zurückgreift. An anderer Stelle setzt er die Gattungsbezeichnung sogar in distanzierende Anführungszeichen: „Ein großartiger ‚Roman‘“ sei Philipp Weiss gelungen (Geißler 2018).

Es sind typographische und materielle Merkmale, die bei den Leser:innen von *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* zu einer Gattungsverunsicherung führen. Dazu gehören die Aufteilung in Einzelbände, die Wahl unterschiedlicher – auch visuell stark voneinander abweichender – Genres und insgesamt die Verwendung typographischer Verfahren innerhalb der Einzelbände, auf die noch im Detail zurückzukommen sein wird. Diese typographisch motivierte Gattungsverunsicherung ist ein deutlicher Indikator dafür, dass die Typographie und Fragen der typographischen Gestaltung in der Gattungstheorie, insbesondere einer formbewussten und praxeologischen Gattungstheorie, von einiger Relevanz sind.

3 An dieser Stelle schließt die Frage an, ob womöglich der Schuber eine Rolle dafür spielt, dass sein Inhalt als ‚Werk‘ bezeichnet wird; sowohl die Zusammenfassung mehrerer Einzelbände als auch seine Funktion, Schutz zu gewähren und damit Wertigkeit zu suggerieren, stellen den Schuber in Zusammenhang mit Fragen nach der Konstitution eines Werkcharakters. Der Schuber ist als Gegenstand der Forschung dabei bisher nahezu unbeachtet geblieben; für allgemeinere Fragen nach Materialität und Werk sind insbesondere die Arbeiten von Annette Gilbert einschlägig (vgl. z. B. 2018).

Um diese Relevanz zu sondieren und zu demonstrieren, geht der Beitrag zunächst (1) wesentlichen Bestimmungsansätzen des typographischen Dispositivs nach, über das die typographische Gestaltung eines Textes und seine Zuordnung zu einer Gattung miteinander verknüpft werden. Dass Gattungserwartungen mittels Verfahren der typographischen Gestaltung auch dezidiert unterlaufen werden können, illustriert anschließend (2) die Lektüre von *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen*. Dabei tritt hervor, dass die typographische Gestaltung zu einem Modus poetologischer Gattungsreflexion innerhalb eines literarischen Werkes werden kann – im Falle Weiss' wird dies für die typographische Form der Gattung Roman gezeigt (3) –, woraus schließlich (4) ein Plädoyer für eine typographiesensible Gattungstheorie abgeleitet wird.

1 Typographische Dispositive – praxeologisch gedacht

Typographie ist sowohl als Form – im Sinne eines „materialbewußte[n] Formbegriff[s]“ (Hahn und Pethes 2020, 12), wie ihn aktuelle Forschungstendenzen anlegen – als auch als Praktik zu begreifen; deshalb kann sie für die Form und Praktik(en) der Gattung eine zentrale Rolle spielen. Mit einem als Praktik gedachten Gattungsbegriff, wie ihn Werner Michler prägt, um die „erstaunliche Flexibilität“ und die „ebenso erstaunliche Trägheit“ (Michler 2015, 49) von Gattungen zusammenzudenken,⁴ korrespondiert schrifttheoretisch das Konzept des ‚typographischen Dispositivs‘.

Bereits in der Einleitung ihrer einschlägigen Studie *Typographische Kultur* definiert Susanne Wehde typographische Dispositive als „konventionalisierte Kompositionsschemata, die die Zugehörigkeit eines Textes zu einer Textsorte bzw. Gattung anzeigen“ (Wehde 2000, 14). In einem späteren Kapitel mit dem Titel „Textsortentypographie“ präzisiert sie, dass typographische Dispositive in ihrem Verständnis „makrotypographische Kompositionsschemata [sind], die als syntagmatische gestalthafte ‚Superzeichen‘ jeweils Textsorten konnotieren“ (Wehde 2000, 119). Als ‚Textsorten‘ versteht Wehde dabei „Textgruppen, die nach bestimmten inhaltlichen, formalen oder pragmatischen Kriterien als ähnlich bzw. zusammengehörig klassifiziert werden“; gleiches gilt für Gattungen, von der sie nur „im engeren Zusammen-

⁴ Eine Gattung, so Michler, „wäre demnach kein Ding, auch keine Eigenschaft, sondern ein Akt, und als solcher Teil von – diesen Akt übersteigenden – historischen Prozessen und Handlungszusammenhängen“ (Michler 2015, 49).

hang von Literatur“ spricht und die sie damit der Textsorte terminologisch unterordnet (Wehde 2000, 119).

Dass typographische Dispositive (vorwiegend) auf der Ebene der Makrotypographie ausgeprägt sind, also insbesondere in schematisch wiederkehrenden Mustern der Anordnung der Schrift auf der Seite und der Gestaltung des Satzspiegels bestehen, erlaubt es, „daß man auf den ersten Blick in der Lage ist, eine Seite aus einer Tageszeitung von einem Dramentext oder einem Lexikoneintrag zu unterscheiden“ (Wehde 2000, 119). Die folgenden drei Abbildungen mögen veranschaulichen, wie leicht die drei trägen literarischen Großgattungen typographisch zu unterscheiden sind.



Abb. 1: Beispielschemata typographischer Dispositive.

Wehde beschreibt, wie bereits zitiert, typographische Dispositive als ‚Superzeichen‘, die Gattungszugehörigkeit ‚anzeigen‘. Diese semiotische Perspektivierung korrespondiert mit ihrem generell der Zeichentheorie verpflichteten Ansatz. Das Potential typographischer Dispositive, auf den ersten Blick die Zugehörigkeit zu einer Textsorte zu vermitteln, dient Wehde, und das nimmt einen zentralen Stellenwert in ihrer Auseinandersetzung mit ihnen ein, als Argument dafür, dass mittels der typographischen Gestaltung Bedeutung generiert werden kann, ergänzend zu den Inhalten der Sprachzeichen und letzteren zumeist vorgängig. Dabei betont sie unter anderem, dass typographische Dispositive als Marker einer Textsorte oder Gattung, den „Interpretationshorizont des Lesers“ definieren (Wehde 2000, 125). Dass auch das typographische Dispositiv selbst von Rezipient:innen als Zeichen interpretiert werden muss, um Textsortenzugehörigkeit zu konnotieren, spielt in Wehdes Ansatz eine untergeordnete Rolle. Nur am Rande erwähnt sie das „Allgemeinwissen unserer Lesekultur“ (Wehde 2000, 119) als Speicher für die charakteris-

tischen Merkmale gattungsspezifischer typographischer Dispositive und als Grundlage für die rezeptionsseitige Zuordnung zu einer Gattung.

An diesem Punkt lässt sich mit dem Konzept des ‚typographischen Wissens‘ anschließen, das der Linguist Jürgen Spitzmüller gebraucht. Spitzmüller beschäftigt sich ausführlich mit Wehdes Konzeption typographischer Dispositive und weist unter anderem auf einen zentralen Unterschied gegenüber Roger Chartier hin, auf den sich Wehde explizit beruft (Wehde 2000, 199).⁵ Dieser Unterschied besteht in der grundlegenden Ausrichtung beider Forschungsansätze, nämlich zwischen der bereits erwähnten zeichentheoretischen Orientierung Wehdes und dem diskursgeschichtlichen und sozialpragmatischen Interesse Chartiers.⁶

Spitzmüller knüpft eher an letztere Position an, unter anderem indem er zeigt, wie substantiell das ‚typographische Wissen‘ für die Funktion typographischer Dispositive ist. Denn „Rezeption und Interpretation typographischer Elemente“, und darunter eben auch die Funktion typographischer Dispositive als ‚Textsorten- bzw. Genreindikator‘, sind „an das semiotische (typographische) Wissen der Rezipienten gebunden“ (Spitzmüller 2009, 464). Den Begriff des ‚Genreindikators‘ führt Spitzmüller an anderer Stelle ein, wobei jedoch sein soziolinguistisch fundierter ‚Genre‘-Begriff im Kontext dieses Beitrags etwas irreführend sein mag: „Genres“⁷ bezeichnen dabei nicht (mehr) „Kategorien von in irgendeiner Hinsicht ähnlichen Texten, Gesprächsformen, Narrativen oder Darbietungen“, sondern vielmehr jene die „Produktion und Rezeption“ derselben steuernden „sozial bzw. diskursiv verankerte[n] Handlungs- und Bewertungsmuster“ (Spitzmüller 2013, 241).

5 Wehde verweist dabei auf den Band *Lesewelten* (Chartier 1990), eine Sammlung verschiedener Beiträge Chartiers, versehen mit einem eigens für die deutsche Ausgabe verfassten Vorwort. Eine der von Wehde zitierten Textstellen zum typographischen Dispositiv findet sich in der Übersetzung eines Vortrags über „Frenchness in the History of the Book“, den Chartier 1987 gehalten hat, in der sich allerdings die Formulierung vom „typographischen Dispositiv“ nicht explizit findet.

6 Der Begriff des Dispositivs selbst ist gleichermaßen weitverbreitet und vage. Wehde weist explizit darauf hin, dass der Terminus „der Begriffswelt der Diskurstheorie“ entstammt, und an diesem in der Tradition Michel Foucaults stehenden Dispositiv-Begriff ist auch Chartiers Gebrauch des Konzepts orientiert; für ihre eigene Begriffsbildung, so Wehde, ist dagegen „die Orientierung an der Herkunft des Wortes – vom lateinischen Verb *disponere*: ‚verteilen, planmäßig in Ordnung aufstellen; geordnet darstellen‘ – maßgebend“ (Wehde 2000, 119). Diese recht gravierende Differenz mag die unterschiedlichen Forschungsansätze trotz expliziter Bezugnahme noch unterstreichen.

7 Spitzmüller weist, um Missverständnisse in der Rezeption von Wehde zu vermeiden, explizit darauf hin, dass in seiner Studie Gattungen und Genres „nicht als Subkategorie von Textsorten verstanden [werden], sondern Textsorten umgekehrt als Teile von Genres“ (Spitzmüller 2013, 240).

Nichtsdestotrotz rückt Spitzmüller mit dem ‚typographischen Wissen‘ und dem ‚Genrewissen‘ einen Aspekt in den Fokus, der auch für einen klassisch literaturwissenschaftlichen Gattungsbegriff relevant ist. Dass „sowohl das Wissen um Genres und genrespezifischen Gebrauch als auch die spezifischen Genrezuschreibungen [...] zwischen verschiedenen sozialen Akteuren [...] und historisch“ variieren (Spitzmüller 2013, 245), gilt ebenfalls für literarische Gattungen.

Eine noch stärker soziologisch-historisch orientierte Perspektive auf Lektüre nimmt Chartier ein. In seiner Konzeption des ‚typographischen Dispositivs‘ greift er auf den von Hans Robert Jauß vorgeschlagenen Begriff des ‚Erwartungshorizonts‘ zurück, ein Begriff, der ebenfalls eine Brücke zur Gattungstheorie schlägt. Chartier beschreibt, wie rezeptionsästhetische Ansätze stets oszillieren zwischen einem verallgemeinerten, im Text verankerten und die ‚korrekte‘ Lektüre vorgebenden „horizon d’attente des lecteurs“ einerseits, und einem ‚pluralistischeren‘ Ansatz andererseits, der den „dispositions individuelles, culturelles, sociales, de chacun de ses lecteurs“ verpflichtet ist (Chartier 1993, 105). Auf den von Jauß in die Rezeptionsästhetik eingeführten Begriff rekurriert auch Wilhelm Voßkamp in seinem einschlägigen Beitrag über ‚Gattungen als literarisch-soziale Institutionen‘. Hier argumentiert Voßkamp für einen gattungstheoretischen Ansatz, der „sozial- und funktionsgeschichtlich“ orientiert ist (Voßkamp 1977, 27). Zentraler Bestandteil und zugleich Folge des ‚Auskristallisierens‘ und der ‚Institutionalisierung‘ von Gattungen sind dabei „Kontinuitätserwartungen“ auf Seiten der Leser:innen (Voßkamp 1977, 30). Mit diesen (antizipierten) rezeptionsseitigen Erwartungen setzen sich Autor:innen wiederum auseinander, das Resultat ist eine „wechselseitige Komplementarität von Gattungserwartungen und Werkantworten“, die Voßkamp (1977, 30) als einen bestimmenden Faktor der Geschichte literarischer Gattungen ausmacht.

Mit der Relevanz des ‚Erwartungshorizonts‘ und der Rolle der Leser:innen für die Frage nach literarischen Gattungen setzt sich auch Gérard Genette auseinander, und rückt dabei die Paratextualität von Gattungszuschreibungen in den Blick. In *Palimpseste* schreibt er, dass es letztlich „nicht Aufgabe des Textes [ist], seine Gattung zu bestimmen, sondern die des Lesers, des Kritikers, des Publikums, denen auch freisteht, die über den Paratext beanspruchte Gattungszugehörigkeit zu bestreiten“ (Genette 1993, 14). Dennoch zeitigen diese paratextuellen Gattungszuschreibungen ihre Wirkungen, denn das „Wissen um die Gattungszugehörigkeit eines Textes lenkt und bestimmt, wie man weiß, in hohem Maß den ‚Erwartungshorizont‘ des Lesers und damit die Rezeption des Werkes“ (Genette 1993, 30). Von Genettes paratexttheoretischen Überlegungen zu Gattung(erwartungen) ist es nur ein kleiner gedanklicher Schritt zurück zur Typographie: Denn nicht nur die Gattungsbezeichnung auf dem Buchumschlag ist ein paratextuelles Element (vgl. Ge-

nette 1989, 94–102), sondern auch die typographische Gestaltung – auch wenn Genette sie in seiner Studie über *Paratexte* nur am Rande erwähnt.⁸

Damit offenbart sich aus einer paratexttheoretisch informierten Perspektive eine enge Verwandtschaft zwischen Gattung(szuordnung) und Typographie: Als Elemente des Paratextes sind sowohl Gattungszuordnungen als auch typographische Dispositive Teil des „Beiwerks, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser [...] tritt“, und damit Teil einer „vielgestaltigen Menge von Praktiken und Diskursen“, die einen „geeigneten Schauplatz für eine Pragmatik“ bilden (Genette 1989, 10).

Die Akteure auf diesem ‚Schauplatz‘ sind vielfältig und werden gerade mit Blick auf die Typographie – womit schließlich nicht nur Satzbild und Schriftgestaltung, sondern auch die eigenständige, praktische Buchdruckkunst bezeichnet wird – noch multipliziert. Die typographische Gestaltung wird, zumal im Falle typographisch auffälliger Texte wie *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen*, von Autor:innen, Verleger:innen und eben Setzer:innen in Zusammenarbeit besorgt, doch damit nicht genug: Die obigen Ausführungen zu Leseerwartungen zeigen, dass auch die Leser:innen zu den Akteuren auf dem ‚Schauplatz der Pragmatik‘ gezählt werden müssen.⁹ Typographische Dispositive werden dabei zu einem zentralen Faktor: Denn erstens sind typographische Dispositive *Resultate von Praktiken*, werden also ähnlich wie Gattungen erst praktisch hervorgebracht; zweitens können typographische Dispositive zu *Instrumenten für Praktiken* werden, insbesondere für das Regulieren und Unterlaufen von Gattungserwartungen; und drittens werden typographische Dispositive *als (Bestandteile von) Praktiken*, nämlich Praktiken der Gattungszuordnung, als solche genau dann erst bewusst gemacht, wenn diese Zuordnungen erschwert und durchkreuzt werden.

⁸ Zur Typographie und genauer zum Satzspiegel äußert sich Genette beiläufig im Kapitel zum verlegerischen Peritext (vgl. Genette 1989, 22, 37).

⁹ Während es im Kontext der historischen Leseforschung zumindest einen Grundstock an Forschungsliteratur und Quellen gibt, ist die Genese typographischer Gestaltung und die Kommunikation zwischen Autor:innen, Verleger:innen und Setzer:innen kaum nachzuvollziehen. In einzelnen Fällen bietet die Editionsphilologie Einblicke, auch wenn Typographie und Materialität auch hier ein gerade gegenüber der Handschriftenkunde lange vernachlässigtes Feld darstellen (vgl. Reuß 2006). Ein seltenes Beispiel für den Fokus auf die Setzer stammt bezeichnenderweise von dem Buchhersteller Heinz Sarkowski (1965), der „Dichterbriefe zur Buchgestaltung“ herausgegeben hat.

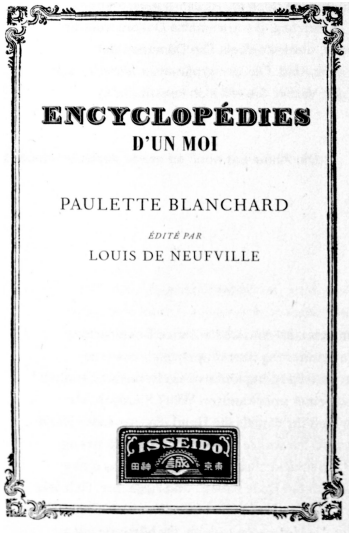
2 Zurück an den Weltenrand

Das Spiel mit Gattungen und Gattungserwartungen beginnt in Weiss' Pentalogie, wie eingangs erwähnt, bereits auf den Umschlägen der fünf Einzelbände: Mit der (autobiographischen) Enzyklopädie Paulette Blanchards, Chantals Tagebuchaufzeichnungen, Jona Jonas' Erzählung, Abra Aokis' Graphic Novel und den transkribierten Aufzeichnungen Akio Itōs entfaltet *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* gleich ein ganzes Spektrum an Textsorten. Der Roman existiert nur als Kombination dieser Teilbände und integriert damit die jeweiligen Gattungen – das spiegelt sich auch in der typographischen und paratextuellen Gestaltung, denn die Gattungsbezeichnung ‚Roman‘ findet sich prominent (und ausschließlich) auf dem Schubert, der die fünf separaten Bücher zusammenhält. Auch die Einzelbände integrieren heterogene Elemente: So werden in Paulette Blanchards „Enzyklopädie“ auch Briefe abgedruckt und Chantal Blanchards „Cahiers“ enthalten ein Pamphlet mit dem Titel ‚Zerstört euch‘.

2.1 Ein idealtypischer Roman ...

Trotz dieser Vielzahl an Gattungsbezeichnungen und der heterogenen Textsortenmischung löst *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* einige Ansprüche der Gattung ‚Roman‘ ein, was sich an einer ganzen Reihe von Merkmalen festmachen lässt. So eignet sich die Vielbändigkeit des Romans besonders gut für Inszenierungen von Selbstreferentialität – wie zahlreiche Verschränkungen und Querverweise belegen. Chantal befindet sich auf der Suche nach Spuren von Paulette und wird dabei wiederum von Jona gesucht. Letzterer trifft in Japan auf Abra und ihm werden die Aufzeichnungen Akios zugespielt. ‚Terrain Vague‘ wird damit gewissermaßen zu einem Knotenpunkt der Konstellation. Zugleich ermöglicht die Aufspaltung des gesamten Romans in fünf Bände eine Engführung von Selbstreferentialität und Intertextualität, was sich beispielsweise in Chantals Jagd nach der Autobiographie ihrer Ahnin zeigt. Sie findet schließlich ein Exemplar der „Enzyklopädie“, zunächst in einem Bibliothekskatalog, und zu einem späteren Zeitpunkt auch als Buch – ein Buch, das den Leser:innen natürlich unmittelbar als weiterer Band im Schubert zur Verfügung steht (vgl. Abb. 2).

Selbstreferentialität wird aber auch metaleptisch innerhalb der einzelnen Werke eingesetzt. So wird die Grenze zwischen Intra- und Extradiegeese in den ‚Glückseligen Inseln‘ brüchig, wenn eine Szenerie sich auf der nächsten Seite als im Herstellungsprozess befindliche Zeichnung herausstellt. Auf die Spitze getrieben wird die selbstreferentielle Inszenierung von Selbstreferentialität in den „Cahiers“, zum Beispiel an einer Textstelle, wo der zweite Teil des Satzes „Ich bin



Da ist es, Knochen! Da ist sie! Zwischen einer reich illustrierten Ausgabe von Miltons *Paradise Lost*, einem Band zum Problem der Sprache bei Hegel, dem *Tibetan Medical Thangha of the Four Medical Tantras* und einer *Philosophy of Sex and Love* (revised and expanded): Die ENZYKLOPÄDIE der Ahnini! Eine Ausgabe auf Japanisch, eine auf Französisch (aus dem Jahr 1879) 55 000 Yen! (Letztere) Ich zahle sofort ... Als hätte ich mich selbst gefunden. Laufe durch die Straßen und weine. Es ist lächerlich. Ich wage nicht, das Buch aufzuschlagen.

Abb. 2: Die „Enzyklopädie“ in den „Cahiers“, *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* II, 217.

eine selbstreferentielle Perversion“ nicht nur verkehrt herum, sondern auch spiegelverkehrt gesetzt wird (vgl. Abb. 3): eine performative Darstellung von Selbstreferenz und Perversion im Medium der Schrift.

Ich bin müde.

Ich bin eine selbstreferentielle Perversion.

Abb. 3: Selbstreferentialität in den „Cahiers“, *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* II, 224.

Angesichts der Inszenierung von und des expliziten Bezugs auf Schrift und Material wundert es kaum, dass auch die Reflexion von Schreibprozessen eine Rolle spielt. Nicht nur werden, neben dem Schreiben, andere Aufzeichnungsmodi – nämlich tatsächlich das Zeichnen und das Diktiergerät, und damit das mündliche Erzählen – eingebunden. In ‚Terrain Vague‘ wird ein handschriftlicher Zettel reproduziert, der mehr noch als die gedruckten Buchstaben einen Schreibprozess evoziert und die verschiedenen Formen von Schrift vor Augen stellt. Auch in den „Cahiers“ werden zahlreiche ‚Schreibszenen‘ des Schreibens mit der Hand aufgerufen, typographisch kommen dabei allerdings nur gedruckte Buchstaben zum Einsatz, wenn auch in verschiedensten Schriftarten. Und auch in der Enzyklopä-

die reflektiert Paulette Blanchard über die Instrumente und Methoden ihres Schreibens, zum Beispiel und passenderweise im Eintrag „Écrit“ (vgl. Abb. 4).

ÉCRIT (*Schreiben*) — **1.** Mein neues Tagebuch. Ich erwarb es in Persien. In gegerbtes Kamelleder gebunden, mit reichen Ornamenten verziert. Ich kann nicht aufhören, meine Nase darin zu vergraben. Es riecht mir so sehr nach der Wüste. Und ich möchte mich gern dem kindlichen Traum überlassen, wenn ich nur mit der rechten Tinte darin schriebe, würde ich in einer Karawanserei wieder erwachen!

2. In Deutschland habe ich einen neumodischen Schreibgriffel entdeckt. Das Gerät ist phänomenal, aber wohl noch nicht ganz ausgereift. Es handelt sich um eine Goldfeder, mit einer Spitze aus Iridium, die nun für unbegrenzte Dauer der Reibung auf dem Papier standhalten soll.

Abb. 4: Eintrag aus Paulettes Enzyklopädie, *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen I*, 201.

Mit der „Enzyklopädie“ stellt sich der Roman einem gewissen Universalitätsanspruch, der sich in Paulette Blanchards Autobiographie in erster Linie auf ihr eigenes Leben erstreckt. Zwar sind die einzelnen Einträge teilweise konkreten oder technischen Gegenständen – etwa dem ‚kaleidoscope‘ oder dem ‚Kimono‘ – gewidmet oder sie tragen abstrakte Titel wie *humanité*, *guerre*, *amour*, *famille* oder *memoire* –, doch alle diese Artikel werden immer wieder an das eigene Leben rückgekoppelt. Im Brief an den Herausgeber schreibt Paulette über die Genese ihrer Aufzeichnungen: „Im Stillen beschloss ich damals, selbst Enzyklopädistin zu werden und wurde doch nur eine Chronistin“ (I, 7). Diese autobiographische Chronik dient ihr, so schreibt sie explizit, auch dazu, ihr Selbst und ihr Leben zu verstehen:

„Im vergangenen Jahr [...] holte ich die Aufzeichnungen wieder hervor und begann zu lesen, systematisch, durchdrungen von dem Wunsch, zu ordnen und schließlich zu verstehen [...]. Ich fing an, meine Einträge nach gewissen Begriffen zu gruppieren, da es mich drängte, zu wissen, wie dieses Selbst sich wandelte [...]“ (I, 7).

Um ein ‚Selbst‘ geht es auch in Chantals „Cahiers“ vorrangig, so ordnet es auch Jona Jonas in seiner Erzählung ein: „Die Cahiers sollten eine systematische Erforschung ihres Selbst darstellen, [...] eine kritische Eigenrecherche, in der Sprache, im Schreiben“ (III, 53). Doch zusätzlich wird über das in den „Cahiers“ enthaltene Pamphlet eine allumfassende und sehr pessimistische Geschichte der Welt integriert. Ihre kultur- aber vor allem naturwissenschaftlich geschulte Abhandlung – Chantal ist Klimaforscherin und Informatikerin – beginnt mit der Entstehung der Erde und reicht bis zur (postulierten) Selbstzerstörung der Menschheit: ein Szenario, das wiederum mit dem Reaktorunglück von Fukushima, das im Zentrum von Akios Auf-

zeichnungen steht, korreliert. Der universelle, allumfassende Anspruch findet sich also nicht nur innerhalb der Teilbände, insbesondere in den beiden Blanchards, sondern auch als Programm für die Bezüge zwischen den einzelnen Büchern.

Mit den hier skizzierten Eigenschaften – Selbstreferentialität, Reflexion von Schreibprozessen, enzyklopädischer Universalitätsanspruch, Zusammensetzung aus Konstitutionseinheiten, Orientierung an individuellen Lebensläufen – scheint *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* verschiedene Gattungsmerkmale des Romans nahezu lehrbuchhaft abzuarbeiten. So heißt es beispielsweise im *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*:

Der Roman der klassischen Moderne strebt nach enzyklopädischer Welterfassung, treibt die Selbstreferentialität weiter, experimentiert mit verschiedenen Gattungen, integriert die modernen Wissenschaften [...] und verwendet insbesondere den Inneren Monolog und Bewußtseinsstrom sowie Techniken der Montage und Collage. (Steinecke 2007, 321)

Darüber hinaus wird in *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* auf verschiedene Sub-Genres des Romans angespielt – etwa die Herausgeberfiktion, die mündliche Erzählung, den Tagebuch- oder Briefroman – und unter den zahlreichen Verweisen auf andere literarische Texte insbesondere in den „Cahiers“ finden sich neben Vorbildern für die typographischen Abweichungen (Mallarmé) oder den eigenen Notationsmodus (Lichtenberg), auch Referenzen auf große Romanciers: Chantal erwähnt unter anderem Robert Musils *Mann ohne Eigenschaft* (vgl. II, 212) und Jules Vernes *In 80 Tagen um die Welt* (II, 261), und sie zitiert Passagen aus James Joyces *Ulysses* (vgl. II, 223) sowie aus Werken von Henry Miller (vgl. II, 131) und Jean Paul (vgl. II, 195).

2.2 ... der nicht wie ein Roman gesetzt ist.

So demonstrativ sich *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* mit diesen Verfahren und Referenzen als idealtypischer Roman geriert, so wenig erfüllt die Pentalogie die Gattungserwartungen auf typographischer Ebene – wenigstens auf den ersten Blick, wie auch die eingangs zitierten Reaktionen der Leser:innen zeigen. Das Unterlaufen von aus Gattungszuschreibung und typographischem Dispositiv resultierenden Leseerwartungen findet auf zwei Ebenen statt: Auf der globalen Werkebene, d. h. bezüglich der Gattung „Roman“, und auf der Einzelband- d. h. Binnenebene bezüglich der jeweils aufgerufenen Textsorte, wofür sich als Beispiel die „Enzyklopädie“ besonders eignet.

Nimmt man – erstens – die „Enzyklopädien eines Ichs“ als eigenständigen Binnentext ernst, dann wird darin tatsächlich genau das typographische Dispositiv bedient, das mit der Textsorte „Enzyklopädie“ konnotiert ist: Auf alphabetisch sortierte,

typographisch hervorgehobene Schlagwörter folgen längere, teilweise in nummerierte Abschnitte unterteilte Textblöcke, durchsetzt von Abbildungen, die einige der Schlagwörter illustrieren. Die qua Gattungsbezeichnung geweckten Erwartungen werden also mit dem typographischen Dispositiv der Enzyklopädie erfüllt, allerdings wird dieses typographische Dispositiv nicht gemäß der Gattungserwartungen inhaltlich gefüllt, schließlich handelt es sich um eine chronologische Autobiographie der Verfasserin: Die Stichwörter werden in den zugehörigen Paragraphen nicht erklärt oder eingeordnet, sondern dienen nur lose und assoziativ dem Fortgang ihrer Lebenserzählung. Dieses Leben wird nicht nur chronologisch erzählt, sondern soll auch linear gelesen werden; das entspricht zwar dem Lektüremodus, in dem Paulette selbst zuerst die Enzyklopädie von Denis Diderot und Jean Baptiste le Rond d'Alembert¹⁰ rezipiert hat und der somit den Aufbau der eigenen Enzyklopädie plausibilisiert; dieser Modus steht allerdings in gravierendem Kontrast dazu, wie Enzyklopädien eigentlich gelesen und gebraucht werden.

Auf der zweiten und übergeordneten Ebene wird mit den zahlreichen typographischen Verfahren und Zitaten anderer Textsorten das typographische Dispositiv des Romans und der Erzählliteratur aufgebrochen. Angedeutet haben sich derlei Verfahren bereits im Beispiel des typographischen Anzitierens der Enzyklopädie (Abb. 4), deren typographisches Dispositiv sich deutlich vom Roman unterscheidet. In zwei weiteren oben stehenden Abbildungen (Abb. 2 und 3) ist zudem schon das Spiel mit der Schriftrichtung zu beobachten, das die herkömmliche Leserichtung von (Roman-)Texten durchkreuzt. Als ergänzendes Beispiel für diese typographischen Verfahren wäre etwa die Einbindung von Handschrift in „Terrain Vague“ zu nennen, mittels derer ein Dialog in Schriftform abgebildet wird (Abb. 5).

Während hier ein dem gedruckten Text fremder Modus der Schrift auftaucht, heben andere Verfahren eher auf spezifische Elemente der Buchform ab, beispielsweise auf die Doppelseite oder den Weißraum in einem an Stéphane Mallarmés Langedicht „Un Coup de Dés“ erinnernden Arrangement in den „Cahiers“ (Abb. 6). Das Weiß der Buchseite tritt auch dann in den Vordergrund, wenn Textblöcke umlaufend um eine Leere arrangiert werden (Abb. 7). Wie sehr die – nicht zuletzt gattungsspezifische – Ausrichtung der Zeilen das Schriftbild verfremden kann, zeigt auch ein weiteres typographisches Verfahren aus „Terrain Vague“, bei dem ein eigentlich in Versen verfasster Songtext durch den Blocksatz entzerrt und damit löchrig wird (Abb. 8).

¹⁰ Es ist bemerkenswert, dass Paulette genau jene berühmte Enzyklopädie liest und sich zum Vorbild nimmt, die das alphabetische Schlagwort- und Verweissystem erst eingeführt hat; für eine ausführlichere Studie zum enzyklopädischen Schreiben vgl. Andreas Kilchers *Mathesis und poesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600 bis 2000* (2003).

damals, war meine Form des Erzählens. Ein Erzählen ohne Worte.
An jenem Tag, bei der Eröffnung der Ausstellung, meinte ich die
Anwesenheit meines Urgroßvaters zu fühlen. So als wäre sein Geist,
neugierig geworden, aus seinem Massengrab gestiegen und, zum
Dank für dieses Ritual der Kunst, in der Galerie erschienen.

- 38 -

You cannot ~~lost~~ anything?

No! I can't.

What is it? Why??

I don't know. Have no idea.

Have you been ~~lost~~ during the EARTHQUAKE???

No, no. Nothing happened.

I guess...

So strange! When did this start?

Mmh. Maybe two
hours ago or three?

☹

Please help me.

I need a doctor.

I will help you. Calm down. It's your nerves.

That's all. I know a doctor. In a hospital.

He is a good friend.

OK. Thank
you so much.

Don't worry!! ☺

104

Abb. 5: Handschriftliche Kommunikation in „Terrain Vague“, *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* III, 104.

Ich sehe nichts als Weiß.

Vorüberziehende Schneefelder.

Froststarre Wälder.

164

165

Abb. 6: Doppelseite aus den „Cahiers“, *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* II, 164–165.

PESSOA: »Ich habe immer nur geträumt. Dies und nur dies ist der Sinn meines Lebens gewesen. Von wirklichem Belang war für mich immer nur mein inneres Leben. Meine größten Kümernisse verfliegen, wenn ich, das Fenster auf die Straße meiner Träume öffnend, mich selbst vergaß bei dem, was ich sah. Ich habe nie etwas anderes sein wollen als ein Träumer. Sprach man mir vom Leben, so hörte ich nie zu. Ich fühlte mich immer dem zugehörig, was nicht ist, wo ich bin, und dem, was ich nie sein konnte. Alles, was nicht mein ist, so gering es auch sei, hatte immer etwas Poetisches für mich. Nie habe ich etwas anderes geliebt als nichts. Nie habe ich mir etwas anderes gewünscht als das Unvorstellbare.

Abb. 7: Weißraum in den „Cahiers“, *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* II, 161.

I remember when I was a girl
 Our house caught on fire
 And I'll never forget the look on my father's face
 As he gathered me in his arms
 And raced to the burning building out on the pavement
 And I stood there shivering
 And watched the whole world go up in flames
 And when it was all over
 I said to myself
 »Is that all there is to a fire?«

Is that all there is?
 Is that all there is?
 If that's all there is, my friends, then let's keep dancing
 Let's break out the booze and have a ball
 If that's all there is

And when I was twelve years old
 My daddy took me to the circus

Abb. 8: Songtext im Blocksatz, *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* III, 87.

All diese Verfahren durchkreuzen das typographische Dispositiv des Romans, bei dem es sich, vereinfacht gesagt und an die eingangs gezeigte Abbildung erinnernd, um ein graues Rechteck handelt, ein „grey rectangle of justified type“, wie Zoë Sadokierski (2011, 103) es nennt.¹¹

3 Die typographische Form(losigkeit) des Romans

Das typographische Dispositiv des Romans wurde, insbesondere im Vergleich mit den stärker ausdifferenzierten gattungsspezifischen Satzkonventionen von Lyrik und Dramatik, wiederholt und zu Recht als das „am schwächsten definierte“ Dispositiv identifiziert (Metz 2020, 108). Dass es jedoch ein Trugschluss wäre, Materialität und Typographie für den Roman als Nebensache zu disqualifizieren, mögen zwei Gedanken aufzeigen.

Erstens lässt sich mit Thomas Boyken das typographische Dispositiv des Romans statt als ‚unterkomplex‘ oder ‚schwach definiert‘ auch als „offen oder flexibel“ bezeichnen (Boyken 2018, 13). Diese Offenheit des typographischen Dispositivs des Romans lässt sich mit dem vielzitierten Diktum Rüdiger Campes zur Formlosigkeit des Romans engführen: „Der Roman ist derjenige Formprozess, der einfache Formen in sich aufnimmt und an ihnen die eigene Formlosigkeit kompensiert“ (Campe 2009, 198). Auf Ebene der Schriftgestaltung führt *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* diesen Prozess der Integration anderer Formen, die das flexible typographische Dispositiv des Romans erlaubt, nachgerade vor.

Zweitens ist, der (vermeintlichen) Unterkomplexität und Unmarkiertheit seines typographischen Dispositivs zum Trotz, die Typographie für den Roman von existentieller Bedeutung. Nicht nur sind einzelne Subgenres, beispielsweise der Briefroman oder die Herausgeberfiktion, ohne die Typographie und Verweise auf den eigenen schriftlichen Status nicht denkbar (vgl. z. B. Metz 2020, 114), vielmehr ist die Gattung des Romans generell und intrinsisch eine schriftlich fixierte und damit gedruckte. So schreibt Maurice Couturier:

11 Oben wurde das „graue Rechteck“ als typographisches Dispositiv nicht des Romans, sondern des Erzähltextes bezeichnet, was insofern zutreffender ist, als sich Roman, Novelle und Kurzgeschichte, um nur einige narrative Textsorten aufzuzählen, diese Form des Satzspiegels teilen. Hier ließen sich Fragen nach der Länge der entsprechenden Texte anschließen, beispielsweise die Überlegung, ob der Seitenumfang ebenfalls Teil des typographischen Dispositivs ist und inwiefern er zum Gattungsmarker wird – etwa indem bei Druckwerken von weniger als 100 Seiten (zu Recht) in Frage gestellt wird, ob es sich tatsächlich um Romane handelt. Zur Beantwortung derlei Fragen sind unter anderem Carlos Spoerhases Forschungsbeiträge zum Format und zur Skalierung weiterführend (Spoerhase 2018; 2020).

The novel is the first literary genre to display its bookhood and its printhood; plays and poems could be collected or published in books, yet until the end of the nineteenth century (say, until Flaubert's *La Tentation de Saint-Antoine* for drama, or Mallarmé's *Un coup de dé* [sic] *jamais n'abolira le hasard* for poetry), the fate of these two genres was only indirectly linked to the printing industry. Not so with the novel, which from the start acknowledged its bookhood, and exhibited it humorously as in *Tristram Shandy*, which we are now going to examine. (Couturier 1991, 87)

Laurence Sternes epochemachender Roman, den Couturier hier erwähnt, kann als einer der wichtigsten Vorläufer der Konjunktur typographisch auffälliger Romane seit dem Millennium gelten, in die sich auch Philipp Weiss' *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* einreihet.¹² Couturier zufolge dienen die typographischen „tricks (dashes, asterisks, dots, blank pages, black pages, marbled pages, missing pages)“ dazu, den Leser:innen die Materialität des Buches, das sie in den Händen halten, vor Augen zu führen, „gradually coaching the reader into realizing that he is holding a printed book in his hand, something which has been manufactured by the industry after the fastidious prescriptions of the author“ (Couturier 1991, 88).¹³ Die Buchförmigkeit und Materialität des Buches – das, was sich mit Jessica Pressman (vgl. 2009) auch unter dem Begriff ‚bookishness‘ fassen lässt – ist also eigentlich ein Charakteristikum des Romans.¹⁴

12 Mit Blick auf die vor allem angloamerikanische Literatur schreibt beispielsweise Alison Gibbons: „[T]he turn of the millenium has seen an increase in the inclusion of typography and illustration in fiction“ (Gibbons 2010, 99). Und bezogen auf die deutschsprachige Literatur konstatiert etwa Thomas Boyken: „Seit 2000 werden immer mehr Romane publiziert, die [die Möglichkeiten, die Darbietungsform des Romans narrativ oder anderweitig zu funktionalisieren] umsetzen“ (Boyken 2020, 10).

13 Couturier geht sogar noch einen Schritt weiter und formuliert eine These zur Hierarchie der verschiedenen Akteure in Literaturproduktion und- rezeption: „Sterne wanted the members of the industry to know that they were working for the author, and not the other way around“ (1991, 88).

14 Angesichts einer auffälligen Häufigkeit der Inszenierung und Thematisierung von ‚bookishness‘ gerade in der Gattung des Romans äußert Pressman die Vermutung, dass gerade weil im digitalen Zeitalter für viele nicht-literarische Texte andere Formate genutzt werden, das Buch als Medium stärker mit dem Literarischen assoziiert wird – also gewissermaßen das Medium des Buchs schon als Marker von Literarizität gelten kann (vgl. Pressman 2009).

4 Vom (paratextuellen) Rand ins Zentrum

Die typographische Verfasstheit als Gattungsmerkmal des Romans und genereller Typographie als Instrument für Gattungspraktiken zu begreifen, ist sowohl für die Interpretation der typographischen Verfahren in *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* als auch für die Gattungstheorie allgemein notwendig.

Mit Blick auf Philipp Weiss' Roman-Pentalogie lässt sich aus dieser Perspektive das oben skizzierte Paradox aufheben: Dass *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* sich einerseits als ‚typischer Roman‘ geriert, indem Gattungsmerkmale lehrbuchhaft erfüllt werden, andererseits aber mit den typographischen Normen demonstrativ bricht, lässt sich als poetologische Auseinandersetzung mit der Romanform lesen. Für dieses Argument spielt der praxeologische Umweg über die Instanz der Leser:innen eine zentrale Rolle, denn erst durch den Bruch mit Gattungserwartungen und typographischen Dispositiven wird die Frage nach der Form des Romans virulent.

Damit würde *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* die Position vertreten, dass ‚eine Welt – nichts geringeres‘¹⁵ und zugleich eine Theorie des Romans, zu der der poetologisch zu lesende Roman einen Beitrag leistet, nur im Roman zusammengebracht werden können; dass jedoch gleichzeitig unmöglich ein Roman – ein (einziges) Buch – ausreicht, um diesen Anspruch zu erfüllen. Der Ausweg aus diesem Paradox, den *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen* auf typographischer Ebene einschlägt, wäre damit selbst ein dialektischer: Ein Roman muss die Form des Romans strapazieren oder sogar sprengen.

Dieses konkrete Beispiel zeigt also eindrücklich auf, dass im Rahmen gattungstheoretischer Überlegungen Fragen nach der typographischen Gestaltung gestellt werden müssen. Weiss' Roman rückt die Typographie von der paratextuellen Randzone in den Fokus und das Zentrum der Aufmerksamkeit und arbeitet damit gegen eine „Materialvergessenheit“ (Kammer 2014, 31), „Schrift- und Formvergessenheit“ (Boyken 2018, 17) bzw. „Buchvergessenheit“ (Spoerhase 2016, 49) in der Literaturwissenschaft an.¹⁶ Insbesondere in einer praxeologischen und

¹⁵ Diesen Anspruch des Romans formuliert Hans Blumenberg mit Referenz auf Georg Lukács' *Theorie des Romans* in seinem Essay „Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans“ (Blumenberg 2001, 61).

¹⁶ Neben literarischen Texten zeugen auch zahlreiche jüngere Forschungsbeiträge von einem gesteigerten Material-, Schrift- und Buchbewusstsein, dahingehend wären die bereits zitierten Studien von Bernhard Metz (2020) und Thomas Boyken (2020), sowie meine eigene Arbeit (Niehaus 2023) zu nennen, sowie der Sammelband *The Printed Book in Contemporary American Culture* (Schäfer und Starre 2019), die Essay-Sammlung *Book – Material – Text* (Bachmann und Heimgartner 2017) und Matthias Bickenbachs Beitrag „Die Form des Buches“ (2020); einen beson-

rezeptionsästhetischen Gattungstheorie hat die Typographie eine wichtige Rolle zu spielen, denn: In ihrer typographischen, materiellen Form treten literarische Texte erst vor ihre Leser:innen; das Buch (oder auch das E-Book) wird damit zu dem Objekt, das zwischen den verschiedenen Akteuren – Autor:innen, Setzer:innen, Verleger:innen, Buchhändler:innen und eben Leser:innen – zirkuliert.

So wie das konkrete Buch an die Schnittstelle verschiedener Akteure tritt und Gegenstand unterschiedlicher Praktiken wird, kann auch die Schriftgestaltung an einer Schnittstelle operieren: Zwischen den drei Polen Form, Gattung und Praxeologie kann die Typographie vermitteln und gleichsam das Zentrum besetzen – Typographie *ist* Form und wird *als* Praktik relevant *für* Gattung, Gattungszuschreibungen und Gattungserwartungen.

Literaturverzeichnis

- Bachmann, Christian A. und Stephanie Heimgartner (Hg.). *Book – Material – Text*. <https://bmt.ub.rub.de/index.php/BMT/issue/view/61>. Ruhr-Universität Bochum, 2017 (08. Mai 2023).
- Bartels, Gerrit. „Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen“. *swr.online*, 13. September 2018. <https://www.swr.de/swr2/literatur/aexavarticle-swr-53864.html> (08. Mai 2023).
- Bickenbach, Matthias. „Die Form des Buches. Oder warum das absolute Buch bei Novalis Seiten hat“. *Formästhetiken und Formen der Literatur*. Hg. Torsten Hahn und Nicolas Pethes. Bielefeld: transcript, 2020. 139–164.
- Blumenberg, Hans. *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Boyken, Thomas. „Formexperimente? Über die Funktion der Typographie im Gegenwartsroman am Beispiel von Jan Brandts Gegen die Welt (2011)“. *Zur Druckgeschichte und Intermedialität frühneuzeitlicher Dramen*. Hg. Dirk Niefanger und Alexander Weber. Münster: LIT, 2018. 11–34.
- Boyken, Thomas. *Medialität des Erzählens. Die Wiederentdeckung des Buches im Roman*. Göttingen: Wallstein, 2020.
- Campe, Rüdiger. „Form und Leben in der Theorie des Romans“. *Vita Aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*. Hg. Armen Avanesian, Winfried Menninghaus und Jan Völker. Berlin: Diaphanes, 2009. 193–211.
- Chartier, Roger. *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*. Übers. Brita Schleinitz und Ruthard Stäblein. Frankfurt am Main: Campus, 1990.
- Chartier, Roger. „Du livre au lire“. *Pratiques de la lecture*. Paris: Payot, 1993. 79–113.
- Couturier, Maurice. *Textual Communication. A Print-based Theory of the Novel*. London: Routledge, 1991.
- Falk, Rainer und Thomas Rahn (Hg.). *Typographie & Literatur*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 2016.
- Geißler, Sebastian. „Review zu *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen*“. <https://www.goodreads.com/de/book/show/41747521>. Goodreads, 17. Oktober 2018 (14. Juli 2023).

deren Schwerpunkt auf die Typographie legen die Sammelbände *Fontes Litterarum* (Polzer und Vanscheidt 2014) und *Typographie & Literatur* (Falk und Rahn 2016).

- Genette, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Campus, 1989.
- Genette, Gérard. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.
- Gibbons, Alison. „I Contain Multitudes': Narrative Multimodality and the Book that Bleeds“. *New Perspectives on Narrative and Multimodality*. Hg. Ruth E. Page. New York: Routledge, 2010. 99–114.
- Gilbert, Annette. *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*. Paderborn: Fink, 2018.
- Hahn, Torsten und Nicolas Pethes (Hg.). „Einleitung“. *Formästhetiken und Formen der Literatur*. Bielefeld: transcript, 2020. 9–20.
- Hayer, Björn. „Philipp Weiss: Romanprojekt ‚Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen‘“. <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/philipp-weiss-romanprojekt-am-weltenrand-sitzen-die-menschen-und-lachen-a-1228087.html>. *Der Spiegel*, 14. September 2018 (08. Mai 2023).
- Kammer, Stephan. „Visualität und Materialität der Literatur“. *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Hg. Claudia Benthien und Brigitte Weingart. Berlin und Boston: De Gruyter, 2014. 31–47.
- Kilcher, Andreas B. *Mathesis und poesis. Die Enzyklopädik der Literatur 1600 bis 2000*. München: Fink, 2003.
- Leselissi. „Review zu *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen*“. <https://www.goodreads.com/de/book/show/41747521>. *Goodreads*, 07. Februar 2019 (14. Juli 2023).
- Metz, Bernhard. *Die Lesbarkeit der Bücher. Typographische Studien zur Literatur*. Paderborn: Fink, 2020.
- Michler, Werner. *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Müller, Burkhard. „Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen'. Wie schreibt man von der Welt als ganzer?“ <https://www.zeit.de/2018/41/philipp-weiss-roman-burkhard-mueller-monumentalwerk> *ZEIT ONLINE*, 3. Oktober 2018 (08. Mai 2023).
- Niehaus, Judith. *Verfremdete Schrift. Typographische Verfahren in der deutschsprachigen Erzählliteratur der Gegenwart*. Göttingen: Wallstein, 2023.
- Polzer, Markus und Philipp Vanscheidt (Hg.). *Fontes Litterarum. Typographische Gestaltung und literarischer Ausdruck*. Hildesheim: Olms, 2014.
- Pressman, Jessica. „The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature“. <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0048.402> *Michigan Quarterly Review* 48.4, 2009 (08. Mai 2023).
- Reuß, Roland. „Spielräume des Zufälligen. Zum Verhältnis von Edition und Typographie“. *Text. Kritische Beiträge* 11 (2006): 55–100.
- Sadokierski, Zoë. „Disturbing the Text. Typographic Devices in Literary Fiction“. *Book 2.0* 1.2 (2011): 101–25.
- Sarkowski, Heinz. *Wenn Sie ein Herz für mich und mein Geisteskind haben. Dichterbriefe zur Buchgestaltung*. Frankfurt am Main: Mergenthaler, 1965.
- Schäfer, Heike und Alexander Starre (Hg.). *The Printed Book in Contemporary American Culture. Medium, Object, Metaphor*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.
- Spitzmüller, Jürgen. „Typographisches Wissen“. *Oberfläche und Performanz. Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt*. Hg. Angelika Linke und Helmuth Feilke. Tübingen: Niemeyer, 2009. 459–486.
- Spitzmüller, Jürgen. *Graphische Variation als soziale Praxis. Eine soziolinguistische Theorie skripturaler ‚Sichtbarkeit‘*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2013.
- Spoerhase, Carlos. *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy)*. Göttingen: Wallstein, 2016.

- Spoerhase, Carlos. *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Spoerhase, Carlos. „Skalierung – Ein ästhetischer Grundbegriff der Gegenwart“. *Ästhetik der Skalierung*. Hg. Carlos Spoerhase, Steffen Siegel und Nikolaus Wegmann. Hamburg: Felix Meiner, 2020. 5–16.
- Steinecke, Hartmut. „Roman“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 3*. Hg. Klaus Weimar, Harald Fricke und Jan-Dirk Müller. Berlin: De Gruyter, 2007. 317–322.
- Voßkamp, Wilhelm. „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen“. *Textsortenlehre, Gattungsgeschichte*. Hg. Walter Hinck und Alexander von Bormann. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. 27–44.
- Wehde, Susanne. *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*. Tübingen: Niemeyer, 2000.
- Weiss, Philipp. *Am Weltenrand sitzen die Menschen und lachen. Roman*. Berlin: Suhrkamp, 2018.
- Wilke, Insa. „Und weiter wirbelt das Kunsthandwerk“. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/debuet-und-weiter-wirbelt-das-kunsthandwerk-1.4149598>. *Süddeutsche.de*, 30. September 2018 (08. Mai 2023).

IV Dynamiken des ‚Gattungshandelns‘ im Feld

Anke Jaspers

Suhrkamp als Gattungsfabrik. Paradigmatische Szenen aus der Produktion (Karl Mickel, Fritz Rudolf Fries, Thomas Brasch)

Verlage sind am „Machen von Gattungen“ in mehrfacher Weise beteiligt. Bei der Arbeit mit Verlagsarchiven fällt auf, dass ‚Gattung‘ als Verhandlungssache in der Verlagskorrespondenz omnipräsent ist. Im Gegensatz dazu kommen Verlage in der Gattungstheorie als Akteure und als Orte, an denen die Kategorie ‚Gattung‘ vielfältig verhandelt wird, nur am Rande vor,¹ obwohl Rachel Malik bereits 2008 in einem der wenigen Versuche zur Theoretisierung von Veröffentlichungsprozessen dezidiert erklärt hat: „What is missing is a systematic attempt to think through all processes and their relations as constitutive of any given genre“ (Malik 2008, 725). Denn, wie sie in Bezug auf Prozesse der Komposition, des Lektorats, des Marketings, des Designs und der Illustration festhält: „All these practices contribute to the making and remaking of genres“ (Malik 2008, 724). Dies möchte ich nach einigen allgemeinen Vorbemerkungen an drei Fallbeispielen aus dem Suhrkamp Verlagsarchiv, genannt Siegfried Unseld Archiv (SUA), veranschaulichen. Mein Interesse gilt der Gemengelage aus menschlichen Akteur:innen (Autor:innen, Verleger:innen, Lektor:innen), Praktiken (selektieren, lektorieren, klassifizieren, assoziieren, variieren, investieren, etc.), Techniken (Format, Bindung, Druck) und Imaginationen (von Autorschaft und Werk, von Gattungen) sowie der Frage, inwiefern sich aus deren Konstellierung Differenzierungsmöglichkeiten für die (Gattungs-)Theoriebildung ergeben.

1 Auch Ursula Rautenberg formuliert in ähnlicher Richtung das Desiderat einer systematischen Beschäftigung mit dem Zusammenhang von Textproduktion, Gattung und Publikationsform (vgl. Rautenberg 2010, 97). Dass Verlagspraktiken einen Effekt auf Gattungen haben, lässt sich voraussetzen. Das gängigste Beispiel zur Veranschaulichung ist wohl die Gattungsbezeichnung einer Ausgabe. Die Entstehungsgeschichte von Titeln, zu denen auch die Gattungsangabe gehört, beginnt im Schreibprozess eines Textes. Erst mit der Veröffentlichung eines Textes gerät der Titel in die Sphäre des Verlags, dem der Titel Rechte und Pflichten einräumt, wenn es um dessen Katalogisierung und Vermarktung geht (vgl. Genette 2001, 75). Werner Michler fordert dementsprechend, dass „alle Akteure und Akteursgruppen“ im literarischen Feld „als klassifikatorische Agenturen im generischen Prozess berücksichtigt werden [müssen]“ (Michler 2015, 51).

Der Verlag als Kollektivakteur² operiert in seinen alltäglichen Arbeitsprozessen mit Gattungskonzepten oder etwas vorsichtiger: mit Imaginationen von Inhalt und Form verschiedener Gattungen. Deren Herkunft – von welchen Autor:innen, Werken oder Lektüren auch immer – und inhaltliche wie formale Details bleiben größtenteils unbekannt. Sie stehen in Wechselwirkung mit gewissen Praktiken des Verlags und werden nur dann explizit und analysierbar, wenn sie schriftlich erklärt werden, z. B. wenn über genrebezogene Praktiken oder über Gattungen selbst verhandelt wird, diese Schriftstücke im Verlagsarchiv dokumentiert und überliefert sind. Dies kommt eingedenk der unzähligen Geschäftsvorgänge und Publikationsprozesse des mehr als 50-jährigen Überlieferungszeitraums des SUA selten genug vor, was als Indiz für ein (vielleicht auch vermeintlich) geteiltes Wissen von Gattungspraktiken und -konzepten gelten kann.

Mit jeder publizierten Ausgabe eines Werks fügt die Produktionsgemeinschaft von Verlag und Autor:in³ diesen Gattungskonzepten ein Beispiel hinzu, dass diese stabilisiert und ausdifferenziert. Denn während, wie ich zeigen werde, in den Anbahnungsgesprächen noch über Gattungen verhandelt wird – über den Zusammenhang von Stoff und Form, über die Dramaturgie der Werkbiographie, über Bezeichnungen und weiteres –, geraten Autor:innen und ihre Texte in der Kooperation mit dem Verlag in normalisierende Prozesse, die den Dynamiken des Literaturmarkts vorgeschaltet sind.⁴ Die Verlagsprodukte schließlich, Ausgaben mit ihren Paratexten (Titel, Klappen- und Werbetexte), stabilisieren eben diese Gattungskonzepte sowie die damit verbundenen Praktiken. Was im Verlagsarchiv also sichtbar wird, sind nicht

2 Die Zusammenarbeit im und mit dem Verlag ist arbeitsteilig und hierarchisch organisiert. Gemeint ist sowohl, dass der Verlag als Akteur nicht ohne Weiteres mit einer empirischen Person gleichzusetzen ist, als auch, dass viele individuelle Akteure im Namen des Verlags Suhrkamp handeln, die vom Verlag als Institution dazu autorisiert sind. Das betrifft sowohl die per Vertrag an den Verlag gebundenen Mitarbeiter:innen als auch Autor:innen, Berater:innen usw., die mit diesem assoziiert sind. Dabei lassen sich persönliche und institutionelle Haltungen und Richtlinien nicht ohne Weiteres voneinander unterscheiden.

3 Spätestens die Publikationen des Suhrkamp-Forschungskollegs haben gezeigt, dass Verlage (Mit-)Produzenten von Literatur im weitesten Sinne sind. Sie stehen Autor:in und Werk nicht fremdartig gegenüber (vgl. Porombka 2006, 76), sondern bilden mit den Autor:innen eine Produktionsgemeinschaft, deren materielles Produkt eine Ausgabe mit ihren Paratexten ist, bei deren Herstellung und Verbreitung zudem Imaginationen von Werk und Autor:in gestaltet und verwaltet werden. Eine Produktionsgemeinschaft bilden Verlag und Autor:in folglich nicht nur in dem Sinne, dass aus der Zusammenarbeit ein Produkt, die Ausgabe, entsteht, sondern dass diese Ausgabe als kollektives Produkt eines kooperativen Aushandlungsprozesses zu verstehen ist (vgl. Amslinger 2018; Arnsperger 2022; Einert 2018; Gohlke 2020; Jaspers 2022; Michalski 2021; Paul 2022; Sprengel 2016).

4 Wie Carlos Spoerhase an den Publikationsprojekten Goethes zeigt, die dieser als Sammlungsakte ansah, „treten überall dort, wo Fragen des Formats der Sammlung artikuliert werden, auch immer Fragen der poetischen Form in den Vordergrund“ (Spoerhase 2018, 41).

nur die Gattungspraktiken selbst, sondern wie poetologische Vorstellungen von Gattungen mit technischen Bedingungen und ökonomischen Anforderungen interagieren. Gattungspraktiken stehen in diesem Sinne in einem Ensemble von Praktiken, die sich gegenseitig bedingen, ineinandergreifen, miteinander wirken, aber auch in Konflikt geraten können. Dem Praxisbegriff Rahel Jaeggis entsprechend (vgl. Jaeggi 2013, 67–140; Jaspers 2022, 28–31) und in der Folge der Arbeiten von Steffen Martus und Carlos Spoerhase (vgl. grundlegend Martus und Spoerhase 2009) verstehe ich Praktiken nicht nur als routiniertes Handeln, dessen Regulatorien unterhalb der Bewusstseinsschwelle ablaufen und nur selten expliziert werden. Sie sind vor allem mit Haltungen, Normen und Orientierungen verbunden, die mit bestimmten Diskursen korrespondieren, ebenso selten zum Ausdruck kommen, aber zumindest in Ansätzen rekonstruiert werden können. Dem entspricht in etwa der Gattungsbegriff der linguistischen Anthropologie, die auf mündliche und schriftliche Kommunikation fokussiert. Demnach sind Gattungen (hier: *Genres*) „sozial bzw. diskursiv verankerte Handlungs- und Bewertungsmuster, die die Produktion und Rezeption von Texten, Gesprächsformen, Narrativen und Darbietungen dadurch steuern, dass ihre formale und inhaltliche Gestaltung mit bestimmten Gebräuchen, Situationen, Handlungszielen und sozialen Positionen in Verbindung gebracht wird“ (Spitzmüller 2013, 241). Um diese in historisch-kulturellen Situationen zu rekonstruieren, eignet sich ein Blick auf Verlage, in denen Praktiken und Prozesse der Rezeption, Produktion und Vermittlung miteinander verknüpft sind.

Gerade die Korrespondenz des Suhrkamp Verlags mit Autor:innen der DDR ist für eine praxeologische Perspektive auf Gattungen in besonderem Maße aufschlussreich. Im Transfer- und Transformationsprozess von Literatur im geteilten Deutschland wurden Praktiken *expliziert*, weil sie sich in Ost und West unterschieden, teils *modifiziert*, um sie den Bedingungen des Literaturaustauschs anzupassen, und aufgrund der räumlichen Distanz, der Reisebeschränkungen, und – ganz schlicht – da in der DDR nicht immer ein Telefon zur Verfügung stand, auch *schriftlich kommuniziert*,⁵ so dass sie überhaupt erst zum Untersuchungsgegenstand werden konnten. Hinzu kommt, dass der Suhrkamp Verlag unter Siegfried Unseld eine außerordentliche Berichts- und Ablagedisziplin zeigte und sich durch ein auf die Erforschung alltäglicher Geschäftsprozesse und Diskussionen zielendes Nachlassbewusstsein auszeichnete (vgl. Amslinger, Grüne und Jaspers 2015). Was sich in der Beziehung des Verlags zu den Autor:innen der DDR also beobachten lässt, ist die Entautomatisierung und Explikation von Praktiken (verstanden als Handlungsrou-

5 Bei der Analyse dieser Schriftstücke ist die Kommunikationssituation auf Seiten der DDR immer zu bedenken (Absendeort in Ost oder West, Brieftransfer per Post oder persönlichem Kurier etc.), um einschätzen zu können, ob die Mitteilung evtl. sprachliche Codes enthält, die der Postzensur das Mitlesen erschweren sollten.

tinen), an der Normen, Werte und Einstellungen sichtbar werden – die Jaeggi als ein „durch Interpretation gestifteter Zusammenhang“ (Jaeggi 2013, 106) bezeichnet. Ebenso sichtbar wird die Reetablierung von (ggf. modifizierten) Praktiken. Zudem waren ostdeutsche Autor:innen aufgrund des Druckgenehmigungsverfahrens in der DDR an lange, komplexe und kontroverse Aushandlungsprozesse gewöhnt, was sich im Verhältnis zu ihrem westdeutschen Verlag unterschiedlich widerspiegelte: im Beharren auf Werkherrschaft, auch was die Herstellung anbelangt, in apodiktischen Forderungen, in Dringlichkeit und Kompromisslosigkeit, aber auch in der Bitte um Flexibilität der Verlagsprozesse und -praktiken, um die Publizität in West und Ost nicht zu gefährden (vgl. Jaspers 2022). Schließlich weist das Werk vieler ostdeutscher Autor:innen eine außergewöhnliche Gattungsvielfalt und -poetik auf. Volker Braun, Karl Mickel, Franz Fühmann und andere haben nicht nur auffallend ausgewogen in verschiedenen Gattungen veröffentlicht, sondern denselben Stoff auch in verschiedenen Gattungen immer wieder neu bearbeitet. Die Gründe hierfür sind sowohl in den literarischen Vorbildern wie Brecht als auch in den Repressionen des ostdeutschen Druckgenehmigungsverfahrens und den entsprechenden Ausweichstrategien zu suchen: Was als faktual-fiktionales Notat nicht publiziert werden konnte, erhielt vielleicht als fiktionale Erzählung die Zustimmung des Ministeriums für Kultur. Anders gesagt: versatiles Gattungshandeln erweiterte den Spielraum und die Publikationsmöglichkeiten von Autor:innen in der DDR (vgl. Jaspers 2022). Nicht zuletzt hatten manche DDR-Verlage zeitweise ganz spezifische Gattungszuständigkeiten: der Aufbau Verlag für das literarische Erbe, der Mitteldeutsche Verlag für Gegenwartsliteratur und Lyrik, Reclam für Essayistik, Hinstorff für das Theater.

Dem Material eines Verlagsarchivs entsprechend setzen meine Beobachtungen im SUA nicht bei der *Text*genese an, die das Wortmaterial zu dem formt, was dann aufgrund von textanalytischen Operationen als Ausdruck einer bestimmten Gattung kategorisiert wird. Bei den Aushandlungsprozessen, die ich betrachte, geht es jeweils um die Entstehung einer *Ausgabe*, deren Paratexte der literaturwissenschaftlichen Analyse vorgängig den Text (oder eine Sammlung von Texten) bereits als Teil einer Gattung auszeichnen oder mit einer Leerstelle mit entsprechenden Gattungserwartungen spielen. Die gewählten Fallbeispiele veranschaulichen einmal mehr, dass die Ausgabe eines Werks Produkt eines gemeinschaftlichen Aushandlungsprozesses ist, in dem die (materielle) Produktion und Rezeption von Texten ineinander verwoben sind.

Damit wird auch deutlich, warum hier vom Verlag als einer Gattungs-Fabrik die Rede ist. Die Metapher bringt zum Ausdruck, dass es um standardisierte (und standardisierende) Fertigungsprozesse (einer Ausgabe, eines Gattungsexemplars) geht, die kollektiv und arbeitsteilig organisiert und auf Gebäude, Maschinen sowie technisches Wissen und Können angewiesen sind. Die nicht öffentlich zugängliche Produktion der Massenware Buch basiert zudem auf Richtlinien und

Regulatorien, von denen im gegebenen Rahmen allerdings abgewichen werden kann.

Einen privilegierten Einblick in historische Verlagsprozesse bieten die viel zu selten überlieferten Verlagsarchive wie im Fall Suhrkamp. Gattungspraktiken zeigen sich hier in der Verlagsorganisation (z. B. das Theaterlektorat oder Berater:innen für neue Lyrikpublikationen), in Publikationsformaten (z. B. Buchreihen für dramatische Texte oder Essayistik), in der Herstellung (z. B. der Umgang mit Weißraum im Satz oder die Verwendung von Bindung und Umschlagformen) oder in der Werbung (z. B. die Clusterbildung von Publikationen nach Gattungszugehörigkeit oder das Gattungslabeling von Autor:innen).⁶ Anhand von Szenen⁷ aus den Verlagsbeziehungen Suhrkamps zu drei Autoren der DDR möchte ich im Folgenden ein Spektrum von Gattungspraktiken aufzeigen und die mit den Praktiken verbundenen Dispositive und Diskurse identifizieren. Es geht mir zunächst um den Zusammenhang von gattungspoetischer Vielfalt eines Autors mit dem Verwertungspotential seiner Werke. Als Beispiel dafür ziehe ich Karl Mickel (1935–2000) heran, der dem Verlag aufgrund der Formenvielfalt seines Frühwerks auffiel. Fritz Rudolf Fries (1935–2014), dessen Werk gerade vom Wallstein Verlag neu aufgelegt wird, geriet mit Suhrkamp in Streit um die editorische Chronologie von Gattungen, genauer gesagt den „richtigen“ Zeitpunkt für poetologische Essays. Und mit Thomas Brasch (1945–2001) verhandelte der Verlag in der Schaffensphase nach seiner Übersiedelung 1976 in die BRD um den Zusammenhang von Stoff und Gattung bzw. Medium.

6 Gattungspraktiken des Verlags spiegeln sich zudem z. B. in der Literaturkritik, die beispielsweise überrascht auf Lutz Seilers Erfolg mit dem Roman *Kruso* reagierte, der doch bis dato als Lyriker etabliert war (vgl. exempl. Jäger 2014). Ich spreche also über „wandernde Praktiken“ (Martus 2015), um einen Begriff von Steffen Martus aufzugreifen.

7 Der aus dem Theater kommende Begriff der ‚Szene‘ bezeichnet ein personell, räumlich und zeitlich begrenztes Geschehen als Teil einer Handlung. Ich übernehme den Begriff, um auszudrücken, dass es hier darum geht, nur einen Teilabschnitt der Verlags- und einer Beziehungsgeschichte zu untersuchen, die – materiell gesehen – auch nur einen Teil der Verlagskorrespondenz betrifft. Untersuchungsgegenstand sind in diesem Sinne einige wenige Schriftstücke aus dem SUA und der jeweilige Kontext dieser Materialensembles. Mit den Konnotationen von ‚Spiel‘ und ‚Figur‘ wird außerdem deutlich, dass ein gewisser Grad der Inszenierung in der Geschäftskorrespondenz zwischen einem Verlag und Autor:innen zumal aus der DDR immer eine Rolle spielt. Zuletzt eignet sich der Begriff auch, weil die Handelnden mit verschiedenen Formen der Beobachtung rechnen – und die literaturwissenschaftliche Analyse eben diese performiert. Die sozial-kulturelle Situiertheit von genrebezogenen Praktiken kommt in den mikrohistorischen Szenen aus dem Verlagsarchiv besonders deutlich zum Ausdruck. An ihnen äußert sich Symptomatisches, spiegeln sich Diskurse und ein (immer) noch zu erkundendes Zusammenspiel aus (Literatur-)Geschichte und Verlagsprozessen.

1 Karl Mickel verwerten

Mitte der 1960er Jahre interessierte sich Verleger Siegfried Unseld für die junge Literatur der DDR. Empfehlungen erhielt er hierfür von eigenen Verlagsautoren wie Hans Magnus Enzensberger, Martin Walser und Uwe Johnson, die aus literarischen und politischen Gründen damals mit dem ostdeutschen Feld in Kontakt standen. Unseld und Enzensberger in seiner Rolle als Lyrikberater hatten 1964 einzelne Gedichte des Ostberliner Autors Karl Mickel gelesen (vgl. Unseld an Mickel 1965a)⁸ und Walser, als Verlagsberater für Prosa zuständig, machte den Verleger außerdem auf Mickels Erzählungen in der Zeitschrift *kürbiskern* aufmerksam (vgl. Unseld an Enzensberger 1965). Mickel selbst wies Unseld zudem darauf hin, dass er noch an einer Oper arbeite (vgl. Mickel an Unseld 1965). Ein Grund der Kontaktaufnahme des Verlegers war also noch vor der Begutachtung eines Manuskripts die hohe Produktivität des jungen Autors in unterschiedlichen literarischen Gattungen. Der Verlag konnte so mit einer im engen Sinne produktiven Kooperation rechnen, nämlich der Aussicht auf verschieden organisierte Texte, die sich dementsprechend in verschiedenen Buchformaten, Reihen und Verlagssparten – auch mehrfach – verwerten ließen. Mitte der 1960er Jahre verfügte der Verlag über eine eigene Theaterabteilung, die mit der Erfolgsbuchreihe *Spectaculum* ein attraktives Veröffentlichungsmedium bereithielt, hatte Unseld mit dem Insel Verlag Rechte an klassischen Werken gekauft, die das Suhrkamp-Programm sinnvoll ins achtzehnte und neunzehnte Jahrhundert ausdehnte, begann sich die *edition suhrkamp* als Debütreihe zu etablieren und arbeitete Suhrkamp mit dem Erfolgsdesigner Willy Fleckhaus zusammen, der all diese innovativen Formate unter einem Corporate Design zu vereinen wusste. Aus Sicht des Suhrkamp Verlags, der nicht nur das einzelne Werk, sondern auch den Autor und die Aussicht auf ein Gesamtwerk evaluierte – ganz nach dem berühmten Motto: „Der Suhrkamp Verlag verlegt keine Bücher, sondern Autoren“ (Gerlach 2005, 309) –, versprachen beide Aspekte der Zusammenarbeit mit Mickel (ein produktiver Autor, der seine Themen zudem in unterschiedlichen Formen ausdrückte) also vielfältige Publikations- und Verbreitungsmöglichkeiten.⁹ In einem nur scheinbar parado-

⁸ Gedichte Karl Mickels erschienen in einem eigenen Band unter dem Titel *Lobverse & Beschimpfungen* 1963 im Mitteldeutschen Verlag, in den *Weimarer Beiträgen* 1964 und in *neue deutsche literatur* 1965.

⁹ Diese haben in jedem Verlag natürlich ihre technisch und ökonomisch bedingten Grenzen. Es gibt unzählige Beispiele dafür, dass Verlagsautor:innen experimentelle, multimediale Werke oder auch kürzere Texte in anderen, auf diese Formen ausgerichtete Kontexte veröffentlichten (vgl. exemplarisch Amslinger 2018), dazu gehören u. a. Zeitschriften oder Verlage wie mikrotext, der sich ursprünglich auf das Publizieren von kurzen Texten spezialisiert hatte.

zen Verhältnis hierzu war der Verlag immer wieder bemüht, Autor:innen unter Gattungslabels im Markt zu etablieren, wie sich noch zeigen wird.

Unsel'd riet dem Autor, die Erzählungen zunächst noch zurückzuhalten: „[V]ielleicht ist es besser, daß Sie sich selber erst klar sind, ob Sie bei der Form der Erzählung bleiben oder ob sich ein Roman daraus entwickelt“ (Unsel'd an Mickel 1965b). Mickel selbst hatte auf die allmähliche Entwicklung der Gattung beim Schreiben angespielt; einen Schreibprozess, den der Verleger nicht zuletzt in der Hoffnung darauf unterstützen musste, bald einen aufgrund seiner ostdeutschen Herkunft besonders erfolgsversprechenden Roman verlegen zu können.

Unsel'd erhielt stattdessen ein Manuskript bestehend aus Gedichten und drei dazugehörigen poetologischen Essays unter dem Titel *vita nova mea*, über dessen Lektüre er sich mit seinem Lyrik-Experten Enzensberger austauschte:

Einige Texte sind wirklich sehr schön, bei anderen zweifle ich, die Aufsätze halte ich für unergiebig. Bitte prüfe auch du diese Texte. Wahrscheinlich ist es doch richtig, sie zu machen. Volker Braun im Frühjahr, Mickel im Herbst, ich glaube, dann hätten wir wohl die beiden produktivsten lyrischen Kräfte der DDR. (Unsel'd an Enzensberger 1965)

An der Bemerkung des Verlegers sind zwei Aspekte beachtlich. Allem Anschein nach orientierte er sich bei der Akquise von Autor:innen zur Erschließung eines „neuen“ literarischen Markts an deren Repräsentativität für eine bestimmte Gattung. Außerdem wird deutlich, dass ihre Produktivität relevant war. Damit wird hier nicht nur das Verfassen, sondern vor allem die Publizität von Gedichten in verschiedenen Formaten (Lesung, Zeitschrift, Buch) gemeint sein, die für einen Lizenzverlag von Interesse sind.

Enzensberger äußerte sich nach seiner Lektüre wesentlich drastischer: „Im Ganzen ist das Buch, so wie es vorliegt, eher eine Enttäuschung. Das liegt nicht am formalen Können oder am Talent des Verfassers: Beides ist zweifellos da. Aber zunächst ist das ganze Buch extrem heterogen. Es ist, als Buch, nicht bündig“ (Enzensberger an Unsel'd 1966). Bemerkenswert an Enzensbergers Einschätzung ist die Fokussierung auf das Medium Buch sowie den inneren Zusammenhang der Texte. Diese waren seiner meiner Meinung nach nicht gleichwertig, vermutlich inhaltlich *und* formal zu unterschiedlich, als dass der Verlag die Herstellung einer Buchausgabe mit der Kohärenz der Textauswahl hätte rechtfertigen können. Enzensberger schlug deshalb vor, dass Mickels Essays, die er generisch herablassend als „Glossen, die nach Zeitungspapier verlangen“ (Enzensberger 1966) bezeichnete, in einer Wochenzeitung abgedruckt werden sollten. Aber auch die Gedichtsammlung bezeichnete Enzensberger als „Quodlibet“ (Enzensberger 1966), ein polyphones Musikstück, das unabhängig voneinander entstandene Melodien miteinander verbindet: „es gibt keinen innern zusammenhang, auch nicht den des widerspruchs“ (Enzensberger 1966). Er verweilte in der Metaphorik der Musik und verwies auf die fehlende Stim-

migkeit der Zusammenstellung: „die komposition hat nicht hand noch fuß“ (Enzensberger 1966). In Enzensbergers Kritik äußerte sich also ein normatives Verständnis von der inneren Einheit einer Gedichtsammlung: Als mögliches Buch musste es mehr sein als die Summe seiner Gedichte. So, wie Gedichte Gestaltungsprinzipien folgen, sollte auch deren Zusammenstellung ein in sich bezugreiches und homogenes Ganzes ergeben. Mickels Band erschien nach dieser Ablehnung im Rowohlt Verlag, die Zusammenarbeit mit Suhrkamp blieb auf kleinere Projekte beschränkt.

2 Fritz Rudolf Fries durchsetzen

Im Frühjahr 1966 konnte Suhrkamp mit zwei westdeutschen Erstveröffentlichungen von ostdeutschen Autoren Weichen für das Verhältnis zur DDR stellen: *Vorläufiges*, der erste westdeutsche Gedichtband von Volker Braun, der bis heute Verlagsautor geblieben ist, und der Roman *Der Weg nach Oobliadooh* von Fritz Rudolf Fries. Fries veröffentlichte in der Folge nicht nur eigene Erzählungen und Romane bei Suhrkamp, er reicherte das Verlagsprogramm auch mit Übersetzungen aus der spanischen, lateinamerikanischen, französischen und sowjetischen Literatur an.¹⁰

Fries war also mit mehreren Prosatexten und Übersetzungsarbeiten im Verlag präsent, als er Suhrkamp Mitte der 1980er Jahre ein essayistisches Manuskript, seine *Texte zur Literatur* anbot. Seine Lektorin Elisabeth Borchers war zunächst unentschieden und kalkulierte intern mit den erwartbaren Absatzschwierigkeiten der poetologischen Schriften: „Wir schaffen es nicht einmal, aus: Die Verlegung des mittleren Reiches ein gefragtes, also besser verkäufliches Buch zu machen; wie dann erst mit solchen Texten kiloweise[...]“ (Borchers 1985). Ihre Bedenken gründeten darin, dass Fries sich in den Texten vor allem zu Arbeiten seiner Kollegen in der DDR äußerte – Paul Gratzik, Heinz Kamnitzer, Paul Wiens und anderen –, was Borchers als „Provinzialismus“ (Borchers 1985) abwertete. Weder die von ihm erwähnten Autoren noch die in den Essays diskutierten Werke waren im westdeutschen Feld bekannt, so dass dem Publikum die Bezüge zu Fries’ Kommentierungen gefehlt hätten. Über Nuria Quevedo, die darin vorkam und die Fries’ Erzählungen *Der Fernsehkrieg* im Mitteldeutschen Verlag illustriert hatte, schrieb sie: „eine mir unerträgliche Malerin/Illustratorin, deretwegen ich schon mit Fühmann in Streit geriet“ (Borchers 1985). Nicht nur Fries und Fühmann schätzten die Künstlerin, sie war eine bedeutende Kooperationspartnerin für viele Schriftsteller:innen der

¹⁰ Darunter Texte, unter anderem von Julio Cortázar, die in den siebziger Jahren Kern des lateinamerikanischen Programmschwerpunkts bei Suhrkamp waren (vgl. Einert 2018, 199–205).

DDR.¹¹ Für Borchers war bei der Begutachtung aber nicht entscheidend, ob Quevedo oder die besprochenen Schriftsteller im literarischen Feld der DDR erfolgreich waren, sondern inwiefern ein essayistischer Band über Literatur zum Verlagsprogramm passte und in der BRD Erfolg haben könnte. Keiner der erwähnten Autoren war präsent genug in der BRD, geschweige denn ein Suhrkamp-Autor.¹²

Hinzu kam, dass der Verlag Fries als Übersetzer und als gesamtdeutschen Erzähler positioniert hatte, der sich an internationaler, westlicher (!) Literatur orientierte. Bereits seit seinem Debüt galt er im Verlagskontext nach Uwe Johnson als der erste *Roman*autor der DDR (vgl. Jaspers 2022, 71–72). In den französischen und spanischen Anreden, die Borchers im Briefwechsel verwendete – „Mon cher Federico“ (Borchers an Fries 1972), „Lieber Frédéric“ (Borchers an Fries 1973) –, kommt die Wahrnehmung des Verlags vom Autor zum Ausdruck, die sich vor allem aus dessen spanischer Herkunft und Übersetzertätigkeit sowie den vielfältigen Bezügen zur fremdsprachigen Literatur in seinen Werken speiste. Borchers nannte ihn den letzten „europäisch orientierte[n] Schriftsteller“ (Borchers 1985), betonte für einen Autor der DDR also, dass er sich (auch) mit der west- und südeuropäischen bzw. transatlantischen Literatur auseinandersetzte und somit das Blockdenken des Kalten Kriegs literarisch auflöste. In diesem Sinne war Fries als Autor auch für die Positionierung des Suhrkamp Verlags als Bewahrer einer kulturellen Einheit im geteilten Deutschland von Interesse. Ein Band, der sich nun ausschließlich mit der als provinziell wahrgenommenen DDR-Literatur beschäftigte, ließ sich in dieses Bild kaum integrieren.

Aufgrund der „objektiven Qualität“ (Borchers 1985) der Texte und weil Borchers von einem zukünftigen Erfolg des Autors überzeugt war, schlug sie jedoch vor, entweder eine eigene Auflage vom ostdeutschen Aufbau Verlag mitdrucken zu lassen oder „gleich ins Taschenbuch [zu] gehen (bei fotomechanischer Verkleinerung des Satzes)“ (Borchers 1985). Die Überlegungen einer möglichst kostengünstigen Herstellung des Buchs in Erwartung eines finanziellen Misserfolgs deuten darauf hin, dass dieser Band nur veröffentlicht werden sollte, weil er im Kontext eines sich im Entstehen befindenden Gesamtwerks im Suhrkamp Verlag gestanden hätte, wie der Vergleich mit dem ein Jahr zuvor erschienenen Roman *Die Verlegung des mittleren Reiches* zeigt. Denn wie eingangs zitiert, propagiert der Suhrkamp Verlag bis heute die normative Vorstellung, dass zu einer Verlagsautorschaft die Veröffentlichung aller Werke eines Autors gehört. Im direkten Gegensatz dazu

¹¹ Gemeinschaftsarbeiten, d. h. von Quevedo illustrierte Ausgaben und Grafikmappen entstanden u. a. mit Christa Wolf, Volker Braun oder Anna Seghers.

¹² Die Theaterstücke sowie Prosa von Paul Gratzik erschienen im Verlag der Autoren und im Rothbuch Verlag, Heinz Kamnitzer publizierte nur in der DDR, und von Paul Wiens erschienen 1977 einige übersetzte Gedichte von Alain Lance im Münchner Damnitz Verlag.

hatte Borchers in ihrem Gutachten allerdings verkündet: „Wenn es um DDR-Autoren geht, so sind wir an kein Vollständigkeitsprinzip gebunden“ (Borchers 1985). In der Praxis – und dies nicht nur bei der Literatur der DDR, die in Lizenz übernommen und deshalb jedes Mal aufs Neue verhandelt wurde – übernahm der Verlag aber nur Werke, die zu den technischen Produktionsbedingungen (davon waren zum Beispiel kurze Texte und viele Text-Bild-Arbeiten ausgeschlossen), zum jeweiligen Verlagsprogramm und -profil – anders gesagt zum Praxiszusammenhang und dessen Interpretation passten. Unseld entschied schließlich, die Essays nicht zu veröffentlichen.¹³ Stattdessen erschienen sie 1988 beim westdeutschen Piper Verlag, der in der Folge auch Fries' Gedichtband *Herbsttage im Niederbarnim* im Jahr 1989, ein Jahr später den Roman *Die Väter im Kino* und 1991 eine Neuauflage von Erzählungen unter dem Titel *Der Seeweg nach Indien* veröffentlichte. Als Fries im Sommer 1988 den Marie Luise Kaschnitz-Preis erhielt, riet Borchers dem Verleger, „daß wir uns um ihn bemühen müssen: Ich berichtete Ihnen bereits, daß die fürs Hauptprogramm und für die st [suhrkamp taschenbücher, AJ] abgelehnten Essays etc. bei Piper erscheinen, zum Dank dafür auch die Gedichte. Und nun steht ein neuer Roman ins Haus, aber in welches“ (Borchers an Unseld 1988). Die Aufzählung der veröffentlichten und noch zu publizierenden Werke Fries' nach Gattungen verweist auf das Werkverständnis des Verlags, genauer auf die Vorstellung, welche Textgenres Teil des Werks entsprechend dem Autorimage bei Suhrkamp sein sollten. Während die essayistischen Texte auch fremdpubliziert werden „durften“, ging man davon aus, dass das erzählerische Werk dennoch wie bislang bei Suhrkamp bliebe. Dass Fries auch eine Gedichtauswahl in einem „fremden“ Verlag gegeben hatte, konnte Borchers als Gegenleistung für die Aufnahme der von Suhrkamp abgelehnten Essays rechtfertigen.

Dass der Ablehnung von Fries' Texten *über* Literatur auch ein generisches Dispositiv, nämlich das einer editorischen Chronologie der Gattungen, innewohnt, veranschaulicht ein Vergleich: Im selben Jahr begutachtete Borchers auch die Textsammlung *Schrägschnitte. Essays, Betrachtungen und Polemiken* mit Prosatexten, Interviews, Rezensionen und Essays des DDR-Autors Erich Köhler (vgl. Krüger 1986), der zuvor einige Erzählungen und seinen Roman *Hinter den Bergen* bei

¹³ Für Fries bedeutete der Bruch einen Verlagswechsel in der BRD. Geht man davon aus, dass das Marketing und die langjährige Bindung an einen Verlag, der zumal wie Suhrkamp eine dominante Position im literarischen Feld besaß, eine positive Auswirkung auf die Verbreitung und Wahrnehmung von Autor:innen und ihrer Werke hat, also Grundlage für eine erfolgreiche Werkpolitik ist, dann war Fries hiermit von diesen Kanonisierungsprozessen ausgeschlossen. Ihm fehlte zudem fortan ein starker Partner, um mit westdeutschem Druck Publikationen nach eigenem Ermessen in der DDR zu ermöglichen und um den biographischen Bruch als Verlagsautor in einem vereinigten literarischen Markt zu überstehen.

Suhrkamp veröffentlicht hatte. An Hans Fauth, den Leiter des ostdeutschen Hinstorff Verlags, schrieb sie:

Eine sehr gute Sammlung, die Köhler auch als den ausweist, den ich schätze, der mit der Sprache umgehen kann. Doch ein solches Aufsammeln von Verschiedenem und Unterschiedlichem kann so recht für uns nicht geeignet sein. Wäre Köhler schon eine Instanz, könnte man davon ausgehen, daß er als Erzähler präsent ist, dann wäre der Ausgangspunkt ein anderer. (Doch selbst dann wäre es nicht einfach; der kürzliche Fall Fritz Rudolf Fries hat es gezeigt.) (Borchers an Fauth 1985)

Bei der Ablehnung von Köhlers Manuskript ging es demnach zum einen um die generelle Schwierigkeit, eine Sammlung von Texten verschiedener Form und Herkunft erfolgreich zu veröffentlichen, deren Kohärenz weder durch einen inhaltlichen noch durch einen generischen Zusammenhang, sondern allein in der „überlieferungstauglichen Buchform“ (Spoerhase 2018, 43) und vom (hier noch nicht etablierten) Autor-Label gesichert worden wäre. Ähnlich wie bei Fries spielte bei Borchers' Überlegungen zum anderen die „verlegerische[...] Dramaturgie“ (Friedrich an Böll 1981) des Gesamtwerks eine Rolle, also die Vorstellung, in welcher Gattungsabfolge Werke im ökonomischen Sinne bestmöglich publiziert werden sollten. Im Idealfall veröffentlichte der Verlag zunächst Prosa, die in der Regel höhere Auflagen erwarten ließ als Lyrik und somit den Erfolg eine:r Autor:in begründen konnte. Danach folgten Werke in Prosa, Lyrik oder dramatische Texte, dann Sekundärarbeiten wie Übersetzungen oder Herausgeberschaften auf der Grundlage des literarischen Images der Autormarke. War diese im literarischen Feld durchgesetzt, ließen sich essayistische Schriften, zum Beispiel über Literatur, anschließen. Allerdings war dies Mitte der 1980er Jahre weder bei Fries und noch weniger bei Köhler gegeben.

3 Thomas Brasch zähmen

Das Prinzip des editorischen Aufbaus eines Gesamtwerks nach Textgattungen und -genres, unabhängig von deren chronologischer Entstehung, hatte in der Lektoratspraxis eine Entsprechung: Mehrfach versuchte Lektorin Borchers bereits in den Schreibprozess einzugreifen und Autor:innen bei der Wahl der Gattung zu beeinflussen. In einem Fall handelte es sich um Vorüberlegungen von Thomas Brasch zu seinem späteren Drehbuch und Film *Engel aus Eisen*, in dem die Geschichte des Berliner Kriminellen Werner Gladow verarbeitet ist. Borchers notierte in einem Reisebericht aus dem Sommer 1977:

Sein Plan war ein neues Theaterstück: Die Geschichte von Werner Krago [!], ein Berliner Bandenchef aus der Nachkriegszeit, der im westlichen und östlichen Teil der Stadt je einen Mord begangen hat und hingerichtet wurde. Ich bat ihn zu überlegen, ob er diesen Stoff nicht als Erzählung verwenden will, um später ein Stück daraus zu machen. (Borchers 1977)

In ebensolcher Manier schrieb sie ein Jahr später nach einem Treffen mit Volker Braun: „Ich habe ihm dringend angeraten: statt Stück (diese ehrgeizigen, immer nur halb erfolgreichen Unternehmungen!) ein Roman“ (Borchers 1978). Ein Stück musste von den (westdeutschen) Theatern inszeniert und öfter, im besten Fall an mehreren Spielstätten aufgeführt werden, um bekannt zu werden und dem Verlag die lukrativen Tantiemen einzubringen. Die Verbreitung eines Romans lief wesentlich plan- und kontrollierbarer ab, zumal wenn es sich wie bei Brasch um eine Kriminalgeschichte im geteilten Berlin der gerade gegründeten beiden deutschen Staaten handelte. Ihre Ratschläge zeigen, dass Borchers, ausgestattet mit der hegemonialen Rolle der Chef-Lektorin, die aus Verlagsperspektive passende literarische Gattung für einen Stoff vorschlug, mit Blick auf den dynamischen Prozess eines entstehenden Gesamtwerks, hier vor allem aus merkantilen Gründen. Sie verweisen auch auf den Sonderstatus des Theaters bzw. dramatischer Texte im Gefüge der Publikationspraktiken: Durch die Abfolge erst Prosa, dann Dramatisierung konnte die Produktionsgemeinschaft mehrfach von einem Werk profitieren, zunächst in Buchform als Prosa, anschließend mit den Aufführungsrechten eines Stücks und dann dessen Abdruck meist mit verändertem Inhalt wiederum als Buch.

Während Brasch noch nach der Form für seinen Stoff suchte, versuchte Unseld im Frühjahr 1979 Tatsachen zu schaffen, die Brasch immerhin einigen Spielraum für die inhaltliche Gestaltung, nicht aber für die Gattungswahl ließen:

[...] [D]er Suhrkamp Verlag beauftragt Dich mit der Niederschrift einer „Deutschen Komödie“. Der Stoff sollte Elemente des deutsch-deutschen Spionage-Gerangels enthalten, vielleicht jene Unsicherheit, wie sicher weder Politiker noch ihre Sekretärinnen sein können, das Aufrüsten bei angeblich bestehendem bloßen Verteidigungswillen undsoweiter. Das Ernste leicht geboten. Vergiss die Liebe nicht! Und das Wichtigste: bitte wenige Personen. In der Regel sind nur Schauspiele mit geringer Personage erfolgreich. (Unseld an Brasch 1979)

Es kam ähnlich, aber anders: Aus dem Projekt entstanden schließlich eine so benannte ‚Filmerzählung‘ in der *edition suhrkamp*, ein Drehbuch und ein Film unter dem Titel *Engel aus Eisen*, die Braschs Interesse an transmedialem Arbeiten und Inszenierung entsprachen und seinen Erfolg als Drehbuchautor und Regisseur begründen sollten.

„Sie werden sich erinnern“, schrieb Borchers Ende 1986 an Unseld, „daß wir jahrelang seinen Namen auf den vorbereitenden Programmen führten, entweder mit Prosa oder mit Gedichten. Brasch ließ sich nicht motivieren: Ihm war und ist

nach wie vor das Theater am nächsten“ (Borchers an Unseld 1986). Im Lauf der Verlagsbeziehung zu Brasch versuchte Borchers also immer wieder, Buchprojekte anzustoßen, den Autor zum Schreiben in Prosa oder Lyrik zu bringen, die dann in mono-generischen Buchausgaben hätten verbreitet werden können. Schon bei ihrer ersten Kontaktaufnahme ging es Borchers vor allem um die Frage, „wie bringen wir ein Buch zustande?“ (Borchers an Brasch 1976) Brasch aber versuchte immer wieder sich dem Formenzwang des Verlags zu entziehen. Bei den Verhandlungen um den Vorschautext seiner dann ersten Suhrkamp-Publikation, einer Text-Bild-Sammlung aus Fotos, Gedichten, Zitaten und dramatischen Texten unter dem Titel *Kargo*, ließ er seine Lektorin bereits wissen:

Es geht für mich bei dem Buch weniger um eine Repräsentation meiner ungedruckten Sachen, als mehr um den Versuch, aus dem Rahmen der Buchtradition herauszukommen und etwas herzustellen, was ich als ‚inszeniertes Buch‘ bezeichnen würde oder als ‚Fragment-Kino auf Papier im sprachlosen Zeitalter‘. (Brasch an Borchers 1977)

An den Kategorisierungsversuchen der eigenen Buch-Werke wird deutlich, dass Brasch mit dem normalisierenden Effekt des Buchdrucks spielte. Er wollte sich den Einschränkungen von Format und Fläche der Buchseite sowie der stumm-individuellen Lektüre eines Buchs widersetzen, indem er verschiedene Gattungsformen ins intertextuelle und -mediale Gespräch brachte, um zumindest auf einer Ebene der Inszenierung die Grenzen des Buchs in Frage zu stellen. Noch zehn Jahre später hielt Theaterlektor Rainer Weiß nach einem Gespräch mit dem Autor in einem Reisebericht fest: „Brasch, der ja wohl vor allem Spieler ist und als solcher Interesse am Unüblichen, aus dem Rahmen fallenden hat, hat an sich kein Interesse an einem pflichtschuldigen Drucken seiner Texte, sondern an Büchern, die ‚sein‘ Markenzeichen tragen“ (Weiß 1986). In den Verhandlungen mit dem Suhrkamp Verlag bedeutete das in den meisten Fällen eine größtmögliche Vermischung verschiedener Sorten von Text und Bild – dramatische und erzählerische Texte, Stück und Essay, Gedichte, Fotos, Zeichnungen, etc. – in einer Buchausgabe.

4 Fazit

Die Szenen aus den Verlagsbeziehungen zu Mickel, Fries, Köhler und Brasch veranschaulichen, wie umfassend und vielfältig ein Verlag in die Konstituierung von Gattungen involviert sein kann. Das reicht von Eingriffen in den Schreibprozess über die Zusammenstellung von Textkonvoluten, die typographische Normalisierung, die Betitelung (oder Untertitelung), die Vermarktung bis hin zur Beauftragung mit Werken nach ganz spezifischen Gattungsvorstellungen. Deutlich wird auch, dass Verlage als Gatekee-

per die Veröffentlichung spezifischer Genres verhindern können. Freilich ist meine Perspektive darauf eine ganz spezifische: Ich fokussiere einen bestimmten westdeutschen Verlag und die Korrespondenz mit Autor:innen der DDR. Ich möchte nicht ausschließen, dass sich in anderen Konstellationen, in anderen historisch-kulturellen Situationen andere Gattungsdynamiken aufzeigen lassen. Dennoch glaube ich, dass sich gerade aus der Verlagskorrespondenz im geteilten Deutschland einige grundlegende Erkenntnisse für die praxeologische Perspektive auf die generischen Aushandlungsprozesse zwischen Verlag und Autor:innen und den Zusammenhang von Textproduktion, Gattung und Publikationsform gewinnen lassen, da die Praktiken hier im besonderen Maße wie oben gezeigt explizit und expliziert werden.

Verlage sind entscheidende Akteure, wenn es um die Frage geht, wie Gattungen erdacht und gemacht werden. Sie übernehmen in diesem Sinne nicht nur Vermittlungsfunktionen, sondern sind (Mit-)Produzenten der formalen Organisation von Texten und von Gattungszuschreibungen.¹⁴ Verlagspraktiken haben Einfluss darauf, in welcher generischen Reihenfolge ein Stoff in verschiedenen Bearbeitungen und in welcher generischen Reihenfolge ein Gesamtwerk erscheint; wirksam ist ein generisches Dispositiv einer editorischen Chronologie der Werke eines Verlagsautors. Welche Gattungen zu welchem Zeitpunkt veröffentlicht werden können, hängt mit dem Autor-Image und der Etabliertheit eines Autor-Labels in einem bestimmten literarischen Kontext zusammen. Die Gattungsvielfalt von Schriftsteller:innen ist in diesem Sinne attraktiv für die Mehrfachverwertung von Texten. Dabei ist die Entscheidung darüber, in welcher Form ein Stoff behandelt wird, dem Schreibprozess der Autor:innen nicht unbedingt vorgängig und kann in der Kooperation mit Verlagen mit technischen und ökonomischen Faktoren in Konflikt geraten. Im Gattungshandeln (vgl. Michler 2015, 60) des Verlags als Kollektivakteur sind vorgängige Gattungskonzepte am Werk, die in den Produktionsprozessen noch dynamisch verhandelt werden, während die Produkte des Verlags, Ausgaben und ihre Paratexte, letztlich stabilisierend wirken.

¹⁴ So war es zum Beispiel Walter Boehlich, der Ernst Bloch für die Erstveröffentlichung seiner *Spuren* vorschlug, als Gattungsbezeichnung ‚Parabeln‘ zu verwenden und nicht (philosophischer) Essay oder Essays (vgl. Boehlich an Bloch 1959).

Literaturverzeichnis

1 Quellen

- Boehlich, Walter an Ernst Bloch, Brief vom 12.05.1959. Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA), Siegfried Unseld Archiv (SUA): Suhrkamp.
- Borchers, Elisabeth an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 18.10.1972. DLA, SUA: Suhrkamp [zitiert nach Jaspers 2022, 346].
- Borchers, Elisabeth an Fritz Rudolf Fries, Brief vom 23.10.1973. DLA, SUA: Suhrkamp [zitiert nach Jaspers 2022, 346].
- Borchers, Elisabeth an Thomas Brasch, Brief vom 24.11.1976. DLA, SUA: Suhrkamp.
- Borchers, Elisabeth: Reisebericht Berlin, 29.06.1977. DLA, SUA: Suhrkamp.
- Borchers, Elisabeth: Reisebericht Berlin, 23.05.1978. DLA, SUA: Suhrkamp [zitiert nach Jaspers 2022, 349].
- Borchers, Elisabeth: Fritz Rudolf Fries: Bemerkungen anhand eines Fundes oder Das Mädchen aus der Flasche, Notiz vom 13.05.1985. DLA, SUA: Suhrkamp [abgedruckt in Jaspers 2022, 546–547].
- Borchers, Elisabeth an Harry Fauth, Brief vom 5.09.1985. DLA, SUA: Suhrkamp [zitiert nach Jaspers 2022, 349].
- Borchers, Elisabeth an Siegfried Unseld, Notiz vom 19.12.1986. DLA, SUA: Suhrkamp.
- Borchers, Elisabeth an Siegfried Unseld, Notiz vom 16.06.1988. DLA, SUA: Suhrkamp [zitiert nach Jaspers 2022, 348].
- Brasch, Thomas an Elisabeth Borchers, Brief vom 25.03.1977. DLA, SUA: Suhrkamp.
- Enzensberger, Hans Magnus an Siegfried Unseld, Brief vom 17.01.1966. DLA, SUA: Suhrkamp.
- Enzensberger, Hans Magnus: notiz zu karl mickel, vita nova mea, Gutachten von April 1966. DLA, SUA: Suhrkamp [abgedruckt in Jaspers 2022, 536–537].
- Friedrich, Heinz an Heinrich Böll, Brief vom 13.04.1981. BSB, Ana 655 [zitiert nach Kampmann 2011, 340].
- Krüger, Leonie: Gutachten zu Erich Köhler: Schrägschnitte. Essays, Betrachtungen und Polemiken vom September 1986. DLA, SUA: Suhrkamp.
- Mickel, Karl an Siegfried Unseld, Brief vom 06.12.1965. DLA, SUA: Suhrkamp.
- Unseld, Siegfried an Karl Mickel, Brief vom 19.07.1965. DLA, SUA: Suhrkamp (1965a).
- Unseld, Siegfried an Karl Mickel, Brief vom 14.11.1965 [falsch datiert]. DLA, SUA: Suhrkamp (1965b).
- Unseld, Siegfried an Hans Magnus Enzensberger, Brief vom 20.12.1965. DLA, SUA: Suhrkamp [zitiert nach Jaspers 2022, 250].
- Unseld, Siegfried an Thomas Brasch, Brief vom 23.04.1979. DLA, SUA: Suhrkamp.
- Weiß, Rainer: Reisebericht Berlin, 17.12.1986. DLA, SUA: Suhrkamp.

2 Forschung

- Amslinger, Tobias, Marja-Christine Grüne und Anke Jaspers. „Mythos und Magazin. Das Siegfried Unseld Archiv als literaturwissenschaftlicher Forschungsgegenstand“. *Literatur – Verlag – Archiv*. Hg. Irmgard M. Wirtz, Ulrich Weber und Magnus Wieland. Göttingen: Wallstein, 2015. 185–215.
- Amslinger, Tobias. *Verlagsautorschaft. Enzensberger und Suhrkamp*. Göttingen: Wallstein, 2018.

- Arnsperger, Charlotte. *Im Archiv. Der Suhrkamp Theaterverlag in den 1960er und 1970er Jahren*. Hannover: Wehrhahn, 2022.
- Einert, Katharina. *Die Übersetzung eines Kontinents. Die Anfänge des Lateinamerika-Programms im Suhrkamp Verlag*. Berlin: Edition Tranvía, Walter Frey, 2018.
- Genette, Gérard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1510) Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Gerlach, Rainer. *Die Bedeutung des Suhrkamp Verlags für das Werk von Peter Weiss*. St. Ingbert: Röhrig, 2005.
- Gohlke, Christian. *Was sind und zu welchem Ende brauchen wir Klassiker? Zur Konzeption und Rezeption eines facettenreichen Phänomens*. Diss. Uni Tübingen 2020. TOBIAS-lib: https://ub01.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/98251/Diss_Gohlke.pdf?sequence=5&isAllowed=y (6. September 2023).
- Jaeggi, Rahel. *Kritik von Lebensformen*. Berlin: Suhrkamp, 2013.
- Jäger, Lorenz. „Du wohnst im Geräusch. Lutz Seilers Roman ‚Kruso‘“. *FAZ online* vom 11.09.2014. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-lutz-seilers-roman-kruso-13148371.html> (6. September 2023).
- Jaspers, Anke. *Suhrkamp und DDR. Literaturhistorische, praxeologische und werktheoretische Perspektiven auf ein Verlagsarchiv*. [Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 159] Berlin: De Gruyter, 2022.
- Elisabeth Kampmann. *Kanon und Verlag. Zur Kanonisierungspraxis des Deutschen Taschenbuch Verlags*. Berlin: Königshausen & Neumann, 2011.
- Malik, Rachel. „Horizons of the Publishable. Publishing in/as Literary Studies“. *ELH* 75.3 (2008): 707–735.
- Martus, Steffen und Carlos Spoerhase. „Praxeologie der Literaturwissenschaft“. *Geschichte der Germanistik. Mitteilungen* 35/36 (2009): 89–96.
- Martus, Steffen. „Wandernde Praktiken ‚after theory‘? Praxeologische Perspektiven auf ‚Literatur/Wissenschaft‘“. *IASL* 40.1 (2015): 177–195.
- Michalski, Claudia. *Die edition suhrkamp 1963–1980. Geschichte, Texte und Kontexte*. Berlin: De Gruyter, 2021.
- Michler, Werner. *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Paul, Morten. *Suhrkamp Theorie. Eine Buchreihe im philosophischen Nachkrieg*. Leipzig: Spectrum, 2022.
- Porombka, Stephan. „Literaturbetriebskunde. Zur ‚genetischen Kritik‘ kollektiver Kreativität“. *Kollektive Kreativität*. [Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis, 1] Hg. S.P., Wolfgang Schneider und Volker Wortmann. Tübingen: Francke, 2006. 72–87.
- Rautenberg, Ursula. „Textproduktion und Gattung“. *Handbuch Gattungstheorie*. Hg. Rüdiger Zymner. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2010. 97–99.
- Spitzmüller, Jürgen. *Graphische Variation als soziale Praxis. Eine soziolinguistische Theorie skripturaler ‚Sichtbarkeit‘*. Berlin: De Gruyter, 2013.
- Spoerhase, Carlos. *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen: Wallstein, 2018.
- Sprengel, Marja-Christine. *Der Lektor und sein Autor. Vergleichende Fallstudien zum Suhrkamp Verlag*. [Buchwissenschaftliche Beiträge, 94] Wiesbaden: Harrassowitz, 2016.

Rafał Pokrywka

Genres als Feldformationen. Fallbeispiel Science-Fiction nach 2000

1 Gattung als Klassifikationshandlung

Lange nachdem Hans Magnus Enzensberger in der vielzitierten Passage die Gattungstheorie als „das trübseligste Kapitel der Literaturwissenschaft“ (Enzensberger 2009, 65) bezeichnet hat, scheinen viele neuere Arbeiten von seiner Diagnose nicht abgeschreckt. So werden zum Beispiel in der linguistischen Diskursanalyse immer noch fundamentale Fragen gestellt: „[W]hat is genre? What can the theoretical construct of genre be used for? [...] [H]ow can we find out about genre? [...] [H]ow are genres changing and why?“ (Bateman et al. 2014, 11). Die Herausgeber des Bandes *Evolution in Genre* berühren somit vier verschiedene Aspekte der Gattungsforschung: die Definition der Gattungen/Genres, deren Anwendung, die Bedingungen ihrer Erkenntnis sowie deren gattungsformative Instabilität. In diesen Fragen offenbart sich ein Übergang von der essentialistischen Auffassung der Genres zu der Annahme, dass diese ein Veränderungspotential besitzen und durch Zuschreibungsprozesse bedingte Konstrukte sind. Hier eröffnet sich auch ein Raum für die Frage, unter welchen Bedingungen diese Veränderungen stattfinden sollen, mit anderen Worten: nicht worin das *being genre* besteht, sondern wie das *doing genre* zustande kommt.

Die zum Strohmann und zur Zielscheibe der sich als progressiv definierenden Literaturwissenschaft erhobenen und wohl kaum noch vertretenen strukturalistisch-formalistischen Ansätze versuchen dem Begriff von Genre einen Schein von Stabilität, Wiederholbarkeit und Universalität zu verleihen (vgl. dazu den kritischen Standpunkt Michlers 2015, 23). Konträr dazu argumentiert Fricke im *Handbuch Gattungstheorie*: „Gattungen ‚gibt‘ es nicht einfach. [...] Gattungen existieren nur durch *Begriffe*, die wir uns davon bilden“ (Fricke 2010, 7). Seine These vom rhetorischen, auf Begriffen und deren Konnotationen basierenden Charakter der Gattungen wird im vorliegenden Beitrag angenommen. Den Status eines Genres zu bestimmen, würde somit bedeuten, alle historischen Ausprägungen des Genrebegriffs zu erfassen, sei es als Kontinuität, sei es als Reihe von diskursiven Brüchen. Fokussiert werden sollten somit nicht Gruppen von Texten, sondern der rezeptive und interpretatorische Prozess, der zur Formung der Gattungen und Genres führt. Den Verlauf der Grenzen zwischen Begriffen, Gruppen und Texten zu verfolgen, Kämpfe zu rekonstruieren, die zu ihrer Entstehung geführt haben, sowie die dynamischen Ordnungen im Literaturbetrieb zu hinterfragen, die Gat-

tungsveränderungen ermöglichen, würde ein neues Licht auf herkömmliche Klassifikationssysteme werfen. Wie Hempfer (2010, 15) konstatiert, handelt es sich in der Gattungstheorie nicht um das Klassifizieren, sondern um das Rekonstruieren kommunikativer Strukturen, die z. B. darüber entscheiden, warum ein Text als satirisch gelesen wird. Der von Hempfer beschriebene Übergang von klassifikatorischen zu kommunikativen Gattungsauffassungen, der in den 70er Jahren beginnt, kann auch nicht ohne Einfluss auf das Konzept der Gattung als klassifikatorische Handlung bleiben.

Im Hintergrund dieses Wandels vollzieht sich ein genereller Wandel in der Auffassung von Literatur, der sich im Interesse an deren Produktions- und Rezeptionsbedingungen manifestiert und soziologisch oder praxeologisch orientierte Ansätze begünstigt. Diesen Übergang im Verstehen literarischer Gattungen „im Ensemble der Kultur“ verfolgt Werner Michler in seiner Studie *Kulturen der Gattung* (2015). Der im ersten Kapitel rekonstruierte Weg der Gattungstheorie führt vom Begriff der Textklasse (Duff, Fishelov, Hempfer) über neopragmatische Beobachterpositionen (Rosmarin), „antigenetische Affekte“ (Croce, Barthes), dekonstruktivistische, extrem textimmanente Ansätze (Derrida), semantische und pragmatische Gattungsauffassungen als Zeichen, Konnotationen, Sprechakte (Stierle, Jameson, Todorov), Gattungen als psychologische Handlungsschemata (Schmidt, Steinmetz) oder Institutionen (Voßkamp, Culler) bis zu Michlers eigenem Vorschlag der Gattung als habitualisierte Klassifikationshandlung, die in der Feldtheorie Bourdieus und seinem Begriff des Habitus verwurzelt ist (Michler 2015, bes. Kap. 1). In diesem kursorischen Überblick wird die Geschichte der Gattungstheorie dialektisch erlebt – als ständiger Konkurrenzkampf zwischen den Disziplinen und Theorien, die Gattungen als rein literarisches, textuelles Phänomen wahrnehmen wollen, und denjenigen, die Gattungen kontextuell verstehen, angefangen von Analogien zu Naturwissenschaften bis hin zu Versuchen, Gattungen im Beobachter selbst oder in seinen Handlungen, seien sie psychologisch, seien sie sozial verankert, zu lokalisieren.

Michlers Idee der habitualisierten Klassifikationshandlung eröffnet einen noch breiteren Raum für eine nicht-essentialistische Betrachtung der generischen Dynamik als es z. B. die Theorie der Gattungen als Institutionen oder kognitivistische Ansätze tun, die eine Relativierung von Gattungen als individuelle Erkenntnisformen oder historische, konventionelle Phänomene bezwecken. Michler spricht vom „generischen Prozess“, dem Prozess der Gattungsklassifikation, -zuschreibung und -definition, an dem sich folgende Akteur/innen beteiligen: Produzent/innen, die ihre Texte im Hinblick auf bestehende Klassifikationen schreiben, Distribuent/innen, d. h. Vermittlungsagent/innen von Produkten und Einschätzungen, professionelle Rezipient/innen: Literaturkritik und Literaturwissenschaft, die Wertungen vornehmen und verteilen, sowie Leser/innen, die genreorientiert lesen und werten (Mich-

ler 2015, 50–52).¹ Michler betont jedoch noch ausdrücklicher als Bourdieu die Veränderbarkeit literarischer Formen:

Wenn im Rahmen einer solchen Literatursoziologie die nicht-essentialistische, relationale und differentielle Denkweise eines ‚genetischen Strukturalismus‘ für die literarische Gattungstheorie fruchtbar gemacht und nicht bloß – wie in der Mehrzahl von Bourdieus eigenen Schriften zum literarischen Feld – die Gattung als gewissermaßen immer schon vorhandener Einsatz von Distinktionsstrategien behandelt werden soll (ungeachtet der Bedeutung dieses Verfahrens), dann müsste zunächst eine literarische Gattung nicht gemäß den gängigen Definitionen als *Gruppe von Texten mit gemeinsamen Merkmalen* beschrieben werden, sondern als *Klassifikation (Gruppierung) literarischer Texte aufgrund der Zuschreibung gemeinsamer Eigenschaften*. Eine (literarische) Gattung wäre dann also eine Gruppierung, keine Gruppe; eine Klassifikation, keine Klasse, oder nur insoweit, als sie als Resultat einer Klassifikationshandlung erscheint; ‚Merkmale‘ sind erst die Ergebnisse von Klassifikationsakten und keine ‚objektiven‘ Eigenschaften von Texten. (Michler 2015, 48–49)

Die Möglichkeit einer solchen soziologisch orientierten Gattungstheorie scheint in vielen literaturwissenschaftlichen Arbeiten durch, die entweder ‚aus dem Geiste Bourdieus‘ heraus literarische Phänomene beschreiben oder sie anderweitig als Effekte sozialer Abmachungen, als Prozesse im Feld oder als Phänomene *in the making* beschreiben. Als seine Inspiration nennt Michler Adena Rosmarin, die behauptet: „[G]enre is not, as is commonly thought, a class but, rather, a classifying statement. It is therefore itself a text. It is writing about writing, distinguished by its topic and its way of handling that topic, the way it takes a set of literary texts and defines their relationship“ (Rosmarin 1985, 46). Nichtsdestotrotz ist ihr Ansatz immer noch tief im textuellen Verstehen von Gattungen als selbstständigen Phänomenen verwurzelt. Tom Karasek fokussiert dagegen stärker auf den sozialen Charakter der Gattung:

Ob ein Text zu einer Gattung gehört und wie eine Gattung definiert wird, ist historisch variabel und Teil der feldinternen Definitionskämpfe, die mit jedem Vertreter, der als Teil einer Gattung wahrgenommen oder als solcher bezeichnet wird, ausgefochten wird. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht können Gattungen, die als Bündel gleicher oder ähnlicher sprachlicher Merkmale aufgefasst werden, im Wesentlichen nur dazu genutzt werden, die Vielfalt der Texte zwecks wissenschaftlich-systematischer Beschäftigung zu klassifizieren. Für die Rezipienten sind Gattungen wiederum mit (aus der Geschichte der feldinternen Kämpfe hervorgegangenen) Konventionen und Erwartungen verbunden, die ein (vermeintlicher/realer) Vertreter einer Gattung erfüllen oder durchkreuzen kann. Im Bereich der Literatur ist dieser Klassifizierungsprozess weitgehend abgeschlossen, anders als im Bereich der alltäglichen ‚Gebrauchstexte‘. (Karasek 2011, 77)

1 Vgl. dazu auch die Einleitung dieses Bandes von Angela Gencarelli.

Hier konzentrieren sich die wichtigsten Fragen der praxeologischen Gattungsforschung: Die Auffassung der Gattung als Ergebnis von Klassifikationen, die Frage nach den Akteur/innen des Klassifikationsprozesses, der Charakter der Gattungszuschreibungen als feldinterner Kampf, die Rolle von Leser/innenerwartungen und Konventionen sowie die (vermeintliche) Abgeschlossenheit des Klassifizierungsprozesses im literarischen Feld. Allerdings werden dabei zwei Aspekte unterschätzt: Erstens die Fülle von Gattungszuschreibungen, die die meisten gegenwärtigen Diskussionen über Literatur dominieren, darunter auch die Anzahl neuer Gattungen und Genres in ihren jeweiligen hierarchischen, wertungsbedingten Stellungen im literarischen Feld; zweitens die Möglichkeit, durch eine so ausgerichtete Forschung alte Klassifikationen zu hinterfragen und der Literaturgeschichte neue Facetten zu verleihen. Der ‚Klassifizierungsprozess‘ ist demnach im ‚Bereich der Literatur‘ also keineswegs ‚abgeschlossen‘.

Im Anschluss an die dargestellte praxeologische Wende der Gattungstheorie, insbesondere im Rekurs auf Bestimmungen von Bourdieu und Michler, sollen Genres im vorliegenden Beitrag als generische Formationen im Feld verstanden werden (Teil 2). Anhand des Fallbeispiels der Science-Fiction im deutschen literarischen Feld nach 2000 wird das Konzept im Folgenden präzisiert und exemplifiziert. Die Wahl dieses Genres als Forschungsgegenstand wird durch folgende Faktoren bestimmt: (1) Es handelt sich um ein stark konventionalisiertes und erkennbares Genre mit einem massiven und sanktionierten, bis ins 19. Jahrhundert reichenden Textkorpus und deutlichen Klassifikationspraktiken; (2) hinter dem Genre steht ein spezifischer Habitus des Autors/der Autorin, ein agonistisch profiliertes Publikum sowie eine Reihe von auf dieses Publikum ausgerichteten Vermarktungsstrategien; (3) die Science-Fiction scheint in den letzten Jahren einen medialen Aufstieg zu erleben, was durch zahlreiche Romane, Filme, Serien und Computerspiele bestätigt wird. Da das Genre schon lange vor *Star Wars* und Marvel-Comics seine theoretische Konsistenz und kanonisierte Vertreter/innen aufweisen konnte, kann heute von einem Aufstieg von einem spezifischen, durch dieses Genre belegten Feldbereich in den kulturellen Mainstream die Rede sein. Dieser Feldbereich, benannt als Feldformation der Science-Fiction, wird im dritten Teil des Beitrags charakterisiert. Es wird gezeigt, dass die generische Formation eine partielle Autonomie hinsichtlich der Definitionsmacht und Wertungsmechanismen besitzt. Als problematisch gelten noch immer die im hochliterarischen Bereich geschriebenen Werke, die als Science-Fiction klassifiziert werden, obwohl sie außerhalb der Feldformation entstehen. Abschließend folgt ein Ausblick auf das literarische Feld und seine möglichen Verwandlungen in Zukunft im Hinblick auf die Positionierung und Wertung populärer Genres, darunter Science-Fiction.

2 Genres als Feldformationen

Wird die Gattung als literaturwissenschaftlicher Begriff quer durch die Theoriegeschichte verfolgt – vom strukturalistischen Verständnis der Gattung als Gruppe von Texten bis zum soziologischen Konzept der Gattungen als habitualisierte Klassifikationshandlungen und noch weiter –, dann können im literarischen Feld Orte einer besonderen Verdichtung dieser Handlungen lokalisiert werden. Besonders im Konzept des Genres als (meistens ‚populäre‘) Romanuntergattung äußert sich ein derartiger lokaler Charakter literarischer Formen. Romangenres, die in Bezug auf deren Produktion oft als *formula fiction* (Faktorovich 2014, 11) eingestuft werden, bieten deutliche Orientierungspunkte für Klassifikationshandlungen, die zur Entstehung und Modifikation von Gattungssystemen führen. Auch wenn Kriterien der Zuschreibung der Texte zu einzelnen Genres (zentrales Motiv, dargestellte Welt, Handlungsort und -zeit usw.) unterschiedlich sind, gelten populäre Romangenres als selten hinterfragte, ja ‚natürliche‘ Entitäten, umso mehr als hinter ihnen deutliche Habitusformen und spezifische Feldphänomene (Vermarktung, Preise, Wertung) stehen. Genres sind allerdings nicht nur ‚irgendwo im Feld‘ gebildete Textgruppierungen, sondern sie entsprechen auch Netzwerken von generischen Akteur/innen, die die Grenzen der Genres bewachen. Es gilt somit, den Gedanken Michlers zu erweitern und Genres nicht nur als Gruppierungen von Texten, sondern auch als Akteur/innen- und Kapitaliengruppierungen im Feld zu verstehen. Hier manifestiert sich die doppelte ‚Natur‘ der Genres: Einerseits sind sie nach bestimmten Kriterien (kollektiv anerkannten gemeinsamen Merkmalen oder Wertungskriterien) gebildete Gruppen von Texten. Andererseits erweisen sie sich – besonders im Subfeld der Unterhaltungsliteratur – als Formationen, die ausschließlich oder vorwiegend aus diese Genres betreibenden, sie rezipierenden, aufwertenden und miteinander durch ein Netz von Institutionen (Verlage, Medien, Foren, Preise, Festivals, Kontakte) verbundenen Akteur/innen bestehen. Diese Verdichtungsbereiche von bestimmten kollektiven und meistens stark konventionalisierten Klassifikationshandlungen umfassen nicht nur die herkömmlicherweise für Klassifikationen verantwortlich gemachten Akteur/innen wie Kritiker/innen und Literaturwissenschaftler/innen, sondern auch unprofessionelle Rezipient/innen, die sich generell als Genrepublika bezeichnen lassen und die ebenso zu den von Michler definierten Akteur/innen des generischen Prozesses gehören.

Auf diese Weise wird der spezifische Charakter der Genres, vor allem am Pol des ökonomischen Kapitals (Tommek 2015, 222), sichtbar – sie werden hier nicht nur betrieben, sondern auch ‚bewohnt‘. Diese enge Verbindung von Produzent/innen, Rezipient/innen und Genres wird in der Wissenschaft an vielen Stellen hervorgehoben. Müller spricht von einem „durch den Markt vermittelten Konnex von Produktion und Publikum, der den Genres ihre relative historische Stabilität gibt“

(Müller 2003, 213), Brittnacher von einer „Komplizenschaft von phantastischer Literatur und ihrem Leser“ (Brittnacher 2006, 27). Deutliche Identifikationsverfahren auf der Linie Autor/in – Leser/in sowie zwischen Autor/innen, die oft Gruppen bilden oder gemeinsame Gremien und Instanzen kreieren, ist Merkmal derartiger Formationen. Der Begriff der Feldformation wird im vorliegenden Beitrag zur Bezeichnung der Genres als genuine Feldphänomene vorgeschlagen. Die Feldformation verstanden als Formation von Akteur/innen und Institutionen im Feld der Kulturproduktion erscheint zwar als ein relativ breiter Begriff, entspricht aber einem Umfang, der es ermöglicht, der feldinternen Dynamik Genüge zu tun. Abgesehen von militärischen Assoziationen, die dieser mit sich bringt (und die im Hinblick auf deren agonistische Ausrichtung nicht ganz aus den Augen verloren werden sollen), handelt es sich hier um – in Bezug auf deren Flexibilität und Zwanglosigkeit – dynamische, expandierende, zugleich aber in der Selbstdefinition orthodoxe Gruppen im literarischen Feld. Die hier interessierenden Feldformationen von Genres konzentrieren sich rund um generische Formen, Prozesse und Akteur/innen, die eine deutliche Abgrenzung von den benachbarten Formationen oder Bereichen des Feldes bezwecken. Dies wird unter anderem durch ein Netzwerk von Relationen erreicht, das Feldformationen als (halb)autonome, teilweise autarke, größtenteils hermetische Gebilde innerhalb des literarischen Feldes begreifbar macht. Der Knotenpunkt dieser Formationen, an den ständig neue Definitionen, Klassifikationen und Wertungen herangetragen werden, ist der Genrebegriff.

Der Begriff der Formation ist auch in den Religionswissenschaften präsent. Ludmila Peters versteht die Religion als diskursive Formation, d. h. als „diskursives Ordnungskonstrukt innerhalb gesellschaftlicher Formationen“ und „eine Agglomeration von verschiedenen Diskursen, die um den Knotenpunkt bzw. leeren Signifikanten RELIGION/RELIGIÖS partiell fixiert sind“ (Peters 2021, 44). Peters weist darauf hin, dass sich innerhalb einer diskursiven Formation verschiedene Diskurse überkreuzen können und ihnen ein Aspekt gemeinsam ist – die Exklusion des radikalen Anderen. Auf diese Weise bildet sich eine vielfältige und zugleich hermetische Formation, die diverse Ordnungen in sich vereint. Der Begriff der Religion ist ein „leerer Signifikant“ (Peters 2021, 40), der nur durch Ausschluss dessen funktioniert, was als Nicht-Religion wahrgenommen wird, sonst aber von verschiedenen, sich ausschließenden Ausprägungen beherrscht wird. Im Kontext der generischen Feldformationen, die im vorliegenden Beitrag besprochen werden, wäre der Genrebegriff ein Kohärenzgarant, auch wenn ihm unterschiedliche Bedeutungs- und Wertzuweisungen zugrunde liegen. Allerdings wird im vorliegenden Beitrag der Begriff der Formation weniger im Licht der Diskurstheorie als der Feldsoziologie verstanden.

Es stellt sich dabei die Frage, ob die generischen Formationen nicht einfach gesonderte Gattungs- oder Genrefelder innerhalb von literarischen Feldern sind.

Trilcke (2016) schlägt vor, Gattungen als „generische Felder“ zu verstehen. Bei Kaczor (2017) ist vom literarischen Feld der Fantasy zu lesen. Keckeis und Michler sprechen vom Feld der Lyrik, definieren es jedoch nicht. In Anlehnung an Culler heben die beiden Forscher das „ritualistische Potential“ (Keckeis und Michler 2020, 47) der Lyrik hervor. Dieses ist im Feld tatsächlich präsent – allerdings nicht so wie bei Culler, der die überindividuelle, soziale Wirksamkeit und Eingängigkeit der Lyrik auf ihre Klangphänomene und orale Tradition zurückführt. Die Lyriker/innen werden meistens durch ein Netz von Relationen in einer lockeren Formation verbunden. Diese ist von einer starken Ritualisierung (Lesungen, Vermarktung der Gedichte, Herausgabe von Anthologien) geprägt. Auch die Dramatiker/innen scheinen Formationen mit starken Aufwertungsmechanismen über das Medium Theater und die institutionelle Förderung zu bilden. Den Unterschied zwischen den beiden Gattungen stellen bestimmte Wertungsabhängigkeiten dar. Die Lyrik verortet sich herkömmlich im nobilitierten Feld. (Darum werden Autor/innen von Popsongs selten als Lyriker/innen anerkannt, auch wenn sie sich als solche verstehen, wie die Debatte um den Nobelpreis für Bob Dylan zeigt). Das Drama erstreckt sich im ganzen Feld, orientiert sich jedoch vorwiegend am nobilitierten Ethos des/der Kulturproduzenten und -produzentin. Gleichzeitig positionieren sich diese Gattungen im Wertungsgefüge näher an den Romanen des ästhetischen Pols als an den Romanen der Massenproduktion. Nicht Gattungsaffinitäten, sondern Wertungsabhängigkeiten entscheiden hier über die feldinterne Zugehörigkeit. Die inneren Grenzen des Feldes sind gleichzeitig diejenigen, die Gattungen von Gattungen und Genres von Genres separieren, und zwar stärker als es in der bloßen Rhetorik der Begriffe sichtbar wäre.

Auch Bourdieu legt nahe, dass es sich im Fall von Gattungen um separate Felder handeln könnte. Interessanterweise gilt sein Interesse auch der Science-Fiction, die zum Gegenstand eines Interviews [1985] wurde. Hier hebt Bourdieu den gesonderten Platz hervor, den das Genre im Feld einnimmt:

[V]on einem bestimmten Moment an beginnt sich Science-Fiction (wie Comic, wie Film und Photographie) als relativ autonomer Raum abzugrenzen, mit eigenen Gesetzmäßigkeiten des Funktionierens, eigenen Theoretikern, eigenen Historikern, eigenen Zeitschriften, die jeweils den Anspruch erheben, die ‚wirkliche‘ Science-Fiction auszuwählen. Kurzum, es bildet sich ein Feld dieser Literaturgattung aus, das einen Komplex spezifischer Konsekrationsinstanzen – Jurys, Preise usw. – enthält. Zugleich bildet sich eine eigene Legitimität aus, worauf u. a. das Auftreten von Historikern verweist, die die Geschichte der Gattung verzeichnen, Biographien schreiben, bestimmte Formen auf Kosten anderer kanonisieren, gut und schlecht unterscheiden (mit ausgewählten Beispielen), die kodifizieren und Normen setzen. (Bourdieu 2020, 315–316)

Das Problem der Gattungsfelder wird von Bourdieu jedoch nicht weiter vertieft. Die Science-Fiction ist nicht sein spezifisches *Feld*, sein Fokus gilt hauptsächlich den

sog. hochliterarischen Phänomenen, was gemäß dem stillschweigend angenommenen, elitären Muster der Literaturwissenschaft ein stärkeres Interesse an den als niedrig abgestempelten Genres ausschließe: „[D]en populären Gattungen [wird] selten jene theoretische Energie zuteil, die sie aufgrund ihrer Bedeutung für die Formierung der kulturellen Praxis verdienen“ (Keckeis und Michler 2020, 14).

Eine allgemeine und daher auch wenig präzise Auffassung von Genres als Felder stammt von Ken Gelder, der in seiner Studie *Popular Fiction. The Logics and Practices of a Literary Field* (2004) auf den Bourdieuschen Begriff des Feldes rekurriert. Es wird hier zwischen *Literature* (großgeschrieben) und *popular fiction* unterschieden, die vor allem *genre fiction* ist. *Popular fiction* bildet laut Gelder ein gesondertes Feld, das sich vor allem nach den folgenden Kategorien unterscheiden lässt: Betrieb, Popularität, Unterhaltung, Produkt und Marke, Leseideologien und -praktiken (Gelder 2004, Kap. 1). Das Problematische dieser Studie besteht darin, dass dieses Feld der Populärliteratur über arbiträre Gattungszuschreibungen definiert wird. Gelder fragt nicht nach den Bedingungen des generischen Prozesses, die Klassifikationskriterien scheinen für ihn offensichtlich und basieren vor allem auf eigenen Gattungsdefinitionen. So werden Faulkner oder Amis zwar als Autoren von „gelegentlichen“ populären Werken bezeichnet, woher jedoch das „Populäre“ stammt, d. h. wie es im Feld herausgestellt, von wem behauptet, angegriffen und verteidigt wird, bleibt ungeklärt. Gelder scheint den von Michler kritisierten Fehler zu begehen und Gattungen als fertige, schon immer vorhandene und zur Verfügung stehende Formen im Raum der Möglichkeiten zu betrachten (vgl. die Kritik Michlers an Bourdieus Konzept der Gattungen: 2015, 48). Er bemerkt zwar die Konkurrenzfähigkeit der einzelnen Genres sowie ihre Kämpfe (Gelder 2016, 7), geht jedoch nicht in Richtung der Feststellung von generischen (und agonalen) Formationen im Feld, die diese Kämpfe doch austragen. In seinem Sammelband *New Directions in Popular Fiction* spricht er wiederum von *fields* (Gelder 2016, 1), erklärt jedoch nicht, was diese genau bedeuten sollten.

Dabei sind Genres als deutliche Gruppierungen im Feld zu beobachten, die die Heteronomie des massenliterarischen Subfelds und ihre eigene partielle Autonomie in Einklang bringen, vor allem im Hinblick auf Klassifikation und Wertung. Es erscheint als ratsam, die generischen Gruppen im literarischen Feld nicht als Felder, sondern eben als generische Feldformationen zu bezeichnen. In Anlehnung an Trilcke (2016), der – von Bourdieus Überlegungen zur Science-Fiction ausgehend – den Begriff des generischen Feldes vorschlägt und diesen bei der Analyse des Bildungsromans im 19. Jahrhundert anwendet, wird hier ein Schritt weiter in Richtung des kollektiven sozialen/relationalen Charakters der Gattung/des Genres getan. Warum im Kontext solcher Genres wie Science-Fiction eher von Feldformationen und nicht von Feldern gesprochen werden sollte, wird im Folgenden erklärt.

Der Unterschied zwischen Feld und Feldformation ist vor allem quantitativ und erzeugt eine größere terminologische Klarheit – Feldformationen sind zu klein, um als Felder bezeichnet zu werden bzw. um mit Feldern verwechselt zu werden. Darüber hinaus erreichen Feldformationen einen großen Grad an symbolischer Autonomie, was Trilcke als „Feldwerdung“ einer Gattung bezeichnet (Trilcke 2016, 116), und können selbst über die Wertungskriterien entscheiden, die in Rezensionen und Preisen eingesetzt werden. Sie bilden größtenteils geschlossene, autarke Einheiten mit Hierarchien und Instanzen der Konsekration. Obwohl die Feldformationen als spezifische Felder der Kulturproduktion aufgefasst werden können, in denen ähnliche Objekte nach bestimmten Vorgaben produziert werden, sind ihre internen Regeln jedoch ohne die Kenntnis der Regeln, die im ganzen Feld (hier: im literarischen Feld) gelten, unverständlich. Auch wenn die Wertungskriterien der Feldformation und des nobilitierten Subfelds nicht übereinstimmen, bleibt die von Bourdieu als Glaube an den Sinn des Spiels Literatur bezeichnete *Illusio* (Bourdieu 1999, 68) auch innerhalb dieser Formationen gültig. Es handelt sich somit um Gruppen von Akteur/innen, die ein gemeinsames Feldinteresse verfolgen: Produktion und Rezeption von Literatur sowie den Kampf um Kapitalsorten, vor allem um das ökonomische und symbolische Kapital. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die *Illusio* der Feldformation nicht von derjenigen des gesamten Feldes. Das Sprechen von Feldformationen und nicht von Genres oder Feldern befreit auch von der formalistisch geprägten Manier, über Genres als feldunabhängige, selbstständige Formen zu sprechen, wie z. B. Gelder (2004, 71) es tut. Hinter all den Handlungen und Veränderungen, die Genres ‚an sich‘ zugeschrieben werden könnten, stehen doch Akteur/innen des Feldes. Die Feldformationen können sich auch in spezifischen Fällen quer durch Felder und Subfelder erstrecken. So umfasst die Feldformation der Science-Fiction nicht nur Literatur, da sie über die Grenzen des literarischen Feldes hinausgeht; die Feldformation erstreckt sich auch nicht nur auf den engeren Bereich der Unterhaltungsliteratur, da sie auch über die Grenzen des Subfeldes hinausgreift, selbst wenn sie vor allem mit diesem Bereich assoziiert wird.

Es lassen sich zahlreiche Formationen im Feld beobachten, z. B. politische, um bestimmte Instanzen konzentrierte Literaturgruppen. Die hier interessieren die generischen Formationen, wie z. B. der Kriminalroman, der Liebesroman, die Fantasy und die Science-Fiction weisen normalerweise folgende Merkmale auf: (1) Mitglieder kennen einander und bilden ein Netzwerk von kooperierenden oder konkurrierenden Akteur/innen; (2) Genres werden im Rahmen der Formationen institutionell untermauert, verfügen über eigene Institutionen, Preise und Festivals; (3) Formationen werden durch soziale Praktiken der Klassifikation, Konsekration, Definition oder des Ausschlusses konstituiert; (4) diese Praktiken sind im spezifischen generischen Habitus verwurzelt, der von Mitgliedern der

Formation geteilt wird; (5) interne Kapitalien werden verhandelt, z. B. das interne symbolische Kapital in Form von Prestige des/der Genreautor/in; (6) die Formationen verfügen über eine teilweise Autonomie im Rahmen des heteronomen Subfelds, die sich u. a. in internen Preisverleihungen, eigenen Wertungskriterien, hermetischen Debatten, genrespezifischer Kritik oder literaturwissenschaftlichen, nur dem gegebenen Genre gewidmeten Studien äußert; (7) die generischen Formationen werten das Genre normalerweise stark auf, auch wenn Kritik in Bezug auf einzelne Texte zugelassen ist; (8) es bilden sich interne Hierarchien heraus, die aufgrund der Konsekrationsmacht der Formation an Geltung gewinnen; (9) die generischen Feldformationen behalten sich das Recht auf Selbstdefinition vor, entscheiden von Rezeptionspraktiken, verfestigen das Genre und stecken seine Grenzen gemäß dem von Bourdieu versprochenen Prinzip des Feldes ab:

Bei den Definitions- oder (Klassifizierungs-)Kämpfen geht es um *Grenzen* (zwischen Gattungen oder Disziplinen oder zwischen Produktionsweisen innerhalb ein und derselben Gattung) und damit um Hierarchien. Grenzen festlegen, sie verteidigen, den Zugang kontrollieren heißt die in einem Feld bestehende Ordnung verteidigen. (Bourdieu 1999, 357)

3 Science-Fiction als Feldformation

Die bereits genannte Idee Bourdieus, die Science-Fiction als Literaturgattung sei imstande, ein eigenes Feld herauszubilden, ist nicht die einzige Deklaration dieser Art im Diskurs rund um das Genre. Milner (2018) spricht vom *science fiction field* und lokalisiert es in den Gattungen des Dramas und der Prosa, die er nicht als prosodische Form, sondern eben als Gattung versteht, sowie auch in anderen Medien, vor allem im Film. In diesem Kontext zieht er folgende Schlussfolgerungen:

The first is that SF is a subfield of the general literary field, with a structure homologous to that of the wider field, which simultaneously constructs and is constructed by, produces and reproduces, the SF selective tradition. The second is that the boundary between the SF field and the canonical ‚literary‘ field takes a form loosely analogous to that of a membrane – that is, a selective barrier, impermeable to many but by no means all elements – located in the overlap between the SF restricted field and institutionalised bourgeois SF. From the canonical side, this impermeability tends to allow SF to enter the canon, but not to return to SF; from the SF side, movement is normally permitted in both directions. (Milner 2018, 169)

Dass Milner die Struktur des Feldes zu wenig problematisiert, um den von ihm beschriebenen Phänomenen gerecht zu werden, wird im weiteren Teil des vorliegenden Beitrags ausgeführt, an dieser Stelle soll nur bemerkt werden, dass es bereits auf der Ebene der Begrifflichkeit zu Missverständnissen kommt, indem die

Science-Fiction einmal als *subfield*, einmal als *field* bezeichnet wird, vom *SF restricted field* ganz zu schweigen. Das Feld scheint in manchen Studien ein handlicher Sammelbegriff zu sein, um alles, was die Science-Fiction ist oder sein könnte, zu bezeichnen und hervorzuheben, so z. B. in Proiettis (2015) Analyse des „Feldes“ der italienischen Science-Fiction oder im Manifest der SF-Autorin Nancy Kress: „[W]e are a rich field, or fields, ranging across category as well as across time“ (Kress 2003, 3, zitiert nach Gelder 2004, 73–74). Haywood Ferreira unterscheidet zwischen Science-Fiction als Genre und als Feld (Ferreira 2008, 355), wobei sie im ersten Fall wahrscheinlich die Textgruppierung, im zweiten die Feldformation meint, diese Differenzierung wird jedoch nicht präzisiert. Nicht zu vergessen ist dabei das etablierte Magazin *Locus*, das sich selbst als „The Magazine of the Science Fiction and Fantasy Field“ bezeichnet, auf diese Weise zum terminologischen Durcheinander beitragend. Gegen diese Multiplizierung der „Felder“ lässt sich vieles einwenden, denn es stellt sich letztendlich die Frage, was *kein* Feld ist. Warum in den vorliegenden Ausführungen der Begriff des Gattungsfeldes zugunsten der Feldformation aufgegeben wird, wurde bereits oben erklärt. Um dies empirisch zu untermauern und zugleich die Dichotomie des Genres als Textgruppierung und Feldformation hervorzuheben, wird hier ein cursorischer Überblick der deutschsprachigen Science-Fiction nach 2000 gegeben.

Die Anfänge und die Entwicklung des Genres in deutscher Sprache scheinen bereits gut erforscht zu sein. Innerhofer (1996) erkundet die frühe deutsche Science-Fiction (bis 1914) und beschäftigt sich vor allem mit dem Einfluss Jules Verne und der Motivik des Genres. Friedrich (1995) erforscht in Schlaglichtern die Entwicklung der deutschsprachigen Science-Fiction seit dem Ende des 19. Jahrhunderts (hier vor allem Kurd Laßwitz), über die Werke der Nachkriegszeit, Polarisierung auf Trivialliteratur und die ‚avancierte‘ Science-Fiction der 70er Jahre bis zu ihrer aktuellen Konjunktur. Sein Fokus gilt den einzelnen Problemen des Genres, z. B. der internationalen Forschung, der literarischen Sprache, der Utopie sowie den „literaturexternen Aspekten der Science Fiction“ (Friedrich 1995, 375), zu denen Medien, SF-Fandom und Lese(r)forschung gezählt werden. Trotz diesen Spuren von soziologischer Methode ist der Ansatz Friedrichs vorwiegend an den Texten selbst orientiert. Auch Dath liefert mit seiner *Niegeschichte* (2019) eine punktuelle Darstellung des Genres, unter anderem auch in deutschen Kontexten, allerdings stark aufwertend und vor allem auf den Klassikern basierend, was der Untertitel der Studie veranschaulicht: *Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine*.

Es ist anzumerken, dass sich die ursprüngliche generische Formation der deutschsprachigen Science-Fiction vorwiegend um Fragen der politischen Utopie, Spekulation und Wissenschaft konzentrierte, um danach – parallel zu den Veränderungen des literarischen Feldes in den USA im frühen 20. Jahrhundert (Roberts

2016, 253) – einer Spaltung auf die ‚niedere‘ und ‚hohe‘ Science-Fiction zu unterliegen. Zum basalen, identitätsstiftenden und zugleich stark stereotypierenden Werk in deutscher Sprache wurde in der Nachkriegszeit *Perry Rhodan*, die weltweit längste SF-Heftromanreihe, die seit 1961 bereits über 3200 Bände hervorgebracht hat. Gleichzeitig entwickelte sich die ‚anspruchsvolle‘, wissenschaftlich und philosophisch geprägte Science-Fiction. Diese Hierarchisierung bleibt bis heute erhalten und ist ein Wesenszug der Feldformation. Hier seien sowohl aufstiegsorientierte Autor/innen vertreten, die sich in jenem zwischen Hoch- und Populärkultur angesiedelten, „dynamisierten, flexibel ökonomisierten Mittelbereich“ (Tommek 2015, 56) des literarischen Feldes und sogar in seinem autonomen Subfeld verorten ließen, als auch typische Phänomene der Massenproduktion (vgl. zu Tommek's Einteilung des Feldes: 2015, 580). Hier wären vor allem *Perry Rhodan* und andere, in Verlagen wie Pabel Moewig und Bastei Lübbe herausgegebene Werke zu nennen. Um das Jahr 2000 bilden sich laut Tommek im literarischen Feld neue Kopplungen des Hohen mit dem Niederen heraus, die „literarische Bestseller“ in Form von Reiseromanen, Familienromanen oder historischen Romanen hervorbringen (Tommek 2015, 384). Die Feldformation der Science-Fiction profitiert einerseits von diesen Transformationen, indem konventionelle Genremotive, Sujets und dargestellte Welten immer häufiger auch in der avancierten Literatur außerhalb der Feldformation eingesetzt werden, andererseits manifestiert sie sich als ein selbstbewusstes und relativ autonomes Netzwerk. Zu den relevantesten Merkmalen der Feldformation der Science-Fiction sowie anderer generischer Formationen gehören ihre internationalen, meistens angelsächsischen Affinitäten und ein sehr großer Grad an Globalisierung. Ohne Wells und Verne, ohne die amerikanische Science-Fiction, britische, französische, osteuropäische Einflüsse, ohne SF-Filme und Serien aus Hollywood hätte die deutschsprachige Science-Fiction wohl kaum Daseinsberechtigung. Viele ihrer Instanzen und Preise werden auch nach internationalen Mustern gestaltet, wie der Kurd-Laßwitz-Preis, der dem Vorbild des Nebula Award folgt, oder Fandom-Conventions, die sich von den amerikanischen kaum unterscheiden. Die Übersetzungen der deutschsprachigen Science-Fiction ins Englische und andere Sprachen (hier gilt Frank Schätzing als Paradebeispiel) lassen auch auf einen umgekehrten Prozess der gegenseitigen Beeinflussung schließen.

Zu den bedeutendsten Akteur/innen der aktuellen Feldformation der Science-Fiction gehört vor allem Dietmar Dath. Als „Hoffnungsträger einer avancierten Literatur“ (Degner 2012, 171) und Suhrkamp-Autor tritt er über die Grenzen der Feldformation hinaus, umso mehr als ihm gleichzeitig eine mehrfache Kodierung zuteilwird – als Journalist (Feuilletonredakteur der FAZ von 2001 bis 2007), politischer Publizist, Übersetzer und SF-Theoretiker. Für *Die Abschaffung der Arten* (2008) wurde er zum Deutschen Buchpreis, für *Gentzen oder: Betrunkene aufräumen* (2021) zum Preis der Leipziger Buchmesse nominiert. Er wurde auch mit

dem formationsinternen Kurd-Laßwitz-Preis ausgezeichnet. Als stark sichtbare Figur der Feldformation ist Dath zugleich ein Trickster, ein Grenzgänger, der die Traditionen der anspruchsvollen Science-Fiction weiter fortsetzt und das Genre hybridisiert. Seine *Niegeschichte* ist zugleich ein Manifest der Genrezugehörigkeit. Die zusammen mit Sibylle Berg bei Matthes & Seitz herausgegebenen *Zahlen sind Waffen. Gespräche über die Zukunft* (2021) bezeugen seine breite Agenda. Als avancierter Akteur der Formation verfügt Dath auch über weiterreichende Instrumente der Promotion des Genres. Eine lobende Rezension des Romans *Omni* (2016) von Andreas Brandhorst, die Dath in der FAZ publizierte (Dath 2016), ist eines von vielen Beispielen der gegenseitigen Unterstützung innerhalb der Formation, das ihren Netzwerkcharakter bezeugt – die Autor/innen kennen sich, empfehlen einander, sind in Gremien des Genres, als Herausgeber/innen von Anthologien oder Jurymitglieder tätig und sehen wahrscheinlich größere Profite in der Förderung des ganzen Genres als im individuellen ökonomischen Kampf gegen andere Akteur/innen.

Bis zu seinem Tod im Jahr 2013 war Wolfgang Jeschke einer der zentralen Akteure der Feldformation. Als Autor und Herausgeber von Anthologien und des Almanachs *Das Science Fiction Jahr: Ein Jahrbuch für den Science Fiction Leser* wurde er mehrmals mit dem Kurd-Laßwitz-Preis sowie mit dem Deutschen Science-Fiction-Preis ausgezeichnet. Eine der ‚Vaterfiguren‘ der deutschsprachigen Science-Fiction war bis zu seinem Tod 2022 auch Herbert W. Franke, der bereits in den 60er Jahren mit seinen dystopischen und technologiekritischen Romanen und Sachbüchern debütierte. Darüber hinaus sind Michael Marrak, Karsten Kruschel oder Dirk van den Boom als typische Vertreter der Formation zu nennen, die vorwiegend im Bereich der ‚harten‘ Science-Fiction schaffen und bereits feste Nischen besetzen.² Die Formation ist darüber hinaus ohne die Bestsellerautoren Andreas Eschbach, Frank Schätzing und Andreas Brandhorst nicht denkbar. Alle schreiben eindeutig als Science-Fiction klassifizierte Texte, treten jedoch auch als Autoren des populärliterarischen Mainstreams (nicht zu verwechseln mit Tommeks „Mittelbereich“) auf. Besonders Schätzing, dessen *Der Schwarm* (2004) ein riesiger Erfolg war und mit zahlreichen, nicht nur SF-internen Preisen ausgezeichnet wurde, steht für das neue Gesicht der Science-Fiction und auch für einen charakteristischen, flexiblen Habitus – offen, intellektuell, aufstiegsorientiert, me-

² Es soll angemerkt werden, dass viele Autor/innen der Science-Fiction auch in anderen Genres schreiben und rezipiert werden, wobei sie dann eine andere Feldformation vertreten. Michael Marrak etwa ist auch im Horror und in der Fantasy tätig. Die Überschneidung und Beeinflussung von generischen Feldformationen ist ein interessanter Aspekt, besonders im Hinblick auf ökonomisch profitable Genres, die manche/n Autor/in zum ‚Übergang‘ oder zur ‚doppelten/mehrfachen Kodierung‘, z. B. als Fantasy- und SF-Autor/in zugleich, locken.

dial und kommerziell, dabei aktuelle soziale, ökonomische und wissenschaftliche Probleme fokussierend. Als Spiegel-Bestseller-Autoren gelten die genannten Akteure als Autoritäten und Vertreter aktueller Trends. So wendet sich z. B. Schätzing der Klimakrise und dem Umweltschutz zu, Eschbach und Brandhorst widmen sich der globalen Überwachung, Eschbach befasst sich auch mit der Ölkrise. In all diesen Fällen erweist sich die Dystopie als Garant des Erfolgs, als das Vehikel, mit dem Akteure der (halb)autonomen Feldformation der Science-Fiction weitere Bereiche erobern, sei es den Mainstream der breit begriffenen Bestsellerliteratur, sei es den Mittelbereich mit seinen intellektuellen, ironischen und spielerischen Habitusformen und nicht-eindeutigen Positionierungen, die in Form des „hochliterarischen Bestsellers“ oder der „neuen Lesbarkeit“ verschiedene (sowohl symbolische als auch ökonomische) Kapitalsorten sichern können.

Der geringe Anteil von Autorinnen in der Feldformation überrascht nicht, bedenkt man die traditionelle, genderspezifische Ausrichtung der Science-Fiction als ‚männliches Genre‘ sowie das ihr zugrunde liegende Stereotyp der ‚männlichen‘ Naturwissenschaften (Donawerth 1997). Es steht zu vermuten, dass am sozialen Pol des literarischen Feldes die Frauen immer noch viel eher Karrieren in ‚typisch weiblichen‘ Genres und Formationen (vor allem im Liebesroman) machen können als in der Science-Fiction oder Fantasy. Die Zeiten, als Autorinnen ihre Namen zu Initialen verkürzen mussten, um als Autoren durchzukommen, sind zwar vorbei, allerdings erscheint der Komplex von Gender und Genre immer noch als problematisch. Ohne Zweifel ist hier Zoë Beck (*Paradise City*, 2020) nennenswert, die als Suhrkamp-Autorin sowie verschiedenen Genres und Bereichen zugeschriebene Figur des literarischen Feldes eine mit Dath vergleichbare Grenzgängerin-Position einnimmt. Besonders im Bereich der Jugendliteratur stellte sich Ursula Poznanski als Autorin von dystopischen Bestsellern des Loewe-Verlags heraus (*Erebos*, 2010, *Cryptos*, 2020). Mit dem Seraph-Preis für *Pantopia* (2022) wurde vor kurzem Theresa Hannig ausgezeichnet, die mit *Die Optimierer* (2017) bei Bastei Lübbe debütierte.

Bastei und Moewig bilden die von der Science-Fiction am intensivsten besetzten Verlage. Nicht zu übersehen sind auch SF-Reihen bei Heyne, Piper und Fischer (Fischer Tor). Einzelne Science-Fiction-Werke erscheinen bei Suhrkamp. Die Science-Fiction ist fester Bestandteil der auf *genre fiction* spezialisierten Verlage wie Amrûn. Es gibt darüber hinaus eine Reihe kleinerer Verlage, die ausschließlich Science-Fiction oder fantastische Literatur unter Einbeziehung der Science-Fiction herausgeben wie Art Skript Phantastik, Atlantis oder Wurdack. SF-Erzählungen werden auch gerne in Magazinen oder online publiziert.

Wie bereits angemerkt, spielen die Preise und Preisgremien eine wichtige, konsolidierende und konsekrierende Rolle in jeder generischen Formation. Die beiden wichtigsten Science-Fiction-Preise: Der Kurd-Laßwitz-Preis und der Deutsche Science-Fiction-Preis (vom Science Fiction Club Deutschland verliehen) sowie der ge-

nerell für Werke fantastischer Literatur zuerkannte Seraph (von der Phantastischen Akademie verliehen) sind feldformationsinterne Instrumente der Kanonisierung und Zeugnis einer partiellen Autonomie der Formation. Der renommierteste, seit 1980 verliehene Kurd-Laßwitz-Preis wird von deutschsprachigen SF-Akteur/innen zuerkannt und ist undotiert, somit mit keinem ökonomischen Kapital belegt. Die symbolische Macht des Preises besteht dabei nicht nur in der Auszeichnung, sondern auch in der ständigen Absteckung der Feldformation und Bestätigung ihrer Definitionsmacht. Wie im Statut des Preises zu lesen ist, muss das zur Nominierung vorgeschlagene Werk „eindeutig der Science Fiction zuordenbar sein“ (*Die Statuten des Kurd Laßwitz Preises*). Da die Nominierungen von Autor/innen, Übersetzer/innen, Herausgeber/innen, Verleger/innen, Lektor/innen, Graphiker/innen und Journalist/innen, „die im Bereich der Science Fiction arbeiten“ (*Die Statuten des Kurd Laßwitz Preises*), sowie bisherigen Preisträger/innen und mehrfach Nominierten stammen, kann hier von einer vieldimensionalen Zugehörigkeitsbestimmung die Rede sein. Die Abstimmungsberechtigten müssen erst als solche von anderen anerkannt werden, dann können sie Nominierungen vorschlagen, die in letzter Instanz als „zur Science-Fiction gehörig“ (*Die Statuten des Kurd Laßwitz Preises*) vom Treuhänder des Preises bestätigt werden. Die Prozedur veranschaulicht das Ausmaß des Genrebewusstseins, um nicht zu sagen: der generischen Doxa innerhalb der Feldformation. Alle Beteiligten wissen, was Science-Fiction ist, weil sie auch dazugehören und ihre Zugehörigkeit nachweisen mussten. So wird ein Klassifikationsschema reproduziert, das jedoch nicht verhindert, auch die außerhalb der Feldformation agierenden Autor/innen zu nominieren, solange sie ‚der SF zuordenbare‘ Texte schreiben (worauf noch weiter unten eingegangen wird). Im Unterschied zu den beiden anderen Preisen, die ausschließlich literarisch sind, wird der Kurd-Laßwitz-Preis auch für Graphiken, Hörspiele und Filme verliehen, was den intermedialen Charakter der Feldformation und des in ihrem Rahmen verstandenen Genres bezeugt. Dies unterscheidet sie z. B. von der Formation des Kriminalromans oder des Liebesromans, die auf Produktion und Rezeption von Romanen im Rahmen eines bestimmten, von der Formation abgesteckten Genres eingestellt sind und sich nur indirekt auf andere Medien und Künste beziehen.

Medien sind ein wichtiger Bestandteil der Formation. Der Almanach *Das Science Fiction Jahr* als Organ der kritischen literatur-, film-, comic- und kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Genre wurde bereits genannt. Zusammen mit dem renommierten Magazin „Quarber Merkur“ und den dem Genre gewidmeten wissenschaftlichen Studien bildet es eine theoretische Grundlage der Formation. Als sich an breitere Öffentlichkeiten richtende Medien sind die Internetseiten deutsche-science-fiction.de, diezukunft.de, phantastik-couch.de, tor-online.de und sf-lit.de sowie die Magazine *Andromeda*, *Exodus*, *Nova* und *phantastisch!* zu nennen. Nicht

zu übersehen sind auch Foren, in denen die Fangemeinde zu Wort kommt wie sf-netzwerk.de sowie forum.sf-fan.de. Nicht alle diese Medien befassen sich ausschließlich mit der Science-Fiction, was von der Durchlässigkeit der Grenzen und Überschneidung der Feldformationen zeugt, insbesondere im Bereich der möglichst breit begriffenen nicht-realistischen Literatur. Diese Medien erfüllen in der Feldformation die Funktion der wertenden und zugleich die Grenzen der Formation(en) verifizierenden und bewachenden Organe. Sie tragen auch zur Vermischung und Verwischung der Grenzen zwischen professioneller Kritik und nicht-professionellen Rezipient/innen (mit Michler verstanden als Akteur/innen des generischen Prozesses) bei. Während Magazine und manche Webseiten Kontrollprozeduren für Autor/innen voraussetzen, sind Foren und auf unprofessionelle Bewertung ausgerichtete Literaturportale offen für alle angemeldeten User/innen. Die Fangemeinde ist freilich nicht nur virtuell aktiv, sie trifft sich auch regelmäßig auf Conventions und Festivals, die entweder ein breites Publikum der Fantastik im Allgemeinen ansprechen oder aber genrespezifisch und thematisch angelegt sind, wie z. B. die Conventions der Fans von *Star Wars*, *Star Trek* oder *Perry Rhodan* (Nast 2017, 215–218). Zu den bekanntesten im deutschsprachigen Raum gehören die FedCon in Bonn, der Elstercon in Leipzig oder die MetropolCon in Berlin.

Die oben kursorisch skizzierten Grenzen der Feldformation stehen bis zu einem gewissen Grad offen. Die Multimedialität der Formation äußert sich wahrscheinlich in keinem anderen Fall so deutlich wie in der Science-Fiction. Die benachbarten Formationen der Fantasy, des Horrors, des Kriminalromans/Thrillers überschneiden sich in vielen Punkten mit derjenigen der Science-Fiction – zahlreiche Autor/innen schaffen in mehreren Genres, manche Medien besprechen die Fantastik als allgemeines Phänomen, die Texte werden nach ähnlichen Kriterien (u. a. Spannung) gewertet. Es kommt jedoch auch zu starken Auseinandersetzungen zwischen den Formationen, vor allem zwischen der Science-Fiction und der Fantasy, bei denen es sich um den „Ernst“ als Wertungskriterium und das Prestige im literarischen Feld handelt. Interessanterweise sind die generischen Formationen auch um Anerkennung in den hochliterarischen Hierarchien des Feldes bemüht, in denen jegliche Formationen verdächtig sind. Diese kritische Einstellung zum Mainstream und der Hochliteratur mit der gleichzeitigen Beanspruchung ihrer Wertungskriterien und -hierarchien ist ein paradoxaler Wesenszug vieler generischer Feldformationen.

Um den Unterschied zwischen dem Genre als Feldformation und dem Genre als Textgruppierung im Feld darzustellen, kann auf den Fall von Juli Zehs *Corpus Delicti* (2009) rekuriert werden. Der Roman wurde 2010 sowohl für den Deutschen Science-Fiction-Preis als auch für den Kurd-Laßwitz-Preis nominiert, die Laßwitz-Nominierung lehnte die Autorin jedoch ab. Dass der Roman nicht nur in der Feldformation als Science-Fiction klassifiziert wurde, kann nicht verwundern, erweckte

doch die von Zeh gezeichnete Dystopie der Gesundheitsobsession Assoziationen mit Klassikern (beispielsweise wird die Autorin von ihrem Verlag als „der weibliche George Orwell der Gegenwart“ (Penguin Random House) beworben). Somit wurde der Text dem Genre aufgrund einer habitualisierten, auf Belesenheit und Verständnis der Fiktion als kritisches, spekulatives Instrument basierenden Handlung zugeschrieben. Den Eintritt in die Feldformation, die ihre Offenheit nachweisen und sich durch die Anlehnung an eine bekannte Autorin aufwerten wollte, lehnte die Autorin selbst jedoch ab, mit dem Argument, dass ihr Roman keine Science-Fiction sei, sondern von der Gegenwart handele. Ihre Entscheidung provozierte verschiedene Reaktionen. „Was auf den ersten Blick als Standesdünkel der Literatin gegenüber dem populären Unterhaltungsgenre gewertet werden könnte, erweist sich auf den zweiten Blick als konsequentes Verständnis des eigenen Textes“ (Scholz 2021), ist in der *Politischen Meinung* zu lesen. „SF ist nicht *pfui*, liebe Frau Zeh, sondern ein vielfältiges Genre, in dem verdammt gute Bücher erscheinen. Ihres zum Beispiel“ (Post 2010), heißt es auf dem Portal *sf-netzwerk.de*. Diesen Aussagen liegen zwei verschiedene Klassifikationshandlungen zugrunde, die zweitgenannte ist auch dezidiert in der Feldformation verwurzelt, zu der Juli Zeh offensichtlich nicht gehören will. Nicht das „konsequente Verständnis des eigenen Textes“ (Scholz 2021), sondern das Verständnis der eigenen Position im literarischen Feld scheint das Motiv ihrer Ablehnung zu sein.

Das Dilemma um die Zuschreibung von *Corpus Delicti* ist nicht nur ein Problem dieses einen Textes. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass in jüngerer Zeit in hochliterarischen Bereichen des Feldes zahlreiche Romane erscheinen, die der Science-Fiction aufgrund bestimmter Merkmale zugewiesen werden (können) und manchmal auch so klassifiziert werden. In der neuesten deutschsprachigen Literatur sind das z. B. die Werke von Thomas Lehr (*42*, 2005), Christian Kracht (*Ich werde hier sein im Sonnenschein und im Schatten*, 2008), Benjamin Stein (*Replay*, 2012), Reinhard Jirgl (*Nichts von euch auf Erden*, 2013), Georg Klein (*Die Zukunft des Mars*, 2013, *Miakro*, 2018), Ernst-Wilhelm Händler (*Der Überlebende*, 2013), Leif Randt (*Planet Magnon*, 2015), Karen Duve (*Macht*, 2016), Eugen Ruge (*Follower*, 2016), Thomas von Steinaecker (*Die Verteidigung des Paradieses*, 2016), Doron Rabinovici (*Die Außerirdischen*, 2017), Josefine Rieks (*Serverland*, 2018) oder Sibylle Berg (*GRM*, 2019, *RCM*, 2022). Diese Romane als Science-Fiction zu bezeichnen, bedeutet, eine Textgruppierung im Feld zu konstituieren, was aber durchaus nicht bedeutet, dass sie als Texte der Feldformation der Science-Fiction betrachtet werden sollen und können. Von einigen Ausnahmen abgesehen (Nominierungen von Zeh und Berg zum Deutschen Science-Fiction-Preis) positionieren sich die genannten Autor/innen nicht als Akteur/innen der Feldformation, da sie im Netzwerk der Feldrelationen anders wahrgenommen werden (wollen). Die immer häufigere Verwendung von Science-Fiction-Motiven und -handlungen als

hochliterarisches Sujet stößt dabei auf Unverständnis, ja auf Spott, so z. B. bei Ina Hartwig in der *Zeit* über die 2013 publizierten Romane Kleins, Jirgls und Händlers: „Nun handelt es sich um sehr intelligente Schriftsteller, und trotzdem kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, einer gewissen kindlichen Bastelseligkeit beizuwohnen“ (Hartwig 2013).

Christoph Rauen versucht diesem Klassifikations- und Wertungsproblem mit dem Begriff „Prestige-Science Fiction“ beizukommen, indem er von einer hochliterarischen Genre-Peripherie einerseits und einem „Paraliteratur“-System SF“ (Rauen 2020, 8) andererseits spricht. Sein Versuch, das Hohe mit dem Niederen zu versöhnen, ist nicht neu. Brigg (2002) schlägt den Begriff *span fiction* vor, Dath führt den Begriff „Slipstream“ ein (Dath 2019, 83–84), Wegmann und Wolf (2012) weisen auf aktuelle Überkreuzungen von *high* und *low* hin, Wolfe (2011) spricht gar von *evaporating genres*, die einfach zur alles umfassenden ‚Literatur‘ werden. Wegen der Orientierungslosigkeit angesichts der Hybridisierung von Genres in der Masse von tausenden neuen Texten wird die Tatsache nicht bemerkt, dass generische Formationen im Feld durchaus nicht verschwunden sind und dass die Expansion der Genres in hochliterarische Bereiche vor allem auf der Ebene der Rezeption, in Form von habitualisierten, u. a. vom Generationenwechsel und den Prozessen der Demokratisierung und Medialisierung von Literatur bedingten Klassifikationshandlungen zustande kommt. Die als Prestige-Science-Fiction bezeichnete Erscheinung ist somit Effekt einer habitualisierten (hier von der sozialen Distinktion der sog. Hochliteratur motivierten) Klassifikationshandlung, mit anderen Worten: eine *Textgruppierung*, jedoch kein Teil der *Feldformation* der Science-Fiction. Die Unterscheidung dieser beiden Phänomene würde wahrscheinlich zum besseren Verständnis der Kämpfe beitragen, die in Grenzbereichen zwischen Subfeldern und Feldformationen sowie auch zwischen Autor/innen, Kritiker/innen, Preisgremien und Publika ausgefochten werden.

Milner bemerkt diese Doppelung nicht und spricht von einer einheitlichen Expansion des Genres seit dem späten 19. Jahrhundert: „The SF field is located, not in some different space from the globalised general literary field – or what Casanova calls the ‚world literary space‘ – but is rather fully within the latter“ (Milner 2018, 152). Somit identifiziert er die Science-Fiction vollkommen mit der in seiner Studie vorgeschlagenen Textgruppierung, zu der er übrigens selbst beiträgt, indem er umstrittene Zuschreibungen vornimmt, z. B. von Atwood, Houellebecq oder Godard (Milner 2018, 153). Seiner Aufmerksamkeit entgeht jedoch, dass sich um viele Namen, Medien, Institutionen und Trends (*new wave SF*, *pulp fiction*, *‘genre’ SF novel*) eine Formation herausgebildet hat, zu der die von ihm als *literary SF novel* oder *art house cinema* bezeichneten Erscheinungen *nicht* gehören, vor allem weil die betroffenen Akteur/innen dies verhindern. Seiner Strukturierung des „Feldes der Science-Fiction“ liegt die Überzeugung zugrunde, dass all

die von ihm genannten Phänomene tatsächlich Science-Fiction *sind*. Unhinterfragt bleiben die sozialen und feldinternen Bedingungen von Klassifikationen und Zuschreibungen (von wem, wo und wann und aufgrund welcher Werke werden z. B. Samjatin, Huxley, Orwell oder Houellebecq als SF-Autoren wahrgenommen?). Milners Strategie als Leser, Kommentator und Literaturwissenschaftler, somit auch Akteur des literarischen Feldes, ist die Verwischung der Grenzen zwischen der Science-Fiction und dem Rest des Feldes, ohne auf Identitätskämpfe und die partielle Autonomie der Feldformation Rücksicht zu nehmen. Eine derartige Strategie beschreibt nicht nur die Expansion des Genres, sondern befördert diese durchaus. „Die Geschichte des Genres ist Eroberungsgeschichte“, schreibt Dath (2019, 33) in Bezug auf das intellektuelle Potential der Science-Fiction. Auch im Kontext ihrer Feldexpansion erscheint der Satz als durchaus angebracht.

4 Ausblick

Der Ansatz Milners, alle denkbaren (d. h. zuschreibbaren) Erscheinungen der Textgruppierung als zur Feldformation gehörig zu bezeichnen, könnte sich jedoch zukünftig verwirklichen. Was sich gegenwärtig beobachten lässt, ist tatsächlich eine erhöhte Offenheit des gesamten literarischen Feldes gegenüber den als populär oder unterhaltend bezeichneten Genres, Texten, Motiven und Problemen. Die Gründe für die Popularität der Science-Fiction bilden somit nicht nur außerliterarische Phänomene wie Katastrophen, Zukunftsängste, Weltraumforschung und utopische politische Projekte, sondern auch Machtverhältnisse im literarischen Feld, die in der Science-Fiction, insbesondere in ihrer dystopischen Spielart, ein profitbringendes Instrument, ein ‚spielbares‘ Genre sehen wollen. Die ‚Spielbarkeit‘ solcher Genres (im Sinne der Prinzipien der Illusio, Einsätze und Profite im Spiel Literatur), die in den letzten Jahrzehnten immer stärker, vor allem im Mittelbereich des Feldes, zum Ausdruck kommt, erhöht ihre Attraktivität und trägt damit langsam zur Aufhebung der Grenzen zwischen den Klassifikationen innerhalb und außerhalb der Feldformation bei. Vorstellbar ist daher ein Zustand des zukünftigen Feldes, in dem sich die Textgruppierung vollkommen mit der Feldformation deckt. Dies würde jedoch gleichzeitig eine Aufhebung der Diskrepanz zwischen Hoch- und Populärliteratur bedeuten und somit auch eine totale Restrukturierung des Feldes sowie ein Verschwinden von wertungsbedingten Subfeldern, was derzeit kaum denkbar ist.

Ohne zu weit in die Zukunft zu schauen, wird hier die These aufgestellt, dass die Unterscheidung zwischen Klassifikationshandlung/Textgruppierung und Feldformation bereits jetzt auf theoretischer Ebene die „problematische Dichotomie“

zwischen „hoch“ und „nieder“ (Harrer 2015, 9) zu umgehen erlaubt. Von Bedeutung sind hier feldinterne Vernetzungen von Akteur/innen, Verlagen, Publika und Produkten statt der ästhetischen Texteigenschaften. Die Unterscheidung und Erforschung der Feldformationen können auch zur Diversifikation des Feldes an sich und zur Aufhebung vieler Stereotypen beitragen, vor allem derjenigen, die ‚typische Leser/innen‘ der schöngeistigen bzw. der unterhaltenden Literaturen beschreiben. Über die Zugehörigkeit zur Feldformation entscheidet sowohl eine inklusive wertende Fremdwahrnehmung als auch eine exklusive Selbstwahrnehmung. Nichtsdestotrotz zeugen die bestehenden Klassifikationshandlungen und die von Textgruppierungen abgesteckten Grenzen des ‚Genres‘ auch von der externen Wahrnehmung der Feldformation als Feldphänomen. Ob bestimmte Texte der sog. Hochliteratur mit dem Science-Fiction-Genre als Feldformation assoziiert werden wollen oder nicht, hängt auch vom Status der Formation und der Kraft ihrer Selbstaufwertungsstrategien ab. Im Fall der Science-Fiction als Textgruppierung ist diese Aufwertung bereits sichtbar und größtenteils erfolgreich: Das Genre wird langsam, obwohl punktuell, als ‚Literatur‘ (Gelders großgeschriebene *Literature*) kreierte und wahrgenommen. Zu untersuchen bleibt, welchen Einfluss die (Selbst-)Aufwertung der Formation darauf hat und umgekehrt – inwieweit das verstärkte Interesse an Verfahren der *genre fiction* in den nobilitierten Sektoren des Feldes die Fremdwahrnehmung der generischen Formation bedingt.

Literaturverzeichnis

- Bateman, John A., Paola Evangelisti Allori und Vijay K. Bhatia. „Evolution in Genre: Emergence, Variation, Multimodality“. *Evolution in Genre: Emergence, Variation, Multimodality*. Hg. Paola Evangelisti Allori, John A. Bateman und Vijay K. Bhatia. Bern: Peter Lang, 2014. 9–16.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Bourdieu, Pierre. „Science-Fiction“. Übers. Ulrich Raulff und Bernd Schwibs. *Gattungstheorie*. Hg. Paul Keckeis und Werner Michler. Berlin: Suhrkamp, 2020. 313–322.
- Brigg, Peter. *The Span of Mainstream and Science Fiction. A Critical Study of a New Literary Genre*. Jefferson: McFarland, 2002.
- Brittnacher, Hans Richard. „Gescheiterte Initiationen. Anthropologische Dimensionen der literarischen Phantastik“. *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*. Hg. Clemens Ruthner, Ursula Reber und Markus May. Tübingen: Francke, 2006. 15–29.
- Dath, Dietmar. „Das Schreiben von Welten als unendliches Risikospiel“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 277 (2016): L5.
- Dath, Dietmar. *Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine*. Berlin: Matthes & Seitz, 2019.
- Degner, Uta. „Virtuose des Trash. Dietmar Daths Entwurf einer ‚Ästhetik der Drastik‘ in kultursoziologischer Perspektive“. „High“ und „low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur*

- in der Gegenwartsliteratur. Hg. Thomas Wegmann und Norbert Christian Wolf. Berlin: De Gruyter, 2012. 171–182.
- Die Statuten des Kurd Laßwitz Preises. http://www.kurd-lasswitz-preis.de/KLP/KLP_Statuten.htm (30. April 2023).
- Donawerth, Jane. *Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction*. Syracuse: Syracuse University Press, 1997.
- Enzensberger, Hans Magnus. „Vom Nutzen und Nachteil der Gattungen“. *Schärmützel und Scholien. Über Literatur*. Hg. Rainer Barbey. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. 64–82.
- Faktorovich, Anna. *The Formulas of Popular Fiction. Elements of Fantasy, Science Fiction, Romance, Religious and Mystery Novels*. Jefferson: McFarland, 2014.
- Fricke, Harald. „Definitionen und Begriffsformen“. *Handbuch Gattungstheorie*. Hg. Rüdiger Zymner. Stuttgart: J. B. Metzler, 2010. 7–10.
- Friedrich, Hans-Edwin. *Science Fiction in der deutschsprachigen Literatur. Ein Referat zur Forschung bis 1993*. Tübingen: Max Niemeyer, 1995.
- Gelder, Ken. *Popular Fiction. The Logics and Practices of a Literary Field*. London: Routledge, 2004.
- Gelder, Ken (Hg.). „The Fields of Popular Fiction“. *New Directions in Popular Fiction. Genre, Distribution, Reproduction*. London: Palgrave Macmillan, 2016. 1–19.
- Harrer, Konrad. „Hoch versus nieder: eine problematische Dichotomie gestern und heute. Zur Einführung in den Band“. *Hohe und niedere Literatur. Tendenzen zur Ausgrenzung, Vereinnahmung und Mischung im deutschsprachigen Raum*. Hg. Annie Bourguignon, Franz Hintereder-Emde und Konrad Harrer. Berlin: Frank & Timme, 2015. 9–34.
- Hartwig, Ina. „Alide ist dann mal weg“. *Die Zeit* 40 (2013). <https://www.zeit.de/2013/40/roman-georg-klein-die-zukunft-des-mars> (30. April 2023).
- Haywood Ferreira, Rachel. „Back to the Future: The Expanding Field of Latin-American Science Fiction“. *Hispania* 91.2 (2008): 352–362.
- Hempfer, Klaus W. „Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe: von ‚Klassen‘ zu ‚Familienähnlichkeiten‘ und ‚Prototypen‘. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 120.1 (2010): 14–32.
- Innerhofer, Roland. *Deutsche Science-Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung*. Wien: Böhlau, 1996.
- Kaczor, Katarzyna. *Z „getta“ do mainstreamu. Polskie pole literackie fantasy (1982–2012)*. Kraków: Universitas, 2017.
- Karasek, Tom. „Texttypen, Kapitalien, soziale Felder“. *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen. Linguistische Typologien der Kommunikation*. Hg. Stephan Habscheid. Berlin: De Gruyter, 2011. 70–97.
- Keckeis, Paul und Werner Michler. „Einleitung: Gattungen und Gattungstheorie“. *Gattungstheorie*. Hg. Paul Keckeis und Werner Michler. Berlin: Suhrkamp, 2020. 7–48.
- Kress, Nancy. „Introduction“. *Nebula Awards Showcase 2003: The Year's Best SF and Fantasy*. Hg. Nancy Kress. New York: Roc, 2003. 1–3.
- Michler, Werner. *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext 1750–1950*. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Milner, Andrew. „Science Fiction and the Literary Field“. *Again, Dangerous Visions. Essays in Cultural Materialism*. Hg. J. R. Burgmann. Leiden: Brill, 2018. 149–169.
- Müller, Eggo. „Genre“. *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Hg. Hans-Otto Hügel. Stuttgart: J. B. Metzler, 2003. 212–215.
- Nast, Mirjam. „Perry Rhodan“ lesen. *Zur Serialität der Lektürepraktiken einer Heftromanserie*. Bielefeld: transcript, 2017.

- Penguin Random House: *Juli Zeh*, „*Corpus Delicti. Ein Prozess*“. <https://specials.penguinrandomhouse.de/microsites/julizeh7/details.php?isbn=978-3-442-74066-6> (22. August 2023).
- Peters, Ludmila. *Religion als diskursive Formation. Zur Darstellung von Religion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript, 2021.
- Post, Uwe. *Juli Zeh lehnt Nominierung für Kurd-Laßwitz-Preis ab*. Forum im SF-Netzwerk, 8. Mai 2010. <https://scifinet.org/scifinetboard/index.php/topic/10614-juli-zeh-lehnt-nominierung-f%C3%BCr-kurd-la%C3%9Fwitz-preis-ab/> (30. April 2023).
- Proietti, Salvatore. „The Field of Italian Science Fiction“. *Science Fiction Studies* 42.2 (2015): 217–231.
- Rauen, Christoph. „Einleitung: Prestige-Science Fiction. Neue deutschsprachige Romane zwischen Kunstanspruch und Unterhaltung“. *Prestige-Science Fiction. Neue deutschsprachige Romane zwischen Kunstanspruch und Unterhaltung*. Hg. Christoph Rauen und Sina Röpke. Berlin: Peter Lang, 2020. 7–32.
- Roberts, Adam. *The History of Science Fiction*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Rosmarin, Adena. *The Power of Genre*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Scholz, Thomas. „Seismographische Ausschläge. Gegenwartsliteratur und gesellschaftliche Vorausschau“. *Die Politische Meinung* 570 (2021). <https://www.kas.de/de/web/die-politische-meinung/artikel/detail/-/content/seismographische-ausschlaege> (30. April 2023).
- Tommek, Heribert. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin: De Gruyter, 2015.
- Trilcke, Peer. „Pustkuchens Pseudo-Wanderjahre in der Feldgeschichte des Bildungsromans. Mit einem Vorschlag zur Konzeptualisierung von Gattungen als generische Felder“. *Der Bildungsroman im literarischen Feld. Neue Perspektiven auf eine Gattung*. Hg. Elisabeth Böhm und Katrin Dennerlein. Berlin: De Gruyter, 2016. 107–143.
- Wegmann, Thomas und Norbert Christian Wolf (Hg.). „*High und low*. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur“. „*High und low*“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin: De Gruyter, 2012. 1–9.
- Wolfe, Gary K. *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

Patricia Gentner

Digitale Literatur. Analyse einer ‚gescheiterten‘ literaturwissenschaftlichen Konsekration

1 Einleitung

2005 erschien der Sammelband „Digitalität und Literalität. Zur Zukunft der Literatur“ (Winko und Segeberg 2005), der wie einige andere Bücher, Artikel und Vorträge in der Literaturwissenschaft und dem Literaturbetrieb eine neue, revolutionäre Form der Schriftlichkeit vorstellte: die digitale Literatur. Doch bereits vier Jahre später verortete die Herausgeberin des Sammelbandes Simone Winko die deutschsprachige digitale Literatur wieder am Rand des Literaturbetriebs (Winko 2009). Sechs Jahre später betrauerte Beat Suter sie sogar schon: „Die Netzliteratur hatte eine kurze, nicht besonders populäre Blüte – und ist schon wieder tot oder zumindest im Dornröschenschlaf“ (Suter 2015). Die Gründe hierfür sieht der Medienwissenschaftler und selbst Netzliterat in der autonomen, digitalresistenten Literaturbranche und vor allem in der gescheiterten Institutionalisierung im akademischen Feld:

Digitale, elektronische oder Netzliteratur funktioniert nur dort, wo diese Art von Literatur in den Institutionen Fuß fassen konnte. In den USA hat sich eine akademische Szene herausgebildet, die sich sowohl analytisch als auch produktionsorientiert seit Jahren mit dem Phänomen beschäftigt. [...] Die Literaturwissenschaft, die Medienwissenschaft und das Creative Writing stellen gezielt Dozenten und Professoren zur Förderung der elektronischen Literatur an. Im Vergleich dazu gibt es in Deutschland, Österreich und der Schweiz wohl keine einzige Professur an den Universitäten, die sich zur Hauptsache mit Netzliteratur oder elektronischer Literatur auseinandersetzen würde. Die wenigen Ansätze sind alle wieder abgestorben, und bei den Neuausschreibungen wird dies überhaupt nicht erst in Betracht gezogen. Es ist ein Randthema, ein Randthema ohne Lobby. Keine Kritik, keine akademische Analyse mehr: So ist auch die Netzliteratur bis auf wenige Überbleibsel eingedampft worden. Und es werden immer weniger. Die Überbleibsel allerdings sind wenigstens sehr hartnäckig und auch in ihrer Qualität sehr überzeugend – überzeugender als vieles aus der akademischen US-Szene. Einer wie Jörg Piringer bleibt uns noch länger erhalten. (Suter 2015)

Zwischenzeitlich forderte Norbert Bachleitner, dass die digitale Literatur „Eingang in den literaturtheoretischen und ästhetischen akademischen Mainstream“ (Bachleitner 2013, 244) finde. Auch in einem Vergleich zur US-amerikanischen Szene konstatierte Florian Cramer auf der ELO-Konferenz 2012 für die deutschsprachige ein ‚Scheitern‘ im akademischen sowie literarischen Feld:

In countries where literature departments are as scholarly constrained as the social sciences and therefore do not include literary writing in their curricula, electronic literature has practically disappeared as an artistic practice. [...] In Germany, Internet-based hypertext/multimedia literature boomed in the late 1990s mostly because of an award granted by a major newspaper, and faltered as soon as this award was discontinued. Most German-language scholarship on electronic literature still focuses on a handful of – rather marginal – writers and works from that period. (Cramer 2012)

Cramer sprach vom „Internet-Literaturpreis Pegasus“ der Wochenzeitschrift DIE ZEIT, der 1999 eingestellt wurde. Winko begründete das Ende des Preises mit der Komplexitätssteigerung – sowohl in der technischen Umsetzung als auch in der inhaltlichen Abstraktion –, der geringen Abgrenzung zu anderen Medien, wie *Computer Games* oder Visueller Kunst, und den zu geringen symbolischem Gewinn, da die „meiste[n] Autoren unbekannt sind und deren Technik eher mit populärer Unterhaltung statt mit Hochkultur assoziiert wird“ (Winko 2009, 301). Außerdem arbeitete sie heraus, dass neben Wettbewerben auch für die wissenschaftliche Konsekration relevante Instanzen, wie das Magazin *dichtung-digital* nicht mehr weitergeführt wurden.

Wie kam es dazu, dass die digitale Literatur gerade im deutschsprachigen Raum zu einem Randthema wurde oder es nicht schaffte, die Peripherie zu verlassen? War einer der Gründe tatsächlich im akademischen Feld zu finden? Dies war Ende des 20. Jahrhunderts noch überhaupt nicht abzusehen, denn damals sollten das Internet und seine literarischen Ausprägungen die Literaturwissenschaft doch noch revolutionieren, und Peter Gendolla erinnerte sich im Mai 2021 während des Workshops *Literatur im Netz – Forschung und Archivierung* daran, dass es damals mehr Sekundärliteratur als Werke gab.

Um den oben zitierten und bisher noch nicht empirisch überprüften Thesen des Scheiterns nachzugehen, untersuche ich im vorliegenden Beitrag die Positionierung(en) zur digitalen Literatur im akademischen Feld über eine Korpusanalyse der Sekundärliteratur von 1993 bis 2021. Dadurch soll die wissenschaftliche Rezeption quantitativ und historisch erfasst werden und auch die Positionierungen der wissenschaftlichen Akteure nachvollziehbarer werden. Digitale Literatur dient hier als Beispiel für einen Forschungsgegenstand beziehungsweise eine Strömung¹,

¹ Ob „digitale Literatur“ eine literarische Strömung, eine Gattung oder gar eine neue Form der Literatur bezeichnet, wurde mehrfach und kontinuierlich diskutiert; beispielsweise im Sammelband „Digitale Literatur“ (2001), Norbert Bachleitners Vorlesungen zur „Formen digitaler Literatur“ (2010) oder im vor kurzem erschienenen Sammelband „Digitale Literatur II“ (Bajohr, Gilbert 2021). Für meine Untersuchung bietet jedoch die Definition als Strömung die Vorteile einer historisch abgrenzbaren Gruppierung von Akteuren und Positionierungen, wie ich in Kapitel 3 „Definition der digitalen Literatur“ erläutere.

die sich als neues literarisches Phänomen im wissenschaftlichen und kulturellen Feld zu etablieren versucht. Doch die Methodik könnte auch zur Untersuchung des Einflusses der akademischen Institutionalisierung auf die Konsekration einzelner Werke, deren AutorInnen oder ganzer Genres angewandt werden.

2 Feldtheoretische Analyse der digitalen Literatur

Dieser Beitrag basiert auf der Feldtheorie nach Pierre Bourdieu (1983, 1996 [1992], 2001 [1992], 2015). Er versteht unter ‚Feld‘ einen relativ autonomen Aushandlungs-ort, wo dessen Akteure um Legitimation oder Kapitalakkumulation wettstreiten. Die hier relevanten Felder der Literatur und (Literatur-)Wissenschaft sind in diesem Sinne zwar voneinander unabhängig, stehen jedoch in indirekten Wechselbeziehungen; obwohl feldexterne Einflüsse nach Bourdieu stets in die inhärente Logik transformiert oder verhandelt werden müssen. Die Relationen zwischen autonomem Pol und akademischem Feld (oder heteronomem Pol und ökonomischem Feld) sind besonders intensiv und konstitutiv. Christine Magerski bestätigt dies für die wissenschaftliche Reflexion der Avantgarde:

Der von Bourdieu ins Zentrum gerückte Fetischcharakter der Kunst aber darf nicht darüber hinweg täuschen, dass es sich bei der Entwicklung des Feldes auch um einen Prozess steigender Reflexivität handelt. In der künstlerischen Praxis des ausgehenden 19. Jahrhunderts, so hatte Plessner gesagt, zeigt sich die Unabtrennbarkeit, in die Kunst und Wissenschaft voneinander gerieten. (Magerski 2011, 89)

Im Kontext der digitalen Literatur gibt es zahlreiche dieser Interdependenzen, die Hanna Engelmeier herausgearbeitet hat (Engelmeier 2015). Auf Seiten des literarischen Feldes verarbeiten ProduzentInnen in ihren Werken literaturwissenschaftliche Konzepte, was zum Beispiel bei Dichtungsgeneratoren als Automatisierung von narrativen, poetologischen etc. Formalisierungen praktiziert wird.² Besonders Werke dieser Subgattung sind als Konzeptliteratur auf Kommentar angewiesen:

[Digitale Literatur] produziert eine große Menge von erklärendem und theoretischem Zusatztext, ohne den sie kaum verständlich ist und der anzudeuten scheint, dass es attraktiver und möglicherweise eben auch einfacher ist, über die Machart dieser Texte mögliche Deutungen zu schreiben, anstatt diese Texte zu verfassen oder sogar zu lesen. (Engelmeier 2015, 38)

² Besonders häufig wurden die strukturalistischen Erzähltheorien wie von Vladimir Propp automatisiert, z. B. Simone Balazards *Le Jardin des drames* oder Lewis Seiferts *Proppian Fairy Tale Generator v1.0*.

Die Kommentare stammen gelegentlich auch von den ProduzentInnen selbst (vgl. Jörg Piringer mit *nam shub* oder Johannes Auer *SearchSongs*).³ So teilen sich die beiden Felder gemeinsame Akteure, denn etliche ProduzentInnen, wie Cramer oder Suter, sind auch im akademischen Feld aktiv.⁴ Sie nehmen Positionen in beiden Feldern ein und kämpfen um literarische Legitimation und wissenschaftliches Kapital gleichermaßen.⁵ Da die wissenschaftliche Tätigkeit häufig nicht nur die künstlerische Arbeit finanziert, sondern die Konsekration der eigenen Werke fördert, ergeben sich felderübergreifende Synergien.

Auf akademischer Seite bietet sich die digitale Literatur durch ihre diversen methodischen Anknüpfungspunkte (Gattungsdiversität, Historizität, disruptives Potenzial etc.) als „ideale Arbeitsbeschaffungsmaßnahme“ (Engelmeier 2015, 33) an⁶ – und das in Konkurrenz zu anderen Formen der (Gegenwarts-)Literatur. Anders formuliert, provoziert die digitale Literatur in beiden Feldern Positionierungen, Auseinandersetzung und wieder Gegenpositionen:

Es gibt kein anderes Kriterium für die Existenz eines Intellektuellen, eines Künstlers, als seine Fähigkeit, sich als Vertreter einer Position im Feld anerkennen zu lassen, einer Position, der gegenüber sich die anderen zu positionieren, zu definieren haben [...]. Konkret heißt das, dass das Auftreten eines Künstlers, einer Schule, einer Partei oder einer Bewegung im Sinne einer für das – künstlerische, politische oder sonstige – Feld konstitutiven Position sich daran erweist, dass eine Existenz für die Inhaber der anderen Positionen sozusagen ‚Probleme aufwirft‘, dass die von ihm vertretenen Thesen zu einem Objekt von Auseinandersetzungen werden, dass sie ein Glied der großen Gegensätze liefern, um die

3 Dies konstatieren auch Engelmeier (2015, 33) oder Cramer (2013).

4 „Von Beginn an eingeschrieben ist ihr – wie überhaupt häufig experimentellen, avantgardistischen Strömungen – die starke Überschneidung von künstlerischer, technischer und theoretisch-diskursiver Praxis in Gestalt ihrer Akteur*innen. [...] Darin mag sich einerseits die Theoriebedürftigkeit jeder experimentellen Literatur widerspiegeln, andererseits die Notwendigkeit einer praxeologisch orientierten Literaturwissenschaft ausgesprochen sein, die allem Verstehen die Teilnahme vorausgehen lässt“ (Gilbert und Bajohr 2021, 15).

5 Bernard Lahire schlug aufgrund der (existenziell notwendigen) pluralen Feldzugehörigkeit der meisten SchriftstellerInnen das Konzept des „*jeu littéraire*“ gegenüber Bourdieus Feld vor. Ohne statistische Belege zu haben, behaupte ich, dass es sich bei den ProduzentInnen der digitalen Literatur vor allem um seinen zweiten Spielertypen handelt und den Lahire wie folgt definiert: „Für andere Beteiligte ist das literarische Spiel ein Verlustgeschäft. Sie lassen sich ‚von dem Spiel vereinnahmen‘, machen es zur eigentlichen Triebkraft ihrer Existenz suchen nicht selten nach ihrem ‚eigenen Spielstil‘, wobei sie allerdings zumeist nebenher zu einer Erwerbstätigkeit gezwungen sind, durch deren finanzielle Einnahmen sie überhaupt nur weiterspielen können“ (Lahire 2011 [2006], 105).

6 Zusätzlich erfülle die digitale Literatur laut Engelmeier die Funktionen in „zentrale[n] Arbeitsbereiche[n] der Forschung: Epoche, Archiv, Autorschaft, Agenten und Verlage, Business, Globalisierung, Genre, Werturteile, Form“ (Engelmeier 2015, S. 41).

jene Auseinandersetzung organisiert ist und die herangezogen werden, um die Auseinandersetzung zu denken (Bourdieu 1993 [1980], 205–206).

Bachleitner verzeichnete die „Provokation der Literaturwissenschaft“ durch die digitale Literatur auf „alle[n] Parameter[n] des Schreibens, Lesens und der Textualität“ (Bachleitner 2013, 231). Dies war vor allem in der Hypertext-Debatte der 1990er Jahren zu sehen, als ausgehend von US-amerikanischen WissenschaftlerInnen die Revolution der Literatur und Literaturwissenschaft proklamiert wurde und die Erforschung von Literatur im Internet begann.

Um die Bedeutung der digitalen Literatur oder ihren Wert als Forschungsgegenstand zu quantifizieren und die einleitende Frage nach ihrer Entwicklung zu beantworten, adaptiere ich Bourdieus Theorien zu feldinterner Positionierung und Kapitalakkumulation für das literaturwissenschaftliche Feld:

Jede Positionierung, sei sie thematischer, stilistischer oder anderer Natur, definiert sich objektiv und manchmal auch ganz bewusst mit Blick auf das Universum der Positionierungen, die den jeweiligen Positionen entsprechen und mit Blick auf die Problematik als Raum der Möglichkeiten, die dort aufgezeigt oder nahegelegt werden. (Bourdieu 2015, 313)

Folglich positionieren sich LiteraturwissenschaftlerInnen durch ihre Beschäftigung mit digitaler Literatur. Diese Forschungstätigkeit⁷ wirkt sich wiederum auf die digitale Literatur als Position(en)⁸ aus, da sie mit Kapital aufgeladen wird und dieses Kapital auf zukünftige Forschende, die ebenfalls diese Position einnehmen oder sich auf sie berufen, überträgt. Wenn ein Akteur sich über Vorträge oder Publikationen positioniert, verleiht er oder sie folglich dieser Position Kapital durch die Forschungsarbeit und den persönlichen Kapitalbesitz und akkumuliert im Gegenzug für sich selbst Kapital.

Im akademischen Feld ist vor allem wissenschaftliches Kapital machtrelevant, welches Bourdieu wiederum differenziert: „Rein wissenschaftliches Kapital wird durch Reputation infolge von wissenschaftlichen Leistungen (Publikationen etc.) erworben, institutionelles Kapital durch hochschulpolitische Aktivitäten (Mitgliedschaft in Kommissionen etc.)“ (Lenger und Rhein 2018, 92). Für diese Arbeit ist vor allem Ersteres⁹ relevant, da es über die Position des Forschungsgegenstandes ‚digi-

7 Forschungstätigkeit verstehe ich als akkumulierte Arbeit, die nach Bourdieu Kapital definiere bzw. generiere (vgl. (Bourdieu 1983, 183).

8 Digitale Literatur inkludiert eine Vielzahl kontroverser Positionen und einzelner Unterpositionen (z. B. je nach Gattungen, Disziplin etc.). Sie wird aber von außen als eine Position wahrgenommen.

9 Hier eine detaillierte Definition: „[D]as so genannte ‚reine wissenschaftliche Kapital‘ (capital of strictly scientific authority) (Bourdieu 1991 [1975], 7, 1998 [1997], 31), das ‚auf dem wissenschaftlichen Renommee beruht‘ (Bourdieu und Wacquant 2006 [1992], 107)“ ist „aufgrund wichtiger persönlicher Beiträge im Feld der Wissenschaft an das persönliche wissenschaftliche Prestige einer

tale Literatur‘ übertragen werden kann. Die zweite Kapitalform hingegen ist für die Rahmenbedingungen bestimmend, da institutionalisierte MachtinhaberInnen die Forschungstätigkeit stark beeinflussen und umgekehrt innovative Forschungsgebiete nachstrebenden Akteuren den Zugang zu Institutionen eröffnen können (vgl. Lenger und Rhein 2018). Zu betonen ist außerdem, dass das rein wissenschaftliche Kapital sowohl soziales (vor allem als Reputation) wie auch kulturelles Kapital (vor allem in objektiviertem Zustand als Publikationen) enthält. Zu letzterem ergänzt Bourdieu, „daß das objektivierte Kulturkapital als materiell und symbolisch aktives und handelndes Kapital nur fortbesteht, sofern es von den Handelnden angeeignet und in Auseinandersetzungen als Waffe und als Einsatz verwendet wird“ (Bourdieu 1983, 189). Es bedarf folglich einer konstanten Referenz, (Dis-)Kreditierung und Auseinandersetzung zwischen den Akteuren, was wiederum die beiden Kapitalarten miteinander verbindet. Außerdem besteht eine Abhängigkeit von allen anderen Positionen,¹⁰ die sich in stetiger Veränderung ihrer Relevanz befinden. Neben dieser historischen Relativierung bedeutet Kapitaltransfer oder Konvertierung zwischen Kapitalien auch immer „Umwandlungsarbeit und inhärente Umwandlungsverluste“ (Bourdieu 2015, 197), folglich verfügt die Position der digitalen Literatur über mehr Kapital als der/die sich positionierende WissenschaftlerIn daraus generieren kann.

Für die Kapitalanalyse der Position ‚digitale Literatur‘ differenziere ich zudem zwischen einer quantitativen und qualitativen Ebene.¹¹ Erstere folgt dem einfachen Prinzip, dass eine hohe Anzahl an Positionierungen Aufmerksamkeit, Wissen und Anerkennung schafft. Die qualitative Kapitalübertragung richtet sich nach dem Inhalt und den ProduzentInnen der Publikationen. Denn renommierte ForscherInnen, aber auch Verlage, HerausgeberInnen und Institutionen sowie hochwertige, relevante Ergebnisse (z. B. mit hohem citation impact) potenzieren den Wert einer Positionierung.

Person gebunden“ und verleiht „dieser Person eine Deutungsmacht hinsichtlich wissenschaftlicher Inhalte“ (Lenger und Rhein 2018, 91).

10 Zum einen ist das Kapitalvolumen einer Position relativ zum Gesamtkapital des Feldes und der Distribution der anderen Positionen zu definieren. Zum anderen können sich einzelne Positionen unterstützen oder voneinander abgrenzen, beispielsweise (und sehr pauschalisierend) knüpft digitale Literatur an Strukturalismus an und schließt Hermeneutik aus.

11 Diese Differenzierung leite ich aus dem Folgenden ab: „Positionen von *Klassen, Klassenfraktionen und Individuen [lassen sich] anhand von drei Dimensionen bestimmen [...]. Der erste Faktor ist das Kapitalvolumen. Die schiere Größe des akkumulierten *Kapitals hat eine zentrale Bedeutung für die vertikale Positionierung sozialer Klassen und Akteure ([Bourdieu] 1982c, 196). Der zweite Faktor, der der Positionsbestimmung im sozialen Raum zugrunde liegt, ist die Kapitalstruktur, also die jeweilig spezifische Zusammensetzung der Kapitalsorten. Deren Mischungsverhältnis charakterisiert und qualifiziert die horizontale Position sozialer Klassen“ (Fröhlich 2014, 163).

Eine der wichtigsten Funktionen der Literaturwissenschaft ist die Konsekration und Kanonisierung,¹² und hier schließt sich der Kreis, da die beiden auch die stärkste Abhängigkeit der beiden Felder darstellen. „Legitimierung“ entsteht nach Bourdieu durch einen Kampf der Heterodoxie und Orthodoxie im Raum der Möglichkeiten (vgl. Bourdieu 2001 [1992], 371–378.). Doch zuerst bedarf es „struktureller Lücken“ (Bourdieu 2001 [1992], 372), welche die digitale Literatur besetzte, in dem sie beispielsweise die „Konstruktionsmechanismen der historischen Avantgarden [...] mit angemesseneren Mitteln und konsequenter umsetzt“ (Bajohr 2015, 43–44). Neue Positionen ermöglichen NachwuchswissenschaftlerInnen, sich gegenüber der orthodoxen Elite zu profilieren und als Pioniere von der Kapitalentwicklung der Position zu profitieren. Wenn die Position ‚digitale Literatur‘ (und meist auch das Kapital der verbundenen Akteure) mit genügend wissenschaftlichem Kapital aufgeladen wurde, also als Forschungsgegenstand legitimiert wurde, wird weitere Forschung motiviert, und es beginnt die Institutionalisierung, was als Transfer von rein wissenschaftlichem Kapital zu institutionellem Kapital zu sehen ist. Dieses wechselseitige Steigerungsverhältnis und die Reproduktion der Legitimation resultieren in einer erneuten Ablösung der orthodoxen Position und/oder Kanonisierung. Um dies für meine Analyse zu konkretisieren, abstrahiere ich für die Konsekration eines Forschungsgegenstandes – feldtheoretisch gesehen eine neu geschaffene Position – in der Literaturwissenschaft die folgenden sieben Schritte:

1. Aufmerksamkeit: Zu Beginn muss im Feld die neue Position proklamiert werden, was wegen Ermangelung von bisheriger Forschung über Vergleiche zur bereits konstituierten Literatur und Theorien mit Betonung der innovativen Aspekte, Differenzen und Abgrenzungen geschieht.
2. Ästhetisierung: Im nächsten Schritt werden die einem Forschungsgegenstand subsumierten Werke als (autonome) Literatur legitimiert, in dem sie mit bereits kanonisierten Texten, Stilen und AutorInnen gleichgesetzt werden. Ihre Konzepte und Techniken werden dargelegt und bewertet, und die Werke werden mit bestehenden Theorien analysiert.
3. Methodik: Die Analyse ‚neuer‘ Werke provoziert eine ‚neue‘ Methodik. Es müssen Begriffe definiert, Theorien formuliert und das Instrumentarium angewendet werden. In dieser Phase findet auch die erste Aushandlung von

12 „Jeder Intellektuelle verbindet mit seinen Beziehungen zu den anderen Intellektuellen einen Anspruch auf kulturelle Auszeichnung (oder Legitimierung), der in seiner Form [...] von seiner Beziehung zur Universität [abhängt][...]: Während die Akademie Anspruch auf das Monopol erhebt, die zeitgenössischen Künstler auszulesen [...], reklamiert die Universität das Monopol auf die Übermittlung sowohl der bereits etablierten Werke der Vergangenheit, die sie mit der Weihe des ‚Klassischen‘ versieht, wie auch auf die Auslese der (u. a. durch das Diplom prämierten) allerkonformsten Bildungskonsumenten“ (Bourdieu 1974, 113).

WissenschaftlerInnen innerhalb der sich formierenden Position statt, um zum Beispiel diese ‚neue‘ Position – sei es in Bezug auf eine ‚neue‘ literarische Strömung, ein/e ‚neue/r‘ AutorIn, ‚neue‘ Werke oder ‚neue‘ Gattungen und Genres – zu benennen und folglich die Grenzen zu anderen abzustecken.

4. Verortung im Feld: All die vorhergehende Arbeit der internen Definition ist gleichzeitig eine Positionierung im gesamten akademischen beziehungsweise literarischen Feld. Dennoch ist es wichtig, die neuformierte Position in bestehende Diskurse einzuordnen und die Relationen zu anderen Positionen und historischen Vorläufern oder Einflüssen aufzudecken. Diese erste Einordnung in die Literaturgeschichte geschieht bereits retrospektiv und mit gewisser Distanz, da sich diese WissenschaftlerInnen meist mit größeren Zeiträumen befassen und mehrere literarische Positionen subsumieren.
5. Archivierung: Die Editionsphilologie, Bibliotheken und Archive schaffen die Voraussetzung für die zukünftige Rezeption und folglich die Kanonisierung. Außerdem trägt deren Forschung zum Diskurs und dem Kapitalvolumen der Position bei.
6. Vermittlung: Die didaktische Beschäftigung mit der Position respektive dem neuen Forschungsgegenstand schließt an die Methodik an und erweitert die theoretische Definition und das Instrumentarium, um wiederum weitere Forschung anzustoßen, aber vor allem auch um die breitere Kanonisierung über das Bildungswesen zu ermöglichen. Die Aufnahme in die Curricula des Lehramtsstudiums und letztlich in die Lehrpläne der Schulen bilden dann den wichtigen Abschluss dieser Kanonisierungsphase.
7. Reproduktion als ‚Klassiker‘: Wenn die vorigen Schritte erfolgreich erfüllt wurden und ein/e AutorIn, ein Werk, eine Strömung oder ein Genre als ‚legitimiert‘ gilt – wobei dieses Positionsattribut immer ein umkämpftes, relatives und historisch veränderbares ist –, reproduziert die Literaturwissenschaft diese als ‚Klassiker‘ und bestärkt diese Position in Grundlagenforschung, Lektürelisten für Studierende und so weiter und so fort.

Bevor ich meine hier skizzierten Überlegungen für eine Korpusanalyse adaptiere, grenze ich den Forschungsgegenstand der digitalen Literatur für die Fragestellung dieser Arbeit im folgenden Kapitel sowohl kategorisch als auch historisch ein.

3 Definition der digitalen Literatur

Aufgrund der vielfältigen Synonyme¹³ und ambivalenten Konnotationen (als Gattung, Ausdrucksform, Strömung, Sub-System etc.) ist es notwendig, den Begriff ‚digitale Literatur‘ zu definieren und zu präzisieren. Ohne auf die Komplexität der einzelnen Bezeichnungen von ‚digital‘ und ‚Literatur‘¹⁴ einzugehen, gehe ich von der Grunddefinition als „literarische Formen, die unabdingbar auf rechnergestützte Medien angewiesen sind“ (Schäfer 2004, 160), aus (vgl. Bachleitner 2010). Trotz dieser formalen Definition verstehe ich digitale Literatur nicht nur als eine Produktionsart, sondern als eine Literaturströmung – und hier wage ich eine Definition dieser im Sinne Bourdieus: Eine Strömung ist eine historisch, ästhetisch und sozial differenzierbare Position im literarischen (und akademischen) Feld, der Akteure zugeordnet werden und sich gleichzeitig auch zuordnen, um nach Anerkennung im Feld zu streben.

Bachleitner subsumiert unter die digitale Literatur fünf Subgattungen: Hypertext, multimediale Dichtung, Dichtungsgeneratoren, literarische Computerspiele und Codepoetry. Er nennt jedoch auch kollaborative Schreibprojekte, Blogs und die heute so intensiv diskutierte Literatur in Sozialen Medien, wobei bei diesen die zuvor genannte technische Unabdingbarkeit nicht immer gegeben ist. Folglich werden der digitalen Literatur Werke zugerechnet, die auch den drei Großgattungen und einzelnen Genres zugehörig sind. Ein Beispiel, auf das ich später noch näher eingehe, ist Jörg Piringers *nam shub*. Diese Web-Applikation produziert Lyrik, genauer kinetische Poesie.

Besonders schwierig gestaltet sich die Abgrenzung zu Computerspielen oder bildender, performativer Kunst. Ausgehend von der zuvor genannten Definition handeln das Feld und vor allem die positionsinternen Akteure kontinuierlich die Zugehörigkeit zur digitalen Literatur aus¹⁵. Aus der Perspektive der Literaturwissenschaft sind vor allem narratologische Arbeiten zu Computerspielen eine Form der Legitimierung, da sie durch die literaturwissenschaftliche Bearbeitung ihre

13 Besonders zu Beginn der Auseinandersetzung mit digitaler Literatur finden sich zahlreiche Termini wie Synonyme („elektronische Literatur“, „Computerliteratur“, etc.) oder pars pro toto („Internetliteratur“, „Hyperfiktion“ oder „Codepoesie“). „Aus diesem terminologischen Chaos hat sich jedoch – insbesondere im deutschsprachigen Raum – digitale Literatur als kleinster begrifflicher Nenner herauskristallisiert“ (Schäfer 2004, 145).

14 Mit der Ambivalenz des Begriffes ‚digital‘ in Bezug auf die Literatur befasste sich Jörgen Schäfer (2004) aus medientheoretischer Perspektive. Zur Abgrenzung von Literatur richte ich mich nach Bourdieus Verständnis, demzufolge Akteure und Konsekrationsinstitutionen des literarischen und literaturwissenschaftlichen Feldes ein Werk als Literatur legitimieren.

15 Beispielshaft beschreibt Naomi Alderman (2015) die Kämpfe um interdisziplinäre Legitimität in der Computerspielszene.

Forschungsobjekte literarisieren. Dennoch habe ich mich entschieden, diese Forschung den Game Studies zuzurechnen und sie somit aus dem Korpus auszuschließen. Zusätzlich ist eine mediale Umwertung, wie Winko prognostiziert hat, zu berücksichtigen:

Zwei der Merkmale digitaler Literatur machen ihren Übergang in andere kulturelle Bereiche bzw. Kunstformen wahrscheinlich: Die Multimedialität tendiert zu einer Öffnung in die Richtung bildender Kunst oder Eventkunst; die Interaktivität zur Ausweitung in Richtung PC-Spiele. (Winko 2009, 301)

Diese Ausweitung der digitalen Literatur hin zur Kunst und anderen Kulturformen werde ich über die historische Dimension – und dem Ende der Avantgarde – eingrenzen. Außerdem geht die Verortung der digitalen Literatur zwischen autonomem und heteronomem Pol im Bourdieuschen Sinne nicht allein aus der Definition hervor. Beides werde ich im folgenden Kapitel herausarbeiten.

4 Die Akteure und eine zeitliche Eingrenzung

Die einleitend konstatierte Stagnation der wissenschaftlichen Rezeption der digitalen Literatur bezieht sich auf einen Kreis von Akteuren,¹⁶ der als Avantgarde der digitalen Literatur oder Neo-Neo-Avantgarde (vgl. Bachleitner 2017) bezeichnet wurde.¹⁷ Besonders Beispiele der Subgattung „Text- und Bildgeneratoren“,¹⁸ wie Piringers *nam shub*, veranschaulichen den Bezug zur früheren Avantgarde. Das Programm mutiert beliebigen Textinput nach Vorgaben des/r NutzerIn zu visueller, kinetischer Poesie (Abb. 1). Piringer verweist in seiner Erläuterung direkt auf die avantgardistischen Wurzeln: „Dadaism, Surrealism, Lettrism, Oulipo, Wiener Gruppe and the Beat-poet’s use of the Cut-Up technique“ (Piringer 2007, 1).

16 Bereits 2004 erfasste Florian Hartling in seiner Diplomarbeit einen ersten Kanon an Werken und ihren ProduzentInnen. Auch Bachleitner (2010) führt in seinem Skript mit einem Abriss der okzidentalen digitalen Literatur etliche deutsche Beispiele an. Als weitere Quellen für relevante Akteure dienen *netzliteratur.net* und *dichtung-digital*.

17 Die Auszeichnung ‚Avantgarde‘ beziehungsweise die Zuordnung zum autonomen Pol wird – wie es im Spiel um Legitimierung üblich ist – insbesondere von anderen Positionen im Feld angefochten und dient hier vor allem der Beschreibung der (Selbst-)Wahrnehmung und Eingrenzung dieser Strömung.

18 Die Bezeichnung folgt der Einteilung von Bachleitner (2009).

[nam-shub web beta 0.1]

Abb. 1: Jörg Piringer *nam shub*.¹⁹

Generell erfüllen ProduzentInnen und ihre Werke die folgenden Kriterien als Avantgarde (vgl. (Bourdieu 2001 [1992], 1982), beziehungsweise stellen diese in Frage:

- Produktion und Rezeption setzen hohes, kulturelles Kapital voraus.
- Folglich setzen sich ihre RezipientInnen aus ProduzentInnen, KritikerInnen und WissenschaftlerInnen zusammen.²⁰
- Die geringe Auflagenzahl (eingeschränkte Produktion) ist medial obsolet. Doch finden sich die Werke nicht in den heteronomen Distributions- und Handelsstrukturen wieder.

¹⁹ Die Überlappung von Zeilen und der versetzte Satzspiegel sind Teil der randomisierten Text-generation und reflektieren die häufige Unlesbarkeit von computergenerierten Texten sowie die Verschiebung vom Gedicht zur Programmierung beziehungsweise Konzeption.

²⁰ „Das weist dann direkt auch darauf hin, für welchen Leserkreis die Digitale Literatur besonders attraktiv ist: nämlich den der Literaturwissenschaft, die große Freude an der Literarizität, Poetizität und vor allem Medialität der Digitalen Literatur hat“ (Engelmeier 2015, 32).

- Die Produktionszyklen sind relativ lang (Konzeption, Programmierung, Inszenierung), doch der Rezeptionszyklus des Werkes reduziert sich durch technische Infrastruktur, Performanz und andere Archivierungsprobleme teilweise zu einem „flüchtigen Moment“ (Gendolla 2010).
- Die Inhalte sind meist kontrovers, selbstreflexiv oder entziehen sich einer „identifikatorischen“ Rezeption, dennoch gibt es auch Beispiele, die auf einer autonomen und heteronomen Ebene rezipiert werden können.²¹
- Die Akteure experimentieren häufig mit Rückgriffen auf avantgardistische Techniken und suchen in einer *L'Art pour l'art*-Motivation nach neuen ästhetischen Formen (vgl. Heibach 2003, Gendolla und Schäfer 2010, Bachleitner 2017).
- Werke weisen ein Potenzial zur Kanonisierung auf.²²
- Wie sich bereits vor dem Internet abzeichnete,²³ haben Verlinkungen – also qualitative und quantitative „attention of the online public“ – für die Konsekration der Neo-Neo-Avantgarde einen hohen Stellenwert.²⁴

Auch wenn diese Kriterien eine globale und teilweise bis heute aktive Gruppe im Bereich der digitalen Literatur auszeichnen, treffe ich für die Fragestellung zwei Eingrenzungen: Erstens beschränke ich mich auf den deutschsprachigen Raum und schließe somit anderssprachige PionierInnen der digitalen Literatur aus. Dies unterstützt Suters Feststellung, dass die deutschsprachige digitale Literatur autonom und genauso bedeutend – wie vor allem die englischsprachige – sei (vgl. Suter 2012, 3). Ähnlich verhält es sich mit dem akademischen Feld. Wie der Korpus zeigt, ist die deutschsprachige Forschung zur internationalen, aber auch nationalen digi-

21 „According to Pierre Bourdieu, the taste for legitimate art is disinterested in bodily stimuli and primary feelings such as laughter, anxiety, passion or compassion produced by the immersion in a fictitious world and especially by the reader's identification with characters and their fate. The consumption of legitimate art is a purely intellectual operation, concentrating on the pleasures emanating from the encounter with beautiful objects. The two examples discussed above raise the trivial elements to a higher level, they provide primary sensations and intellectual adventures at the same time, they are canonized, yet trivial. This double bind of entertainment and concessions to high-brow taste makes the classification according to traditional aesthetic standards difficult if not impossible“ (Bachleitner 2014, 97–98).

22 „Es besteht die Hoffnung, in der Digitalen Literatur heute schon die Texte zu finden, die morgen einer dann klassisch gewordenen Avantgarde zugeschrieben werden können, ‚die wieder und wieder herangezogen werden‘“ (Engelmeier 2015, 32).

23 Im Sammelband „Mediale Erregungen“ (Joch, Mix und Wolf 2009) wurde die Ökonomie der Aufmerksamkeit für AutorInnen anschaulich herausgearbeitet.

24 „Only networking in the form of being linked with as many other sites as possible guarantees the attention of the online public. It is this kind of attention and appreciation that has earned some authors (M. Joyce, St. Moulthrop, Sh. Jackson) the status of classics“ (Bachleitner 2014, 92).

talen Literatur umfassend und wird mit zahlreichen Übersetzungen komplementiert. Der Korpus enthält folglich nur deutschsprachige Publikationen von WissenschaftlerInnen, die in Deutschland, Österreich oder der Schweiz aktiv sind.²⁵

Für die zweite, zeitliche Einschränkung stütze ich mich auf Leonardo Flores, der aufbauend auf Katherine N. Hayles drei Generationen von AutorInnen differenziert:

The first one, much as defined by my predecessors, consists of pre-Web experimentation with electronic and digital media. The second generation begins with the Web in 1995 and continues to the present, consisting of innovative works created with custom interfaces and forms, mostly published in the open Web. The third generation, starting from around 2005 to the present, uses established platforms with massive user bases, such as social media networks, apps, mobile and touchscreen devices, and Web API services. (Flores 2019)

Die „zweite Generation“ beschreibt die von mir analysierte ‚digitale Literatur‘ – oder die von etlichen Akteuren als „Netzliteratur“ bezeichnete Strömung. Auch das eingangs zitierte ‚Scheitern‘ der wissenschaftlichen Legitimierung betraf diese Akteursgruppe und nicht deren Vorläufer oder gar die um 2010 noch gar nicht abzusehende nächste Generation. Ein weiterer und eher pragmatischer Grund, nur diese Generation zu analysieren, ist, dass sich die zweite am besten zeitlich eingrenzen und analysieren lässt. Denn die erste Generation (und hier ist der Begriff ‚Generation‘ besonders schwierig) reichte bis in die Antike zurück und die Produktion der dritten Generation ist aktuell noch nicht abgeschlossen, was eine Analyse der wissenschaftlichen Rezeption noch erschwert.²⁶

Es ist jedoch problematisch, die literarischen Formen der dritten Generation und auch die Forschung darüber als gesonderte Position in den Feldern zu definieren. Denn diese werden ebenfalls als ‚digitale Literatur‘ weitergeführt. Es ist vielmehr eine Position, die von mehreren Generationen aktiviert wird. Folglich stärken und schwächen sie sich gleichermaßen, sie sind KonkurrentInnen innerhalb ihrer Position und eine Einheit gegenüber anderen Positionen.

25 Trotzdem partizipieren die ForscherInnen mit englischen Beiträgen (z.B. Gendolla und Schäfer 2007, 2010; Simanowski, Gendolla und Schäfer 2010; Simanowski 2011) auch am internationalen Diskurs. Diese fremdsprachigen Publikationen sind jedoch nicht Teil meines Korpus.

26 Dennoch ist der Generationsbegriff nicht unproblematisch und anders als Flores, verstehe ich ihn rein feldtheoretisch beziehungsweise als Erweiterung der Produktionsmittel anstatt eines „shift in practices“. Gegen Flores Generationenverständnis steht auch die Auffassung einer Weiterentwicklung der digitalen Literatur durch Diversifizierung und Konjunktur. Diese These vertreten vor allem Hannes Bajohr und Annette Gilbert, die dies in ihrer Einleitung zum Sammelband „Digitale Literatur II“ ausführen. Ohne diesem zu widersprechen, verwende ich den Generationsbegriff weniger für ästhetische Brüche oder mediale Wechsel, sondern eher für eine historisch determinierte Strömung – oder wie sie selbst es nannten als „eher enges Feld literarischer Produktion und literaturwissenschaftlicher Beobachtung“ (Bajohr und Gilbert 2021, 7).

Der Beginn der hier relevanten Generation ist mit der künstlerischen Nutzung des WWW zu verzeichnen. Für Suter (2012) beginnt die „zweite Welle“ der digitalen Literatur mit dem Symposium zu Max Bense im Jahre 1994. Für die Literaturwissenschaft (und folglich den untersuchten Korpus) konnte ich den Start ein Jahr früher mit einer Diplomarbeit (Strobl 1993) an der Universität Wien und einer Dissertation (Fendt 1993) an der Universität Bern verzeichnen.²⁷

Den Übergang zur dritten Generation finde ich problematischer. Denn vereinzelte ProduzentInnen der zweiten Generation, z. B. Piringer, nahmen sich den Sozialen Medien ebenfalls an. Gleichwohl gibt es auch von der aktuellen Generation Werke, die nicht auf Soziale Medien zurückgreifen, und umgekehrt entwickelten sich Subgattungen, Techniken und Ästhetiken weiter, wie zum Beispiel Dichtungsgeneratoren in Twitterbot-Literatur.

Trotz all dieser Unschärfen ergibt sich durch das Generationsmodell eine Gruppe an ProduzentInnen, die von einer zugehörigen Generation an LiteraturwissenschaftlerInnen rezipiert wurden und deren Forschung in meine Korpusanalyse eingeht. Denn, ein Ergebnis vorwegnehmend, gemeinsam mit dem Generationswechsel im literarischen Feld hat auch im universitären Bereich ein Generationswechsel stattgefunden – hier seien die produktivsten WissenschaftlerInnen aufgeführt: Johannes Auer, Friedrich W. Block, Florian Cramer, Peter Gendolla, Florian Hartling, Christiane Heibach, Heiko Idensen, Roberto Simanowski, Beat Suter und Karin Wenz; alle wendeten sich nach einer intensiven Beschäftigung mit der digitalen Literatur dann schließlich anderen Themen zu. Einzig Norbert Bachleitner (2017a, 2017b, 2018) veröffentlichte drei Beiträge zur digitalen Literatur in den letzten Jahren.

Da die Analyse die wissenschaftliche Rezeption der zweiten Literaturgeneration in den Blick nimmt, exkludiere ich Sekundärliteratur über digitale Literatur in Sozialen Medien sowie die ProduzentInnen der dritten Generation. Dennoch schränke ich den Korpus nicht auf die verknüpften akademischen Generationen ein, da vereinzelte nachstrebende WissenschaftlerInnen – wenn auch nicht so intensiv und oft im Kontext zur aktuellen Literatur – sich auch mit den Werken der zweiten Literaturgeneration beschäftigen.

27 Frühere Publikationen, wie Rainer Kuhlens „Hypertext“ von 1991, sind zwar referenziert worden, aber nicht im literaturwissenschaftlichen Kontext entstanden.

5 Selektionskriterien und Recherche

Um die Bedeutung, also das Kapitalvolumen, der Position ‚digitale Literatur‘ (und der damit verbundenen zweiten Generation) im deutschsprachigen, literaturwissenschaftlichen Feld zu erfassen, analysiere ich die Positionierungen, also Publikationen, von 1993 bis 2021. Der Korpus²⁸ wurde nach folgenden Kriterien, die vorangehende Definitions- und Abgrenzungsschwierigkeiten berücksichtigen, zusammengestellt:

1. Publikationen sind in einem akademischen Kontext publiziert worden. Im einfachsten Fall sind die ProduzentInnen in einem universitären Umfeld tätig und/oder ein wissenschaftlicher Publikationsrahmen (Wissenschaftsverlag, Fachzeitschrift etc.) ist gegeben. Da dies bei Online-Publikationen teils nicht ersichtlich ist, habe ich mich daher im Zweifelsfall auf inhaltliche und formale Kennzeichen gestützt (Quellenreferenz, sachliche Argumentation, Sprache etc.).
2. Eine weitere Herausforderung stellte die Abgrenzung zu nicht-wissenschaftlichen Beiträgen dar. Kommentierende, journalistische und literaturkritische Beiträge, wie zum Beispiel Rezensionen, Interviews, Manifeste, Werkkommentare (v. a. zu Einzelwerken) oder Berichte von Veranstaltungen, wurden darum als nicht-wissenschaftlich ausgeschlossen.
3. Trotz der hohen Relevanz der Sozialen Medien als Plattformen zur Vernetzung und des Austausches sind Diskussionen, Postings (z. B. Tweets), Kommentare und Ähnliches nicht im Korpus enthalten.
4. Inhaltlich habe ich mich an der Definition der digitalen Literatur aus dem vorhergehenden Kapitel – also ohne Literatur in Sozialen Medien – orientiert. Beiträge über die Digitalisierung des Literaturbetriebs, kommerzielle Entwicklungen des Buchmarkts, digitale Medienformate (eBook) oder die neuen Rezeptionsbedingungen (Literaturblogs, Wreader oder Plattformen) wurden, sofern sie nicht in direktem Bezug zur digitalen Literatur stehen, ausgeschlossen.

²⁸ Zur Recherche habe ich den Karlsruher Virtuellen Katalog, Bibliografien (*netzliteratur.de* und *cyberfiction.ch*), das E-Zine *dichtung-digital*, Publikationslisten und stichprobenhaft Literaturverzeichnisse verwendet. Die Suchbegriffe setzen sich aus den Synonymen der digitalen Literatur, den einzelnen Gattungen sowie einzelnen ProduzentInnen zusammen. Der daraus entstandene Korpus erfüllt nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, ist aber mit 298 Einträgen umfangreich genug, um erste Aussagen treffen zu können. Eine erste Ungenauigkeit seitens der Kataloge konnte ich bereits feststellen, da zum Beispiel die DNB Dissertationen erst ab 1998 erfasst. Ich nehme an, dass etliche Hochschulschriften nicht enthalten sind, doch wurden diese auch von den Akteuren wenig bis gar nicht zitiert.

5. Obwohl die Akteure nicht nur deutschsprachige Beiträge veröffentlicht haben, habe ich mich entschieden, anderssprachige auszuschließen. Die Gründe dafür waren, dass diese für einen internationalen Diskurs intendiert sind, dass sie häufiger Beispiele aus dem amerikanischen Raum behandeln und meist auch in einer deutschen Fassung erschienen sind. Dennoch möchte ich diesen Publikationen den Einfluss auf die nationale deutschsprachige Literaturwissenschaft nicht absprechen.²⁹
6. Aus dem Korpus exkludiert wurden außerdem Übersetzungen. Auch hier ist der Einfluss auf das literaturwissenschaftliche Feld zwar enorm, dennoch gilt die Zugehörigkeit zu einem internationalen oder anderen nationalen Diskurs. Zudem nehmen deren WissenschaftlerInnen meist nicht am hiesigen Feld als Akteure teil – aber sie prägen es indirekt mit, indem ihre Forschungsbeiträge als diskursive Positionen (von hiesigen Akteuren) einbezogen werden.³⁰
7. Die nächste Herausforderung war die Vereinheitlichung und Gewichtung der Publikationen. Erstens habe ich nicht die Sammelbände als Ganze, sondern die enthaltenen einzelnen Kapitel aufgenommen. Bei mehrfach veröffentlichten Publikationen, zum Beispiel als Dissertation und später als Buch im Verlag, wurde die gedruckte Verlagsversion herangezogen, da deren Wirkungskreis größer erscheint. Dennoch bleibt ein wesentliches Problem bestehen: Eine Dissertation von 300 und ein Artikel von 20 Seiten erhielten jeweils einen Eintrag, trotz unterschiedlichen wissenschaftlichen Wertes. Um dies exakter zu quantifizieren, wäre noch eine Auswertung über den citation impact notwendig.

6 Ergebnisse der Korpusanalyse

Der gesamte Korpus ist unter https://www.zotero.org/groups/4374420/digitale_literatur_im_litwiss_feld/library einsehbar. Er enthält 298 Publikationen von 157 Akteuren, wovon 40 mehr als zwei Einträge und fünf mehr als zehn Einträge verfasst haben (Abb. 2). Daraus schließe ich, dass es eine aktive Gruppe von WissenschaftlerInnen gab, die sich mit digitaler Literatur befasst haben.

²⁹ Diese nationale Eingrenzung fiel mir besonders schwer, da digitale Literatur per definitionem als global gilt. Doch wie ich mit Cramer in der Einleitung konstatiert habe, hat sich die digitale Literatur in Deutschland anders als in den USA entwickelt.

³⁰ Anderssprachige Akteure sind meistens nicht im deutschsprachigen Feld aktiv, prägen jedoch den hiesigen Diskurs – sie bilden eine eigene „diskursive Position“. Zum Beispiel: Bourdieu selbst war kein Akteur im deutschen Feld, aber prägte es und bildete durch die deutschen Akteure die diskursive Position „Feldtheorie“.

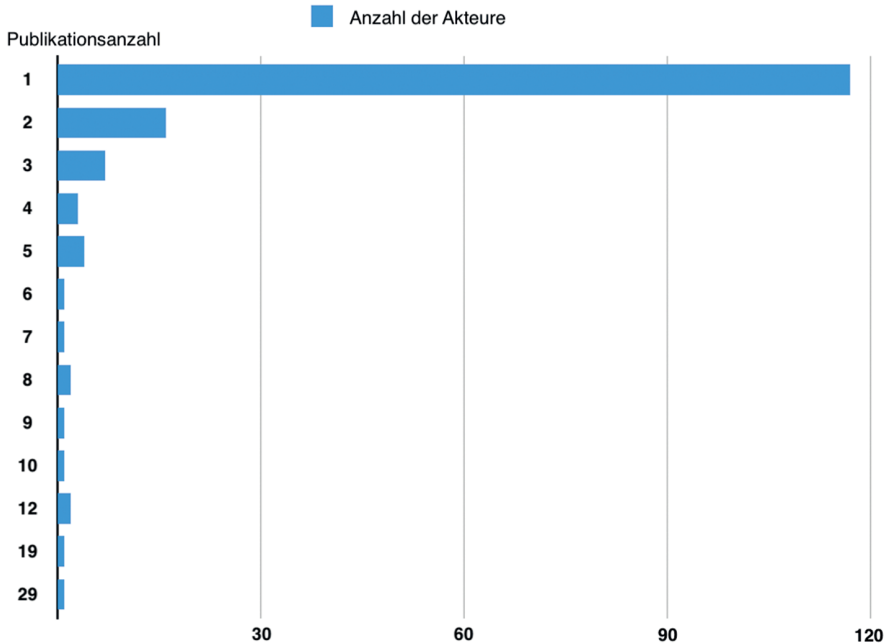


Abb. 2: Anzahl der Akteure (x-Achse) nach Publikationsanzahl (y-Achse).

20 Prozent sind längere Texte, also Hochschulschriften und Bücher (Abb. 3), wobei die Buchkapitel vor allem in Sammelbänden erschienen sind, die ausschließlich der digitalen Literatur gewidmet waren. 13 Prozent der Publikationen (Online-Artikel und Vorträge) sind nur im Internet verfügbar, während alle anderen Veröffentlichungen auch oder nur gedruckt veröffentlicht wurden.³¹

In Ergänzung der quantitativen Entwicklung sei auf den qualitativen Publikationskontext, auf Verlage, verwiesen, da die Wertigkeit einer Publikation auch über den Verlag (und sein Kapital) bestimmt wird. Der Suhrkamp Verlag und der transcript Verlag sind mit jeweils sechs Einträgen am häufigsten vertreten, gefolgt von edition text + kritik und Wilhelm Fink mit jeweils fünf und De Gruyter und J.B. Metzler mit je vier Veröffentlichungen.

Die Publikationskurve in Abb. 4 bestätigt die einleitend zitierten Beobachtungen. Nach einem starken Anstieg der Forschung gab es 2002 einen Einbruch, gefolgt von einem Rückgang bis 2017. Der Höhepunkt 2001 beziehungsweise der Einbruch danach lassen sich teilweise durch die Sammelbände *Digitale Literatur*

³¹ Für eine genauere Definition der Position wäre ein Vergleich des Publikationsvolumens zu anderen Forschungsgegenständen oder der Gesamtveröffentlichungen unabdingbar.

● Hörspiel ● Lexikoneintrag ● Vortrag ● Buch
 ● Online-Artikel ● Hochschulschrift ● Artikel ● Buchkapitel

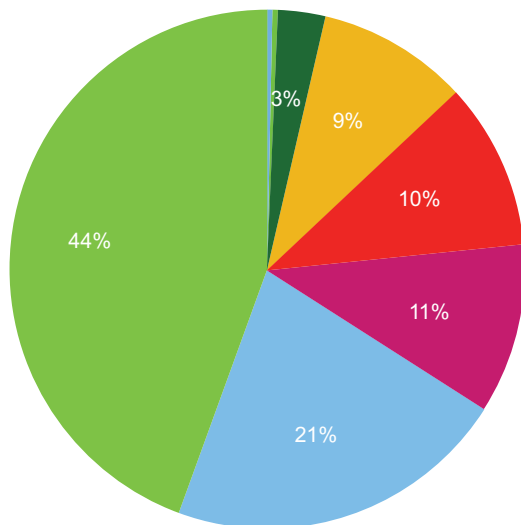


Abb. 3: Publikationen nach Erscheinungsart.

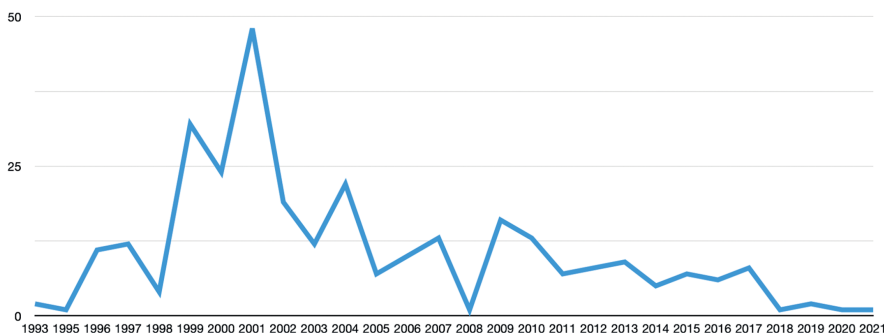


Abb. 4: Publikationen zu digitaler Literatur ab 1993.

und *Liter@tur* sowie die sinkende Anzahl an deutschen Artikeln in *dichtung-digital* ab 2002 erklären.³²

³² Diese Entwicklung ist konträr zur Analyse der Netzliteraturkritik von Hartling: „Wie in der ausführlichen Beschreibung der Untersuchungsergebnisse deutlich geworden ist, gab im Untersuchungszeitraum [1999–2002] es [sic!] noch keinen völlig ausdifferenzierten Kanon der Netzliteratur: Im Frühling 2002 war weder eine etablierte Netzliteraturkritik noch ein großer Kreis von

Die aktivsten Akteure legten zunächst zahlreiche Publikationen zur digitalen Literatur vor, wendeten sich dann (wie bereits erwähnt) aber anderen Forschungsgebieten zu (Abb. 5). Konkret findet sich von Simanowski (insgesamt 29 Einträge) der letzte aus 2014, von Suter (19) zuletzt 2016, von Heibach (12) 2012, von Block (12) 2015 und von Idensen (10) 2004. Das stärkste Konkurrenzthema wurde *Computer Games*, etwa für Beat Suter oder Karin Wenz. Nichtsdestotrotz sind spätestens ab 2010 wieder mehr Publikationen in Themenbereichen, die Aspekte der digitalen Literatur weiterführen, zu verzeichnen, darunter Automatisierung in der Computerphilologie und den Digital Humanities, Interaktivität in Computer Games, Performanz in Kunsttheorie und Intermedialität in Medienwissenschaften. Dieses Desinteresse ließ die zweite Generation an Kapital verlieren, da es nach Bourdieu eine stete Beschäftigung fordere, um wissenschaftliches Kapital zu erhalten.

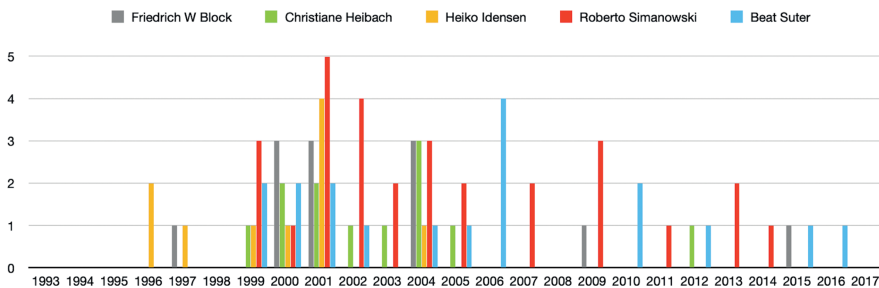


Abb. 5: Anzahl der Publikationen nach Akteur ab 1993.

Im literaturwissenschaftlichen Feld gewannen die Sozialen Medien in allen Facetten und die Rezeptionsveränderungen (Social Reading, Plattformen etc.) an Interesse, wie auch Bachleitner bereits 2010 konstatierte: „In den letzten Jahren ist innerhalb der digitalen Literatur eine Verschiebung des Interesses hin zur Anwendung von Web 2.0-Technologien zu beobachten“ (Bachleitner 2010). All diese Forschungsgegenstände und Disziplinen bieten gesellschaftliche Relevanz, genießen staatliche und wirtschaftliche Subventionen und weisen Aktualität und Interdisziplinarität auf.

Außerdem wandten sich auch die ProduzentInnen neuen Kunst- oder Literaturformen zu, wodurch die zweite Generation historisiert wurde. Die zweite Generation (ähnlich ihre Vorreiter) findet sich somit als experimentelle Wegbereiterin von kommerziellen Formen, der Literatur 2.0, *interactive storytelling*, generativer Literatur oder avantgardistischen Computerspielen wieder. Diese Rückgriffe auf

Kritikern nachzuweisen (ein Befund, der auch zwei Jahre später noch gültig zu sein scheint, betrachtet man den derzeitigen Diskurs)“ (Hartling 2004, 55).

das Schaffen der zweiten Generation schlagen sich im Korpus nieder und führten zu einem leichten Anstieg. Denn, wie der Sammelband „Code und Konzept“ aus 2016 exemplarisch belegt, führt das Verständnis vieler aktuellen Werke über die digitale Literatur der Jahrtausendwende. Außerdem findet man in den letzten Jahren Publikationen, Projekte und Konferenzen zur Didaktik und Archivierung, die bereits 2010 mit gleich zwei Sammelbänden begannen und 2017 mit „Netzliteratur und Archiv“ wieder aufgenommen wurden. Trotz alledem sinken die Publikationszahlen seit 2001.

Ein weiterer Grund für diese regressive Entwicklung ist in der Felddynamik selbst zu finden. Während in den 1990er- und 2000er-Jahren die Utopien und Dystopien des Internets, die Hacker-Kultur und der digitale Wandel den sozialen Raum bestimmten, änderte sich mit 9/11, der ausgehenden Terror-/Überwachungspolitik und WikiLeaks die öffentliche Meinung gegenüber digitalen Medien und Technologien. Diese postdigitale Haltung³³ übertrug sich auch auf die Literaturwissenschaft: Zu Beginn polarisierte eine rege Debatte um das Internet auch das akademische Feld. Technikeuphorie und Technophobien fanden sich in etlichen Einleitungen und Vorworten. Dieser Diskurs über das Ende des Gutenbergzeitalters und den Hypertext als revolutionäre Literaturform wandte sich pragmatischeren Themen, wie der Digitalisierung des Literaturmarktes und dessen neuen Akteuren, oder gänzlich anderen Forschungsobjekten zu. Erst in den letzten Jahren, befeuert von neuen Debatten rund um KI sowie die Macht der Plattformen, erwachte das Forschungsinteresse wieder.

Ausgehend von den sieben Schritten der Kanonisierung (aus dem Kapitel 2) kann man eine teilweise zu den Publikationszahlen ähnlich verlaufende Entwicklung an den Positionierungen ablesen:

1. Die Aufmerksamkeit für den neuen Forschungsgegenstand erweckten Beiträge mit polemischen Titeln wie Idensens (1996) „Die Poesie soll von allen gemacht werden! Von literarischen Hypertexten zu virtuellen Schreibräumen der Netzkultur“. Diese essayistisch bis propagandistisch anmutenden Beiträge – meistens Kurzformate, da die persönliche, aber auch generelle Forschung dazu erst am Anfang stand – erklären oder vergleichen die digitale Literatur in einer bildhaften, emotionalen Sprache: „der leeren perfekt designten Oberflächen“, „Online-Texte glänzen“ oder „Abenteuer des virtuellen Schreibens und Lesens“ (Idensen 1996). Zusätzlich sind diese Aufsätze unter dem Label ‚Neuentdeckung‘ in etablierten Reihen oder in Zeitschriften, z. B. „Neue Litera-

³³ Cramer diskutiert das Postdigitale als Desillusionierung von digitalen Medien, die sich auf alle damit verbundenen kulturellen und ökonomischen Praktiken auswirke (Cramer 2014). Auch Gilbert und Bajohr konstatieren Auswirkungen des Postdigitalen auf die (digitale) Literatur (Gilbert und Bajohr 2021).

tur im Anmarsch? Einige flüchtige Bemerkungen zu den variablen Gestaltungsmöglichkeiten der Internetliteratur“ (Rzeszutnik 1999) erschienen. Auf Grund der irisierenden Novität der *neuen* Medien und deren antagonistische Provokation gegenüber der Literatur per se konnte diese Kanonisierungsphase erfolgreich abgeschlossen werden.

2. Heibachs Forschung, die in der Monografie „Literatur im elektronischen Raum“ mündete, steht als Paradigma der Ästhetisierung. Die im ersten Kanonisierungsschritt herausgearbeiteten innovativen Aspekte wurden vertieft und der Forschungsgegenstand in beiden Feldern legitimiert. Diese Anerkennung wird zwar durch jegliche Forschung indirekt bestätigt, aber vor allem durch die Rückführung der digitalen Literatur auf kanonisierte Vorgänger bestärkt – Beispiele sind hier die Arbeiten von Gendolla und Schäfer (2001) und noch intensiver von Bachleitner (2010).
3. Das (neue) Instrumentarium zur Erforschung, wie die Definition des Gegenstandes selbst oder auch Typologien, wurde mit Publikationen von Simanowski (1999), Schäfer (2004) und vielen Anderen geschaffen. Des Weiteren fällt hierunter auch die literaturtheoretische Grundlagenarbeit, etwa zur Autorschaft (vgl. Hartling 2009). Die Etablierung methodischer, theoretischer oder begrifflicher Ansätze zur Untersuchung der digitalen Literatur bedeutet auch einen Schritt zu ihrer weiteren Kanonisierung.
4. Die Verortung der digitalen Literatur im literaturwissenschaftlichen Feld fand auf unterschiedlichen Ebenen statt: beginnend von den Dispositionen der Akteure und dem Publikationskontext, über die angewandte Methodik bis zur dezidierten Einordnung in die Literaturgeschichte. Dies geschah nun nicht mehr nur in eigens dem Thema gewidmeten Publikationen, sondern in Lexika oder Grundlagenwerken, wie z. B. Winkos Beitrag im Sammelband *Literaturbetrieb in Deutschland* (Winko 2009). Hierbei ist besonders die Anerkennung von bereits etablierten WissenschaftlerInnen, also mit hohem wissenschaftlichen Kapital, relevant, wodurch auch die Position der literarischen Strömung (und ihrer Akteure) an Kapitalvolumen gewinnt. Dies ist ein Prozess, der beständig wiederholt werden muss. Der Rückgang an Publikationen und der Mangel an Legitimierung durch bereits etablierte ForscherInnen legt nahe, dass dieser Schritt nicht vollständig erfüllt wurde und folglich den gesamten Kanonisierungsprozess hindert.
5. Die Archivierung barg große Herausforderungen³⁴ und benötigt sowohl literaturtheoretische Auseinandersetzung als auch technische Infrastruktur. Ak-

³⁴ Eines der größten Probleme ist die Reproduktion des Settings, wie bei Performances, Plattformen, Browsern etc., da es nicht genügt, den Text zu vermitteln, sondern das interaktive, interme-

tuell setzen sich das *Deutsche Literaturarchiv Marbach* und das *Innsbrucker Zeitungsarchiv* mit der Archivierung der digitalen Literatur auseinander³⁵, und es fanden dazu Konferenzen statt, wie *Netzliteratur im Archiv* 2015, der *LiN Workshop* 2021 oder *#Netzliteraturwissenschaft* 2021. Auch hier findet eine starke Selektion statt, wie Bachleitner festgestellt hat:

It is not surprising that ‘peers’ and their institutions try to cut the literary wild oats in the internet, but we may doubt if such attempts will be successful in the long run since they are inadequate in the new media environment. At best the canonized works will end as all institutionally consecrated art, namely in (digital) museums and literary history books. (Bachleitner 2014, 98)

6. Daneben ist vor allem die Vermittlung durch das Bildungssystem ein zentraler Kanonisierungstreiber. Die didaktischen Arbeiten dazu sind gerade im Entstehen, unterstützt durch die generelle Digitalisierung der Lehre und Pädagogik. Dies und der letzte Punkt sind langfristige Aufgaben, zu welchen im Korpus noch keine Publikationen zu finden waren.

7 Conclusion

Die Ergebnisse der Korpusanalyse bestätigen die einleitend zitierten Beobachtungen eines rapiden Anstiegs und Abfalls der Publikationen zu ‚digitaler Literatur‘ – oder genauer ihrer ‚zweiten Generation‘, denn anstatt eines endgültigen ‚Scheiterns‘ vollzog sich ein zweifacher Generationenwechsel: Im literarischen Feld durch die Differenzierung und Verschiebung zur Literatur in Sozialen Medien und im akademischen Feld durch Abwanderung in andere Forschungsgebiete. Eine Gruppe aufstrebender ForscherInnen nutzte die Vorteile dieser neuen Position im akademischen Feld und die Synergien mit ihrer Nähe zum literarischen Feld. Die ersten Schritte der akademischen Kanonisierung waren erfüllt, doch die Legitimierung durch etablierte ForscherInnen und die Aufnahme in Grundlagenwerke wurde bisher nur unzureichend erfüllt. Dieser Kapitalverlust der Position

diale Gesamterlebnis zu simulieren (vgl. Giacomuzzi, Neuhaus und Zintzen 2010; Hartling und Suter 2010; Bendt 2017).

35 „Es gibt Bemühungen etablierter Sammlungsinstitutionen: Das *Innsbrucker Zeitungsarchiv* erfasst digitale Literaturmagazine, -blogs und Autorenhompages, während das *Deutsche Literaturarchiv Marbach* in einem Pilotprojekt „Literatur im Netz“ archivierte; derzeit baut es zusammen mit der Universität Stuttgart ein „Science Data Center für Literatur“ auf, das digitale Literatur nachhaltig für die Forschung sichern soll“ (Bajohr und Gilbert 2021, 18).

veranlasste auch die Akteure sich Forschungsgegenständen anzunehmen, die mehr Kapital versprochen.

Doch ist auch das ‚Scheitern‘ der zweiten Generation nicht endgültig, denn gerade an diesem Punkt der Kanonisierung könnte die Legitimierung wieder aufgegriffen werden und erst die repetitive, langfristige Reproduktion in Literaturwissenschaft und Bildungswesen wird zeigen, ob die digitale Literatur deutschsprachige Klassiker hervorbringt. Momentan wird dies weiterhin durch die aufstrebende, dominierende dritte Generation, die selbst gerade den Legitimierungsprozess durchläuft, verzögert.

An Anknüpfungspunkten für weitere Forschung fehlt es aus der feldtheoretischen Perspektive nicht: Für eine genauere Definition der Bedeutung im akademischen Feld – und des Kanonisierungspotenzials – wäre ein Vergleich des Publikationsvolumens zu konkurrierenden Forschungsgegenständen oder den Gesamtveröffentlichungen notwendig. Auch ein Vergleich zum angeblich aktiveren Feld in den USA wäre bestimmt aufschlussreich. Außerdem wäre es sinnvoll, die von Suter bedauerte fehlende Institutionalisierung noch konkreter nachzuweisen, wie zum Beispiel über die Anzahl der Professuren, Konferenzen, Lehrpläne oder geförderte Projekte zur digitalen Literatur. Die Publikationen mit Tags nach den sieben Kanonisierungsschritten zu versehen und ebenfalls auf die chronologische Korpusauswertung zu übertragen, könnte weitere Ergebnisse liefern. Bei einem ersten Versuch ergab sich jedoch die Schwierigkeit, dass die meisten Texte mehrere Funktionen gleichzeitig erfüllten. Um das Korpus qualitativ zu analysieren, schlage ich eine Ergänzung der Analyse um den citation impact vor. Für diese und ähnliche Forschungsfragen kann der in dieser Arbeit vorgestellte Korpus als Grundlage herangezogen und ergänzt werden.

Literaturverzeichnis

- Alderman, Naomi. *The first great works of digital literature are already being written*. The Guardian. Games <http://www.theguardian.com/technology/2015/oct/13/video-games-digital-storytelling-naomi-alderman>. 2015 (6. August 2023).
- Auer, Johannes, Beat Suter und René Bauer. *SearchSongs – Sehnsuchtsmelodien des Netzes*. http://searchsonata.netzliteratur.net/fiwi/searchsongs_info.html. 2007 (6. August 2023).
- Bachleitner, Norbert, Christina Hoffmann und Johanna Öttl. „Formen un kreativen Schreibens in der digitalen Literatur“. *Digitalität und literarische Netz-Werke*. Wien: Turia + Kant, 2018. 38–72.
- Bachleitner, Norbert. „Digital Literature: Continuation of or Rupture with the Avant-gardes?“. *Brüchige Texte, brüchige Identitäten*. Hg. Norbert Bachleitner u.a. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2017a. 77–94.
- Bachleitner, Norbert. „Formen digitaler Literatur. Ein Überblick“. *Knjischevnja Istorija* XLIX (2017b): 143–182.

- Bachleitner, Norbert. „Literary Field or ‘Digital Soup’? Literature in the Internet“. *Quote, Double Quote: Aesthetics Between High and Popular Culture*. Hg. Paul Ferstl und Keyvan Sarkhosh. New York: Brill, 2014. 87–98.
- Bachleitner, Norbert. „Digitale Literatur als Provokation der Literaturwissenschaft“. *Out of the box: über den Wert des Grenzwertigen*. Hg. Emmeline Besamusca, Christine Hermann und Ulrike Vogl. Wien: Praesens-Verlag, 2013. 231–246.
- Bachleitner, Norbert. *Formen digitaler Literatur*. (Vorlesung). <https://netzliteratur.net/bachleitner/index.html>. 2010 (6. August 2023).
- Bachleitner, Norbert. „Nicht jeder Tisch ist gross oder jedes Dorf ist alt“. Dichtungsgeneratoren zwischen literarischer Avantgarde und kommerzieller Verwertung“. *Finnno-Ugrian Studies in Austria. On the Road – Zwischen Kulturen unterwegs*. Hg. Ágoston Zénó Bernád, Márta Csire und Andrea Seidler. Wien: Lit-Verlag, 2009. 117–132.
- Bajohr, Hannes und Anette Gilbert. „Platzhalter der Zukunft: Digitale Literatur II (2001 → 2021)“. *Digitale Literatur II*. Hg. Annette Gilbert und Hannes Bajohr. München: edition text + kritik, 2021. 7–21.
- Bajohr, Hannes. *Algorithmische Einfühlung: Über Nick Montforts »Megawatt«*. 0x0a. <https://0x0a.li/de/algorithische-einfuehlung-nick-montforts-megawatt/>. 2015 (6. August 2023).
- Balazard, Simone / ALAMO. „Le Jardin des drames“. *L’imagination informatique de la Littérature*. Hg. Bernard Magné und Jean-Pierre Balpe. Presses universitaires de Vincennes, 1991. 109–128. [Erstmals vorgetragen auf dem Colloque de Cerisy, 1985.]
- Bendt, Jutta. Hg. *Netzliteratur im Archiv: Erfahrungen und Perspektiven*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2017.
- Bourdieu, Pierre. „Das literarische Feld“ [„Le Champ littéraire“, 1991]. *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld*. Hg. Franz Schultheis und Stephan Egger. Id. Reihe: Schriften zur Kultursoziologie 4. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2015. 309–338.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes* [Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire, 1992]. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Bourdieu, Pierre und Loïc Wacquant. *Reflexive Anthropologie* [Réponses. Pour une anthropologie réflexive, 1992]. Übersetzt von Hella Beister. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *Soziologische Fragen* [Questions de sociologie, 1980]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
- Bourdieu, Pierre. „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“. *Soziale Ungleichheiten*. Hg. Reinhard Kreckel. Göttingen: Schwartz, 1983. 183–198.
- Bourdieu, Pierre. „Die Wechselbeziehungen von eingeschränkter Produktion und Großproduktion“ [„Le Marché des Biens Symboliques“, 1971]. *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Hg. Christa Bürger, Peter Bürger und Jochen Schulte-Sasse. Übersetzt von Bernd Schwibs. Reihe: Hefte für kritische Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982. 40–61.
- Bourdieu, Pierre. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Übersetzt von Wolfgang Fietkau. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.
- Cramer, Florian. „What Is ‘Post-Digital’?“. *Post-digital Research, APRJA* 3.1 (2014): 11–24. <https://apreja.net/article/view/116068/165295> (6. August 2023).
- Cramer, Florian. „Postdigitales Schreiben“. *Zukunft der Literatur*. Hg. Hugo Dittberner. München: edition text + kritik, 2013. 27–43.
- Cramer, Florian. *Post-Digital Writing*. <https://electronicbookreview.com/essay/post-digital-writing/>. Vortrag gehalten auf der *Electronic Literature Organization conference*, Morgantown. 22. Juni 2012 (6. August 2023).

- Engelmeier, Hanna. „Was ist die Literatur in ‚Digitale Literatur‘?“. *Merkur* 823 (2015): 31–45.
- Fendt, Kurt. *Offene Texte und Nicht-lineares Lesen. Hypertext und Texttheorien* Dissertation. Bern: Universität Bern, 1993.
- Flores, Leonardo. „Third Generation Electronic Literature“. *electronic book review*. <https://electronicbookreview.com/essay/third-generation-electronic-literature/>. 2019 (6. August 2023).
- Fröhlich, Gerhard. *Bourdieu-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, 2014.
- Gendolla, Peter. „Verweile doch ...“ Über flüchtige Momente in der Netzliteratur“. *Digitale Literaturvermittlung: Praxis – Forschung – Archivierung*. Hg. Renate Giacomuzzi, Stefan Neuhaus und Christiane Zintzen. Id. Reihe: Angewandte Literaturwissenschaft 10. Innsbruck u. a.: Studien-Verlag, 2010. 76–89.
- Gendolla, Peter und Jörgen Schäfer. *The aesthetics of net literature: writing, reading and playing in programmable media*. Hg. id. Reihe Medienumbrüche 16. Bielefeld: Transcript, 2007.
- Gendolla, Peter und Jörgen Schäfer. „Auf Spurensuche. Literatur im Netz, Netzliteratur und ihre Vorgeschichte(n)“. *Digitale Literatur*. Hg. Roberto Simanowski. Bd. 152. München: edition text + kritik, 2001. 75–86.
- Giacomuzzi, Renate, Stefan Neuhaus und Christiane Zintzen. Hg. *Digitale Literaturvermittlung: Praxis – Forschung – Archivierung*. Id. Reihe Angewandte Literaturwissenschaft 10. Innsbruck u. a.: Studien-Verlag, 2010.
- Hartling, Florian, und Beat Suter. Hg. *Archivierung von digitaler Literatur: Probleme – Tendenzen – Perspektiven*. Sonderheft SPIEL: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2010.
- Hartling, Florian. *Der digitale Autor: Autorschaft im Zeitalter des Internets*. Bielefeld: Transcript, 2009.
- Hartling, Florian. „Wo ist der Online-Ulysses? Kanonisierungsprozesse in der Netzliteratur“. *HALMA: Hallische Medienarbeiten* 19. Halle: Martin-Luther-Universität, 2004. <http://www.netzliteratur.net/hartling/hartling-online-ulysses.pdf> (6. August 2023).
- Heibach, Christiane. *Literatur im elektronischen Raum*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.
- Idensen, Heiko. „Die Poesie soll von allen gemacht werden! Von literarischen Hypertexten zu virtuellen Schreibräumen der Netzkultur“. *Literatur im Informationszeitalter*. Hg. Dirk Matejovski. Frankfurt a. M.: Campus, 1996. 143–184. <https://www.netzliteratur.net/idensen/poesie.htm>. (6. August 2023).
- Joch, Markus, York-Gothart Mix und Norbert Christian Wolf. *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer, 2009.
- Lahire, Bernard. *Doppelleben: Schriftsteller zwischen Beruf und Berufung [La condition littéraire. La double vie des écrivains]*. Übersetzt von Michael Tillmann. Berlin: Avinus, 2011 [2006].
- Lenger, Alexander und Philipp Rhein. *Die Wissenschaftssoziologie Pierre Bourdieus*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018.
- Magerski, Christine. *Theorien der Avantgarde: Gehlen – Bürger – Bourdieu – Luhmann*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.
- Piringer, Jörg. *nam shub*. <https://joerg.piringer.net/index.php?href=namshub/namshub.xml&mtitle=projects> (6. August 2023).
- Piringer, Jörg. „Nam Shub – A Text Creation and Performance Environment“. *e-poetry Université Paris* 8 (2007).
- Rzeszotnik, Jacek. „Neue Literatur im Anmarsch? Einige flüchtige Bemerkungen zu den variablen Gestaltungsmöglichkeiten der Internetliteratur“. *Orbis linguarum* 12 (1999): 125–128.
- Schäfer, Jörgen und Peter Gendolla. Hg. *Beyond the screen: transformations of literary structures, interfaces and genres*. Bd. 44. Medienumbrüche. Bielefeld: Transcript, 2010.

- Schäfer, Jörgen. „Sprachzeichenprozesse. Überlegungen zur Codierung von Literatur in ‚alten‘ und ‚neuen‘ Medien“. *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*. Hg. Alexander Böhnke und Jens Schröter. Id: Reihe Medienumbrüche 2. Bielefeld: Transcript, 2004. 143–168.
- Seifert, Lewis. *Proppian Fairy Tale Generator v1.0*. https://web.archive.org/web/20061112014356/http://www.brown.edu/Courses/FR0133/Fairytale_Generator/gen.html. 2001 (6. August 2023).
- Simanowski, Roberto. *Digital Art and Meaning: Reading Kinetic Poetry, Text Machines, Mapping Art, and Interactive Installations*. Minneapolis: Minnesota Univ. Press, 2011.
- Simanowski, Roberto, Jörgen Schäfer und Peter Gendolla. Hg. *Reading moving letters: digital literature in research and teaching*. Reihe Medienumbrüche 40. Bielefeld: Transcript, 2010.
- Simanowski, Roberto. „Digitale Literatur. Begriffsbestimmung und Typologisierung“. *dichtung-digital* <http://www.dichtung-digital.de/Simanowski/28-Mai-99-1/typologie.htm>. 1999 (6. August 2023).
- Strobl, Peter. *Text und Hypertext: Untersuchungen zur Linearität in traditionellen und elektronischen Texten*. Diplomarbeit. Wien: Universität Wien, 1993.
- Suter, Beat. *Was wird Literatur? Wird (digitale) Literatur zu Spiel? Oder Spiel zu Literatur?* https://www.netzliteratur.net/suter/Suter_Was_wird_Literatur.pdf (2015).
- Suter, Beat. *Von Theo Lutz zur Netzliteratur. Die Entwicklung der deutschsprachigen elektronischen Literatur*. https://www.netzliteratur.net/suter/Geschichte_der_deutschsprachigen_Netzliteratur.pdf. 2012 (6. August 2023).
- Winko, Simone. „Am Rande des Literaturbetriebs: Digitale Literatur im Internet“. *Literaturbetrieb in Deutschland*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik, 2009. 292–303.

Sebastian Berlich

Ist die sogenannte „Popliteratur“ Genre oder Gespenst? Und gibt es da einen Unterschied?

Der Streit um die (Existenz der) Popliteratur aus genretheoretischer Sicht

Im Juli 2000 bemerkt der Literaturkritiker Gerrit Bartels in der *tageszeitung*, „das Neue-Deutsche-Literatur-Sublabel ‚Popliteratur‘“ werde „mal als ‚Phänomen‘, mal als ‚Gespenst‘ bezeichnet, vor allem aber [...] von denen, die dann doch finden, dass es mit der aktuellen deutschen Literatur alles andere als zum Besten bestellt ist, als Lieblingsfeind an den Pranger gestellt“ (Bartels 2000). Bartels deutet schon eine Topik an, bezieht sich aber explizit auf Wolfgang Höbel, der im Dezember 1998 eine Sammelrezension zu Titeln von Alexa Hennig von Lange, Benjamin von Stuckrad-Barre, Andreas Neumeister und Judith Hermann im *Spiegel* so eröffnet: „Es geht ein Gespenst um im deutschen Literaturbetrieb, das sich wildbunt kostümiert hat, vor lauter Kraft und Jugendlichkeit kaum laufen kann und allezeit eine Menge Lärm macht – unter dem Namen Pop-Roman verbreitet es Mitleid und Schrecken im ganzen Leseland“ (Höbel 1998).

Der Bezug auf den populären Einstieg in das *Manifest der kommunistischen Partei*¹ lässt sich zunächst als rhetorisch geschickte Eröffnung begreifen, die ‚Popliteratur‘ im paradigmatisch aufgerufenen Vergleich mit dem Kommunismus marginalisiert. Die Bezeichnung als Gespenst scheint jedoch noch etwas anderes aufzurufen, etwa eine im Vergleich mit anderen literarischen Rubriken geringere Greifbarkeit. Die von Bartels erahnte Regelmäßigkeit manifestiert sich jedenfalls deutlich in den drei folgenden Jahren:

„Ein Gespenst geht um im deutschen Medienbetrieb: die Pop-Literaten, oder stylegerechter: Generation Pop“ (Ullmaier 2001, 10).

„Es schien, als ginge ein Gespenst – ein sympathisches wohlberkmt – im deutschen Feuilleton um: die Rede von der Popliteratur“ (Jung 2002, 10).

„Seit Mitte der 90er Jahre geht ein Gespenst um im deutschen Feuilleton, der Kommunismus ist es gewiss nicht, sondern Popkultur, speziell Popliteratur“ (Stahl 2003, 93).

1 „Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus.“ (Marx 1978 [1848], 70).

Diese Sätze stammen aus Texten der Germanisten² Johannes Ullmaier, Thomas Jung und Enno Stahl, die in den entscheidenden Jahren der deutschsprachigen Popliteratur-Diskussion erscheinen. Offensichtlich bilden diese Sätze eine Serie, die jedoch nicht durch einen klaren Bezug aufeinander ausgewiesen wird. Zugleich scheint die Metapher unüblich: Was bedeutet es, einen Begriff für eine Textgruppe als Gespenst zu bezeichnen? Welcher Unterschied zwischen Genre und Gespenst wird dadurch aufgerufen? Dieser Frage widmen sich die folgenden Close-Readings, die von eben jenen Text-Passagen ausgehend das Zitat rückverfolgen, aber auch in die jeweiligen Texte und gegebenenfalls Textreihen sowie den umliegenden Diskurs um den Begriff ‚Popliteratur‘ einbetten. Da die Sätze so klar an einem Diskurs partizipieren, hat die Untersuchung Mehrwert für eine Begriffsgeschichte der Popliteratur; zugleich lässt sich hier exemplarisch verfolgen, so meine These, wie ein ontologisches Verständnis von Genre (und damit verbunden auch der Code wahr/nicht-wahr) strategisch in ästhetisch-wertenden Debatten eingesetzt werden kann.

Auch als genretheoretischer Beitrag hat die Untersuchung also doppelten Charakter: Bilanzieren lässt sich hier das Potenzial ontologischer Gattungsverständnisse um die Jahrtausendwende und zugleich das strategische Potenzial, das Genre (als Maßstab, als Position im Feld, die Anschlusskommunikation ermöglicht, Kanonisierung organisiert), aber auch ein ‚*undoing genre*‘ bietet. Daher folgt nun ein Abriss über Genretheorie mit Fokus auf ontologische, axiologische und feldstrategische Fragen (I), ebenso wie ein verdichteter Blick auf den Popliteratur-Diskurs (II). Daran schließen Close Readings der drei zitierten Stellen bei Ullmaier (III), Jung (IV) und Stahl (V) mit eben erwähntem Horizont an. Abschließend folgt eine kurze Bilanz, in deren Rahmen Anschlussmöglichkeiten für eine praxeologische Genre-Forschung aufgezeigt werden (VI).

I

Den Streit um die Seinsweise von Genres, der die Theorie bis weit ins 20. Jahrhundert beschäftigt, legt im Grunde Klaus Hempfers „konstruktivistische Synthese“ (Hempfer 1973, 122)³ bei, die 1973 symbolträchtig im ersten Band der von Hempfer

² Dabei handelt es sich nicht um die einzige Rolle, diese drei Personen im Diskurs bekleiden; Ullmaier und Stahl sind auch literaturjournalistisch tätig, Stahl ist zudem selbst Autor literarischer Texte. Derartige Mehrfachrollen werden in den folgenden Analysen genauer adressiert.

³ Den durch Hempfer dargestellten Streit zwischen ‚Nominalisten‘ und ‚Realisten‘ um die Frage, ob es Allgemeinbegriffe gibt oder nicht, lässt die Synthese hinter sich und beschreibt Genres

mitverantworteten UTB-Reihe *Information und Synthese*⁴ erschien und sich seitdem als zentraler Ausgangspunkt der Genretheorie im deutschsprachigen Raum erwiesen hat.⁵ Das gilt nicht zuletzt für eine (literatur-)soziologisch informierte Genretheorie, die ihren Ausgang ebenfalls in den 1970er Jahren mit Wilhelm Voßkamps Konzeption von Genres als „literarisch-soziale[n] Institutionen“ (Voßkamp 1977, 30)⁶ nahm. Garantiert das Bewusstsein um die Konstruktion bei Hempfer eher eine Sorgfalt in diesem weiterhin auf Texte fokussierten Prozess, rückt Voßkamp den Prozess selbst, insbesondere die Interaktion von Genre und Gesellschaft in den Blick.

Die Rolle literarischer Institutionen (Verlage, Autor*innen, Literaturkritik und -wissenschaft) im „generischen Prozess“ (Michler 2015, 50) konzipiert jüngst Werner Michler und wendet sich damit endgültig von Genres als statischen Größen ab. Michler macht so eben jene Doppelrolle der Wissenschaft als Beobachterin und Teilnehmerin transparent, über die etwa Hempfer bei der Konstruktion seines eigenen Gattungssystems stolpert.⁷ Das Problem ist dadurch nicht gelöst: Wie den eigenen Anteil am *doing genre* konzipieren bei jenen Begriffen, die im generischen Prozess kondensieren, für den wissenschaftlichen Gebrauch aber verbindlich bereitliegen müssen?⁸

Nicht nur stolpert Wissenschaft praktisch über die Konsequenzen, die sich aus der konstruktivistischen Synthese ziehen lassen müssen. In Frage steht auch ein Selbstbild, das Wissenschaft als zuständig für Begriffsbildung sieht bzw. allein die

stattdessen als Konstrukte, „die aufgrund von beobachtbaren Gemeinsamkeiten zwischen Texten im Rahmen einer Theorie erstellt werden“ (Hempfer 1997, 653). Vgl. dazu ebenfalls die Einleitung des Bandes.

4 Als Anspruch der Reihe formulieren Hempfer und Mitherausgeber Wolfgang Weiß „eine umfassende und zuverlässige Bestandsaufnahme der literaturtheoretischen Forschung des 20. Jhs.“ (Hempfer 1973, 5).

5 Verwiesen sei allein auf Hempfers Autorschaft des Artikels „Gattung“ im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (1997).

6 Voßkamp verweist hier zudem bei kontextueller Nähe auf Hempfer. Vgl. Voßkamp 1977, 28.

7 Innerhalb dessen er dann doch Genres erkennt, bei denen es sich aller Konstruktion zum Trotz um „ahistorische Konstanten“ handelt (Hempfer 1973, 27). Ähnlich verhält es sich mit der naturalisierenden Rede von Genre, die im der Biologie entlehnten Begriff ohnehin angelegt ist. Hervorzuheben ist hier gerade der für Genres vorgeschriebene Ablauf ‚Geburt – Blüte – Tod‘, der die Gattungsgeschichte determiniert, ihrer historischen Dynamik beraubt und mit vitalistischen Vorstellungen einhergeht. Vgl. Zymner 2003, 207–209. Zur Kritik vgl. Michler 2015, 44.

8 Zum Kondensieren der Begriffe vgl. Schröter 2019, 231. Schröter entwirft auch einen Vorschlag zur Kombination induktiver und deduktiver Verfahren in der Formation eines Genrebegriffs. Einen anderen Vorschlag, der verschiedene Genretheorien synthetisiert, schlagen Marion Gymnich und Birgit Neumann mit dem „Kompaktbegriff Gattung“ vor (Gymnich und Neumann 2007, 34).

eigenen Begriffe als gültig anerkennt – und sie so auch den Kontingenzen der Begriffsgeschichte enthoben sieht (vgl. Michler 2015, 26).⁹ Wissenschaft grenzt sich etwa von anderen am literarischen Leben teilnehmenden „Bewertungsagenturen“ (Michler 2015, 51)¹⁰ ab, indem eigene Begriffe für Textgruppenbildung als ‚Genre‘ (bzw. in der Germanistik mit noch größerer Dignität ausgestattet: ‚Gattung‘) und Begriffe aus dem Feld als ‚Label‘ oder ‚Etikett‘ bezeichnet werden; was andeutet, dass die entsprechenden Begriffe keine semantische Tiefe aufweisen, sondern Texten lediglich aufgeklebt werden wie ein Werbesticker einem Produkt.¹¹

Dass es sich bei Genres nie um neutrale Begriffe handelt, beschreibt bereits Pierre Bourdieu. Auch die Literaturwissenschaft ist nicht den Mechanismen des Marktes enthoben und partizipiert am „Prestigewert“¹² der Genres. Genres sind also selbst Gegenstand von Wertungen und diskursiven Auseinandersetzungen (vgl. Bourdieu 1999, 253), unterliegen Konjunkturschwankungen,¹³ stellen zugleich aber auch Maßstäbe zur Bewertung von Positionen auf dem Feld bereit, indem sie dieses einteilen (etwa mittels der Niveaus high und low oder ‚dem‘ Kanon¹⁴). Ganz davon abgesehen sind Genres ein wichtiges Mittel, um sich überhaupt auf dem Feld zu platzieren und dort eine signifikante Position zu entwickeln (vgl. Bourdieu 1999, 368).¹⁵

9 Den Anspruch formuliert etwa Fricke 1988.

10 Betont wird so freilich auch eine funktionale Differenz zwischen den jeweiligen Agenturen.

11 Eine kritische Diskussion des Begriffs ‚Etikett‘ bzw. Ansätze zu einer Theorie des Begriffs leistet Katrin Blumenkamp im Hinblick auf das ‚Literarische Fräuleinwunder‘. Vgl. Blumenkamp 2011, 389–397.

12 „Der Prestigewert bezeichnet den Zugewinn an Ansehen, den der Umgang mit Literatur den Handelnden bringt“ (Heydebrand und Winko 1996, 131). Holger Dainat und Michael Kruckis bemerken dazu: „Karriere machte man im Fach von jeher leichter, wenn man über ‚die Großen‘ arbeitete, statt sich auf Neuland zu wagen [...]. Weil der Kanon auf Rekursion beruht, betreiben solche fachinternen Strukturen seine Stabilisierung (die Literatur selbst ist da viel beweglicher)“ (Dainat und Kruckis 1995, 149).

13 Das Bild der Konjunktur führt Michal Glowinski in die Gattungstheorie ein: „Wenn man die literarische Gattung als eine Struktur akzeptiert [...], dann bilden ihre Konjunktur die sich immer wieder als Ausdruck einer bestimmten literarhistorischen Situation formierenden literarischen Tendenzen, Tendenzen, die sehr unterschiedlicher Natur sind: der funktionale Charakter der Literatur, die Bildung des literarischen Geschmacks, die Bestimmung von Werthierarchien, Tendenzen, die auch Erscheinungen umfassen, die mit der sog. ‚literarischen Form‘ in Verbindung stehen“ (Glowinski 1974, 179).

14 Vgl. Fowler 1979, 100. Dazu auch Michler: „Insbesondere sind die dynamischen Komponenten zu beachten: Aufwertung und Nobilitierung, Umwertung und Entwertung von Gattungen, in ihrer relationalen Qualität hinsichtlich des synchronen Gattungsensembles“ (Michler 2005, 191).

15 Die Anschlussfähigkeit von Genrebegriffen beschreibt Fohrmann 1995, 278.

Vor diesem Hintergrund die ontologische Dimension eines Genres aufzudecken, tritt nicht nur hinter den erreichten Erkenntnisstand zurück, sondern hebt bei gleichzeitiger Attestierung von Nicht-Existenz oder Gattungstod auch die feldstrategische Kraft des jeweiligen Genres mit seinem beachtungsökonomischen und symbolischen Kapital aus. Die Metapher vom Gespenst muss das nicht leisten, schließlich unterläuft es eigentlich die Unterscheidung zwischen Existenz und Nicht-Existenz. Moritz Baßler, Bettina Gruber und Martina Wagner-Egelhaaf folgern etwa im Anschluss an die entsprechende Formulierung aus dem *Manifest der Kommunistischen Partei*, dass die „spezifische Anwesenheit des Gespensts [...] in erster Linie eine sprachlich-diskursive“ (Baßler, Gruber und Wagner-Egelhaaf 2005, 10) ist. Verstünde man Genres als Diskurseffekte, wären sie als Gespenster also gar nicht schlecht beschrieben; wie Ullmaier, Jung und Stahl in den eingangs zitierten Texten jeweils Genre konzipieren, gilt es in den Close Readings zu rekonstruieren.

II

Der Diskurs um Popliteratur, in dem sich Ullmaier, Jung und Stahl bewegen, ist nicht die erste Auseinandersetzung, die um den Begriff im deutschsprachigen Raum geführt wird; bereits in den 1960er Jahren umkreisen sich ‚Pop‘ und ‚Literatur‘¹⁶ für einige Zeit in Paratexten, Anthologien, poetologischen, vor allem aber feuilletonistischen und literaturwissenschaftlichen Texten. Schon damals wird der Begriff teils mit Vorsicht, teils ablehnend aufgegriffen¹⁷ und verschwindet schließlich in den frühen 1970er Jahren. Selbst wenn retrospektiv (mit guten Argumenten) eine Kontinuität über die 1980er Jahre hinweg (re-)konstruiert wird¹⁸ und der Begriff zwischenzeitlich wirklich nur noch eine Komposition entfernt scheint,¹⁹ manifestiert er sich erst Mitte der 1990er Jahre wieder. Zunächst zaghaft, spätestens ab 1998 nachdrücklicher, meist nicht systematisch, oft ohne begriffsgeschichtliches Bewusstsein und ästhetischen Fluchtpunkt. Paratextuelle

16 Zeitweise auch ersetzt durch ähnliche Begriffe wie ‚Beat‘ oder ‚Lyrik‘.

17 Selbst der als Pop-Gewährsmann geführte Rolf Dieter Brinkmann spricht lediglich von einem Stil, „für den die Bezeichnung ‚POP‘ nur vorläufig gilt [...]“ (Brinkmann 1968, 43–44). Später wird Christian Kracht wirkmächtig proklamieren: „Ich hab keine Ahnung, was das sein soll: Popliteratur“ (Philippi und Schmidt 1999 [Interview mit Christian Kracht u. Benjamin v. Stuckrad-Barrel]).

18 So etwa in der Anthologie *Pop seit 1964* (Gleba und Schumacher 2007) oder im *Handbuch Literatur & Pop* (Baßler und Schumacher 2019).

19 Am deutlichsten wohl in der Anthologie *Rawums* (Glaser 1984).

Hinweise²⁰ motivieren die entsprechende Rubrizierung ebenso wie inhaltliche Pop-Bezüge, und bald bildet sich ein Pool (para-)textueller Pop-Signale heraus, die die Funktion des Begriffs als Genrebezeichnung stärken.

Hinzu kommt bald eine Diskussion über Definition und Bewertung von ‚Popliteratur‘, die zunächst feuilletonistisch, dann jedoch ab 2001 auch literaturgeschichtlich bzw. -wissenschaftlich geführt wird. Etwa zeitgleich regen sich wiederum im Feuilleton verschiedene motivierte Stimmen, die ein Ende bzw. den Tod der Popliteratur ausrufen,²¹ der sich insofern einstellt, dass ‚Pop‘ zumindest im Feuilleton zur historischen Kategorie (Popliteratur der 90er^e) wird. In der Germanistik setzt sich der Begriff hingegen durch, maßgeblich geprägt von Moritz Baßlers 2002 bei Beck veröffentlichtem, im Ton affirmativem (vgl. Baßler 2002, 12–13) Buch *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten* und Eckhard Schumachers 2003 bei Suhrkamp erschienenem Buch *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Im Lauf der 2000er Jahre erscheint kontinuierlich Forschung, das Thema wird Dissertationsfähig, differenziert sich aus und wird zugleich mit Einführungen und Überblicksdarstellungen normiert.

Es fällt jedoch auf, dass sowohl Baßler als auch Schumacher in ihren seminalen Texten die behandelte Literatur zwar begrüßen, den Genrebegriff jedoch nur vorsichtig und distanziert nutzen, offensichtlich eher als Chiffre, um an den Diskurs anzuschließen. So schreibt Schumacher etwa über das, „was in den letzten Jahren unter dem Begriff Pop-Literatur verbucht wurde“ (Schumacher 2003, 9), und Baßler über das, „was heute unter ‚Popliteratur‘ verbucht wird“ (Baßler 2002, 14).²² Woher diese Vorsicht rührt, etwa aus Unbehagen an den Konnotationen und der Verbindlichkeit eines Genrebegriffs, lässt sich nicht definitiv beantworten. Es ist aber bezeichnend, dass sich weder Baßler noch Schumacher für ihr jeweils beschriebenes ästhetisches Programm der feldstrategischen Kraft des Be-

²⁰ Zu nennen ist hier vor allem eine Werbeanzeige des Suhrkamp-Verlags, der damals aktuelle Titel von Rainald Goetz, Thomas Meinecke und Andreas Neumeister mit dem Wort ‚Pop‘ bewirbt.

²¹ Diesen Komplex hat Eckhard Schumacher in zwei Aufsätzen (2006; 2011) aufgearbeitet. Auffallend ist, dass die literaturwissenschaftliche Beteiligung (auch im Feuilleton) teils begrüßt wird, teils aber auch als Grund oder zumindest Indiz für den Gattungstod benannt wird. In diesem Kontext fällt etwa auf, dass sich mit Thomas Ernst (vgl. 2001, 76) einer der ersten Popforschenden Germanisten seinem Gegenstand nähert, als sei er bereits vergangen.

²² Zudem stellt Baßler seiner Publikation ein Zitat aus Kathrin Rögglas Roman *Irres Wetter* voran: „dabei ist doch bekannt: sprich das pop-wort nicht aus!“ (Baßler 2002, 8).

griffs²³ erwehren können.²⁴ In diese diskursive Konstellation zwischen Konsekration und Unbehagen fällt die Rede von der Popliteratur als Gespenst.

III

Johannes Ullmaiers *Von Acid nach Adlon* geht 2001 aus einer vierteiligen Essayreihe hervor, die im Jahr zuvor im Hessischen Rundfunk gesendet wurde, und ist eine der ersten Publikationen zur Popliteratur nach den 1970er Jahren. Der Text erscheint im 1999 gegründeten Ventil Verlag, der zu dieser Zeit einige Bände zwischen Wissenschaft und Essayistik mit ‚Pop‘ als thematischem Schwerpunkt, auch dank der Zeitschrift *Testcard*, verlegt. In diesem Umfeld entwickelt *Von Acid nach Adlon* einen eigenen Ansatz und eine eigene Ästhetik, füllt seinen breiten Rand mit Zitaten und Abbildungen, wagt typografische Experimente und verweist vereinzelt auf O-Töne, die auf einer CD auch im Original beigelegt sind. Der Text funktioniert also intermedial, arbeitet mit einer Collage-Ästhetik.

Das passt zum eher öffnenden Charakter des Textes, der zwar vereinzelt literaturkritisch arbeitet, vor allem aber das damals gängige, um einige Autor*innen kreisende Verständnis von Popliteratur für Literaturen öffnet, die irgendwie mit Pop interagieren – unterfüttert durch großzügig zitierte Aussagen Dritter und eine umfangreiche Bibliografie. Statt Begriffskritik geht es also eher darum, die Konjunktur des Begriffs als Anlass für eine Inventur mit evaluierenden Momenten und die Konstruktion eines historischen Zusammenhangs zu nutzen.

Den diskursiven Status, also die Popularität des Begriffs, fasst Ullmaier in den bereits zitierten Eröffnungssatz des ersten von vier Teilen: „Ein Gespenst geht um im deutschen Medienbetrieb: die Pop-Literaten, oder stylegerechter: Generation Pop“ (Ullmaier 2001, 10).

Direkt neben diesem Zitat steht eine Abbildung, die die Köpfe von Karl Marx, Friedrich Engels und Benjamin von Stuckrad-Barre in einer Reihe zeigt, weiß auf schwarz, darüber der Satz: „Alle reden von Pop.“ Und darunter: „Wir auch.“ (Abb. 1). Das Bild verweist auf Marx und Engels als Urheber des Originalzitats,

²³ Ein Beispiel dafür liefert etwa das 2001 in der *Zeit* publizierte „Plädoyer für die Wiedereinführung des Begriffs ‚Trivalliteratur‘“ der Kritikerin und Schriftstellerin Dorothea Dieckmann, die eine Neubewertung zuvor als trivial abgewerteter Literatur unter neuen Begriffen wie etwa Pop ablehnt und damit nicht nur die Grenzen innerhalb des Felds befestigt, sondern auch die performative Kraft der Genrebegriffe vorführt.

²⁴ Dieses Misstrauen bleibt erhalten. So montiert Schumacher etwa 2011 die beiden Begriffe ‚Pop‘ und ‚Literatur‘ nicht als Kompositum, sondern in loserem Bezug zueinander (vgl. Schumacher 2011, 65).



Abb. 1: © Johannes Ullmaier.

eröffnet zugleich weitere Kontexte,²⁵ bietet jedoch auch eine recht klare Lesart für die Gespenster-Metapher an: eine diskursive Omnipräsenz, die auch den Kommunismus in der Eröffnung des Manifests auszeichnet, und in die sich Ullmaier (und seine Interviewpartner*innen) nun einschalten. Im weiteren Verlauf des ersten Teils, der sich einem Verständnis des Begriffs, gegenwärtigen Debatten und der in diesen mit Pop identifizierten Literatur widmet, kippt dieser diskursive Status jedoch nicht in ein Misstrauen dem Begriff gegenüber. Stattdessen weitet Ullmaier, performativ in Form von Listen, was alles unter den Begriff fallen könnte, und bereitet so den Boden für seine (historische) Erweiterung des Genres.

Neben der diskursiven Omnipräsenz aktiviert Ullmaier die mangelnde Greifbarkeit des Konzepts, der Marx und Engels das Manifest entgegensetzen. Bei Ullmaier heißt es derweil: „*Den* zentralen Kern, *die* Kategorie, nach der sich alles ordnet, wird man für den Pop&Literatur-Komplex vergeblich suchen“ (Ullmaier 2001, 11). Auch Ullmaier positioniert die Begriffe vorsichtig zueinander, stellt die Frage nach der Existenz einer Popliteratur jedoch nicht, sondern entfaltet eben die zahlreichen möglichen bzw. bereits realisierten Bezüge von Pop und Literatur.²⁶ Das Gespenst dient hier als Einstieg, nicht aber als Verdikt über Popliteratur.

²⁵ Die Abbildung verweist auf ein Werbeplakat des Sozialistischen Deutschen Studentenbunds aus den späten 1960er Jahren, das sich wiederum eine Werbekampagne der Deutschen Bahn mit der Headline „Alle reden vom Wetter. Wir nicht.“ aneignet. Das Jahr 1968, Collage-Ästhetik, Werbung und Ideologiekritik sind damit gleich als relevante Kontexte eröffnet, ohne sie explizit zu machen.

²⁶ Dazu nutzt er eher das Beschreibungspotenzial des Begriffs als seine spezifische, diskursive Aufladung. Vgl. Ullmaier 2001, 15.

IV

2002 gibt Thomas Jung den Sammelband *Alles nur Pop?* heraus, der seinem Untertitel nach „Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990“ versammelt. Fünf der zehn Beiträge zu diesem aus „Konferenzvorträgen, Forschungsprojekten und didaktischen Erfahrungskontexten in Skandinavien und Deutschland“ (Jung 2002d, 13)²⁷ hervorgegangenen Band stammen von Jung selbst, zuzüglich einer Einleitung. Jung entwirft zwar einen Kontext, die Beiträge behandeln jedoch recht unterschiedliche Phänomene; um eine Klärung des immerhin im Titel anklingenden Begriffs ‚Popliteratur‘ (und nicht einfach die Publikation von Arbeiten, die im weitesten Sinn mit Literatur der 1990er und/oder Populärkultur zu tun haben) bemühen sich nur Anette Storeide und Jung selbst (in immerhin drei Texten).²⁸ Grundsätzlich bietet sich gerade für Jung in dieser Reihe von Aufsätzen (im Gegensatz zu einer Monografie) die Möglichkeit, seinem Gegenstand von verschiedenen Seiten zu begegnen und eine Pluralität von Haltungen zuzulassen.

Jung perspektiviert den Band in seiner Einleitung zunächst mit einer zeitgeschichtlichen Verortung; er skizziert die 1990er Jahre als Zeit der gesellschaftlichen, personellen und medialen Umwälzungen insbesondere im Literaturbetrieb. Diese Beschreibung kulminiert so:

Zum Ende der neunziger Jahre intensivierte sich dieser Trend noch einmal, will sagen das öffentlich-mediale Image der Literatur bekam eine noch strahlendere Aura. In anderen Worten: Es schien, als ginge ein Gespenst – ein sympathisches wohlbemerkt – im deutschen Feuilleton um: die Rede von der Popliteratur. (Jung 2002d, 10)

Im Gegensatz zu Ullmaier, auf den Jung an dieser Stelle nicht verweist, wird das Zitat aus dem Manifest hier nicht im (oder in einem) Eröffnungssatz aufgegriffen, sondern genutzt, um den Höhepunkt einer Entwicklung der 1990er Jahre zu markieren. Erneut steht das Gespenst für Diskurs und Beachtung, wobei diese in ihrer Intensität gleich entschärft wird – handelt es sich doch um ein sympathisches Ge-

²⁷ Genauer schlüsselt er die Entstehungszusammenhänge der einzelnen Beiträge nicht auf.

²⁸ Anette Storeide prüft die Rubrizierung von Benjamin Leberts *Crazy* als Popliteratur und versucht in diesem Zuge, einen Kriterienkatalog des Genres zu entwickeln (wie in dieser Zeit üblich unter Zuhilfenahme von Texten zur allgemeinen Theorie der Massenkultur, hier Umberto Ecos *Apokalyptiker und Integrierte*). Ingeborg Sanner fragt immerhin zu Beginn nach einer niederländischen Popliteratur, beschreibt aber in erster Linie Tendenzen der niederländischen Literatur der 1990er Jahre, während Roswitha Skare, Christine Frisch und Ulrike Kruse ohne direkten Pop-Bezug auf Titel referieren, die in der Peripherie des von Jungs skizzierten Feldes angesiedelt sind. Jung selbst schreibt neben drei Texten mit direktem Pop-Bezug je einen Beitrag zur „ost-deutschen Nachwendeliteratur im Zeichen des Pop“ (Jung 2002a, 7) bzw. zu satirischen „Hitler-Darstellungen im popkulturellen Diskurs“ (Jung 2002a, 8).

spenst. Den diskursiven Status unterstreicht Jung, darin Ullmaier ebenfalls ähnlich, durch den Verweis auf die „Rede“, wobei *diese*, nicht die Popliteratur selbst gespenstisch erscheint. Offen bleibt also zunächst, welche Reichweite die Metapher hier entfaltet.²⁹

Im weiteren Verlauf der Einleitung kritisiert Jung das „schillernde Wort Pop“ (Jung 2002d, 10) und seinen „inflationären Gebrauch in allen nur denkbaren Kontexten von Kultur und Feuilleton“ (Jung 2002d, 12)³⁰, während „die Mehrzahl der Autoren der sogenannten Pop-Fraktion ausgesprochen selten einer explizit formulierten Poetologie folgt als vielmehr den thematischen, formalen, in erster Linie aber stilistischen Erwartungen eines potenziellen Publikums“ (Jung 2002d, 12).³¹ Popliteratur mangelt es an Definition, die von autorisierter Stelle geleistet werden müsste – nämlich den Autor*innen. Jung folgt hier einem Literaturverständnis, das Autor*innen ins Zentrum stellt und die Rückkopplungsmechanismen der Kulturindustrie als Ausschlusskriterium betrachtet. Ähnlichkeiten, die sich aus Betrachtungen ableiten lassen, genügen scheinbar nicht, um mangelnde (und „explizit formulierte“) Poetologie auszugleichen. Das soll keine Kritik am Begriff ausschließen; diese Kritik, etwa an einem phasenweise mangelnden einheitlichen Bezugspunkt, hebt jedoch weder das diskursive Vorkommen eines Genres aus noch die Möglichkeit, Texte damit sinnvoll zu beschreiben.

Der Zweifel an der Existenz eines Signifikats zum Signifikanten ‚Popliteratur‘ manifestiert sich in obigem Zitat auch im Begriff ‚sogenannt‘, der im späteren Verlauf des Bandes an prominenter Stelle ‚Popliteratur‘ direkt betreffen wird.³² Der Linguist Holden Härtl hält für ‚sogenannt‘ grundlegend zwei Bedeutungen fest. Beide fußen darauf, dass ‚sogenannt‘ auf die Konventionalität des folgenden Begriffs verweist. ‚So‘ erfüllt dabei eine deiktische Funktion und markiert den Begriff zugleich als Sprachzeichen, ‚genannt‘ verweist auf vorherige Nennungen. Diese Konventionalität kann für den folgenden Begriff bürgen, wenn er der

29 Den etymologischen Konnex zwischen Rede und Gespenst hat Monika Schmitz-Emans (2005) dargestellt.

30 In dieser Zeit kategorisiert der Pop-Theoretiker Diedrich Diederichsens Pop als „Dummy-Term“ (Diederichsen 1999, 274) und meint damit diese Flexibilität sowie den einhergehenden Verlust an ästhetischer, politischer oder schlicht deskriptiver Kraft.

31 Allein durch den Begriff ‚Erwartung‘ schließt Jung hier an die durch Voßkamp beschriebene „Komplementarität von Gattungserwartungen und Werkantworten“ (Voßkamp 1977, 30) im Genreprozess an, die hier jedoch rein kapitalistisch aufgefasst und so aus dem Bereich ‚Literatur‘ ausgeschlossen wird.

32 Die so bezeichnete „Pop-Fraktion“ bezieht sich vermutlich auf den Titel einer 1996 bei Rowohlt von Marcel Hartges und Andreas Neumeister herausgegebenen Anthologie. Prominenter noch positioniert es Jung im Untertitel des ersten Aufsatzes: „Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur“ (Jung 2002c, 15).

adressierten Community nicht geläufig ist. ‚Sogenannt‘ kann aber auch distanzierenden Charakter haben und, gerade wenn der Begriff geläufig ist, seine Aussagekraft bzw. die Zuordnung des so Bezeichneten zu einer bestimmten Gruppe (hier also etwa: Literatur) anzweifeln.³³

Wie sehr ‚Popliteratur‘ eingeführt ist, lässt sich ob der Omnipräsenz, aber auch mangelnden Definition des Begriffs nicht eindeutig beantworten. Auch im Kotext lässt sich nicht zwischen beiden Verwendungen unterscheiden;³⁴ ‚sogenannt‘ oszilliert hier also. Dieser Eindruck des Vorbehaltlichen setzt sich gerade in den ersten beiden Aufsätzen fort,³⁵ in denen Jung fast getrennt voneinander die beiden in der Einleitung benannten Schwerpunkte des Bandes verfolgt; nämlich einerseits „die kulturellen, literarischen und literatursoziologischen Prozesse und Kontexte [...], in deren Koordinaten das Phänomen der Popliteratur zu verorten ist“ (Jung 2002b, 12), aufschlüsseln und andererseits Popliteratur zumindest versuchsweise zu definieren – das Scheitern dieses Vorhabens erahnt Jung jedoch schon vorab qua fehlender Poetologie.

Begünstigt durch die Struktur des Formats ‚Sammelband‘ kommt es hier zu einer Aporie, die sich nicht auflösen lässt, weil es Jung an einer Theorie, einem Maßstab mangelt, der verdeutlichen könnte, wo der Unterschied zwischen Genre und Gespenst liegt; viel eher fungiert das Gespenst, dem oszillierenden ‚sogenannt‘ ähnlich, als Chiffre für etwas, das man sehen, aber nicht greifen kann. Das Hadern wird in der Folge konstitutiv: So stehen verschiedene Beobachtungen zur Literatur der 1990er Jahre hintereinander und werden nicht nur unter diesem Dach gesammelt (wie bei Ullmaier, der ja in erster Linie zusammenträgt), sondern unter Rückgriff etwa auf verschiedene Theorien der Populär- und Massenkultur, versuchsweise in einem Begriff systematisiert, der womöglich aber auch schlicht Ergebnis des literarischen Strukturwandels ist.³⁶ Warum innerhalb dessen ausgerechnet Popliteratur eine exponierte Stellung zukommt, hat einerseits

33 Härtl führt diese Nutzung am Begriff „Zwischenstufentheorie“ (vgl. Härtl 2019, 162–163) vor.

34 Einerseits bezeichnet er so literaturhistorische Begriffe, die wenig etabliert bzw. kolloquial sind (etwa „die Autoren der sogenannten Kölner Schule“; Jung 2002e, 36), andererseits gibt es auch ironische Nutzungen (etwa „sogenannte Schönheitsoperationen“; Jung 2002e, 46).

35 In *Trash, Cash oder Chaos?* skizziert Jung das literarische Feld der 1990er Jahre und lässt Pop als Effekt einer stärkeren Kommerzialisierung des Literaturbetriebs erscheinen, während *Vom Pop international zur Tristesse Royale* eher eine literaturhistorische Herleitung des Begriffs unternimmt. Den erneuten Bezug auf Ullmaier in letzterem Titel macht er trotz einer erläuternden Fußnote nicht transparent (Jung 2002e, 29).

36 Kritisieren lässt sich an Jungs Vorgehen, dass er weder ganz auf eine Analyse des Diskurses umstellt, noch einen eigenen, normativen Begriffsvorschlag, eine eigene ‚Poetologie‘ entwickelt, sondern aus allgemeineren Theorien der Populärkultur und selektiven Betrachtungen zur ‚Popliteratur‘ einen Begriff entwickelt, ohne dabei Kategorien wie ‚high‘ oder ‚low‘ weiter zu befragen

mit der (behaupteten, gefühlten) Popularität des Begriffs zu tun, andererseits mit dessen kulturindustrieller Implikation. In Popliteratur kommt es, so Jungs Diagnose, zu einer Schließung zwischen populärer Form, Distribution und Inhalt.³⁷

Mehrfach, nicht nur angesichts der fehlenden Poetologie, verweist Jung auf die Orientierung der Popliteratur an einer Zielgruppe.³⁸ Rückgeführt wird dies zwar auf den Wandel des Literaturbetriebs in den 1990er Jahren, für Popliteratur gilt es aufgrund der Schließung, aber auch einer qua Verarbeitung von Konsum- und Medienkultur und damit Adressierung einer heterogenen Zielgruppe jedoch besonders – Jung geht von einer identifikatorischen Lektüre aus, die zugleich die etablierte High/Low-Unterscheidung ersetzt (vgl. Jung 2002c, 26–27).³⁹ Es ist gerade dieser Paradigmenwechsel, der die Frage zulässt, ob es sich bei den entsprechenden Texten noch um Literatur handelt, die einem Verständnis der Autonomie gerade vom Markt verpflichtet ist. Die Begriffe Genre⁴⁰ und andererseits Etikett, Label oder – bei Jung – Trend⁴¹ lassen sich gemäß dieser Trennung von Literatur und Nicht-Literatur auch begreifen einerseits als auf Ähnlichkeit beruhende Kategorien, in die sich Literatur teilt, oder eben als Marktsegmente, in die ‚Literatur‘ als Ware unterteilt wird. Entsprechend ist die Frage, ob Popliteratur ein Genre ist, nicht nur eine definitorische, sondern lesbar als Frage, ob und inwiefern sie überhaupt Literatur ist.

Dem Gespenst kommt an dieser Stelle nicht nur die Funktion zu, die Existenz der Popliteratur in Zweifel zu ziehen bzw. zumindest die mangelnde Definition anzuzeigen; aktiv wird auch die semantische Dimension des Gespensts als Metapher für Insignien des Kapitalismus, von der virtuellen Sphäre des Geldes bis zur unsichtbaren Hand, die gespenstisch den Markt leitet.⁴² Das perspektiviert auch

oder selbst aus den Primärtexten Ähnlichkeiten zu destillieren und so entweder zu einem Begriff zu gelangen oder den kursierenden eben zu delegitimieren.

37 Etwa hier: „Zum anderen muß bedacht werden, daß die Popliteratur nicht nur nach den Prinzipien der Populärkultur gefertigt, sondern auch nach deren Prinzipien verbreitet wird“ (Jung 2002e, 48).

38 Vgl. Jung 2002d, 12; Jung 2002c, 27; Jung 2002e, 47–49; Jung 2002b, 155.

39 Diese einebnende Funktion des Populären erinnert an Theodor Adornos Beschreibung des Effekts kulturindustrieller Fertigung von Musik (vgl. Adorno 1973, 20–22). Die identifikatorische Lesart unterstreicht Jung auch im Kriterienkatalog (vgl. Jung 2002e, 40).

40 Jung nutzt diesen selbst in Bezug auf Popliteratur etwa hier: Jung 2002e, 31, 51.

41 Jung spricht mehrfach von Trends, explizit in Bezug auf Popliteratur jedoch hier: Jung 2002e, 37. Von Pop wird zuvor auch als „Markenzeichen der Kulturindustrie“ (Jung 2002d, 12) gesprochen, in einer Unschärfe, die für Markt-Analogien nicht unüblich ist. Auch als Ergebnis einer „Marketingstrategie“ (Jung 2002e, 34) wird Popliteratur beschrieben, ohne dies genauer zu belegen.

42 Vgl. Jung 2010; 2011, 7–8; 39–44. In eine ähnliche Richtung zielt Jungs Bezug auf den Zeitgeist (vgl. Jung 2002e, 47).

das Zitat aus dem Manifest neu; statt Popliteratur also mit dem Kommunismus gleichzusetzen, zielt die Analogie in die gegenteilige Richtung, während das Zitat selbst den Text in einer nicht näher definierten Sphäre der Kapitalismuskritik verortet.⁴³ Zugleich lässt sich Jung auf das marktwirtschaftliche Vokabular ein, spricht von Trends sowie Inflation und spekuliert am Ende auch selbst den gegenwärtigen Marktwert der Popliteratur betreffend (Jung 2002c, 27). Das ist strategisch zu verstehen.

Jung positioniert sich mit dem Band auf dem Feld und so auch zur Popliteratur und ihrem Feld-Zusammenhang, der womöglich auf eine Transformation des Literaturbegriffs zielt. Zwar trägt die germanistische Behandlung zur Konsekration bei, Jung äußert aber nicht nur Zweifel an der Existenz und Bewertung, sondern auch an der Lebendigkeit des Genres. Hierzu aktiviert er die zyklische Logik von Trends, aber auch von Genres. So stellt er fest, dass „sich in dieser Position der Popliteraten um Joachim Bessing auch der Anfang vom Ende [markiert], will sagen: an diesem Ort und zu diesem Zeitpunkt wurde der notwendige Untergang des gerade (wieder)geborenen Genres eingeläutet“ (Jung 2002e, 31).⁴⁴ Als primäres Projekt Jungs erscheint also eine Abwicklung der Popliteratur mit ihrem beachtungsökonomischen Kapital, aber auch der Option, neue Maßstäbe zu etablieren.⁴⁵ Das Gespenst ordnet er dabei in eine literaturferne Sphäre ein, es dient jedoch auch dazu, sich einem endgültigen Urteil zu entziehen; was auch mit fehlenden Verdikten am Ende der jeweiligen Aufsätze einhergeht. *Alles nur Pop?* erscheint so auch als Spiel auf Zeit, bei dem Jungs Sympathien jedoch klar verteilt sind – und etwa auf ein Programm des Autors Enno Stahl entfallen, der wiederum die dritte Marx-Anverwandlung verantwortet.

V

Die dritte Gespensterrede eröffnet Enno Stahls 2003 in einer der letzten Ausgaben der Zeitschrift *ndI* publizierten Text *Popliteratur – Phänomen oder Phantasma?* Es ist nicht das erste Mal, dass Stahl die Metapher nutzt; 2002 beginnt er eine Rezension von *Der deutsche Pop-Roman* mit den Sätzen: „Ein Gespenst geht um im deutschen Blätterwald, die ‚Pop-Literatur‘. Seit fünf Jahren geistert dieses Phänomen

⁴³ Jung beschreibt eine solche Sphäre in Jung 2002e, 37 und etabliert Kritik als Wertmaßstab in Jung 2002e, 52.

⁴⁴ Jung 2002e, 31. Deutlicher noch findet sich dieses Urteil in Jung 2004.

⁴⁵ Jung formuliert dazu polemisch: „Was auffällt, verkauft sich. Was sich verkauft, ist gut“ (Jung 2002d, 44).

durch die Feuilletons, aber auch durch Gesellschaftsteile und Talkshows, sehr zum Unmut der Apologeten eines schönen, wahren, guten Literaturbegriffs“ (Stahl 2002). Wie seine Vorgänger betont Stahl den diskursiven Status des Begriffs, im Gegensatz zu Jung jedoch auch klar den Dissens – es gibt keine Sympathie, sondern Unmut. Stahl bezweifelt zwar hier schon die künftige Kanonizität der Texte,⁴⁶ begrüßt jedoch sowohl den Unmut im etablierten Betrieb als auch Baßlers Definitionsleistung.

2003 versucht sich Stahl selbst an einer Positionsbestimmung, die Rede vom Gespenst („Seit Mitte der 90er Jahre geht ein Gespenst um im deutschen Feuilleton, der Kommunismus ist es gewiss nicht, sondern Popkultur, speziell Popliteratur“, Stahl 2003b, 93)⁴⁷ zeigt dabei nicht nur wie im Jahr zuvor den diskursiven Status und die mangelnde Definition an, sondern Zweifel an der Existenz. Schon die titelgebenden Optionen verweigern ‚Popliteratur‘ den Status einer ‚richtigen‘ Gattung; neben der Alliteration, die auch über das Paar ‚Gespenst‘ und ‚Genre‘ möglich gewesen wäre, markiert ‚Phänomen‘ auch einen anderen Status als den des Genres. Weder bezieht sich Stahl hier auf eine etablierte Unterscheidung noch systematisiert er sie; sein Text läuft jedoch auf eine Pointe hinaus, in der ‚Phänomen‘ eine Position zwischen Genre und Gespenst zukommt. Es gibt da etwas, aber es hat nicht den soliden Status eines Genres.

Den Text strukturiert eine Delegitimierung von Pop auf verschiedenen Ebenen; vor allem soll die Signifikanz dessen, was im Feuilleton unter dem Begriff ‚Popliteratur‘ firmiert (und was Stahl als „Feuilleton-Popliteratur“, Stahl 2003b, 94, apostrophiert) angezweifelt werden.⁴⁸ Stahl skizziert in diesem Rahmen Eckpunkte der Popliteratur-Debatte der 1960er Jahre, grenzt die Popliteratur der 1990er Jahre davon ab und führt ihren Pop-Charakter stattdessen auf Marketing zurück, was er jedoch nicht als ausreichenden Grund für die Beachtung des Begriffs gelten lässt – nicht nur geht es hier also um den Genrestatus, sondern auch um die damit einher-

46 Und zwar aus einem Mangel an politischer Signifikanz heraus: „Zudem drängt sich die Frage auf, inwieweit eine Literatur, die sich exzessiv auf dieses Gleis begibt, nicht bloß Symptom bleibt für eine historische Phase des Markenkapitalismus. Dann unterläge sie aber denselben geschichtlichen Schwankungen wie das ökonomische System, ohne zu dessen Deutung beizutragen“ (Stahl 2002). Kritische Distanz ermöglicht hier sowohl literarische Autonomie als auch politische Effektivität.

47 Stahl weist den Bezug auf Ullmaier ebenfalls nicht aus, nennt ihn aber direkt im ersten Absatz, als er auf bisherige Publikationen zur Popliteratur verweist. Er attestiert *Von Acid nach Adlon*, das er zudem 2001 rezensiert (vgl. Stahl 2001), jedoch, das Leerformel-Dickicht eher zu dokumentieren als zu erhellen. Ebenfalls 2003 bezeichnet Stahl auch ‚Social Beat‘ als Gespenst (vgl. Stahl 2003c, 29).

48 Stahl nutzt dazu (rhetorische) Fragen, die den Text zugleich strukturieren (vgl. Stahl 2003b, 95, 96, 98).

gehende Signifikanz. Stahl kontrastiert diese Signifikanz mit dem Status von Pop in den USA und Großbritannien, legt folgend selbst Lektüren exemplarischer Pop-Texte aus Deutschland vor, die er anderen Genres zuweist, und marginalisiert zugleich kursierende Definitionen von Pop. Seine Argumentation mündet in die (ja eigentlich bereits artikulierte) Erkenntnis, dass eben nicht die Literatur selbst Pop sei, „sondern die Inszenierung der Autoren, ihre *Beanspruchung* der Pop-Rolle“ (Stahl 2003b, 100). Stück für Stück wird hier der Genrestatus demontiert, in Hinblick auf Tradition (deren Pop-Status nicht verweigert wird), die Abgrenzbarkeit von anderen Genres sowie eine literarische Signifikanz. So erfolgt die finale Einordnung als „Spuk, als Phantasma“ (Stahl 2003b, 100) mit einer literarischen Wertung: die Literatur orientiere sich zu sehr am Zeitgeist,⁴⁹ so dass es ihr an Zeitlosigkeit mangelt, kurz: ihre Literarizität wird angezweifelt.

Zugleich kommt ihr der Status als Phänomen zu, weil sie eine diskursive Gestalt hat und, so Stahl, auf ein Versäumnis des etablierten hochliterarischen Diskurses hinweist (vgl. Stahl 2003b, 100). Dass es aber zum Genre nicht reicht, zeigen schon die Anführungszeichen um die Klassifikation von Popliteratur als „Gattungsbezeichnung“ (Stahl 2003b, 93)⁵⁰ – am Ende des Textes wird dann auch das in der Funktion analoge ‚sogenannt‘ platziert und eben der Gespenster-Topos aufgerufen, um auf volle Distanz zu gehen. Ähnlich wie Jung schließt Stahl hier an eine Marktsemantik an, bezeichnet Popliteratur als „erfolgreiches Marketingprodukt“ (Stahl 2003b, 94) oder schreibt vom „Pop-Etikett“ (Stahl 2003b, 97)⁵¹. Den qua Parallelismus drohenden Vergleich mit Kommunismus hebt er gleich zu Beginn aus, positioniert Popliteratur viel eher in Opposition („sicher nicht“) und verpflichtet sich selbst einem kapitalismuskritischen Projekt.

Im Gegensatz zu Jung findet Stahl in seinem Text zu einem Verdikt; die rhetorischen Strategien münden in eine Verweigerung des Genrestatus und eine negative Prognose die Zukunft der als Pop bezeichneten Literatur betreffend. Stahl hadert weniger mit seinem Gegenstand als mit dessen Beachtung, was dazu passt, dass die argumentative Linie seines Textes nicht auf eine Prüfung der Überzeu-

49 In diesem bereits von Jung genutzten Begriff läuft beides zusammen: Der ephemere, diskursive Status („Geist“) und die starke Bindung an Zeit, deren Abwertung Stahl zuvor schon im Diminutiv „Zeitromane und -romänchen“ (Stahl 2003b, 93) aufscheinen lässt. Der Zeitgeist impliziert zugleich eine Fremdbestimmtheit, die dem Verständnis von autonomer Literatur entgegensteht, die sich gerade durch kritische Distanz zum Markt auszeichnet, wie Stahl in der Baßler-Rezension markiert. Zum Zeitgeist (und seiner resigniert hingenommenen, legitimierenden Funktion) in der Popliteratur-Debatte vgl. Krause 2015, 111–122. Krause selbst wendet derweil, Stahl ähnlich, die Zeitgeist-Metapher gegen die entsprechende Literatur; pejorativ spricht sie etwa von Popliteratur als „Feuilletongespenst“ (Krause 2015, 14).

50 Ähnlich verfährt er mit dem Begriff „Pop-Autorin“ (Stahl 2003b, 97).

51 Von Popliteratur als Etikett schreibt etwa auch Ernst 2001, 90.

gungskraft von Popliteratur als germanistischer Kategorie, sondern eher die Tilgung der Position auf dem Feld zielt. Es geht um das Kapital des legitimen Anschlusses an einen Pop-Diskurs, den Stahl mit seinem eigenen, in Idealen wie Subversion oder Realismus auch in diesem Text durchschimmernden Programm beanspruchen möchte. Ohne, dass dies *Popliteratur – Phänomen oder Phantasma?* wirklich transparent macht, überlagern sich hier die Rolle des Literaturkritikers bzw. -wissenschaftlers und des Autors ‚Enno Stahl‘. Kontur gewinnen sie im Vergleich mit weiteren Texten Stahls.

Sein eigenes Programm bringt er in einem ebenfalls 2003 erschienen *Text + Kritik* Sonderband zum Thema ‚Popliteratur‘ als Alternative ins Spiel. In einer der prägenden Publikationen dieser Phase des generischen Prozesses platziert er die Begriffe „Trash, Social Beat und Slam Poetry“ und provoziert so eine „Begriffsverwirrung“ (Stahl 2003d, 258), die sich durchaus zu ihrer strategischen Komponente bekennt. Strickt nämlich der Band insgesamt die Tradition aus den 1960er Jahren in die 1990er Jahre über den Begriff ‚Popliteratur‘ weiter, betont Stahl eine andere Linie aus den 1960er Jahren in die Gegenwart, die sich auf Figuren wie Hadayatullah Hübsch, aber auch eine performative Nähe zur Pop-Musik stützt. Stahl besetzt die titelgebenden Begriffe idiosynkratisch und schreibt den Text aus einer autobiografischen Perspektive, weil er sich selbst dem gezeichneten Kontext, insbesondere dem Begriff ‚Trash‘, zu-rechnet (vgl. Stahl 2003d, 268).⁵²

‚Trash‘ schlägt Stahl schon 1996 in einer Anthologie als „Gattungsbegriff“ (Stahl 1996, 6)⁵³ vor. Bereits hier beschwört er eine Tradition zu Autoren der 1960er und 1970er Jahre,⁵⁴ die in *German Trash* teils auch mit Beiträgen vertreten sind. Popliteratur,⁵⁵ die hier doch wieder wie eine Textgruppe mit geteilten Merkmalen erscheint, grenzt Stahl von Trash ab, sieht aber zugleich eine sprachliche und diskursive Nähe – Texte beider Gruppen beziehen sich auf Realität, Pop ist jedoch affirmativ und oberflächlich, wo Trash widerständig und authentisch ist. Stahl bezieht sich dabei auf Diedrich Diederichsens Pop-I/II-Periodisierung, die den Erfolg der Popliteratur als Korruption beschreibt und die Sphären ‚Mainstream‘ und ‚Underground‘ verzeitlicht. Stahl identifiziert das eigene Programm

52 An dieser Stelle nennt Stahl Brinkmann, Jürgen Ploog und Jörg Fauser als Vorläufer.

53 Als Definition schlägt er vor: „... ‚Trash Stories‘ – das sind Geschichten, die äquivalent zu ebenso genannter Musik unpräzise & direkt. hart & unmittelbar am Lebenspuls berichten, was ist“ (Stahl 1996, 4). 2003 bezeichnet Stahl Trash zwar als „Schreibstil“ (Stahl 2003d, 258), aber nicht „explizit als Genre“ (Stahl 2003d, 269).

54 „Wir haben die Tradition (wenn denn überhaupt 1 vonnöten wäre) im eigenen Land. In dieser Anthologie vertreten durch die Autor/inn/en Brinkmann, Fauser, Hübsch, Nordhausen“ (Stahl 1996, 5).

55 Die er auch hier mit dem Attribut „so genannt“ (Stahl 2003d, 273) versieht.

mit Pop I und ruft, gemäß dieser zeitlichen Dynamik, die beachtungsökonomische Überbietung seiner Fortsetzung eines Pop-Programms durch ‚Popliteratur‘ auf (vgl. Stahl 2003d, 274).

Parallel zu diesem poetologischen Bericht nimmt Stahl eine begriffsklärende Position ein; er behauptet sich also nicht nur gegen die entsprechende Literatur (mit der Autorität des Germanisten), sondern auch gegen eine den Begriff protegerende Germanistik, in der sich ‚Popliteratur‘ wie oben beschrieben als Begriff durchsetzt. Stahl begleitet diese Entwicklung in weiteren Texten, die auf verschiedene Art den Eindruck wecken, Teil einer fortlaufenden Beschäftigung zu sein, die bisweilen auch auf der Stelle tritt: *Popliteratur – Phänomen oder Phantasma?* verwendet Stahl wieder, etwa weitgehend in *Popliteraturgeschichte(n)*, einem 2007 erschienen Begleitbändchen zur von Stahl kuratierten Ausstellung *Pop am Rhein*, und dem 2013 erschienen Essay-Band *Diskurspogo*, in dem der Text neben weiteren aus den 2000er Jahren aufgenommen und re-kontextualisiert wird. Ebenfalls in *Diskurspogo* enthalten ist in gekürzter Form der 2008 in einer Sonderausgabe von *Literatur für Leser* erschienene Aufsatz *Popliteratur – eine fragwürdige Kategorie. Ein Beitrag zur Begriffsproblematik inklusive eines Exkurses zu Thomas Meineckes Produktionsästhetik*, der wiederum mehrheitlich ebenfalls bereits in *Popliteraturgeschichte(n)* erschienen ist.

Nicht nur greift Stahl jedoch immer wieder Texte auf und variiert sie in Teilen. Wie eine Formel zieht sich durch seine Aufsätze etwa der Zweifel an Popliteratur⁵⁶ oder die Gewissheit, dass jenes Gespenst, das 2003 noch beschworen wurde, mittlerweile seine Totenruhe gefunden hat.⁵⁷ Deutlich artikuliert das *Popliteratur – eine fragwürdige Kategorie*: „Kaum ist etwas jedoch wirklich tot und entsorgt, er-

56 Schon 2002 eröffnet er einen Beitrag zur Pop-Lyrik, der bereits Elemente späterer Texte enthält, so: „Der Untertitel dieses Essays setzt mit dem Begriff ‚Pop-Lyrik‘ ein Genre voraus, dessen Existenz keineswegs als gesichert gilt“ (Stahl 2002a, 92). 2015 eröffnet er eine „Alternative History of Pop“ mit der Anmerkung: „This ‚genre‘, though this word pushes the definition about how this type of writing could be best described, has received an impressive amount of attention among Germanists“ (Stahl 2015, 31). 2019 schreibt Stahl in einem Text über die Popliteratur der 1980er Jahre: „Popliteratur – dieser Terminus, zwischenzeitlich geradezu grassierend – kam erst Mitte der 1990er Jahre so richtig auf. Wissenschaftlich ist er bislang kaum befriedigend definiert. Als Marketing-Begriff schlug das Etikett jedoch ein wie eine Bombe“ (Stahl 2019, 139). Diskursive Aufregung, mangelnde Definition und die Funktion als Etikett tauchen hier nochmal gebündelt auf; auffallend jedoch, dass Stahl hier selbst eine Kiwi-Pop-Linie etabliert, die er in 2008 und 2014a noch anzweifelt.

57 2014 eröffnet Stahl eine Darstellung der popliterarischen Tradition neben Brinkmann so: „Nach spektakulärem Hype und raschem Verglühen der 1990er-Jahre-Popliteratur in Deutschland hat sich die Kulturwissenschaft dieses Phänomens überraschend schnell bemächtigt“ (Stahl 2014b, 175). Später ergänzt er eine Liste in dieser Tradition stehender Autor*innen mit der Fußnote: „Auch mich selbst will ich hier nicht ausschließen“ (Stahl 2014b, 189).

wacht die Germanistik: in der deutschen Literaturwissenschaft ist so etwas wie ein Nachfolgeboom entstanden, Monographie folgte auf Sammlung, folgte auf Anthologie“ (Stahl 2008, 65). In einer Aktualisierung der durch Schumacher festgestellten Rhetorik, die der Germanistik im Gegensatz etwa zur Literaturkritik nur ‚vergangene‘ Literatur als Gegenstand zuweist, grenzt sich Stahl von jenem Fach ab, von dem er sich ein paar Jahre zuvor noch Begriffsklärung erhofft hat.

Stahl schlägt in diesem Text zugleich eine Dreiteilung von ‚Popliteratur‘ vor, die sich mit der Existenz des Begriffs arrangiert: in eine mit Pop zu identifizierende, neo-avantgardistische Linie (mit Überschneidungen zu Fluxus und Wiener Gruppe); eine mit Musikjournalismus verwandte, Feuilleton-ähnliche Form (Stuckrad-Barre etc.); und eine „subkulturelle, gesellschaftlich oppositionell ausgerichtete Variante“ (Stahl 2008, 72)⁵⁸, die von Beat beeinflusst ist und am ehesten eine Tradition von Autoren wie Brinkmann bis in die Gegenwart bildet – und dort zu Autoren wie Enno Stahl, wie der Germanist Stahl in einer Fußnote bemerkt.⁵⁹ Dass Stahl in eben diesem Text die Anthologie *Pop seit 1964* und deren behauptete Tradition von H.C. Artmann bis zur Gegenwart⁶⁰ kritisiert, obwohl er die eigene Traditionslinie an anderer Stelle als ebenso nachträglich apostrophiert,⁶¹ verdeutlicht, dass es hier um die Konkurrenz zu einer bestimmten Position im Feld geht.

Die Ironie der Figur des Gespensts ist in diesem Fall nicht nur in ihrer Schiefelage zum später doch attestierten Gattungstod zu sehen, sondern viel eher in Jacques Derridas Bemerkung zum Gespenst des Kommunismus, das nicht sterben kann,⁶² eben weil seine Existenz eine diskursive ist. Jede sprachliche Bestätigung des Todes, jeder Aufsatz ist also doch wieder nur ein Beitrag zum generischen Prozess.

⁵⁸ Zu erwähnen ist, dass Stahl auch Mischformen dieser Formen sieht; er attribuiert sie dennoch mit klarer Wertung.

⁵⁹ In seiner Abwertung rein germanistischer Rekonstruktionen einer Pop-Tradition ergibt sich an dieser Stelle eine Feedbackschleife zwischen Stahls Rollen im Diskurs.

⁶⁰ „Tatsächlich behaupten Gleba und Schumacher – wie sonst könnte eine solche Anthologie in ihren Augen Sinn machen? – stillschweigend eine Kontinuität der Popliteratur von den 60er Jahren bis heute. Dass Kerstin Gleba als Chefflektorin bei Kiepenheuer & Witsch ein Interesse daran haben muss, eine solche Beziehung herzustellen, ist klar: das wertet die Kiwi-Autoren der 90er Jahre auf, verleiht ihnen eine literaturhistorische Bedeutung, die sie im Literaturbetrieb längst wieder verloren haben. Auch konnotiert dieser Kontext Kiwi als den Verlag, der traditionell für eine Literatur zuständig ist, die sich – damals wie heute – gegen das kulturelle Establishment in Stellung bringt“ (Stahl 2008, 69).

⁶¹ „Als ich 1987 meine erste so genannte ‚Trash-Story‘ ‚Bergisch-Gladbacher-Str.‘ schrieb, dachte ich jedoch nicht unbedingt an diese Traditionslinien, sondern eher an Musik: Punk, Trash, die Indie-Gitarren-Musik der achtziger Jahre“ (Stahl 2003d, 268).

⁶² Derrida schreibt zum Gespenst des Kommunismus: „Ein Phantom stirbt niemals, sein Kommen und Wiederkommen ist das, was immer (noch) aussteht“ (Derrida 1995, 157).

VI

Die zurückliegende Untersuchung ging von einem sehr spezifischen Befund aus: Dass in einigen Texten zur Popliteratur eben diese als Gespenst bezeichnet wird, und zwar in Abwandlung der Eröffnung des *Manifests der kommunistischen Partei*. Dabei wird, wie dargelegt, ein sehr spezifisches Potenzial dieser Referenz aktiviert, etwa durch Anspielungen auf eine (postulierte) Medien- und Marktaffinität der Popliteratur. Diese diskursive Konstellation ist von besonderem Interesse für eine Begriffsgeschichte der Popliteratur; im Kontext einer praxeologischen Beschäftigung mit Genre stellt sich hingegen die Frage, welche allgemeinere Bewegung sich in diesem performativen Zweifel am ontologischen Status eines Genres abzeichnet. Sowohl Jung als auch Stahl fahren in ihren Texten eine ganze Reihe an rhetorischen Mitteln mit je eigener Konnotation auf („sogenannt“, Anführungszeichen; Rubrizierung als Etikett, Trend oder Gespenst; Attest des Gattungstods), die eine kritische Position zum generischen Prozess einnehmen, an dem sich beide zwangsläufig beteiligen müssen, um ihre (vorbehaltliche bis ablehnende) Position zu markieren. Beobachten lässt sich hier eine Variante des ‚doing genre‘, die sich als ‚undoing genre‘ bezeichnen lässt: Die Partizipation am generischen Prozess zielt darauf, diesen zu tilgen, und zwar mithin gerade durch den Verweis auf den diskursiven Charakter im Gegensatz zur implizit behaupteten Qualität ‚echter‘ Genrebegriffe.⁶³

Diese Bewegung ist, das zeigen die Beispiele Jung und Stahl, nicht auf eine Strategie festgelegt. In beiden Fällen greift sie auf die Autorität der Germanistik in der Begriffsprägung zurück und manifestiert diese, indem auf die Unzulänglichkeit anderweitig entstandener Begriffe hingewiesen wird. Auch geht es darum, sich einem (womöglich) konkurrierenden Literaturverständnis vorsichtig zu nähern, ihm nicht direkt (hoch-)literarischen Status zuzugestehen oder schlicht eine konkrete, über den Genrebegriff markierte Position im Feld zu tilgen, um das eigens protegierte Projekt dort platzieren zu können. Der Zweifel kann also sowohl Vorbehaltlichkeit markieren (Jung) als auch ein klares Verdikt vorbereiten (Stahl); in beiden Fällen durchdringen sich literarische Wertung und wissenschaftliche Argumentationslogik.

Zunächst handelt es sich beim ‚undoing genre‘ um einen Vorschlag, der auf einer schmalen Basis steht und Mittel bezeichnet, die in der Debatte um Popliteratur womöglich auf besonders fruchtbaren Boden trafen. Zu klären ist das in weiteren Fallstudien zu Texten in Bezug auf andere Genres, die sich der aufgeführten Rhetoriken

⁶³ Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass Jung und Stahl ein ontologisches Verständnis von Genre rhetorisch gerade dort aktivieren, wo sie sich selbst stark in einen generischen Prozess einbringen.

bedienen, diese erweitern oder womöglich ganz anders einsetzen. Fraglich wäre etwa, ob das Misstrauen gegenüber Genres durch die größere Konkurrenz in der Ordnung von Literatur (durch neue Fächer oder mediale Alternativen) oder Änderungen im Betrieb selbst zugenommen hat. Neben diesem praxeologischen Interesse lässt sich der Blick auf die eigene Genrepraxis jedoch auch als selbstkritischer begreifen; was erwartet die Germanistik eigentlich von ihren Begriffen? Was meinen wir, wenn etwa von einem ‚Etiket‘ statt einem ‚Genre‘ gesprochen wird, und produziert diese Unterscheidung symbolisches Kapital oder Erkenntnisgewinn?

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (Hg.). „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörers“. *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973 [1956]. 14–50.
- Bartels, Gerrit. „Damit kann man arbeiten“. <https://taz.de/!1224792/>. *tageszeitung*, 2000 (22.05.2023).
- Baßler, Moritz. *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck, 2002.
- Baßler, Moritz, Bettina Gruber und Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.). „Einleitung“. *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 9–23.
- Baßler, Moritz und Eckhard Schumacher (Hg.). *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2019.
- Blumenkamp, Katrin. *Das „Literarische Fräuleinwunder“. Die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende*. Münster: Lit Verlag, 2011.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- Brinkmann, Rolf Dieter. „Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter“. *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Hg. Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam, 1994 [1968]. 65–77.
- Dainat, Holger und Hans Martin Kruckis. „Die Ordnungen der Literatur(wissenschaft)“. *Literaturwissenschaft*. Hg. Jürgen Fohrmann und Harro Müller. München: Wilhelm Fink, 1995. 117–156.
- Derrida, Jacques. *Marx’ Gespenster. Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Dieckmann, Dorothea. „Wenn Literatur zum Geschwätz verkommt“. https://www.zeit.de/2001/48/200148_I-literatur.xml/komplettansicht. *Die Zeit*, 2001 (24.05.2023).
- Diederichsen, Diedrich. *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999.
- Ernst, Thomas. *Popliteratur*. Hamburg: Rotbuch Verlag, 2001.
- Fohrmann, Jürgen: „Remarks towards a Theory of Literary Genres“. *Poetics* 17 (1988): 273–285.
- Fricke, Harald. „Einführung“. *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986*. Hg. Christian Wagenknecht. Stuttgart: Metzler, 1988. 1–8.
- Glaser, Peter (Hg.). *Rawums*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1984.
- Gleba, Kerstin und Eckhard Schumacher (Hg.). *Pop seit 1964*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2007.

- Glowinski, Michal. „Die literarische Gattung und die Probleme der historischen Poetik“. *Formalismus, Strukturalismus und Geschichte*. Hg. Alexander Flaker und Viktor Zmegac. Kronberg: Scriptor Verlag, 1974. 155–185.
- Gymnich, Marion und Birgit Neumann. „Vorschläge für eine Relationierung verschiedener Aspekte und Dimensionen des Gattungsbegriffs: Der Kompaktbegriff Gattung“. *Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Hg. Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning. Trier: WVT, 2007. 31–52.
- Härtl, Holden. „Name-informing and distancing sogenannt ‚so-called‘: Name mentioning and the lexicon-pragmatics interface“. *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 37.2 (2018): 139–169.
- Hempfer, Klaus W. *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Wilhelm Fink, 1973.
- Hempfer, Klaus W. [Art.] „Gattung“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1. Hg. Klaus Weimar. Berlin und New York: De Gruyter, 1997. 651–655.
- Heydebrand, Renate von und Simone Winko. *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1996.
- Höbel, Wolfgang. „Das gute, beschissene Leben“. <https://www.spiegel.de/kultur/das-gute-beschissene-leben-a-6d7cf1f9-0002-0001-0000-000008441034>. *Der Spiegel*, 1998 (24.05.2023).
- Jung, Thomas (Hg.). *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2002a.
- Jung, Thomas. „Die Geburt der Popliteratur aus dem Geiste von Mozart und MTV. Anmerkungen zu Benjamin von Stuckrad-Barres Roman *Soloalbum*“. *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Hg. Thomas Jung. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2002b. 137–156.
- Jung, Thomas. „Trash, Cash oder Chaos? Populäre deutschsprachige Literatur seit der Wende und die sogenannte Popliteratur“. *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Hg. Thomas Jung. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2002c. 15–27.
- Jung, Thomas. „Viel Lärm um nichts. Beobachtungen zur jüngsten Literatur und dem Literaturbetrieb“. *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Hg. Thomas Jung. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2002d. 9–13.
- Jung, Thomas. „Vom Pop zur Tristesse Royal. Die Popliteratur, der Kommerz und die postmoderne Beliebigkeit“. *Alles nur Pop? Anmerkungen zur populären und Pop-Literatur seit 1990*. Hg. Thomas Jung. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang, 2002e. 29–53.
- Jung, Thomas. „Ende gut, alles gut – Oder der Pop frißt seine Kinder. Thesen zur Popliteratur von ihrem Ende her erzählt“. *Pop-Pop-Populär. Popliteratur und Jugendkultur*. Hg. Johannes G. Pankau. Bremen und Oldenburg: Universitätsverlag Aschenbeck & Isensee, 2004. 131–145.
- Krause, Anett. *Die Geburt der Popliteratur aus dem Geiste ihrer Debatte. Elemente einer Epochenkonstruktion im Normalisierungsdiskurs nach 1989*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2015.
- Marx, Karl. *Manifest der kommunistischen Partei*. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Theo Stammen in Zusammenarbeit mit Ludwig Reichart. München: Wilhelm Fink Verlag, 1978.
- Michler, Werner. „Möglichkeiten literarischer Gattungspoetik nach Bourdieu. Mit einer Skizze zur ‚modernen Versepike‘“. *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Hg. Markus Joch und Norbert Christian Wolf. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2005. 189–206.
- Michler, Werner. *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750–1950*. Göttingen: Wallstein, 2015.
- Philippi, Anne und Rainer Schmidt. „Wir tragen Größe 46“. https://www.zeit.de/1999/37/199937reden_stuckrad_k.xml/komplettansicht. *Die Zeit*, 1999 (24.05.2023).
- Schmitz-Emans, Monika. „Gespenstische Rede“. *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*. Hg. Moritz Baßler, Bettina Gruber und Martina Wagner-Egelhaaf. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 229–251.

- Schröter, Julian. „Gattungsgeschichte und ihr Gattungsbegriff am Beispiel der Novellen“. *Journal of Literary Theory* 13.2 (2019): 227–257.
- Schumacher, Eckhard. *Gerade eben jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Schumacher, Eckhard. „Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte“. *Kunst Fortschritt Geschichte*. Hg. Christoph Menke und Juliane Rebentisch. Berlin: Kadmos, 2006. 157–166.
- Schumacher, Eckhard. „Das Ende der Popliteratur. Eine Fortsetzungsgeschichte (Teil 2)“. *Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre*. Hg. Olaf Grabienski, Till Huber und Jan-Noël Thon. Berlin und Boston: De Gruyter, 2011. 53–70.
- Stahl, Enno (Hg.). „(Vorwort) German Trash ...“. *German Trash*. Berlin: Galrev, 1996. 4–7.
- Stahl, Enno. [Rez.] „Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur“. <https://www.deutschlandfunk.de/von-acid-nach-adlon-eine-reise-durch-die-deutschsprachige-100.html>. *Deutschlandfunk*, 2001 (24.05.2023).
- Stahl, Enno. [Rez.] „Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten“. <https://www.deutschlandfunk.de/der-deutsche-pop-roman-die-neuen-archivisten-100.html>. *Deutschlandfunk*, 2002 (24.05.2023).
- Stahl, Enno. „lass mich deine jukebox/sein“. Zeitgenössische deutsche Pop-Lyrik“. *Das Gedicht* 11 (2003a): 92–95.
- Stahl, Enno. „Popliteratur – Phänomen oder Phantasma?“ *ndf* 51.2 (2003b): 93–100.
- Stahl, Enno. „Social Beat vs. Städtischer Raum vs. digitales Dasein“, *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur* 7.2 (2003c): 29–31.
- Stahl, Enno. „Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung“. *text + kritik* Sonderband 10. Pop-Literatur (2003d): 258–278.
- Stahl, Enno. [Kat. Ausst.] *Pop am Rhein. Popliteraturgeschichte(n). Texte, Schriften, Bilder, LAUT!Dichtung 1965–2007*. Düsseldorf: Heinrich-Heine-Institut, 2007.
- Stahl, Enno. „Popliteratur – eine fragwürdige Kategorie. Ein Beitrag zur Begriffsproblematik inklusive eines Exkurses zu Thomas Meineckes Produktionsästhetik“. *Literatur für Leser* 31.2 (2008): 65–79.
- Stahl, Enno. *Diskurspogo. Über Literatur und Gesellschaft*. Berlin: Verbrecher Verlag, 2013.
- Stahl, Enno. „Popliteratur der Sechziger Jahre. ‚Overground‘. Brinkmann, Becker, Born, Fichte, Theobaldy, Handke, Kriwet“. <https://pop-zeitschrift.de/2014/07/14/popliteratur-der-sechziger-jahre/>. *Pop-Zeitschrift*, 2014a (24.05.2023).
- Stahl, Enno. „Untergrund-West: Ploog, Fauser, Hübsch und die Folgen“. *A Contre-Courant/ Gegen den Strom. Résistances sousterraines à l'autorité et construction de contrecultures dans les pays germanophones au XXe siècle / Untergrundbewegungen und Gegenkulturen in den deutschsprachigen Ländern des 20. Jahrhunderts*. Hg. Cécilia Fernandez und Olivier Hanse. Bern u. a.: Peter Lang, 2014b. 175–192.
- Stahl, Enno. „An Alternative History of Pop“. *German Pop Literature. A Companion*. Hg. Maggie McCarthy. Berlin und Boston: De Gruyter, 2015. 31–52.
- Stahl, Enno. „Rawums – Die Jungen Wilden‘ der Literatur. ‚Popautoren‘ der 1980er Jahre“. *Studia Litterarum* 4.3 (2019): 139–157.
- Ullmaier, Johannes. *Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz: Ventil, 2001.
- Voßkamp, Wilhelm. „Gattungen als literarisch-soziale Institutionen“. *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Hg. Walter Hinck. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977. 27–44.

- Wagenknecht, Christian. „Zur Eröffnung des Symposions“. *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft Würzburg 1986*. Hg. Christian Wagenknecht. Stuttgart: Metzler, 1988. XI–XIX.
- Zymner, Rüdiger. *Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft*. Paderborn: Mentis, 2003.
- Zymner, Rüdiger (Hg.). *Handbuch Gattungstheorie*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2010.

Die Beiträgerinnen und Beiträger

Jakob Baur ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Medienwissenschaft und Neuere Deutsche Literaturwissenschaft der TU Dresden, wo er im Rahmen des DFG-Projekts „Schauergeschichten. Literarische Emotionspraktiken der Angst“ zur Angstpraxeologie der Schauerliteratur um 1800 promoviert. Er studierte Europäische Kulturgeschichte, Germanistik in Augsburg und Lyon sowie den Masterstudiengang „Kulturelle Grundlagen Europas“ in Konstanz und Hongkong. Seine Arbeitsschwerpunkte sind das Verhältnis von Literatur und Geschichte, populäre Literatur sowie kulturwissenschaftliche Emotionsforschung und Praxeologie.

Sebastian Berlich, Wissenschaftlicher Mitarbeiter im SFB 1472 *Transformationen des Populären* (Teilprojekt Pop-Ästhetiken), promoviert zur Begriffsgeschichte der Popliteratur. Er hat Kulturwissenschaften, Kunstgeschichte und Kulturpoetik in Saarbrücken und Münster studiert. 2022 veröffentlichte er die Monografie *Who You Think I Am? Masken in der Pop-Musik* (Metzler) und gab den Sammelband *Where Are We Now? Orientierungen nach der Postmoderne* (Transcript) mit heraus. Zu seinen Forschungsinteressen zählen Pop-Theorie, Gegenwartsästhetik, Kulturen der Ordnung und Wertung sowie Personaforschung.

Thomas Borgstedt – Wiss. Mitarbeiter am Institut für Italienische Philologie der LMU München und apl. Prof. an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Studium der Germanistik, Philosophie und Soziologie an der Goethe-Universität, 1990 Promotion in Germanistik mit der Arbeit *Reichsidee und Liebesethik. Eine Rekonstruktion des Lohensteinschen Arminiusromans* (Tübingen 1992); 1996 Gründung der Internationalen Andreas Gryphius-Gesellschaft, 2002–2023 Vorsitzender der Gesellschaft; 2001 Habilitation mit der Arbeit *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte* (Tübingen 2009); 2006–2012 Wiss. Koordinator am Internationalen Graduiertenkolleg „Textualität in der Vormoderne“ an der LMU München. Veröffentlichungen zu Lyrik, Romanen und Trauerspielen des Barockzeitalters, zu Petrarkismus und Galanter Lyrik, zur Goethezeit, zur Klassischen Moderne und zur Gegenwartsliteratur, zur Gattungstheorie und Traditionsforschung, Herausgabe der Gedichte des Andreas Gryphius (Stuttgart 2012).

Angela Gencarelli, Postdoktorandin am Zentrum für Kulturwissenschaften an der Karl-Franzens-Universität Graz; zuvor wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft an der Universität Lüneburg; Promotion im binationalen Doktoratsprogramm für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft der Universitäten Bonn und Florenz. Arbeitsschwerpunkte: Literatur und Naturwissenschaften; Gattungstheorie und -geschichte; Transdisziplinäre Erzählforschung; Artensterben in der Gegenwartskultur; Bestiarien in Mittelalter und Moderne (Habitationsprojekt). Publikationen u.a.: (Hg.) *Die DDR-Literatur und die Wissenschaften*, Berlin: De Gruyter 2022; *‘Texts in Action’*. *Zur epistemischen Funktion von Texten in der naturwissenschaftlichen Wissensproduktion*, in: Medienobservationen 2022; *Metareflexive Tierlektüren. Zur Wiederaufnahme des mittelalterlichen Bestiariengenres am Beispiel von Harald Weinrichs Gedichtband Vom Leben und Lesen der Tiere*, in: Deutsche Chronik 66/2024; *Elegische Historie des Artensterbens. Zu Mikael Vogels kulturkritischem ‘Bestiarium’ Dodos auf der Flucht*, in: Germanica 69/2021.

Patricia Gentner, Doktorandin an der Universität Wien zu den Einflüssen der Digitalität auf das literarische Feld. Zuvor leitete sie die Selfpublishing-Plattform von tofino und diskutierte im Podcast „Buch & Kekse“ als Co-Host über digitale Transformation im Buchmarkt. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft in Wien und Paris. Ihr Interesse an digitaler Literatur begann bereits im

Diplomstudium und führte zur Masterarbeit „IndieBook. Interactive and Automatic Generation of Fictive Worlds“.

Claudia Hillebrandt, Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte der deutschsprachigen Lyrik (17.–19. Jahrhundert, Gegenwartslyrik), Literatur der Moderne, Gegenwartsliteratur; Literaturtheorie (Emotionsforschung, Gattungstheorie, Komparatistik, Narratologie, Sound Studies), Lyriktheorie (Medialität und Materialität, Lyrik als soziale Praxis). Publikationen u.a.: *Mit den Ohren lesen. Zur akustischen Dimension schriftfixierter Lyrik und zu drei Stationen einer Sprachklanggeschichte der deutschsprachigen Lyrik (Klaj – Klopstock – Tieck)*. (Frankfurt am Main: Klostermann, 2022), *Poema. Jahrbuch für Lyrikforschung / Annual for the Study of Lyric Poetry / La recherche annuelle en poésie lyrique* 1.2023 (Hg. gem. m. Sonja Klimek, Fabian Lampart und Ralph Müller).

Anke Jaspers, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Karl-Franzens-Universität Graz. Studium der Germanistik, Geschichte, Medien- und Kommunikationswissenschaft und Politikwissenschaft in Göttingen und Lausanne, Promotion an der Humboldt-Universität zu Berlin im Rahmen des Suhrkamp-Forschungskollegs. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Autor:innenbibliotheken, Literarische Kollaboration, Theorie des literarischen Werks, Intertextualitätstheorie, Literatur im geteilten Deutschland. Veröffentlichungen u.a.: *Suhrkamp und DDR. Literaturhistorische, praxeologische und werktheoretische Perspektiven auf ein Verlagsarchiv* (Berlin: De Gruyter, 2022), mit Andreas Kilcher (Hg.): *Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts* (Göttingen: Wallstein, 2020), mit Moritz Neuffer und Barbara Picht (Hg.): Themenschwerpunkt *Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Zeitschriftenforschung* (IASL 45.1 und 2, 2018).

Maria Kuberg, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachbereich Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften an der Universität Konstanz. Nach einem Studium der Germanistik und Komparatistik in Bonn arbeitete sie an der Goethe-Universität Frankfurt und dem Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin. 2018 wurde sie an der Humboldt-Universität zu Berlin promoviert. 2021 erschien ihre Monografie *Chor und Theorie. Zeitgenössische Theatertexte von Heiner Müller bis René Pollesch* (Konstanz: Konstanz University Press 2021). In ihrem aktuellen Forschungsprojekt arbeitet sie zur Gattungstheoriegeschichte des Epos.

Judith Niehaus, Wissenschaftliche Mitarbeiterin als Postdoktorandin im DFG-Graduiertenkolleg „Gegenwart/Literatur“ an der Universität Bonn. Nach einem Studium in Bochum, Lyon und Hamburg und einem Forschungsaufenthalt am German Department der Harvard University promovierte sie mit einer Arbeit über *Verfremdete Schrift. Typographische Verfahren in der deutschsprachigen Erzählliteratur der Gegenwart* (Wallstein 2023). Aktuell forscht sie zu Leseradressierungen, Deixis, Leseszenen und Kopräsenz, daneben zählen zu ihren Schwerpunkten feministische Literaturwissenschaft, Film sowie Literatur und materielle Kultur.

Rafał Pokrywka, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Komparatistik der Universität Bydgoszcz (Polen). Er ist Herausgeber von *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017), Autor von *Współczesna powieść niemieckojęzyczna* (Der deutschsprachige Roman der Gegenwart, Kraków: Universitas, 2018) und befasst sich in seinem Habilitationsprojekt mit aktuellen Umwertungen von Genres im literarischen Feld. Arbeitsschwerpunkte: Literatursoziologie, Wertung und Klassifikation von Literatur, populäre Genres, Liebes- und Körperdiskurse, autobiografische Literatur.

David Prinz, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Allgemeine Soziologie der Philipps-Universität Marburg. Er studierte Sozialwissenschaften an der Universität zu Köln, (BA) der Humboldt-Universität zu Berlin (MA) und der Sciences Po Paris mit dem Schwerpunkt Soziologische und Politische Theorie. In seinem Dissertationsprojekt beschäftigt er sich mit dem Verhältnis von Autor*innenschaft und Gesellschaft und blickt im Besonderen auf biographische Selbstverortungen in der poststrukturalistischen Theoriebildung. Zu seinen Forschungs- und Interessenschwerpunkten zählen Subjektivierungstheorien, Klassentheorien und -politiken, Theorien der Autorschaft, Theorien der Autobiographie und Theorien sozialer Praktiken.

Rita Rieger, Privatdozentin für Romanische Literatur- und Kulturwissenschaft und AVL am Zentrum für Kulturwissenschaften der Universität Graz, wo sie das vom FWF finanzierte Elise-Richter-Projekt *Poetics of Movement. Dance Texts 1800, 1900, 2000* (2018–2023) leitete. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Schreib- und Leseszenenforschung, Text und Emotion in der französischen und spanischen Literatur der Moderne sowie Kategorien der Literatur-, Kultur- und Kunstwissenschaft. Zu ihren Publikationen zählen u. a. die Herausgabe von *Bewegungsszenarien der Moderne. Theorien und Schreibpraktiken physischer und emotionaler Bewegung* (Heidelberg: Winter 2021) sowie gemeinsam mit Jennifer Clare, Susanne Knaller, Renate Stauf und Toni Tholen *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik von Textbewegungen* (Heidelberg: Winter 2020). 2016 erschien ihre Monografie *Liebe – poetologisch und kulturell. Figurationen im spanischen Roman um 1900* (V&R unipress). Die Publikation der Habilitationsschrift *Poetologien der Bewegung. Tanz-, Emotions- und Schreibszenarien in französischen Tanztexten des 18. Jahrhunderts* befindet sich in Vorbereitung.

Ben Sulzbacher ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Allgemeine Literaturwissenschaft an der Bergischen Universität Wuppertal. Er studierte dort zuvor Germanistik, Sozialwissenschaften, Soziologie sowie Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. In seinem Dissertationsprojekt arbeitet er zur Wahrnehmung von Raum und Zeit in Erzählungen um 1900. Zu seinen Interessenschwerpunkten zählen vorwiegend literaturtheoretische – insbesondere narratologische, semiotische und wirkungsästhetische – Fragestellungen.

Wilhelm Voßkamp, Prof. (em.) Dr. für Neuere deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität zu Köln. Seit 1994 Mitglied der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften; von 1999–2004 Direktor am Forschungskolleg „Medien und kulturelle Kommunikation“ der Universität zu Köln. Zuletzt erschienen: *Zweite Gegenwart. Poetologische Lektüren zu Goethes ‚Dichtung und Wahrheit‘* (Göttingen 2022).

Personenregister

Alembert, Jean Baptiste le Rond d' 188
Alighieri, Dante 73
Amis, Kingsley 222
Amlinger, Carolin 56, 58, 75, 173
Apel, Johann August 14, 27, 37–39, 41
Apollinaire, Guillaume 2
Appell, Johann Wilhelm 27
Arezzo, Guittone d' 82
Aristoteles 78, 93, 99, 111, 118–119
Arreola, Juan José 2
Artmann, H.C. 280
Atwood, Margaret 232
Auer, Johannes 240, 250
Auerochs, Bernd 92, 99–100

Bachleitner, Norbert 237–238, 241, 245–246,
248, 250, 255, 257–258
Barner, Wilfried 92–93, 97
Bartels, Gerrit 177, 263
Barthes, Roland 56, 106, 216
Bartosch, Julie 162
Baßler, Moritz 267–268, 277
Batteux, Charles 117–118, 120
Baudelaire, Charles 152
Baumann, Henrik 55
Bechstein, Ludwig 80
Beck, Zoë 228
Becker, Rudolph Zacharias 38
Beckett, Samuel 133
Beebee, Thomas O. 80, 85
Bense, Max 250
Berg, Sibylle 227, 231
Berger, Peter 7
Bernhard, Thomas 16, 129, 133–137
Bessing, Joachim 275
Birken, Siegmund von 16, 97–98
Blanckenburg, Friedrich 91, 126
Blei, Franz 2
Block, Friedrich W. 250, 255
Blome, Eva 47, 49
Bonnet, Sophie 166, 168–169
Bonter, Urszula 161–163
Boom, Dirk van den 227
Borchers, Elisabeth 206–211

Borges, Jorge Luis 2
Bourdieu, Pierre 9, 15, 18–19, 46, 48, 50–51, 56–58,
60–61, 74–75, 92–93, 216–218, 221–224, 239,
241–243, 245, 247–248, 252, 255, 266
Boyken, Thomas 191–193
Brandhorst, Andreas 227–228
Brasch, Thomas 18, 199, 203, 209–211
Braun, Volker 202, 205–207, 210
Brecht, Bertolt 202
Brigg, Peter 232
Brinkmann, Rolf Dieter 267, 278–280
Brittnacher, Hans Richard 29, 220
Broch, Hermann 135
Butler, Judith 74–75

Cahusac, Louis de 16, 105–118, 120–122
Camões, Luis de 94
Campe, Rüdiger 106, 191
Chartier, Roger 29, 31, 181–182
Christensen, Inger 85
Cotten, Ann 15, 69–75, 79–85
Couturier, Maurice 191–192
Cramer, Florian 237–238, 240, 250, 252, 256
Croce, Benedetto 216
Culler, Jonathan 143, 151, 216, 221
Cusack, Barry 28–29
Cysarz, Herbert 1–4, 8–9
Czernin, Franz Josef 81, 85

Daston, Lorraine 93, 97–98
Dath, Dietmar 225–228, 232–233
Derrida, Jacques 129, 216, 280
Deuber-Mankowsky, Astrid 55
Diderot, Denis 188
Dostojewski, Fjodor 135
Doubrovsky, Serge 55
Draesner, Ulrike 72, 81
Duff, David 216
Duve, Karen 231
Dylan, Bob 221

Eibl, Karl 150–153, 155
Engelmann, Julia 144–146
Engelmeier, Hanna 239–240, 247–248

- Engels, Friedrich 269–270
 Enzensberger, Hans Magnus 128, 204–206, 215
 Erdmann, Eva 162
 Eribon, Didier 15, 45–54, 56–59, 61
 Ernaux, Annie 15, 45–49, 51, 53–54, 57–61
 Ernst, Christina 48, 59–60
 Eschbach, Andreas 227–228
- Faulkner, William 222
 Fauth, Hans 209
 Ferreira, Haywood 225
 Fischart, Johann 97
 Fischer, Carolin 152–153
 Fishelov, David 216
 Flaubert, Gustave 135, 192
 Flores, Leonardo 249
 Foucault, Michel 15, 46, 50–53, 55–56, 108, 181
 Fournier, Lauren 58–59
 Franke, Herbert W. 227
 Fricke, Harald 6, 8, 70, 77, 125, 215, 266
 Fries, Fritz Rudolf 18, 199, 203, 206–209, 211
 Fühmann, Franz 202, 206
- Gelder, Ken 222–223, 225, 234
 Gendolla, Peter 238, 248–250, 257
 Genette, Gérard 107, 110, 113, 119, 121, 162–163, 165–166, 168, 171, 182–183, 199
 Gernhardt, Robert 85
 Gide, André 51
 Gittel, Benjamin 4, 13, 29, 144, 146–147, 149, 151, 156
 Gladow, Werner 209
 Godard, Jean-Luc 232
 Goethe, Johann Wolfgang v. 16, 36, 91, 101, 126–127, 132, 135, 137, 200
 Goffman, Erving 17, 163–164, 167–168, 170–172, 174
 Gottsched, Johann Christoph 97–98, 101
 Grass, Günter 128
 Gratzik, Paul 206–207
 Griem, Julika 49, 61
 Grimm, Jacob 1, 91
 Gruber, Bettina 267
 Grünbein, Durs 84
 Gryphius, Andreas 78
 Guibert, Hervé 46, 54–56, 58–59
- Härtl, Holden 272–273
 Hahn, Ulla 73
 Hamm, Claudia 51
 Händler, Ernst-Wilhelm 231–232
 Haraway, Donna 60–61
 Harig, Ludwig 85
 Hartling, Florian 246, 250, 254–255, 257–258
 Hartwig, Ina 232
 Hauff, Wilhelm 27
 Hayles, Katherine N. 249
 Hechler, Sarah Carlotta 49, 57–58
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 91
 Heibach, Christiane 248, 250, 255, 257
 Hempfer, Klaus 5–6, 77, 82, 125, 150, 216, 264–265
 Hennig von Lange, Alexa 263
 Henschel, Gerhard 137
 Hermann, Judith 263
 Hoffmann, Christoph 106
 Hoffmann, E.T.A. 127
 Hohberg, Wolf Helmhardt 94, 98
 Hohenstaufen, Friedrich II. von 78
 Horizon, Kim de l' 61
 Houellebecq, Michel 232–233
 Hübner, Tobias 95–96
 Hübsch, Hadayatullah 278
 Huschka, Sabine 105, 113, 115
- Idensen, Heiko 250, 255–256
- Jackson, Virginia 143
 Jaeggi, Rahel 143–144, 201–202
 Jameson, Frederic 216
 Jaquet, Chantal 48
 Jauß, Hans Robert 182
 Jenisch, Daniel 126
 Jeschke, Wolfgang 227
 Jirgl, Reinhard 231–232
 Jobst, Peter 55
 Johnson, Uwe 204, 207
 Joyce, James 187
 Jürgensen, Christoph 163–164
 Jung, Thomas 263–264, 267, 271–277, 281
 Jung-Stilling, Heinrich 39
- Kaczor, Katarzyna 221
 Kafka, Franz 135, 137

Kaiser, Gerhard 163–164
 Kamnitzer, Heinz 206–207
 Kant, Immanuel 146
 Kaur, Rupi 144
 Keckeis, Paul 221–222
 Klaj, Johann 1–4
 Klein, Georg 231–232
 Kling, Thomas 84
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 101, 147–150, 158
 Knaller, Susanne 30, 32–33, 106, 108
 Köhler, Erich 208–209, 211
 Korn, Maximilian 95, 99
 Kotzebue, August 38
 Kracht, Christian 231, 267
 Kress, Nancy 225
 Kruschel, Karsten 227
 Kuhn, Thomas S. 92–94

 Laak, Lothar van 112
 Lagrange, Pierre 166–169, 171
 Lamarque, Peter 154–158
 Laßwitz, Kurd 225–230
 Lehr, Thomas 231
 Lieder, Marianna 55
 Louis, Édouard 15, 45, 47–49, 54, 59, 61
 Luckmann, Thomas 7–8
 Lukács, Georg 91, 193

 Magerski, Christine 239
 Malik, Rachel 199
 Mallarmé, Stéphane 187–188, 192
 Malle, Louis 25
 Mann, Thomas 16, 129–132, 136–137
 Marrak, Michael 227
 Martin, Pierre 168–169, 173
 Martus, Steffen 4, 11–13, 201, 203
 Marx, Karl 263, 269–270, 275
 Mead, George Herbert 84
 Ménestrier, Claude-François 111, 114, 116, 118–121
 Metz, Christian 70, 73, 81, 83–84, 147
 Meyer-Kalkus, Reinhart 147–149
 Michler, Werner 8–10, 12–13, 70, 76–77, 79, 84,
 93–94, 179, 199, 212, 215–219, 221–222, 230,
 265–266
 Mickel, Karl 18, 199, 202–206, 211
 Miller, Henry 187

Milner, Andrew 224, 232–233
 Milton, John 94
 Montaigne, Michel de 133–136
 Morgenstern, Karl 126–127
 Morhof, Daniel Georg 98, 100
 Morris, Charles 84
 Müller, Burkhard 177–178
 Müller, Eggo 219–220
 Müller-Bochat, Eberhard 101
 Mundt, Theodor 128
 Murnane, Andrew 28–29
 Musil, Robert 16, 129, 131–135, 137, 187

 Neumeister, Andreas 263, 268, 272
 Novalis 128, 134
 Noverre, Jean-Georges 16, 105–114, 116,
 118–122

 Ombres, Rossana 2
 Omeis, Magnus Daniel 97–99
 Opitz, Martin 16, 94–99, 101–102
 Ortmann, Marc 57
 Orwell, George 231, 233
 Ovid 152

 Pastior, Oskar 81–82, 85
 Paul, Jean 187
 Penke, Niels 145–146
 Peters, Kathrin 60
 Peters, Ludmila 220
 Petrarca, Francesco 82
 Piringer, Jörg 237, 240, 245–247, 250
 Plessner, Helmuth 239
 Plutarch 109
 Postel, Christian Heinrich 98
 Poznanski, Ursula 228
 Preciado, Paul B. 46, 59–61
 Pressman, Jessica 192
 Prins, Yopie 143
 Proietti, Salvatore 225

 Quevedo, Nuria 206–207

 Rabinovici, Doron 231
 Rademacher, Cay 168–169, 171
 Randt, Leif 231

- Rauen, Christoph 232
 Reckwitz, Andreas 3–4, 5, 11–13, 31, 47, 52–53,
 74–75, 77, 92, 108, 143–144
 Rehberg, Peter 47, 55, 60
 Rieks, Josefine 231
 Riemer, Friedrich Wilhelm 80
 Riha, Karl 81–82, 85
 Rodriguez, Antonio 152–153
 Rollenhagen, Georg 97
 Rosmarin, Adena 216–217
 Rotth, Albrecht Christian 16, 98–99
 Rousseau, Jean-Jacques 134
 Rühm, Gerhard 72, 81
 Ruge, Eugen 231
 Russell, Tilden 105, 109
- Saar, Martin 46, 53, 62
 Sadokierski, Zoë 191
 Salluste du Bartas, Guillaume de 95
 Samjatin, Jewgeni 233
 Samosata, Lukian von 114, 119–120
 Saussure, Ferdinand de 80
 Scaliger, Julius Caesar 93, 97
 Schäfer, Jörgen 245, 248–249, 257
 Schätzing, Frank 226–228
 Schatzki, Theodore 12–13, 26, 108
 Scheer, Monique 26, 28, 30–31
 Schlaffer, Heinz 150–153, 155
 Schlegel, Friedrich 85, 137
 Schmidt, Maike 172, 175
 Schmidt, Siegfried J. 216
 Schmidt-Dengler, Wendelin 84
 Schön, Erich 149
 Schopenhauer, Arthur 135
 Schulze, Friedrich August 14, 27, 32–33, 35, 41
 Schumacher, Eckhard 267–269, 280
 Seibert, Kristina 162, 170
 Shakespeare, William 70, 83
 Simanowski, Roberto 249–250, 255, 257
 Spitzmüller, Jürgen 181–182, 201
 Spoerhase, Carlos 4, 11, 13, 48, 56–57, 191, 193,
 200–201, 209
 Stahl, Enno 263–264, 267, 275–281
 Stein, Benjamin 231
 Steinaecker, Thomas von 231
- Steinmetz, Horst 125, 216
 Sterne, Laurence 192
 Stewart, Potter 25
 Stierle, Karlheinz 216
 Storeide, Anette 271
 Stralla, Melanie 165, 171
 Stuckrad-Barre, Benjamin von 263, 267,
 269, 280
 Sulzer, Johann Georg 36–37
 Suter, Beat 237, 240, 248, 250, 255, 258–259
- Tannenhorst, Moriz von 25, 27
 Tasso, Torquato 94, 98
 Thomas, Lyn 48–49
 Thurner, Christina 109–110, 115
 Todorov, Tzvetan 216
 Tommek, Heribert 219, 226
 Törne, Volker von 85
 Trilcke, Peer 9, 149, 221–223
 Tuomela, Raimo 155–156
- Ullmaier, Johannes 263–264, 267, 269–273, 276
 Unseld, Siegfried 201, 204–205, 208, 210–211
- Vaerst, Eugen von 80
 Vergil 96–99
 Verne, Jules 187, 225–226
 Völz, Johannes 49
 Voßkamp, Wilhelm 6–8, 12, 16–17, 76, 94, 126,
 151, 182, 216, 265, 272
- Wagner, Jan 81
 Wagner-Egelhaaf, Martina 267
 Walser, Martin 204
 Wassermann, Jakob 131
 Waterhouse, Peter 84
 Weber, Anne 76
 Wegmann, Thomas 232
 Wehde, Susanne 179–181
 Weinheber, Josef 80
 Weiß, Rainer 211
 Weiss, Philipp 18, 177–179, 184, 192–193
 Wenz, Karin 250, 255
 Werle, Dirk 95, 99
 Wiens, Paul 206–207

Wilke, Insa 177–178

Winko, Simone 237–238, 246, 257, 266

Wittkamp, Robert F. 161–162

Wolf, Klaus-Peter 163

Wolf, Norbert Christian 232

Wolfe, Gary K. 232

Young, Stacey 58–60

Zeh, Juli 230–231

Zesen, Philipp von 78

Zymner, Rüdiger 7–10, 11, 12, 77, 106–107, 112,
125, 143, 151, 265

