

Jörg Döring, Nora Manz, Max Mayr,
Anna Obererlacher und Thomas Wegmann

„Irgendwo außerhalb des Buches“ – Auktorialer Epitext im literarischen Feld der Gegenwart: Einleitung

Als Initial für die Paratextforschung gilt nach wie vor die Studie des französischen Literaturwissenschaftlers Gérard Genette, die er 1987 mit dem Titel *Seuils* publizierte. Wörtlich übersetzt heißt *Seuils* so viel wie „Hüllen“, „Schalen“, „Schwellen“. Mithin verweist der Titel des Originals – metaphorisch in der Manier poststrukturalistischer Titel der 1980er Jahre – auf den textuellen Schwellenraum zwischen Werk und Nicht-Werk. Die deutsche Übersetzung von 1989 geht auf dieses Angebot nicht ein (und beweist damit die Zirkulationsautonomie von Paratexten wie Buchtiteln), sie erscheint 1989 unter dem Titel *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, übersetzt von Dieter Hornig und mit einem Vorwort des berühmten Literaturwissenschaftlers Harald Weinrich. Dabei geht der Haupttitel auf eine Entscheidung des Verlages zurück (der Einworttitel soll offenbar den Begriffsvorlieben deutscher Universitäten entgegenkommen), während der Untertitel vom Übersetzer eingeführt wurde.¹ Damit signalisiert bereits der deutsche Paratext dieser Studie über Paratexte, dass diese ausgehend vom Buchmedium gedacht werden – und das zu einer Zeit, in der das Buch zwar nach wie vor als das dominante, aber längst nicht einzige Medium der Literatur fungiert. Als ähnlich grundlegend wie die Fokussierung auf das Buch erweist sich für Genettes Paratext-Konzept auch die Formel „Paratext = Peritext + Epitext“.² Mit Peri- und Epitext sind die zwei grundlegenden Erscheinungsformen des Paratextes bezeichnet. Ihr definitorisches Merkmal liegt in der räumlichen Stellung zum Bezugstext. Als Peritext gelten all jene Paratexte, die nicht Bestandteil des eigentlichen Bezugstextes sind, mit diesem aber das Trägermedium teilen, bei Genette also das Buch.³ Dazu zählen bspw. Titel, Vorwort und Inhaltsverzeichnis. Im Gegensatz dazu befindet sich der Epitext zwar „immer noch im Umfeld des Textes, aber in respektvollerer (oder vorsichtigerer) Entfernung“,⁴ sodass keinerlei phy-

¹ Vgl. dazu: Georg Stanitzek: Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive. In: Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. Band 1: Theorie und Forschung. Hg. von Ursula Rautenberg. Berlin und New York 2010, 156–200, hier: 160, Anm. 11.

² Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 2001, 13.

³ Vgl. Genette: Paratexte, 12.

⁴ Genette: Paratexte, 12.

sisch-materielle Bindung mehr besteht. Seine Definition ergibt sich also in Abgrenzung zum Peritext und dabei über

ein im Prinzip rein räumliches Kriterium. Ein Epitext ist jedes paratextuelle Element, das nicht materiell in ein und demselben Band als Anhang zum Text steht, sondern gewissermaßen im freien Raum zirkuliert, in einem virtuell unbegrenzten physikalischen oder sozialen Raum. Der Ort des Epitextes ist also anywhere out of the book, irgendwo außerhalb des Buches [...].⁵

Als Epitexte lassen sich bspw. Tagebücher und Briefe der Buchautor:innen bezeichnen, aber auch deren Dankesreden für empfangene Preise, Interviews oder spontanmündliche Mitteilungen, z. B. auf Lesungen.

Genettes Paratext-Konzept wurde von der Literaturwissenschaft vergleichsweise schnell aufgegriffen, aber mit einer signifikanten Einschränkung: Während die Brauchbarkeit des Peritextes bald als erwiesen galt, wurde dem Epitext von Anfang an deutlich weniger Beachtung geschenkt. Gerade die bis heute anhaltende Skepsis, ob der Epitext über die nötige Trennschärfe verfügt, um sinnvollerweise in das theoretische und methodische Instrumentarium der Literaturwissenschaft aufgenommen werden zu können, dürfte ein wesentlicher Grund für die literaturwissenschaftliche Konzentration auf den Peritext gewesen sein, die in vielen Fällen zur Aussparung des Epitextes und damit zur beinahe synonymen Verwendung der Begriffe Par- und Peritext führte.⁶ Bereits in Genettes Feststellung, dass sich der Epitext „als Anhängsel des Anhängsels [...] immer mehr in der Gesamtheit des auktorialen Diskurses [verliert]“,⁷ zeigt sich der primäre Kritikpunkt an dieser paratextuellen Ausprägung: ihre scheinbar fehlende Grenze nach außen hin. Georg Stanitzek hält diesbezüglich fest, dass mit der zunehmenden Entfernung des Paratextes vom Text, „die sich natürlich nicht auf die im engeren Sinne räumliche Dimension beschränkt, sondern zugleich einen zeitlichen und sozialen Aspekt aufweist, [...] auch eine Unsicherheit in der Konzeptualisierung [wächst]“.⁸ Ganz ähnlich konstatiert Christoph Jürgensen, der Epitext vermöge „begrifflich wie pragmatisch nicht zu überzeugen. Wenn [er] alle außerhalb des manifesten Textes angesiedelten literarischen Diskurstypen umfasst [...], droht die Bedeutung des Begriffs der Paratextualität sich durch ihre übermäßige Ausdehnung zu verlieren und der Begriff [des Epitextes, d. Verf.] in den

5 Genette: Paratexte, 328.

6 Vgl. Thomas Wegmann, Torsten Voß und Nadja Reinhard: Auktoriale Paratexte um 1800. Einleitung. In: Torsten Voß: „Drumherum geschrieben?“ Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800. Hannover 2019, 7–33, hier: 14.

7 Genette: Paratexte, 330.

8 Stanitzek: Buch, 7.

übergeordneten Terminus der Kontextualität umzuschlagen“.⁹ Die Konsequenzen, die er daraus zieht, laufen wiederum auf die Gleichsetzung von Para- und Peritext hinaus, wenn er dafür plädiert, den Epitext „aus dem Definitionsbereich des Paratextes auszugrenzen“.¹⁰

Derartige Bedenken haben durchaus ihre Berechtigung; gleichzeitig lässt sich die Epitext-Forschung legitimieren, wenn man zwei Kriterien aus Genettes Typologie hervorhebt, die jeden Paratext, und zwar unabhängig von seiner Form, im Kern ausmachen: Funktionalität und auktoriale Bindung. Anders als der Peritext, der schon materiell mit einem bestimmten Einzelwerk, etwa einem Buch, verbunden ist, müssen sich Epitexte nicht zwangsläufig auf nur eine distinkte Werkeinheit beziehen, sondern können auf mehrere Einzelwerke, auf das Gesamtwerk oder auf den jeweiligen Autor bzw. die jeweilige Autorin referieren. Denn Paratexte sind mit Genette grundsätzlich auktorial zu verstehen. Sie enthalten „immer einen auktorialen oder vom Autor mehr oder weniger legitimierten Kommentar“ und entsprechen also „definitionsgemäß der Absicht des Autors“.¹¹ Zugleich sind es letztlich die Autor:innen, die für Paratexte verantwortlich zeichnen. Davon ausgehend bezeichnet der Begriff der auktorialen Bindung im Wesentlichen die Kopplung des Paratextes an die Instanz von Autorschaft, welche ihn legitimiert und zugleich verantwortet. Dabei greifen der funktionale und auktoriale Charakter des Paratextes ineinander, insofern die Rezeption des Werks durch den Paratext nicht nur „irgendwie“ gelenkt werden soll, sondern auf eine Weise, die sich „mit dem Vorhaben des Autors deckt.“¹²

„Werk“ ist offenbar ein für Genettes Paratext-Konzept maßgeblicher Terminus, weswegen es naheliegt, an die berühmte Frage aus Foucaults Programmschrift „Was ist ein Autor?“ von 1970¹³ zu erinnern, ob auch die Wäschereirechnung eines Autors zu seinem Werk gehört und damit publikationswürdig ist – nach den ehrwürdigen Standards historisch-kritischer Edition.¹⁴ Soweit freilich will Genette nicht gehen. Er

⁹ Christoph Jürgensen: „Der Rahmen arbeitet“. Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts. Göttingen 2007, 23.

¹⁰ Jürgensen: „Der Rahmen arbeitet“, 24.

¹¹ Genette: Paratexte, 10 und 11.

¹² Genette: Paratexte, 388. Ebenso in diesem Zusammenhang: „Die Richtigkeit des auktorialen Standpunktes [...] ist das implizite Credo und die spontane Ideologie des Paratextes.“ (Genette: Paratexte, 389.)

¹³ Die übrigens erst 1988 – gerade ein Jahr vor der deutschen Erstausgabe von Genettes *Paratexte* – auf Deutsch erschien und seinerzeit auf dem Höhepunkt der deutschen Poststrukturalismusrezeption heiß diskutiert wurde.

¹⁴ Vgl. dazu die großangelegte Studie von Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin und New York 2007.

versucht, das theoretische und technische Problem eines expansiven Werkbegriffs dadurch zu lösen, dass er es zunächst v. a. vom literarischen Einzelwerk aus bestimmt: „Ein literarisches Werk besteht ausschließlich oder hauptsächlich aus einem Text, das heißt (in einer sehr rudimentären Definition) aus einer mehr oder weniger langen Abfolge mehr oder weniger bedeutungstragender verbaler Äußerungen.“¹⁵ Obwohl Genette den Zusammenhang von Einzelwerk und Gesamtwerk in der Folge nicht ganz außer Acht lässt, fällt auf, dass bei ihm unter „Werk“ konzeptionell v. a. das literarische Einzel(textkunst)werk firmiert. An dieser Stelle sei jedoch auf ein wesentliches Ergebnis bereits unseres Vorläufer-Forschungsprojektes¹⁶ verwiesen: Paratexte im Allgemeinen und Epitexte im Besonderen sind zunächst (!) und in der Regel nicht Teil des Werks, sondern Bestandteil von Werkpolitik, sind also neben anderen Faktoren an der Konstitution eines literarischen Werks beteiligt und sorgen dabei für eine Engführung von Werk und Autorschaft.¹⁷

Mit Blick auf Genette erweitern wir damit die Bezugsgröße des Paratextes über Einzelwerke hinaus auf die Gesamtwerke von Autor:innen sowie auf die Autorschaft selbst.¹⁸ Nur ein derart erweiterter Paratextbegriff scheint uns der gegenwärtigen Praxis des literarischen Feldes gerecht zu werden, in der Autorschaft und literarisches Werk stets als fluides Junktum inszeniert werden.

Indem Autor:innen als solche in Erscheinung treten, bürgen sie für ein Werk auch dann, wenn es vielleicht nicht bzw. nicht zur Gänze von ihnen stammt. Anders als bspw. Filme basieren literarische Texte nicht erst seit der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts auf der Annahme und Konvention individueller Urheberschaft.¹⁹ Obwohl etwa das Lektorat eines Verlags oder einer Agentur an der endgültigen Textgestalt häufig mitgewirkt haben, wird dieser Beitrag im Diskurs

¹⁵ Genette: Paratexte, 9.

¹⁶ FWF-Projekt Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft, Universität Innsbruck 2014–2017.

¹⁷ Vgl. dazu und zum Folgenden ausführlich Wegmann, Voß und Reinhard: Auktoriale Paratexte, 18–20.

¹⁸ Dass sich insbesondere Epitexte in erster Linie auf einen Autor bzw. eine Autorin beziehen können, der bzw. die dann allenfalls implizit für sein bisheriges Werk steht, lässt sich nicht nur an bestimmten Spielarten des Interviews bzw. Gesprächs, sondern auch an Rundfragen zeigen, wie sie v. a. diverse Periodika im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts initiierten, an denen zahlreiche Schriftsteller:innen teilnahmen, häufig auch ohne expliziten Bezug zu ihrem Werk. Vgl. dazu Martin Gerstenbräun-Krug: „Dichter haben mit dem Publikum nichts zu schaffen.“ Zu Autorschaft und Paratext. SchriftstellerInnenrundfragen 1900–1933. Innsbruck 2019.

¹⁹ Basierend auf einem juristischen Streitfall anlässlich der Verfilmung seiner *Dreigroschenoper* ist Bertolt Brecht den wirkmächtigen Differenzen zwischen kollektiven Künsten wie dem Film und individuellen Künsten wie der Literatur in seiner Analyse des Rechtsstreits 1931 unter dem Titel *Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment* nachgegangen.

über Literatur ebenso häufig ausgespart.²⁰ Diesem Modell individueller Urheberschaft von Literatur ist der Epitext in zweifacher Hinsicht verpflichtet: Zum einen ist er „hauptsächlich auktorial, selbst wenn manche seiner Formen [etwa das Interview, d. Verf.] die Mitwirkung eines oder mehrerer Dritter bedingen“.²¹ Zum anderen aktualisiert und verfestigt er jedes Mal aufs Neue die Bande zwischen singulärem Werk und individueller Autorschaft. Das bewirken zwar auch Rezensionen oder Literaturkritiken, doch sind diese Genette zufolge als Metatexte zu verstehen und damit dezidiert nicht als Para- bzw. Epitexte, die per definitionem stets von dem Autor bzw. der Autorin stammen oder zumindest verantwortet werden, der oder die auch das Werk verantwortet, auf das sie sich beziehen.

Genette selbst war mit Blick auf die Inszenierungspraktiken von Autor:innen noch nicht recht entschieden, wie sie terminologisch zu integrieren seien. Er unterscheidet zwischen paratextuellen Elementen, als textuellen Bestandteilen eines (literarischen) Textes, und solchen nichttextuellen Elementen, wie dem Erscheinungsbild bzw. dem Habitus der Autorin oder des Autors. Letzteren bescheinigt er eine paratextuelle Wirkung, will ihnen aber nicht den Status eines Paratextes zuerkennen, auch wenn dies einem funktionalen Verständnis des Paratext-Konzeptes zufolge durchaus konsequent wäre. Der zuletzt viel gebrauchte Begriff der „Inszenierungspraktiken“ gilt genau diesem habituell geprägten Beiwerk des literarischen Textes. Er verweist auf all das, was in Zusammenhang mit dem Werk (oder an seiner statt) primär den Autor präsent macht und präsentiert. Gemeint sind mit „Inszenierungspraktiken“ dabei all „jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen, in denen oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen“.²² Im Lichte einer literaturbetrieblichen Praxis, in der Autorschafts- und Werkpolitik permanent ineinander greifen,

20 Als eine von mehreren Ausnahmen soll hier angeführt werden: Thedel von Wallmoden (Hg.): Seiltanz: Der Autor und der Lektor. Göttingen 2010. Auch Georg Stanitzeks Kritik an der Auktorialität des Paratextes bei Genette basiert u. a. auf der Möglichkeit geteilter Verantwortung zwischen Autor:in und Verleger:in. Diese geteilte Verantwortung wird insbesondere bei Rechtsstreitigkeiten wie dem sogenannten ‚Fall Esra‘ relevant, in dem nicht nur der Schriftsteller Maxim Biller, sondern auch sein Verlag Kiepenheuer & Witsch angeklagt wurde. Vgl. dazu Remigius Bunia: Fingierte Kunst. Der Fall Esra und die Schranken der Kunstrechte. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 32 (2007), H. 2, 161–182. Kathrin Bünnigmann: Die „Esra“-Entscheidung als Ausgleich zwischen Persönlichkeitsschutz und Kunstrechte: Rechtsprechung im Labyrinth der Literatur. Tübingen 2013.

21 Genette: Paratexte, 335.

22 Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Hg. von dens. Heidelberg 2011, 9–30, hier: 10.

liegt es unseres Erachtens daher nicht fern, die funktionale Sphäre von Paratexten um die Bezugsgröße „Autor“ zu erweitern, bei der es neben der Performanz des Werks auch immer um die Inszenierung von Autorschaft selbst geht.²³

Inwiefern wiederum auch Epitexte Werkstatus annehmen können, hat Natalie Binczek am Beispiel von Schillers Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* gezeigt. Sie macht damit auf eine Unzulänglichkeit von Genettes Theorie aufmerksam, in der „nicht von der Entstehung, sondern vom Bestehen des Werks aus“²⁴ gedacht werde. Binczek zufolge zeigt das Schiller-Beispiel, wie gerade Briefe „in der Logik der Produktion“ nicht selten dem vorausgehen, „was als Werk sanktioniert ist“, und dass zum Zeitpunkt ihrer Abfassung ihre „Werkwerdung“ bereits avisiert sein kann. Ähnliches gilt für Tagebücher, sofern sie – wie etwa bei Max Frisch – schon im Moment ihres Entstehens für eine spätere Publikation konzipiert sind und insofern nie dem Charakter privat-intimer Selbstmitteilung entsprachen. Es reicht offenbar nicht aus, Epitexte über bestimmte Textsorten wie Brief oder Tagebuch zu identifizieren, sondern es sind stets auch ihre Funktionen mit Blick auf Autorschaft, Werk und das je historisch konkrete literarische Feld zu berücksichtigen.

„Epitext“ ist damit für uns v. a. ein genuin relationaler bzw. funktionaler Begriff. Auf dieser Basis geht der vorliegende Sammelband folgender Frage nach: Wie erweitern und entwickeln sich seit der Jahrtausendwende die Formen und Funktionen auktorialer Epitexte in einem professionalisierten literarischen Feld mit veränderten medialen Bedingungen und Möglichkeiten hinsichtlich der Inszenierung und Rolle von Autorschaft sowie der Korrelation von Autor und Werk?

1 Epitexte beobachten

Das literarische Feld der Gegenwart zeichnet sich nicht zuletzt durch eine große Vielfalt und Fülle auktorialer Epitexte aus, die gerade in Hinblick auf die eben beschriebene Konstituierung und Inszenierung von Autorschaft signifikant an Bedeutung gewinnen. Epitexte zu beobachten, bedeutet, das dynamische Verhältnis zwischen Werk, Autorschaft und Paratext zu beobachten. Für dieses bergen ins-

²³ Vgl. zum „Staging authorship“: Cornelia Gräßner: Poetry and Performance: The Mersey Poets, The International Poetry Incarnation and Performance Poetry. In: The Cambridge companion to British poetry since 1945. Hg. von Edward Larissi. Cambridge 2015, 68–81; Peter Middleton: How to Read a Reading of a Written Poem. In: Oral Tradition 20 (2005), H. 1, 7–34.

²⁴ Natalie Binczek: Epistolare Paratexte. „Über die ästhetische Erziehung des Menschenge schlechts in einer Reihe von Briefen“. In: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Hg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. München 2004, 117–133, hier: 121.

besondere die heterogenen Erscheinungsformen von Epitexten vielseitige Potenziale, werfen dabei verschiedenste Fragen auf. Diese Fragen betreffen nicht nur die Vermittlungsfunktion zwischen Werk, Autorschaft und literarischer Öffentlichkeit, sondern auch die Verfasstheit des Epitextes selbst: Als Schwelle definiert, oszilliert er zwischen Bezugstext und Kontext und ist dabei oft nur schwer fassbar. Gefragt sind nicht zuletzt Deutungen und Kommentare literarischer Werke durch die jeweiligen Autor:innen selbst, die wiederum nicht ohne Einfluss auf die Rezeption und Kanonisierung dieser Werke bleiben und mit denen sie sich in den Diskurszusammenhang der Literaturwissenschaft einschreiben. Aber auch mithilfe journalistischer Beiträge in überregionaler Qualitätspresse können sich Autor:innen als kritische Autoritäten bzw. engagierte Intellektuelle in der Öffentlichkeit präsentieren und damit ihren Werken zu gesteigerter Sichtbarkeit verhelfen. Dass es dabei auch zu Fiktionen zwischen Werk und Beiwerk kommen kann, zeigt die Diskussion um das politische Engagement der Literaturnobelpreisträgerin 2022, Annie Ernaux. Der *Jerusalem Post* zufolge habe sie ihren Namen zu häufig unter offene Briefe gesetzt, die Israel der Apartheid bezichtigen,²⁵ während *Der Tagesspiegel* zu dem Schluss kommt, dass ihre politischen Einlassungen – anders als bei Peter Handke – keinen Einfluss auf die Bedeutung ihrer literarischen Texte haben.²⁶ Nichtsdestotrotz perspektivieren diese Epitexte und ihre kontro-

25 Tzvi Joffre: New Nobel laureate Annie Ernaux's repeatedly supported BDS. In: *Jerusalem Post*, 6. Oktober 2022. URL: <https://www.jpost.com/bds-threat/article-719059> (10.10.2022). Ebenfalls skeptisch zeigt sich Niklas Bender: „Israel ist denn auch das heißeste Thema: 2018 sprach Ernaux sich gegen eine französisch-israelische Kultursaison aus, 2019 rief sie zum Boykott des Eurovision-Wettbewerbs in Tel Aviv auf. In Deutschland kocht dieses Thema in jüdischen Zeitungen hoch, bei Bild auch, in Frankreich weniger. Man ist nicht so empfindlich, schließlich gilt: über Nobelpreisträger nur Gutes, zumindest die eigenen. Und im Werk spielt das ja auch alles keine Rolle. Aber Ernaux ist in Debatten sehr präsent, und ihre Positionen sind viel unbequemer, als man rechts des Rheins denken und links des Rheins sagen mag.“ (Niklas Bender: Nobel? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. Oktober 2022, 11. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/frankreich-reagiert-auf-den-nobelpreis-fuer-annie-ernaux-18370473.html> (10.10.2022).)

26 Gerrit Bartels: Sympathie für BDS: Annie Ernaux und ihre israelfeindlichen Bekundungen. In: *Der Tagesspiegel*, 8. Oktober 2022. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/sympathie-fur-bds-annie-ernaux-und-ihre-israelfeindlichen-bekundungen-8729254.html> (10.10.2022). Mit ähnlichem Tenor konstatiert auch Andreas Platthaus, Handkes Parteinahme für die Serben sei Teil des ausgezeichneten Werks, bei Ernaux gehe es dagegen um ihre persönliche Meinung abseits des Werks: „Es gibt keinen Grund, die Israelkritik von Annie Ernaux zu beschönigen: Über sie sollte man mit ihr streiten. Es gibt aber auch keinen Grund, ihr literarisches Schaffen dadurch diskreditiert zu sehen.“ (Andreas Platthaus: Hat Annie Ernaux den Nobelpreis verdient? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. Oktober 2022. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/ist-annie-ernaux-nobelpreiswuerdig-18376971.html> (11.10.2022).)

verse Diskussion²⁷ auch die Wahrnehmung und Rezeption ihres ausgezeichneten Werks, zumal dieses in wesentlichen Teilen autofiktional erzählt ist und auch ihre politischen Stellungnahmen zumindest teilweise in eine künftige Werkausgabe aufgenommen werden dürften.

Mit einer ganz anderen Variante von Autorschaft und Werkpolitik eröffnet STEFFEN MARTUS diese Sektion, wenn er unter dem Motto „Blöder Broiler, Promi-Tussi, Wetterfee, Pop-Literatin, ‚Kulturweltpiegel-Moderatorin‘“ am Beispiel von Else Buschheuer der Epitext-Kultur um 2000 nachgeht. Sie entfaltete damals eine vielbeachtete Dauer-Präsenz in diversen Fernsehformaten, in Zeitschriften, Zeitungen sowie im (damals noch jungen) Internet, die ihr Image als Autorin prägte und von ihr gezielt als auktorialer Epitext inszeniert wurde. Kaum ein Artikel über Buschheuer vergaß zu erwähnen, dass sie bei Talkshow-Auftritten mit einem „Ruf! Mich! An!“- und „www.else-buschheuer.de“-T-Shirt auf ihren „Spaß-roman“ und ihr Internettagebuch hinwies und sich als Autorin damit zu dem machte, was sie in der Öffentlichkeit ohnehin war: die Werbefläche ihrer selbst. Der Beitrag wirft mit Blick auf Genettes Terminologie die Frage auf, was hier eigentlich Werk und was Epitext ist.

EMMANUEL HEMAN untersucht in seinem Beitrag „Das ist kein historischer Roman“ auktoriale Selbstdeutungen aus dem Feld des historischen Romans vor dem Hintergrund eines größeren Problemzusammenhangs: den Bedingungen der Möglichkeit einer Gegenwartsliteraturwissenschaft. Diese sehe sich, so Heman, vor die Herausforderung gestellt, weder auf einen klaren Begriff von Gegenwart/Gegenwärtigkeit noch auf einen abgeschlossenen Untersuchungsgegenstand oder definierten Kanon zurückgreifen zu können. Die Arbeit der Literaturwissenschaft mit zeitgenössischen Texten vollziehe sich deshalb nicht in Distanz zu, sondern häufig im Austausch und in direkter Wechselwirkung mit den jeweiligen Autor:innen. Der Beitrag beleuchtet auktoriale Selbstdeutungen unter einer doppelten Perspektive: einerseits als Hilfsmittel und Quelle für die Literaturwissenschaft, die sich im unübersichtlichen Feld der Gegenwart orientieren und ihren Untersuchungsgegenstand legitimieren muss. Andererseits als auktoriale Strategie, sich in den Diskurszusammenhang der Literaturwissenschaft einzuschreiben und ihn, wo immer möglich, zu steuern.

²⁷ Vgl. dazu auch Nils Minkmar: Es geht zur Sache. Annie Ernaux, Israel und der Antisemitismus: Wo steht die Nobelpreisträgerin, und warum steht sie da? In: Süddeutsche Zeitung, 10. Oktober 2022, 9, sowie das Gespräch im Deutschlandfunk: Barbara Vinken: Der politische Mensch Annie Ernaux. In: Deutschlandfunk Kultur, 8. Oktober 2022. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/literaturnobelpreistraegerin-in-der-kritik-der-politische-mensch-annie-ernaux-dlf-kultur-1f56b1c4-100.html> (5.1.2023).

TANJA ANGELA KUNZ geht unter dem Titel „Engagement oder aufmerksamkeitsökonomische Strategie?“ dem Verhältnis von gesellschaftskritischen Epitexten und Werk am Beispiel von drei politisch ganz unterschiedlich positionierten Autor:innen nach, die durch ihre zeitkritischen Beiträge wiederholt provoziert und polarisiert haben: Lukas Bärfuss, Sibylle Berg und Monika Maron. Ihr Interesse gilt den mit dem jeweiligen engagierten Schreiben verbundenen künstlerischen Konzepten und autoritativen Selbstverständnissen, um so die Pluralität von Autorschaftsformen und ihre Verflechtungen zu beleuchten, die erst aus dem Zusammenspiel von epitextuellen und textuellen Beziehungsgefügen erkennbar werden.

2 Fingierte Epitexte

Unter fingierten Epitexten verstehen wir Texte, die sich epitextuelle Elemente für ihre Poetik zunutze machen und mit ihnen einen fiktionalen Text mit eigenem peritextuellen Apparat gestalten, mithin das vermeintliche Beiwerk in ein eigenständiges Werk transformieren – und dabei nicht selten Fragen nach der Instanz des Autors aufwerfen. Ein paradigmatisches, auch in der Forschung viel diskutiertes Beispiel dafür hat Wolf Haas mit *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006) geliefert – ein Text, der als Interview zwischen einer als „Literaturbeilage“ bezeichneten Journalistin und einem Autor namens Wolf Haas inszeniert, zugleich aber im Peritext explizit als „Roman“ ausgewiesen ist.²⁸ Neben einer Pluralisierung der Erzählperspektive überlagern sich darin fiktionale und faktuale Elemente: Generisch fungiert das Autor:ieninterview als Epitext, worin reale Personen u. a. über fiktionale Texte sprechen. Haas modelliert daraus einen Interviewroman, in dem der in Rede stehende Roman ebenso fiktiv ist wie dessen angeblicher Autor Wolf Haas, der aber wiederum mit dem prominenten Verfasser des *Wetters* sowie einschlägiger Kriminalromane durch entsprechende Anspielungen (etwa auf frühere Werke) identisch zu sein scheint. Mindestens zwei zusammenhängende und für diese Sektion relevante

²⁸ Vgl. dazu etwa Michael Jaumann: „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!“ Dialog und Metafiktion in Wolf Haas’ *Das Wetter vor 15 Jahren*. In: Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von J. Alexander Bareis. Berlin 2010, 203–225; Matthias Schaffrick: Das Interview als Roman. *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas. In: Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 417–429; Nikolas Buck: „Wirklich“ künstlich? Zum Realismus-Problem in Wolf Haas’ metafiktionalen Romanen *Das Wetter vor 15 Jahren* und *Verteidigung der Missionarsstellung*. In: METAfiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren. Hg. von Stefan Brückl, Wilhelm Haefs und Max Wimmer. München 2021, 73–101.

Frage- bzw. Problemstellungen lassen sich daraus ableiten und übertragen: Inwiefern partizipiert *Das Wetter* an einer Tendenz, welche auf die literaturbetriebliche Nachfrage von Autorschaft mit einer Fiktionalisierung des *auctors* reagiert und autobiografische Narrative programmatisch durch autofiktionale bzw. autopoietische ersetzt, wie etwa in den Literaturbetriebsromanen²⁹ *Nachkommen* (2014) von Marlene Streeruwitz oder *Das bin doch ich* (2007) von Thomas Glavinic? Und in welcher Beziehung stehen dazu das vorsätzlich uneindeutige Verhältnis von fiktionalen und faktuellen Elementen sowie die Hinweise der ästhetischen Interferenz von Text und Paratext?

Dieses intrikate Verhältnis hat der reale Autor Wolf Haas noch einmal zugespielt, als er anlässlich des Erscheinens von *Das Wetter vor 15 Jahren* in einem realen Interview gefragt wurde, warum er für seinen Roman ausgerechnet diese besondere Dialogform gewählt habe: „Ein Interview ist so eine herrliche Fiktion. Das letzte Textrefugium, wo man sich so blöd stellen darf, als könnte man einfach alles fragen und erfragen – anhand der Antworten weiß man dann, wie es ist.“³⁰ Eine Aussage, die gleich auf mehrfache Weise den Status von Autor:inneninterviews im Speziellen und Epitexten im Allgemeinen fokussiert. Erstens bezieht sich die Antwort von Haas im realen Interview auf seinen Interview-Roman und führt das literarische Spiel gewissermaßen fort. Die verschachtelte Struktur aus Erzähl- und Handlungsebenen des Romans, in dem Wolf Haas seine eigene Biografie literarisierter, dehnt sich also über die Ränder des Bucheinbands in den Epitext aus. Zweitens zieht der reale Haas die Glaubwürdigkeit und Faktualität des Interviews, das er gerade gibt, metareflexiv in Zweifel. Dadurch steht, drittens, der Status einer ganzen Gattung – jener des Autor:inneninterviews – zur Disposition. Denn, so Haas, in diesem letzten „Textrefugium“ könne man sich eben „so blöd“ stellen und tun, *als ob* sich durch Fragen und Antworten herausfinden ließe, „wie es ist“. Wenn Wolf Haas sein als fingiertes Interview angelegtes literarisches Spiel im Feuilleton-Interview fortsetzt und dabei zugleich die Glaubwürdigkeitsversprechen von Interviews ins Wanken bringt, wird das große Potenzial fingierter Epitexte deutlich.

Andere Beispiele fingierter Interviews lassen sich wiederum stärker in die antike Traditionslinie der erfundenen Gespräche Lukians eingliedern und verbinden diese mit Elementen des gegenwärtigen Celebrity-Interviews, wie etwa Hans Magnus Enzensbergers *Diderot und das dunkle Ei* (1993) oder John von Düffels

²⁹ Vgl. zur Bedeutung des Literaturbetriebsromans: David-Christopher Assmann: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler. Berlin und Boston 2014.

³⁰ Wolfgang Paterno: „Schreiben ist wie Schlamm-Catchen“. Der Schriftsteller Wolf Haas über den Erfolgsszufall der Brenner-Krimiserie, seine Schreibpraktiken und seinen ersten Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*. Interview mit Wolf Haas. In: profil, 4. September 2006, 128–130, hier: 128.

parodistischer Roman *KL. Gespräch über die Unsterblichkeit* (2015). Außerhalb des Buches, wie von Genette für Epitexte vorgesehen, finden sich fingierte Interviews auch in der Presse – von Marcel Proust bis Lars Eidinger³¹ –, im Hörfunk – etwa Gottfried Benns „fiktives Radiogespräch“³² –, im Fernsehformat – man denke an die Fake-Interviews von Alexander Kluge mit Helge Schneider³³ – und nicht zuletzt im digitalen Raum.

Als nicht fingierte Epitexte stellen Interviews in der Regel eine Verbindung zwischen Autor:innen und ihren Werken her und machen diese für einen Austausch mit der literarischen Öffentlichkeit zugänglich. Sie erscheinen zunächst und zumeist in Zeitungen, Zeitschriften, oder in audiovisuellen Medien. Autor:innen antworten in solchen Schriftsteller:inneninterviews nicht auf Fragen eines (journalistischen) Individuums, sondern adressieren ihre Äußerungen auch an ein anonymes Publikum, dem Interesse an ihrem Werk unterstellt wird. Solche Interviews werden nicht selten anlassgebunden gegeben – z. B. wenn ein neues Werk erschienen ist. Dennoch fällt auf, dass sich der Gegenstand des nicht fingierten Schriftsteller:inneninterviews häufig vom neu erschienenen Werk emanzipiert und auf andere Aspekte des Werks ausgeweitet wird. Auch Fragen zur Autorschaft und vermeintlich Privates können zur Sprache kommen. Autor:innen agieren jedoch stets als öffentliche *personae*. In seinem Präsenzcharakter gilt das Interview als ein Genre, dem „gemeinhin ein außergewöhnlicher Grad an Authentizität zugeschrieben“³⁴ wird. Es verspricht einen privilegierten Zugang zum Werk, seine inszenierte Individualität wird damit zu einem wichtigen Schauplatz literarischer Bedeutungsproduktion. Solchermaßen trennt das Interview „den paratextuellen Kommentar, in dem sich ein Autor zu einem konkreten Werk verhält, nicht scharf von der biografistischen Einheit von Leben und Werk“.³⁵ Vielmehr kann man am Interview

³¹ Vgl. Corinna Stegemann: „Sie machen mir Angst!“ In: taz online, 18.2.2022. URL: <https://taz.de/Die-Wahrheit/!5831654/> (14.12.2022).

³² Dieses erschien 1930 unter dem Titel „Können Dichter die Welt ändern? Rundfunkdialog“ in der Zeitschrift *Die literarische Welt* (vgl. Torsten Hoffmann: Der Autor im Boxring. Zu den kämpferischen Anfängen des Schriftstellergesprächs im Radio um 1930 (Ernst Toller, Johannes R. Becher, Gottfried Benn). In: Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb (= Anm. 28), 177–207, hier: 197).

³³ Vgl. dazu Jens Ruchatz: Interview-Authentizität für die literarische Celebrity. Das Autoreninterview in der Gattungsgeschichte des Interviews. In: Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb (= Anm. 28), 45–61.

³⁴ Jens Ruchatz: Interview. In: Handbuch Medien der Literatur. Hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. Berlin und Boston 2013, 528–533, hier: 528. Dies wiederum gilt v. a. für die auditiven und audiovisuellen Medien, die nicht nur Wortfolgen, sondern Sprechhandeln aufzeichnen und verbreiten, also Formulierungsweise, Stimme, Betonung, Mimik und Gestik.

³⁵ Ruchatz: Interview, 530.

gut studieren, wie das Konstrukt von Autorschaft im literarischen Feld, im Zusammenspiel von Produktion, Distribution und Rezeption zuallererst entsteht. Dabei verstärkt das nicht fingierte Interview die Bande zwischen Autor:in und Werk, da es – selbst wenn es zumeist aus Anlass eines neu erschienenen Werks geführt wird – in der Regel zuvor verfasste Schriften voraussetzt und insofern die Neuerscheinung über die Präsenz der Autor:innen mit diesen früheren Texten in Verbindung bringt und damit überdies auch ein (künftiges) Gesamtwerk andeutet. „So erweist sich das Interview als Form, die dafür geeignet ist, die Einheit eines literarischen Werks zugleich zu affirmieren und zu problematisieren.“³⁶ Und das in bestimmten Fällen zudem als eigenständige Kunstform und autarkes Werk gelesen werden kann.

Wenn etwa Interviews in Buchform erscheinen und damit als eigenständige Werke mit eigenem Paratextapparat rezipiert werden, rückt die Genette'sche Metapher der Schwelle in den Fokus und mit ihr das dynamische Verhältnis zwischen Autor, Text und Epitext. Zwar geht Genette grundsätzlich davon aus, dass Epitexte faktuell sind. Tatsächlich aber wird Autor:inneninterviews ein hoher Grad an Künstlichkeit zugestanden. Autor:innen selbst wehren sich, zum Teil mit (gespielter) Vehemenz, gegen ihre mediale Vermarktung über Interviews, nutzen diese aber zugleich gezielt, um das öffentlich bestehende Bild über sich zu bestätigen, zu revidieren oder gänzlich neu zu gestalten. Erscheinen fiktionale Werke vollständig als Interview, eröffnen sich für Autor:innen zusätzliche Möglichkeiten, der Fremdinszenierung im literarischen Feld eine möglichst umfassende Selbstinszenierung entgegenzusetzen.

Solchen Tendenzen einer Entparatextualisierung dieser Textsorte geht TORSSTEN HOFFMANN unter dem Titel „Die Kunst des O-Tons“ nach. Dabei beobachtet er eine „schwache“ Form der Entparatextualisierung, bei der reale Schriftsteller:inneninterviews einem mehrstufigen und dialogischen Bearbeitungsprozess unterzogen werden, wie er exemplarisch an den von Fritz J. Raddatz mit Günter Grass für *DIE ZEIT* geführten Interviews zeigt. Eine „starke“ Form der Entparatextualisierung sieht er hingegen, wenn das Interview als (experimentelle) Spielform des Erzählens zum Einsatz kommt, wie es in fiktionalen Texten von Kathrin Röggla, Wolf Haas und Clemens J. Setz der Fall ist.

AMELIE ZIMMERMANN wiederum greift in ihrem Beitrag „Der transmediale Paratext als paradoxes Orientierungssignal“ die paratexttheoretisch und narratologisch vieldiskutierte Frage auf, inwiefern die Paratexte eines fiktionalen Textes selbst über einen fiktionalen oder über einen faktuellen Status verfügen. Dazu wählt sie ein intrikates Beispiel: Friedrich von Borries Roman *RLF – Das richtige*

36 Ruchatz: Interview, 533.

Leben im Falschen (2013). Aus der Diegese des Textes heraus entsteht eine Reihe fiktionaler Paratexte, die im Rahmen der Protestbewegung „RLF“ produktiv und darüber hinaus als eigenständige Werke wahrgenommen werden können. *RLF* ist darauf ausgelegt, Fakt und Fiktion ununterscheidbar erscheinen zu lassen. Solche transmedialen Paratexte, so Zimmermann, eignen sich folglich dazu, kritische Medienkompetenz zu schärfen.

3 Ritualisierte Epitexte

Zu den Kennzeichen von Ritualen gehören Regelmäßigkeit und Wiederholung, zu meist auch eine formelle und oft feierlich-festliche Handlung. Ihr Spektrum ist ein breites, es reicht von der Religion über die Politik und den sozialen Bereich bis zur Kultur. Auch der Literaturbetrieb hat seine Rituale: die Buchmessen in Frankfurt und Leipzig etwa, Literaturfestivals wie das *Internationale Literaturfestival Berlin* und nicht zuletzt Literaturpreisverleihungen. Deren Vielfalt ist groß, man vergleiche nur die Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises in Klagenfurt, der ein mehrtägiges Wettlesen vorausgeht, mit dem Kleistpreis, der im Auftrag der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft verliehen wird, wobei eine jährlich wechselnde Vertrauensperson allein entscheidet, wer ihn bekommt.

Bei einer Literaturpreisverleihung handelt es sich um ein komplexes Procedere mit verschiedenen Elementen, eine, wie es in der Forschung heißt, „nach den Vorstellungen der Stifter inszenierte und in mehreren Akten oder Sequenzen ablaufende Interaktion zwischen Repräsentanten der Institution, dem Laureaten und der interessierten Öffentlichkeit als Zeugengemeinschaft dieser Ehrung“.³⁷ Zwingend erwartet werden in diesem Rahmen aufseiten der Preisträger:innen in der Regel Anwesenheit und eine Rede, sodass die „ritualisierte [...] Verleihungsaufführung“³⁸ am Ende von Geben und Nehmen und damit in einer Reihe von Tauschprozessen steht: Autor:innen übergeben literarische Texte an Verleger:innen, die sie drucken lassen und öffentlich machen, die Öffentlichkeit reagiert vermittels einer Institution mit einem Literaturpreis, worauf die Ausgezeichneten bei der feierlichen Übergabe des Preises mit einer Dankesrede antworten, die bis vor Kurzem meist abgelesen wurde. Es handelt sich also streng genommen um den Austausch unterschiedlich

³⁷ Burckhard Dücker und Verena Neumann: Literaturpreise. Register mit einer Einführung: Literaturpreise als literaturgeschichtlicher Forschungsgegenstand. In: Diskussionsbeiträge des SFB 619 „Ritualdynamik“ der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Hg. von Dietrich Harth und Axel Michaels. Heidelberg 2005, 11. URL: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/5811/> (10.10.2022).

³⁸ Dücker und Neumann: Literaturpreise, 10.

bedruckter Papiere und Sprechakte: Gedrucktes und zum Buch gebundenes, mit einem Autornamen autorisiertes und als Literatur konsekriertes Papier wird mit anders bedrucktem und anders autorisiertem Papier – etwa in Form eines Schecks und einer Urkunde – ausgezeichnet, worauf der Autor des ersten Papierbündels mit einer weiteren Beschreibung von Papier reagiert, die er aber nicht als abwesende Person lediglich mit seinem Namen, sondern mit seiner körperlichen und vorlesenden Präsenz autorisiert. Mit anderen, längst zur Folklore gewordenen Worten: Der Autor ist anwesend. Dieser Austausch von Papieren, der im Prinzip jede Literaturpreisverleihung grundiert, wird dabei so inszeniert, dass sein eigentlich papiernes Zentrum mit allerlei Sinnlichkeiten – von lebenden Körpern über hörbare Stimmen und Musik bis zum kalten Buffet – über- und umspielt wird.

So in etwa jedenfalls das Ritual. Für die Paratextforschung sind Literaturpreisverleihungen v. a. wegen der in diesem Rahmen obligatorischen Dankesreden der ausgezeichneten Autor:innen relevant. Diese können stark variieren, nicht nur in individueller Hinsicht, wie ein Blick auf den Deutschen Buchpreis und den Georg-Büchner-Preis zeigt. Ersterer wird seit 2005 vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels für den deutschsprachigen „Roman des Jahres“ verliehen. Die Preisträger:innen werden durch eine jährlich wechselnde Jury in einem mehrstufigen Auswahlverfahren ermittelt. Bei der Preisverleihung selbst, die alljährlich zu Beginn der Frankfurter Buchmesse stattfindet, sind alle sechs Autor:innen anwesend, deren Romane für die sogenannte Shortlist nominiert wurden. Da der oder die Preisträger:in erst im Rahmen dieser Zeremonie und damit kurz vor Überreichung des Preises bekannt gegeben wird, erwartet man keine lange und ausformulierte Rede, sondern lediglich ein paar spontane (oder zumindest so wirkende) Worte des Dankes. Diese handeln in schöner Regelmäßigkeit von Überraschung und Überforderung und werden seit 2014 als Videomitschnitt auf der Website des Preises publiziert. Gewissermaßen am anderen Ende des Spektrums rangiert der renommierte Georg-Büchner-Preis, der seit 1951 jährlich von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung im Rahmen ihrer Herbsttagung in Darmstadt verliehen wird. Die in diesem Zusammenhang vorgetragenen Dankesreden sind alle schriftlich publiziert, nicht selten mehrfach und in verschiedenen Zusammenhängen, und werden zum Teil als eigenständige Werke rezipiert.

Generisch lassen sich Dankesreden für Literaturpreise als Epitexte verstehen. Wie Autor:inneninterviews oder Poetikvorlesungen werden auch Dankesreden für Literaturpreise in der Regel durch den sogenannten Literaturbetrieb initiiert. Es handelt sich um Auftragsprosa, um Texte also, die am anderen Ende der genieästhetischen Skala stehen, weil sie nicht der intrinsischen Motivation der Künstler:innen entspringen, sondern einem äußeren Impuls zuzurechnen sind, in diesem Fall dem Literaturbetrieb. Entsprechend ist mit den Dankesreden eine öffentlichkeitswirksame Positionierung des jeweiligen Autors im literarischen Feld verbun-

den, eine ästhetische oder poetologische, bisweilen auch politische oder moralische Standortbestimmung. Wie Autor:innenlesungen inszenieren Literaturpreisreden das gesprochene Dichterwort und sorgen für eine De-Anonymisierung des Literaturbetriebs, indem sie über die Präsenz des Autors eine vermeintlich persönliche Beziehung zwischen diesem und dem Publikum stiften. Im Unterschied zu Autor:innenlesungen wird bei Dankesreden das Werk der Ausgezeichneten allerdings eher vorausgesetzt als vorgetragen. Dafür zielt der Epitext häufig auf Emanzipation vom Ritual und auf Verselbständigung als eigenständiger Bestandteil des künftigen Werks. Und das trifft immer häufiger auch auf eine transmediale Publikation im Internet zu, die sich signifikant von der Lektüre der in Schriftform zur Verfügung gestellten Rede unterscheidet. Dennoch werden Literaturpreisreden nach wie vor in gedruckter Form publiziert, in Zeitungen, Jahrbüchern und Sammelbänden, später in Werkausgaben, wo sie jeweils eigene Peritexte generieren.

KEVIN KEMPE fragt in seinem Beitrag „Der erste und der letzte Preis“ nach dem Einfluss von Literaturpreisen sowie der zu diesem Anlass gehaltenen Dankesreden auf literarische Karrieren. An den Beispielen der Preisreden Judith Hermanns für ihren Debütband *Sommerhaus, später* sowie Rainald Goetz' Büchner-Preis-Rede zeigt er, wie sich aus diesen Texten Spielregeln und Werte des literarischen Feldes ableiten lassen, während Autor:innen darin zugleich ihre Autorschaft reflektieren. Diese Reflexionen sind selbst wiederum Teil u. a. werkpolitischer Erwägungen und sollen Karrieren lenken. Beide Fallstudien verraten darüber hinaus etwas über die Poetiken der jeweiligen Preise und die Soziologie der literarischen Laufbahn.

Wie wiederum Epitexte, die zuerst als Dankesreden während eines Rituals gehalten wurden, in unterschiedliche mediale Kontexte migrieren können, zeigt MAX MAYR in seinem Beitrag „Vom Gabentausch zur Werkwerdung“ am Beispiel einiger Büchner-Preis-Reden, etwa an Heiner Müllers *Die Wunde Woyzeck* (1985). Er kommt dabei zu folgendem Schluss: Büchner-Preis-Reden werden speziell auf ihren Anlass hin konzipiert und unterliegen bestimmten Vorgaben und Konventionen. Von der auktorialen Warte aus fungieren sie als Epitexte, in denen Autorschaft inszeniert und Werkpolitik betrieben wird. Darüber hinaus zeichnen sie sich in vielen Fällen aber auch durch literarische Eigenständigkeit aus, die das Verständnis des Paratextes als reines „Beiwerk“ im Dienst des eigentlichen Werks zu unterlaufen scheint und einmal mehr die Dynamik und Funktionalität von Epitexten unterstreicht.

4 Performative Epitexte

Als performativer Epitext sollen hier alle Formen mündlicher Selbstmitteilung von Autor:innen im Rahmen öffentlicher Lesungen verstanden werden: auktoriale Sprechakte vor, während und nach der Werklesung, z. B. solche im Rahmen eines Publikums- oder Moderator:innengesprächs als fester Lesungsbestandteil, d. h. mit ausdrücklichem Bezug zu dem Teil der Autorschaftsperformanz, der aus der Lesung des eigenen Werkes besteht.³⁹

Genette äußert sich nur mehr als sparsam zur Autor:innenlesung. Im Kapitel über den „Öffentlichen Epitext“ sind ihm akademische Kolloquien oder Debatten mit Schriftsteller:innenbeteiligung als Ort der auktorialen Selbstmitteilung viel wichtiger als etwa die Rahmungskommunikation bei einer gewöhnlichen Lesung. Bei dieser Veranstaltungsform, die im deutschsprachigen Raum aufgrund ihrer szenischen Schlichtheit bisweilen als „Wasserglaslesung“ bezeichnet wird, versammelt sich ein Publikum v. a. dazu, um Autor:innen aus ihren Werken vorlesen zu hören. Weil das gegenwärtig zumindest hier eine noch immer verbreitete Praxisform dessen, was häufig vitalistisch das „literarische Leben“ genannt wird, zu sein scheint, ist sie für unser Thema *Irgendwo außerhalb des Buches* in jedem Fall relevant. Zumal es rezeptionsseitig Anzeichen dafür gibt, dass der Besuch öffentlicher Lesungen aus dem Werk die private stille Lektüre des Werks daheim offenbar immer häufiger substituiert. Die Publikumsbefragungen in unserem Forschungsprojekt geben jedenfalls Anlass zu dieser Vermutung.

Dass Genette sich für Lesungen ersichtlich nicht sonderlich interessiert, muss zunächst überraschen – angesichts ihrer ökonomischen Bedeutung für die Reproduktion von Autorschaft. Wer also über die Bedeutung öffentlicher Epitexte für die deutschsprachige Literatur der Gegenwart nachdenkt, wird nicht umhin kommen, zu berücksichtigen, was und wie Autor:innen sich im Rahmen von Lesungen oder von Performances zu ihrem Werk äußern. In Genettes Begründung, warum er den auktorialen Epitext bei Lesungen weitestgehend außer Acht lässt, vermischen sich zwei Aspekte, ein systematischer und ein forschungspragmatischer, die wir heute

³⁹ Vgl. Jörg Döring und Johannes Paßmann: Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest „Die Nordsee“ (2014). In: Zeitschrift für Germanistik, N.F. XXVII (2017), H. 2, 329–347; Jörg Döring: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext. In: Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk. Hg. von Christian Klein. Stuttgart 2018, 73–93; Nora Manz: Lyrik und performativer Epitext. Nora Gomringers Lesungsroutinen. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 49 (2019), H. 3, 477–492; Jörg Döring: Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts? Monika Rinck liest „Alles Sinnen und Trachten“ (Apollo-Theater Siegen, 3. Dezember 2019). In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 51 (2021), H. 3, 147–170. DOI: <https://doi.org/10.1007/s41244-021-00205-3>.

für unterschiedlich plausibel halten. Genette behauptet, die auktoriale Selbstmitteilung bei Werklesungen sei einerseits „formal und übereilt“; andererseits hinterlasse sie „kaum Spuren“.⁴⁰ „[F]ormal“ nennt Genette die Rede von Autor:innen im Rahmen von Werklesungen vielleicht im Sinne von „konventionell“, „höflich“, „iterativ“, „anlass-unspezifisch“ – und in der Tat: Wenn man Autor:innen nicht nur bei einer Lesung, sondern bei Lesungsreisen begleitet und erhebt, was sie vor und nach dem Werkvortrag verlautbaren, dann wird man feststellen, dass sich dabei vieles stark wiederholt. Nicht alles an auktorialer Rede im Rahmen von Lesungen emergiert spontan im lebendigen Austausch mit den Zuhörenden. Aber deswegen büßt dieser öffentliche Epitext keineswegs an Relevanz ein. Wir haben daher versucht, diesen nur vermeintlich „übereilt“ geäußerten Epitext systematisch zu erfassen und zu untersuchen. Er mag vielleicht einmal spontan-mündlich entstanden sein, in einem flüchtigen Moment von auktorialer Schlagfertigkeit – vielleicht ist es das, was Genette mit „übereilt“ meint. Wenn dieser Epitext sich aus Sicht der Autor:innen aber kommunikativ bewährt hat, wenn die Zuhörenden reaktiv spiegeln, dass ein solcher Epitext vielleicht geeignet erscheint, die Werklesung zu umrahmen, dann werden die Autor:innen sehr wahrscheinlich – bei weiteren Lesungen desselben oder benachbarter Werke – darauf zurückkommen. Gerade aber, wenn es sich dabei empirisch nachweisbar um kommunikative Routinen handelt, dann sind solche „formalen“ und „übereilt“ geäußerten Epitexte praxelogisch besonders interessant.

Das andere, das forschungspragmatische Argument macht vielleicht eher plausibel, warum Genette 1987 den von Autor:innen im Rahmen von Lesungen öffentlich geäußerten Epitext überwiegend aus seiner Untersuchung ausklammert: Er hinterlasse „kaum Spuren“. Jedenfalls war das damals so, wenn man nicht mit klobigen Aufnahmegeräten auf Lesungen auftauchen wollte. Und damit – in der öffentlichen Sichtbarkeit der Apparatur, die aufzeichnet – die Praxis verändert, die man gerade beobachten will. Das ist heute alles anders und viel bequemer, viel weniger invasiv möglich. Dabei gilt es freilich nicht nur die technische, auch die rechtliche und forschungsethische Seite zu beachten. Lesungsmitschnitte sind heute jederzeit dort möglich, wo Autor:innen und Veranstalter:innen sich damit einverstanden erklären. Und auch das Publikum hat meist keine Einwände, jedenfalls solange nicht die Publikumsgespräche mit den Autor:innen mitgeschnitten werden. Diese im Rahmen von Publikumsgesprächen geäußerten öffentlichen Selbstbeschreibungen von Autor:innen sind epitextuell ohnehin ein etwas anderer Fall als nur die mündliche Rahmungskommunikation vor und nach dem Werkvortrag.

⁴⁰ Genette: Paratexte, 349.

Was hier „performative Epitexte“ genannt wird: Die mal „flüchtige“, mal „formale“, mal routinierte, mal spontan-mündliche auktoriale Rede vor Publikum vor und nach der Werklesung verdient über die Paratext-Forschung im engeren Sinne hinaus Beachtung mit Blick auf das, was Autorschaft kontemporär ausmacht. Autorschaft heute erschöpft sich eben nicht im Schreiben von Werken, und performativ nicht im Vortrag derselben. Die Autor:innenlesung kommt für gewöhnlich nicht ohne solche den Werkvortrag rahmenden Epitexte aus, denn es gehört zu den unausgesprochenen Übereinkünften dieser Praxisform, dass Autor:innen bei Lesungen mehr tun als nur zu lesen. Das Reden drumrum, v. a. das Reden über das Werk oder die Werke – das soll hier die Erzeugung performativer Epitexte genannt werden. Sie sind der Praxis unmittelbar zugehörig, die sich um den Werkvortrag herum organisiert. Und deshalb sind sie – blickt man auf uns, das Publikum solcher Lesungsveranstaltungen – in aller Regel auch verständnisleitend, zumindest verständnisbegleitend, was unsere Rezeption der dort vorgetragenen Werke anbetrifft. Von daher sind diese öffentlichen auktorialen Epitexte keineswegs ephemeral oder bloß phatische Rede, nur weil sie es noch nicht ins biblionome Universum geschafft haben. Wohl aber sind sie längst schon in andere, nichtbiblionom organisierte Archive eingezogen, sind doch viele Veranstalter:innen mittlerweile selbst dazu übergegangen, Lesungen elektronisch zu dokumentieren und zugänglich zu machen. Spuren dieser Praxisform aufzufinden, um sie wissenschaftlich auszuwerten, ist jedenfalls kein unüberwindliches Hindernis mehr. Und wenn dann – wie in der Coronazeit – die Praxisform Lesung sogar vollständig hybrid wird, dann fallen so viele Datenspuren an, dass man mit den Formaten der praxeologischen Epitextforschung fast noch einmal von vorn beginnen zu müssen meint.

Bei all dem verspricht die Untersuchung solcher performativer Epitexte im Rahmen von Lyriklesungen besonders ergiebig zu sein: Lyriklesungen unterscheiden sich von Prosalesungen v. a. dadurch, dass nicht nur ein Werkausschnitt, sondern ganze Werke vorgelesen werden, und das in loser Serie. Das erzeugt lesungspragmatisch das Problem, dass die Grenzen der vorgetragenen Werke hörbar sein müssen: Wo hört ein Gedicht auf? Wo fängt das nächste an? Die mündlichen Epitexte der Autor:innen dienen nicht zuletzt dazu – das ist unsere Beobachtung – diese Werkgrenzen zwischen den Gedichten auditiv zu etablieren und die Zeit zwischen zwei Werken zu überbrücken. Vielleicht vergleichbar dem Gang in einer Kunstaustellung von einem Bild zum nächsten. Zugleich – das wäre die zweite Funktion dieses Drumrumgeredes – geben die Epitexte den Autor:innen Gelegenheit, den Zuhörenden etwas zum Verständnis des zu Hörenden oder des gerade Gehörten mit auf den Weg zu geben: ein Interpretament, irgendeine Hörvorschrift oder -erinnerung, vielleicht die Aufmerksamkeit für ein besonderes Werkdetail. Wenn man untersucht, woraus diese Autor:innenmitteilungen bei Lyriklesungen bestehen, dann scheinen

sie v. a. damit beschäftigt, die Zumutung der Unverständlichkeit des einmal gehörten Gedichts abzumildern. Denn anders als bei der privaten Lektüre – und auch anders als bei der Betrachtung eines Gemäldes in der Kunstausstellung – rezipieren wir Gedichte bei einer Lesung nicht zeitsouverän, sondern sind mit unseren Verständnisbemühungen auf die Zeit der Werkaufführung beschränkt. Wie dankbar ist man daher bisweilen für ein verständnisleitendes Wort aus dem berufenen Munde der Autor:innen selbst! Das macht die mündlich-epitextuellen Mitteilungen besonders bei Lyriklesungen pragmatisch so bedeutsam. Sie sind Begleitschutz und Schmiermittel des Werkvortrags. Kaum eine (Lyrik-)Lesung verzichtet darauf. Und performativ sind sie insofern, als sie als auktoriale Selbstkommentare auf ihren situativen Kontext verweisen und als integraler Bestandteil der Praxis einer Lesung die vergängliche Performanz des vorgetragenen Texts erst mit hervorbringen.

Diese spezifische Energetik von Lyriklesungen arbeitet CHRISTIAN METZ in seinem Beitrag „*perform the storm*“ heraus und zeigt dabei, dass Dichter:innen bei ihren Auftritten gegenwärtig allerlei Aufwand betreiben, um die vermeintliche Grenze zwischen Text und Epitext performativ zu verwischen, wenn nicht gar vollständig auszulöschen. Mithilfe von Erregungsmodellen entwirft Metz aus dem Bildrepertoire kinetisch fließender Energien eine Beschreibungssprache, um die wechselnden Intensitäten im Verlauf einer Lyriklesung fokussieren zu können.

Ein detailliert geplanter Auftritt der Schriftstellerin Mara Genschel bildet den Ausgangspunkt für LENA HINTZES Beitrag „*15 Jahre, zehn Gedichte*“: Genschel betrieb dabei ein Reenactment eines vergangenen Auftritts und forcierte so die Zumutung, die eine Gedichtlesung ohnehin schon darstellt, mit dem unverständlichen Nachsprechen ihrer eigenen aufgezeichneten Stimme. Sie stellte stabilisierte Auftrittsroutinen zur Schau, indem sie die vermeintliche Spontaneität der mündlichen Vor- oder Nachbemerkung als exakte Wiederholung von bereits Gesagtem aufblitzen ließ. In dieser „potenzierten“ Form der Lesung, die sich nicht zuletzt reflexiv zu unseren Forschungen zu performativen Epitexten zu verhalten scheint, stellen sich die Fragen nach den Wechselwirkungen zwischen Peritexten, Werkvortrag und performativem Epitext vielleicht noch einmal neu.

Rote Baskenmütze, Bubikragenkleid, Zigarette im Mundwinkel, fadisiert-amüsierter Augenaufschlag: Anstelle eines Autorinnenportraits platziert die österreichische Schriftstellerin Stefanie Sargnagel eine Autokarikatur. In ihrem Beitrag „*Influencer, Artist, Entrepreneur*“ – Kunstfigur Stefanie Sargnagel“ widmen sich NORA MANZ und ANNA OBERERLACHER entlang einer Lesung im WUK den vielfältigen auktorialen Inszenierungspraktiken Sargnagels. Denn diese, so die These, kumulieren bei Lesungen der Autorin, wenn sie die im digitalen Raum entstandenen und in Buchform publizierten Texte live vor einem kopräsenten Publikum vorträgt und so eine Verbindung zwischen ihrer Online- und ihrer Bühnen-Persona herstellt, digitale und performativ Epitexte verwebt.

5 Digitale Epitexte

Der letzte Themenblock dieses Bandes widmet sich den digitalen Epitexten und dabei v. a. denjenigen, die im Internet publiziert werden und dort kursieren. Epitexte im Netz lassen sich recht eindeutig „irgendwo außerhalb des Buches“ verorten – (sofern man sich darunter traditionell den physischen Buchkörper vorstellt). Welch besondere und große Bedeutung dem Internet in Hinblick auf gegenwärtige Praktiken der Autorinszenierung und Werkpolitik zukommt, hat nicht erst die großflächige Verlagerung des kulturellen Lebens ins Digitale während der Pandemie gezeigt. Auch wenn sich Autor:innen und Publikum physisch nicht am selben Ort aufhalten, können sie sich begegnen, womöglich sogar unmittelbarer – ohne die Vermittlung durch Gatekeeper, ohne die trennende Distanz einer Bühnenhöhe. Das Internet bildet einen Ort für Darstellung und Selbstdarstellung, bündelt Bühne, Backstage und Parkett und ist zugänglich für verschiedene Akteur:innen – Autor:innen und Publikum eingeschlossen. Vor allem aber ist es interaktiv und bietet neben diversen Möglichkeiten, nur zu senden, ebenso viele Kontaktoptionen. Hierin liegt sicherlich ein großes Potenzial – wenn auch kein risikoloses, wie alle wissen, die schon einmal einen Shitstorm miterlebt haben oder von Trollen und Spambots behelligt wurden.

Recht einfach erfolgt der Austausch über Social Media. Zwar gibt es für die literarische Kommunikation auch andere Orte wie Autor:innenwebsites, Blogs oder Webauftritte von Literaturinstitutionen und anderen Playern im literarischen Feld. Die sind aber aufgrund ihrer Dezentralisiertheit weniger auf große Gesprächsrunden oder unmittelbare Antworten ausgelegt. Eine größere Reichweite und unkompliziert nutzbare Kommunikationsstrukturen bieten v. a. Twitter und Instagram, je nach Zielgruppe und Präferenz Facebook oder TikTok. Dabei präsentieren nicht wenige Autor:innen ihre Texte – zumindest in ihrer Anfangsphase – nur im virtuellen Raum. Schließlich fallen keine oder nur vergleichsweise geringe Kosten an und es müssen keine Agent:innen oder Verlage überzeugt werden, während potenzielle Leser:innen sozialmedial viel leichter zu adressieren sind als in analogen Sphären des Literaturbetriebs.

Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist der Erfolg der Lyrikerin Rupi Kaur. Die illustrierten Gedichte, die sie auf Instagram veröffentlicht, sind, was gemessene Verbreitung anbetrifft (die wiederum v. a. in den sozialen Netzwerken ausgestellt und dadurch weiter befördert wird), die reichweitenstärkste Lyrik in globalem Maßstab überhaupt.⁴¹ Inzwischen – und in der Folge dieser sozialmedialen Sichtbarkeit – gibt es ihre Lyrik auch in Buchform. Autor:innen nutzen so-

41 Vgl. Niels Penke: Instapoetry. Digitale Bild-Texte. Berlin 2022.

ziale Netzwerke aber auch, um darin Epitexte zu platzieren. Dass Clemens J. Setz immer wieder ad hoc Gedichte oder Nachdichtungen über Twitter postet, die nicht selten Texte, Äußerungen oder Tweets anderer Autor:innen oder jeweils aktuelle Geschehnisse des Literaturbetriebs aufgreifen,⁴² ist mittlerweile bekannt, zumal er diese gelegentlich auch auf analogen Lesebühnen vorträgt.⁴³ Daneben teilt Setz regelmäßig kuriose Funde seiner Recherchen. Und als er bei Twitter unter der Frage, was man unbedingt von ihm gelesen haben sollte, verlinkt worden war, empfahl er *Der Trost runder Dinge* (2019) als seinen persönlichen Favoriten.⁴⁴ Ein anderes Beispiel ist Berit Glanz. Nachdem 2021 ein Auszug aus ihrem Roman *Pixeltänzer* (2019) Teil der Abiturprüfung in Berlin und Brandenburg gewesen war, postete sie als Antwort auf die Anfragen verschiedener Schüler:innen einen Hinweis darauf, dass ihre Bücher keine „geheime Botschaft“ enthielten, die man richtig oder falsch verstehen könne.⁴⁵ Anschließend lieferte sie eine kurze Deutung ihres Romans mit Anregungen zur entsprechenden Passage.

Dann gibt es Autor:innen, die bei Instagram und Twitter nur wenige oder gar keine literarischen Texte oder poetologischen Positionen preisgeben und stattdessen ihr Leben als Schriftsteller:in präsentieren. Der Bezug zur Arbeit kann dabei unterschiedlich stark und explizit ausfallen. Während manche Autor:innen für ihre Follower Lesereisen, Schreibroutinen oder Publikationsschritte dokumentieren, teilen andere öffentliche Einblicke in ihr Privatleben, inklusive Kinderfotos, Homestory und Spazierrouten. Unter *#whatthepoetwore* findet sich etwa bei Instagram regelmäßig Nora Gomringers modischer Wochentipp samt unbezahlter Markennennung und Terminübersicht.⁴⁶

Stefanie Sargnagel ließ während der Lockdown-Phasen ihre Follower an der Umgestaltung ihrer Wohnung teilhaben.⁴⁷ Ansonsten teilt sie wild durcheinander

42 Bspw.: Clemens J. Setz [@clemensetzel]: Twitter-Post vom 18. Juni 2020, URL: <https://twitter.com/clemensetzel/status/12735131892049960977?t=XpLXM3JV-xeb9-1-efxVjw&s=35> (13.12.2022).

43 Etwa am 13. Juli 2018 im Literarischen Colloquium Berlin.

44 Vgl. Clemens J. Setz [@clemensetzel]: Twitter-Post vom 22. Juli 2021, URL: <https://twitter.com/clemensetzel/status/1418087859513397248?t=xBcwXByRGyUZzfLDNxuU9Q&s=35> (13.12.2022).

45 Berit Glanz [@beritmirmir]: Instagram-Post vom 28. April 2022, URL: https://www.instagram.com/p/Cc4_vm4s6ow/?igshid=MDJmNzVkJY%3D (13.12.2022).

46 Vgl. Nora Gomringer [@noraegomringer]: Instagram-Post vom 2. Dezember 2022, URL: <https://www.instagram.com/p/ClqKQBZsl2z/?igshid=MDJmNzVkJY=> (13.12.2022).

47 Vgl. Stefanie Sargnagel [@stefansargnagel]: Twitter-Post vom 10. November 2020, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1326279070494167042?s=35> (13.12.2022); Twitter-Post vom 20. November 2020, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1329847372772495361?s=35> (13.12.2022); Twitter-Post vom 12. Dezember 2020, URL: https://twitter.com/stefansargnagel/status/1337878099707523073?t=afaSEBadW4fcqI2Y-ait_g&s=35 (13.12.2022); Twitter-Post vom 12. Januar 2021, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1349106761802854401?t=rXrrymfHnwlGsjCebPc3Lg&s=35> (13.12.2022).

Eindrücke aus ihrem Alltag oder Urlaub oder bittet um Anregungen für ihre nächsten Auftragsarbeiten.⁴⁸ Ihre umfangreichen Internet-Aktivitäten ersetzen jedoch nicht die biblionome Variante von Texten, im Gegenteil: Seit 2013 publiziert sie regelmäßig Bücher, 2017 bspw. die *Statusmeldungen* mit Facebook-Beiträgen im Rowohlt-Verlag.

Wieder andere Autor:innen positionieren sich in Diskursen und treten in Dialog mit anderen Usern, sei es in Form von *likes* und *favs* oder durch Verlinkungen und Kommentare. So entspannen sich bspw. zwischen Saša Stanišić und David Hugendick, Kulturredakteur bei der *ZEIT*, bisweilen ausführliche Tweetwechsel aus zitierten Schlagzeilen und Feuilleton-Floskeln. Stanišić übte 2019 vehemente Kritik an der Vergabe des Literaturnobelpreises an Peter Handke. Inzwischen hat er seinen Twitter-Account jedoch stillgelegt.

All diese Beispiele repräsentieren lediglich einen kleinen Ausschnitt der vielfältigen Inszenierungspraktiken von Autor:innen im Internet. Die Möglichkeiten und Register sind mannigfaltig – und entsprechend variieren die digitalen Epitexte im Internet stark. Auch zwischen den sozialen Medien oder innerhalb einer Plattform gibt es große Unterschiede. Die meisten Autor:innen lassen sich nicht eindeutig einem der beschriebenen Typen zuordnen, sondern verfolgen je nach Lebens- bzw. Publikationsphase wechselnde oder gemischte Onlinestrategien, von denen jede ein immer höheres Maß an Professionalisierung erfordert.

Den Verbindungen zwischen einem neuen Typus der Digitalkultur, nämlich dem bzw. der Influencer:in, und dem tradierten Konzept von Autorschaft geht JOHANNES FRANZEN in seinem Beitrag „Digitale Autorschaft?“ nach – und dabei von der These aus, dass die Digitalisierung von den Autor:innen neue Formen der Kommunikation verlangt, die sich v. a. in einer Vielzahl digitaler auktorialer Epitexte niederschlagen. Sein Beitrag sichtet und analysiert eine Reihe dieser Epitexte in den Sozialen Netzwerken und untersucht Praktiken von Autorschaft, die darin zum Ausdruck kommen. Sein Beitrag liefert Ansätze zu einer Theorie digitaler Autorschaft.

Instapoet:innen wiederum präsentieren ihre Lyrik im Rahmen aufwendig gestalteter Profile. Nicht selten sind dabei die begleitenden Kommentartexte, die einen Bezug zur eigenen Biografie herstellen, umfassender als die lyrischen Texte selbst. MAGDALENA KORECKA und HENRIK WEHMEIER beschäftigen sich in ihrem Beitrag „Die inszenierte Erfüllung des lyrischen Ich(s)?“ mit dem komplexen Geflecht aus Plattforminterface, textimmanenter lyrischer Subjektivität und epitextueller

⁴⁸ Vgl. Stefanie Sargnagel [@sargnagelstef]: Instagram-Post vom 29. Oktober 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CVnczWrD6P8/?igshid=MDJmNzVkJY=> (13.12.2022); Stefanie Sargnagel [@stefansargnagel]: Twitter-Post vom 29. August 2022, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1564173718548537344?t=1mJxYJ5jwMdTlJNSts-pmA&s=35> (13.12.2022).

Selbstinszenierung. Sie gehen dabei grundlegenden Fragen der Paratext-Forschung nach: Kann die authentifizierende Funktion als allgemeines Charakteristikum der Epitexte im Sinne von Authentizitätseffekten beschrieben werden? Und inwiefern steuern diese auktorialen Epitexte die Interpretation der Gedichte hin zur autobiografischen Lesart?

Ebenfalls den Funktionen digitaler Epitexte auf der Plattform Instagram ist der Beitrag „Form Follows Function“ von CATERINA RICHTER gewidmet, allerdings fokussiert sie stärker auf Autor:innen, die die Aufmerksamkeitsschwelle des analogen Literaturbetrieb bereits überschritten haben, wie Nadine Kegle, Lisa Krusche oder Sharon Dodua Otoo. Richter betrachtet Instagram als epitextuelle Praxisplattform und beobachtet in ihrer Analyse von Postings verschiedene Funktionen, die sie jeweils unterschiedlichen Selbstinszenierungsaspekten von Autor:innen zuordnet.

Im literarischen Feld der Gegenwart, das zeigen die Beiträge dieses Bandes, gibt es nicht wenige Autor:innen, die die epitextuelle Klaviatur im Kontext verschiedener, auch der allerneuesten Medien virtuos beherrschen. Zugleich haben auktoriale Epitexte quantitativ und qualitativ in den letzten Jahrzehnten signifikant an Bedeutung gewonnen, weil es immer mehr Anlässe gibt, bei denen Autor:innen sich zu einer öffentlichen Äußerung aufgefordert sehen. Diese Anlässe wiederum sind zum Teil plattformbedingt und -getrieben, insofern sozial-mediale Sichtbarkeit v. a. kontinuierliche Präsenz und Aktivität erfordert. Zum Teil wird die Produktion von auktorialem Epitext vom traditionellen Literaturbetrieb selbst befördert, etwa durch eine steigende Zahl von Autor:innenlesungen und Poetikvorlesungen, die allesamt immer neue Epitexte generieren und dabei die Frage evozieren, inwiefern das literarische Werk v. a. Anlass und Kulisse für epitextuell realisierte Inszenierungen von Autorschaft bietet. Dabei zeigt sich einmal mehr, dass sich die Grenzen zwischen Text und Paratext, Werk und Beiwerk nicht ein für allemal fixieren lassen, sondern funktional sind und fallweise immer neu verhandelt werden müssen.

Dieser Band geht zurück auf eine von Nora Manz, Max Mayr und Anna Oberlacher organisierte internationale Tagung. Sie fand vom 20. bis 22. September 2022 an der Universität Innsbruck im Rahmen des bilateralen, DFG- und FWF-geförderten Forschungsprojekts *Formen und Funktionen auktorialer Epitexte im literarischen Feld der Gegenwart* unter der Leitung von Jörg Döring (Siegen) und Thomas Wegmann (Innsbruck) statt. Der Sammelband greift die Tagungskonzeption auf, wenn er die folgenden Beiträge in fünf Sektionen bzw. Themenblöcke einteilt, die sich nach ersten eher allgemeinen Überlegungen unter dem Titel *Epitexte beobachten speziell mit fingierten, performativen, ritualisierten und digitalen Epitexten* auseinandersetzen.

Unser herzlicher Dank für das Gelingen dieser Tagung wie für vielfältige Beihilfe zur Entstehung des vorliegenden Bandes gilt Brigitte Daxer (Innsbruck),

Edith Gatt (Innsbruck), Burkhard Hager (Innsbruck), Manuel Kleffner (Siegen), Adrian Schönbuchner (Innsbruck) und Monika Traut (Siegen). Außerdem danken wir dem Vizerektorat für Forschung, dem International Relations Office und der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck sowie dem FWF und der DFG.

Literaturverzeichnis

- Assmann, David-Christopher: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler. Berlin und Boston 2014.
- Bartels, Gerrit: Sympathie für BDS: Annie Ernaux und ihre israelfeindlichen Bekundungen. In: Der Tagesspiegel, 8. Oktober 2022. URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/sympathie-fur-bds-annie-ernaux-und-ihre-israelfeindlichen-bekundungen-8729254.html> (10.10.2022).
- Bender, Niklas: Nobel? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. Oktober 2022, 11, URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/frankreich-reagiert-auf-den-nobelpreis-fuer-annie-ernaux-18370473.html> (10.10.2022).
- Binczek, Natalie: Epistolare Paratexte. „Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in einer Reihe von Briefen“. In: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Hg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. München 2004, 117–133.
- Buck, Nikolas: „Wirklich“ künstlich? Zum Realismus-Problem in Wolf Haas’ metafiktionalen Romanen *Das Wetter vor 15 Jahren* und *Verteidigung der Missionarsstellung*. In: METAfiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren. Hg. von Stefan Brückl, Wilhelm Haefs und Max Wimmer. München 2021, 73–101.
- Bunia, Remigius: Fingierte Kunst. Der Fall Esra und die Schranken der Kunstfreiheit. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur 32 (2007), H. 2, 161–182.
- Bünnigmann, Kathrin: Die „Esra“-Entscheidung als Ausgleich zwischen Persönlichkeitsschutz und Kunstfreiheit: Rechtsprechung im Labyrinth der Literatur. Tübingen 2013.
- Döring, Jörg und Johannes Paßmann: Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest „Die Nordsee“ (2014). In: Zeitschrift für Germanistik, N.F. XXVII (2017), H. 2, 329–347.
- Döring, Jörg: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext. In: Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk. Hg. von Christian Klein. Stuttgart 2018, 73–93.
- Döring, Jörg: Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts? Monika Rinck liest „Alles Sinnen und Trachten“ (Apollo-Theater Siegen, 3. Dezember 2019). In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 51 (2021), H. 3, 147–170. DOI: <https://doi.org/10.1007/s41244-021-00205-3>.
- Dücker, Burkhard und Verena Neumann: Literaturpreise. Register mit einer Einführung: Literaturpreise als literaturgeschichtlicher Forschungsgegenstand. In: Diskussionsbeiträge des SFB 619 „Ritualdynamik“ der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Hg. von Dietrich Harth und Axel Michaels. Heidelberg 2005. URL: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/5811/> (10.10.2022).
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. 2001.

- Gerstenbräun-Krug, Martin: „Dichter haben mit dem Publikum nichts zu schaffen.“ Zu Autorschaft und Paratext. *SchriftstellerInnenrundfragen 1900–1933*. Innsbruck 2019.
- Glanz, Berit [@beritmirmi]: Instagram-Post vom 28. April 2022, URL: https://www.instagram.com/p/Cc4_vm4s6ow/?igshid=MDJmNzVkJY%3D (13.12.2022).
- Gomringer, Nora [@noraegomringer]: Instagram-Post vom 2. Dezember 2022, URL: <https://www.instagram.com/p/ClqKQBZsl2z/?igshid=MDJmNzVkJY%3D> (13.12.2022).
- Gräbner, Cornelia: Poetry and Performance: The Mersey Poets, The International Poetry Incarnation and Performance Poetry. In: *The Cambridge companion to British poetry since 1945*. Hg. von Edward Larissy. Cambridge 2015, 68–81.
- Hoffmann, Torsten: Der Autor im Boxring. Zu den kämpferischen Anfängen des Schriftstellergesprächs im Radio um 1930 (Ernst Toller, Johannes R. Becher, Gottfried Benn). In: Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 177–207.
- Jaumann, Michael: „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!“ Dialog und Metafiktion in Wolf Haas’ *Das Wetter vor 15 Jahren*. In: Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von J. Alexander Bareis. Berlin 2010, 203–225.
- Joffre, Tzvi: New Nobel laureate Annie Ernaux’s repeatedly supported BDS. In: *Jerusalem Post*, 6. Oktober 2022. URL: <https://www.jpost.com/bds-threat/article-719059> (10.10.2022).
- Jürgensen, Christoph: „Der Rahmen arbeitet“. Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts. Göttingen 2007.
- Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Hg. von dens. Heidelberg 2011, 9–30.
- Manz, Nora: Lyrik und performativer Epitext. Nora Gomringers Lesungsroutinen. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49 (2019), H. 3, 477–492.
- Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin und New York 2007.
- Middleton, Peter: How to Read a Reading of a Written Poem. In: *Oral Tradition* 20 (2005), H. 1, 7–34.
- Minkmar, Nils: Es geht zur Sache. Annie Ernaux, Israel und der Antisemitismus: Wo steht die Nobelpreisträgerin, und warum steht sie da? In: *Süddeutsche Zeitung*, 10. Oktober 2022, 9.
- Paterno, Wolfgang: „Schreiben ist wie Schlamm-Catchen“. Der Schriftsteller Wolf Haas über den Erfolgszufall der Brenner-Krimiserie, seine Schreibpraktiken und seinen ersten Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*. Interview mit Wolf Haas. In: *profil*, 4. September 2006, 128–130.
- Penke, Niels: Instapoetry. Digitale Bild-Texte. Berlin 2022.
- Platthaus, Andreas: Hat Annie Ernaux den Nobelpreis verdient? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. Oktober 2022. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/ist-annie-ernaux-nobelpreiswuerdig-18376971.html> (11.10.2022).
- Ruchatz, Jens: Interview. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jürgen Schäfer. Berlin und Boston 2013, 528–533.
- Ruchatz, Jens: Interview-Authentizität für die literarische Celebrity. Das Autoreninterview in der Gattungsgeschichte des Interviews. In: Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 45–61.
- Sargnagel, Stefanie [@stefansargnagel]: Twitter-Post vom 10. November 2020, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1326279070494167042?s=35> (13.12.2022).
- Sargnagel, Stefanie [@stefansargnagel]: Twitter-Post vom 20. November 2020, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1329847372772495361?s=35> (13.12.2022).

- Sargnagel, Stefanie [@stefansargnagel]: Twitter-Post vom 12. Dezember 2020, URL: https://twitter.com/stefansargnagel/status/1337878099707523073?t=afaSEBadW4fcqI2Y-ait_g&s=35 (13.12.2022).
- Sargnagel, Stefanie [@stefansargnagel]: Twitter-Post vom 12. Januar 2021, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1349106761802854401?t=rXrrymfHnwIGsjCebPc3Lg&s=35> (13.12.2022).
- Sargnagel, Stefanie [@sargnagelstef]: Instagram-Post vom 29. Oktober 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CVnczWrD6P8/?igshid=MDJmNzVkJMjY=> (13.12.2022).
- Sargnagel, Stefanie [@stefansargnagel]: Twitter-Post vom 29. August 2022, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1564173718548537344?t=1mjxJy5jwMdTlJNsts-pmA&s=35> (13.12.2022).
- Schaffrick, Matthias: Das Interview als Roman. *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas. In: Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 417–429.
- Setz Clemens J. [@clemensetz]: Twitter-Post vom 18. Juni 2020, URL: <https://twitter.com/clemensetz/status/1273513189204996097?t=XpLXM3JV-xeb9-1-efXVjw&s=35> (13.12.2022).
- Setz, Clemens J. [@clemensetz]: Twitter-Post vom 22. Juli 2021, URL: <https://twitter.com/clemensetz/status/1418087859513397248?t=xBcwXByRGyUZzfLDNxuU9Q&s=35> (13.12.2022).
- Stanitzek, Georg: Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive. In: Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. Band 1: Theorie und Forschung. Hg. von Ursula Rautenberg. Berlin und New York 2010, 156–200.
- Stegemann, Corinna: „Sie machen mir Angst!“ In: taz online, 18. Februar 2022. URL: <https://taz.de/Die-Wahrheit/!5831654/> (14.12.2022).
- Vinken, Barbara: Der politische Mensch Annie Ernaux. Gespräch mit Annie Ernaux. In: Deutschlandfunk Kultur, 8. Oktober 2022. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/literaturnobelpreistraegerin-in-der-kritik-der-politische-mensch-annie-ernaux-dlf-kultur-1f56b1c4-100.html> 5.1.2023).
- Wallmoden, Thedel von (Hg.): Seiltanz: Der Autor und der Lektor. Göttingen 2010.
- Wegmann, Thomas, Torsten Voß und Nadja Reinhard: Auktoriale Paratexte um 1800. Einleitung. In: Torsten Voß: „Drumherum geschrieben?“ Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800. Hannover 2019, 7–33.