

Emmanuel Heman

„Das ist kein historischer Roman“. Einige Überlegungen zu auktorialen Selbstdeutungen als Rezeptionslenkung in der Gegenwartsliteratur

1 Zu drei Problemkomplexen der Gegenwartsliteraturwissenschaft

Die grundsätzlichen Bedenken, sich wissenschaftlich mit Gegenwartsliteratur auseinanderzusetzen, sind verflogen, wie allein die schiere Anzahl von Qualifikationsschriften und anderen Publikationen zum Thema belegt.¹ Gegenwartsliteratur hat sich inzwischen als valider und akzeptierter Forschungsgegenstand etabliert. Für die methodischen Schwierigkeiten, die mit der Beschäftigung mit Texten neueren Datums einhergehen, gilt dies jedoch weniger, wie die nach wie vor intensive Diskussion um die Gegenwartsliteraturwissenschaft bezeugt.² Dabei lassen sich insbesondere drei Problemkomplexe identifizieren, die charakteristisch sind für den Umgang mit Gegenwartsliteratur.

Erstens ist unklar, worin die Gegenwärtigkeit der jeweils als Gegenwartsliteratur adressierten Texte überhaupt besteht, oder anders: was unter ‚Gegenwart‘ eigentlich genau verstanden wird. Die Vorschläge sind divers: Sie reichen von einem Epochenkonzept mit je verschiedenen definierten Zäsuren (1945, 1968, 1989/90 oder auch 2001),³ über ein rein chronologisches Verständnis (z. B.: Alles, was vom

1 Vgl. Andrea Albrecht, Annika Differding und Carlos Spoerhase: Editorial: „Nachtaster eines Tastenden“? Zur Geschichte der germanistischen Gegenwartsliteraturwissenschaft. In: Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der deutschen Literatur 41 (2016), H. 2, 412–430, hier: 414–415.

2 Vgl. zum Beispiel Stephan Pabst: Gegenwart und Methode. Überlegungen zu einer Methodik der Gegenwarts-Literaturwissenschaft. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 67 (2020), H. 3, 226–243; Norbert Otto Eke: Beobachtungen beobachten. Beiläufiges aus germanistischer Sicht zum Umgang mit einer Literatur der Gegenwärtigkeit. In: Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen. Hg. von Maik Bierwirth, Anja Johannsen und Mirna Zeman. München 2012, 23–40; Paul Brodowsky und Thomas Klupp (Hg.): Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft. Frankfurt a. M. 2010.

3 Vgl. die polemische Aufzählung bei Carlos Spoerhase: Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur. In: Merkur 68 (2014), H. 1, 15–24, hier: 19. Siehe auch die Bemerkungen in der Einführung

Punkt des Jetzt aus älter als zehn Jahre ist, wäre keine Gegenwartsliteratur mehr) bis hin zu einer Art inhaltlichem Programm. Gegenwartsliteratur im letztgenannten Sinne wäre dann Literatur, welche die sie umgebenden Diskurse aufnimmt und kritisch reflektiert, sei es in Bezug auf Erzählstoffe (man denke an die prominente Rolle der Erinnerungsliteratur) oder auf bestimmte poetische Verfahren.⁴ Das führt dazu, dass Texte zwar zeitgenössisch sein können, aber allein deswegen noch nicht gegenwärtig sind.⁵

Zweitens sieht sich die Gegenwartsliteraturwissenschaft mit dem Umstand konfrontiert, dass sie ohne einen Kanon resp. ohne Kanones auskommen muss. Angesichts der Menge an Neuerscheinungen stellt sich zwangsläufig die Frage, was überhaupt aus welchen Gründen gelesen werden soll. Der damit verknüpfte Aspekt der Wertung wird von der heutigen Literaturwissenschaft jedoch nicht mehr explizit adressiert,⁶ sondern an die Literaturkritik delegiert. Leonhard Herrmann und Silke Horstkotte versuchen dieser Schwierigkeit der Selektion mit einem gewissen Pragmatismus zu begegnen, indem sie auf die Frage, zu welchen Texten man greifen sollte, antworten, dass „diejenigen, die von der Epoche und ihren Akteuren für wichtig gehalten werden“,⁷ besondere akademische Aufmerksamkeit verdienen. Letztlich verschiebt sich das Problem dadurch jedoch bloß und der Vorschlag ist auch deswegen heikel, weil sich die Literaturwissenschaft auf diese Art von anderen Instanzen ihre Forschungsgegenstände vorgeben lässt.⁸ Sie richtet sich damit nach der Logik einer bestimmten Vermarktungsstrategie und nach den Gesetzen der Aufmerksamkeitsökonomie. Wissenschaftlich behandelt werden also vorzugs-

zur Gegenwartsliteratur von Leonhard Herrmann und Silke Horstkotte: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Stuttgart 2016, 1–3, die die Gegenwartsliteratur ab 1989/1990 beginnen lassen, und in der Überblicksdarstellung von Michael Braun: *Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Köln und Weimar 2010, 21–34.

4 Herrmann und Horstkotte (*Gegenwartsliteratur*, 4) sprechen von Gegenwartsliteratur als einer „Interpretationshypothese“: „Gegenwartsliteratur ist damit nicht allein eine Epochenzuweisung, sondern eine Interpretationshypothese, die die unmittelbare Bezogenheit eines Textes auf Diskurse der eigenen Zeit unterstellt und die im Zuge einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung zu überprüfen ist.“

5 Vgl. Wolfgang Braungart: *Gegenwärtigkeiten der Literatur. Notizen zur Einführung*. Am Beispiel dreier Gedichte Eduard Mörikes, Uwe Kolbes und Dirk von Petersdorffs. In: *Gegenwart, Literatur, Geschichte. Zur Literatur nach 1945*. Hg. von Wolfgang Braungart und Lothar van Laak. Heidelberg 2013, 9–26, hier: 13.

6 Vgl. Matthias Beilein: Sehr interessant. Über einige spezifische Probleme der Beschäftigung mit und Bewertung von Gegenwartsliteratur. In: *Doing Contemporary Literature* (= Anm. 2), 41–51.

7 Herrmann und Horstkotte: *Gegenwartsliteratur*, 12.

8 Vgl. Pabst: *Gegenwart und Methode*, 233.

weise Texte, die schon eine Selektion in Form von Rezensionen, Preisjurs, Listen mit Leseempfehlungen oder Ähnlichem durchlaufen haben.⁹

Die dritte Schwierigkeit liegt in dem Umstand begründet, dass die behandelten Autor:innen oftmals noch leben und aktiv in die Diskussion um ihr Werk eingreifen (können). Das ist insofern reflexionsbedürftig, als die „hermeneutische Theorie [...] die Autorintention meist in einer epistemischen Standardsituation [konzeptualisiert], die von der Abwesenheit des Autors geprägt ist“.¹⁰ Wie ist also damit umzugehen, wenn Autor:innen in Interviews Interpretationen über ihr Werk zurückweisen, den Blick auf bestimmte, von ihnen als relevant verstandene literaturhistorische Traditionen lenken oder zusätzliches Material über Entstehung und Hintergrund eines Werks zur Verfügung stellen? Oder wenn sie mit dem nächsten publizierten Text eine völlig neue Richtung einschlagen und ihr literarisches Programm revidieren oder zumindest flexibilisieren?

Diese drei Problemkomplexe – ein unklarer Gegenwartsbegriff, das Fehlen eines Kanons und die fragwürdige hermeneutische Autorität noch lebender Autor:innen – lassen sich dabei nicht nur aus der Perspektive der Literaturwissenschaft betrachten, sondern auch aus derjenigen der Akteur:innen der literarischen Produktion. Wer gelesen werden und mit seinen Texten Geld verdienen will, dem stellen sich ähnliche Fragen. Wie erscheint jemand als ‚gegenwärtig‘ – oder in Opposition

9 Problematisch ist weniger die Existenz dieser Institutionen, sondern dass diese Filter kaum je eingehend reflektiert werden: „Bei einem Publikationsvolumen von etwa 15.000 belletristischen Neuerscheinungen jährlich ist ein repräsentativer thematischer Überblick aber überhaupt nicht möglich; thematische Untersuchungen müssen sich deshalb notwendig an vorausgehenden Kanonisierungshandlungen von Rezensionsorganen, Preisjurs sowie nicht zuletzt der beiden wichtigen Meta-Kanonisierungsorgane SWR-Bestenliste und Perlentaucher-Bücherbrief orientieren – ein Aspekt, der in den meisten Arbeiten ebenso wenig reflektiert wird wie die Frage nach einer spezifischen Methodologie der Gegenwartsliteraturwissenschaft.“ (Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann: *Poetiken der Gegenwart? Eine Einleitung*. In: *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Hg. von dens. Berlin und Boston 2013, 1–11, hier: 4.)

10 Spoerhase: *Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, 20. Vgl. Pabst: *Gegenwart und Methode*, 234: „Die Kultur der Literaturwissenschaft wird vom toten Autor bestimmt.“ Den von Pabst angesprochenen Umstand hat Oliver Jahraus in einer kleinen Anekdote sehr anschaulich beschrieben. Jahraus schildert dort das Gefühl, als er während seiner Magisterarbeit über Thomas Bernhard vom Tod des Autors erfahren und die Möglichkeit verpasst hatte, ihn noch zu besuchen: „Ich war traurig und – ohne, dass dies jetzt makaber klingen soll – eigentümlich erleichtert, traurig, die Gegenwart Bernhards nicht mehr erleben zu können, wissenschaftlich aber auch erleichtert, weil so der Blick auf ein abgeschlossenes Werk möglich war, was mich in meiner Magisterarbeit ohnehin umtrieb.“ (Oliver Jahraus: *Die Gegenwartsliteratur als Gegenstand der Literaturwissenschaft und die Gegenwärtigkeit der Literatur*. URL: http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/allgemein/allgemein_pdf/jahraus_gegenwartsliteratur.pdf. Medienobservationen 2010 (10.8.2022).)

dazu als ‚unzeitgemäß‘? In welcher Form sollte sich jemand (nicht) in den Diskurs um seine/ihre Texte einmischen? Wie gelingt es, sich im Betrieb so zu etablieren, dass man immer wieder Gegenstand des Diskurses und damit potenziell auch Gegenstand des Kanons wird? Insbesondere die letzte Frage deutet an, dass für Autor:innen der Gegenwartsliteratur nicht allein die Literaturkritik, sondern auch die Literaturwissenschaft von zentraler Bedeutung ist.

Im Folgenden interessiert mich, wie Autor:innen auf die skizzierte Trias werkpolitisch so reagieren,¹¹ dass sie sich erfolgreich im Feld der Gegenwartsliteratur bewegen und zu einem Forschungsgegenstand der Literaturwissenschaft werden. Im Mittelpunkt meiner Überlegungen stehen dabei Selbstdeutungen, also die Interpretation von Texten durch die Autor:innen selbst. Die Selbstausslegung von Autor:innen ist heute längst keine „kontrafaktische Imagination“¹² mehr, wie Carlos Spoerhase festgestellt hat. Obwohl Selbstkommentare von Autor:innen zu ihren Werken ein altbekanntes Phänomen sind,¹³ ist die Intensität, mit der sich Autor:innen an der Interpretation ihrer Texte beteiligen, eine doch eher neuere Erscheinung. Allein der Blick auf die mittlerweile breit etablierte Textsorte der Poetikvorlesung zeigt,¹⁴ dass explizite und einer breiteren Öffentlichkeit zur Verfügung gestellte Selbstexegesen keine Seltenheit mehr sind. Diese Form auktorialer Epitexte gibt den Blick auf eine Ausprägung von Werkpolitik frei, die bewusst an der „Konditionierung“ der professionalisierten Leserschaft arbeitet, wie es Mateo Galli formuliert hat, und zu einer „Re-Inthronisierung des Autors“¹⁵ führt. Damit verknüpft ist freilich die literaturwissenschaftliche Sorge, dass es dabei unversehens zu einer hermeneutischen Nobilitierung der Autor:innen kommt, deren Selbstdeutungen autoritativen Anspruch behaupten. Die Literaturwissenschaft, so die Befürchtung, sei dann vorgängig damit beschäftigt, sich in ihrer Arbeit der Zu-

11 Vgl. Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin 2007.

12 Spoerhase: *Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur*, 20.

13 Vgl. Rudolf Hirsch und Werner Vordtriede (Hg.): *Dichter über ihre Dichtungen*. 15 Bde. München 1969–1981; Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M. 1989, 328–353.

14 Vgl. Galli: *The Artist is Present*; Johanna Bohley: *Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als „Form für nichts“*. In: *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Hg. von Julia Schöll und Johanna Bohley. Würzburg 2011, 227–242; Johanna Bohley: *Dichter am Pult. Altes/Neues aus Poetikvorlesungen 2010–2015*. In: *Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015*. Hg. von Corinna Caduff und Ulrike Vedder. Paderborn 2017, 243–254; Norbert Otto Eke: *„Reden“ über Dichtung. Poetik-Vorlesungen und Poetik-Dozenturen im literarischen Feld*. In: *Poetik des Gegenwartsromans*. Hg. von Nadine J. Schmidt und Kalina Kupczyńska. München 2016, 18–29.

15 Galli: *The Artist is Present*, 62.

stimmung der Autor:innen zu versichern und zur gefälligen Auslegerin einer bestimmten, in Wahrheit bereits vorgespurten Perspektive zu werden.¹⁶ Unabhängig davon, ob man diese Befürchtung für begründet hält, stellt sich die Frage, wie mit dem unterschiedlichen Charakter der präsentierten Selbstdeutungen von Autor:innen im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Arbeit jeweils umzugehen ist. So könnte man zunächst durchaus versucht sein, Juli Zehs fiktives Interview, in dem sie im Plauderton ihr häufig gestellte Fragen aus der Leserschaft (z. B. von Schüler:innen) zu ihrem Roman *Corpus Delicti* (2009) beantwortet und dabei sichtlich um Authentizität bemüht ist,¹⁷ als autoritative Auskunft auf exegetische Fragen zu verstehen. Zeh hätte dann die einschlägige Sekundärliteratur zum eigenen Roman sogleich geliefert. Komplexer stellt sich die Sache bei Daniel Kehlmann dar, der seine eigene Poetikvorlesung *Diese sehr ernsten Scherze* (2007) bereits zu Beginn ironisiert:

Ich habe keine Ahnung. Dies ist keine rhetorische Wendung. [...] Es gibt keine Professionalität beim Schreiben. [...] Glauben Sie keinem Poetikdozenten. Mißtrauen Sie Interviews gebenden Autoren, seien Sie skeptisch gegenüber einer Universität, die Ihnen Schriftsteller einlädt, damit diese hier vor Ihnen stehen und tun, als wüßten sie irgend etwas.¹⁸

Freilich vermag diese Volte das titelgebende Goethe-Zitat nicht ungeschehen machen und im Fortgang seiner Vorlesungen zeigt sich Kehlmann doch als einer, der gerne Dinge weiß und seinen Status als *Poeta doctus* auch kenntlich macht. Man wird nicht fehlgehen, wenn man Kehlmanns Selbstdeutungen und -positionierungen – mögen sie noch so ehrlich sein – vor allem als gezielte Werk- und Selbstinszenierung eines Autors versteht, der eine bestimmte Rezeption zu forcieren beabsichtigt¹⁹ und „gerne interpretiert werden möchte“,²⁰ wie es Dirk Werle einmal formuliert hat.

In welcher Form sich Selbstdeutungen auch präsentieren, ob als bemüht authentische Auskunft wie bei Zeh oder als ironisierte Vorlesung wie bei Kehlmann,

¹⁶ Spoerhase: Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur 2014, 22; vgl. auch Albrecht, Differding und Spoerhase: Nachtaster eines Tastenden, 421–423.

¹⁷ Juli Zeh: Fragen zu „Corpus Delicti“. Wann wird der Begriff der „Gesundheitsdiktatur“ von der Polemik zur Zustandsbeschreibung? München 2020.

¹⁸ Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze*. Poetikvorlesungen. Göttingen 2007, 5–6.

¹⁹ Ina Ulrike Paul: Autorfunktion, Autorfiktion: Schriftstellerfiguren bei Daniel Kehlmann. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook* 16 (2017), 77–99, hier: 89–94.

²⁰ Dirk Werle: Rezension zu Daniel Kehlmann: *Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten*. In: *Arbitrium* 28 (2010), H. 1, 122–126, hier: 123.

sie sind immer als Teil einer bestimmten Inszenierungspraxis zu verstehen.²¹ Selbstdeutungen sind demnach als kommunikative Strategie zu begreifen, die über die Generierung von Aufmerksamkeit sowohl für die Autor:innen literarischer Texte als auch für die Literaturwissenschaft produktive Effekte zeitigen kann. Selbstdeutungen in Form auktorialer Epitexte sollen hier also unter einer doppelten Perspektive beleuchtet werden: einerseits als eine Art Hilfsmittel oder Quelle einer Literaturwissenschaft, die sich im unübersichtlichen Feld der Gegenwart orientieren und ihren Untersuchungsgegenstand legitimieren muss; andererseits als Mittel der Autor:innen, sich in den Diskurszusammenhang der Literaturwissenschaft einzuschreiben und diesen so zu einem gewissen Teil zu steuern.

2 Selbstdeutungen als Aspekt von Werkpolitik

2.1 Sich einen „historischen Wert verschaffen“: Selbstdeutung in Thomas Manns *Die Entstehung des Dr. Faustus*

Eines der bekanntesten Beispiele für die Art der Rezeptionslenkung, wie sie hier in den Blick genommen werden soll, ist zweifellos Thomas Manns *Die Entstehung des Doktor Faustus* (1949).²² An diesem Text lässt sich modellhaft demonstrieren, wie ein auktorialer Epitext auf die beiden oben skizzierten Problemkomplexe von Gegenwärtigkeit und Kanon reagiert und wie die Forschung an die präsentierten Selbstdeutungen anknüpft. Bereits das dem Text vorangestellte Goethe-Zitat aus den Paralipomena zu *Dichtung und Wahrheit* macht die Intention Manns mehr als deutlich:

Denn obgleich jedes dichterische Werk zur Zeit seiner Erscheinung auf sich selbst ruhen und aus sich selbst wirken soll, und ich deswegen bei keinem weder Vor- noch Nachwort [...] geliebt, so werden doch solche Arbeiten, insofern sie in die Vergangenheit zurücktreten,

21 Mit dem Begriff der Inszenierungspraxis sind „jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen [gemeint], in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen.“ Das Ziel der jeweiligen Handlungen sei dabei die „Markierung und das Sichtbar-Machen einer sich abgrenzenden, wiedererkennbaren Position innerhalb des literarischen Feldes“ (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).

22 Für Genette (Paratexte, 352) ist Manns Text ein klassisches Beispiel für einen späten Selbstkommentar, der in die Kategorie des öffentlichen Epitexts gehört.

unwirksamer, eben je mehr sie im Augenblick gewirkt, ja man schätzt sie weniger, je mehr sie zur Verbreitung der vaterländischen Kultur beigetragen haben [...]. Deshalb ist es billig, ihnen einen historischen Wert zu verschaffen, indem man sich über ihre Entstehung mit wohlwollenden Kennern unterhält.²³

Der *Doktor Faustus* ist zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der *Entstehung* wohl-gemerkt erst seit zwei Jahren erschienen. Das als Selbstkommentar fungierende Goethe-Zitat bringt Manns Roman in eine durchaus ambivalente Position: Attes-tiert wird dem Text sowohl eine unmittelbare Wirkung im Augenblick als auch ein Wert in Bezug auf die Pflege und Verbreitung der „vaterländischen Kultur“. Zugleich scheint dieser Status des *Faustus* bereits zwei Jahre später schon zu Ende gegangen zu sein, was die Notwendigkeit der Historisierung begründet. In dieser spezifischen, von Mann arrangierten Konstellation offenbart sich das Para-dox, gleichzeitig zeitgemäß und historisch sein zu wollen. Dass sich Mann in der *Entstehung des Dr. Faustus* vornehmlich im Selbstgespräch mit seinen eigenen Ta-gebuchnotizen befindet und mit den „wohlwollenden Kennern“ vor allem er selbst und der zitierte Goethe – als dessen geistiger Nachfolger sich Mann position-ieren will²⁴ – gemeint sind, ist Ausdruck davon. Das als Motto eingefügte Zitat zielt zweifellos darauf ab, mit der *Entstehung des Doktor Faustus* eine „Selbsthis-torisierung“²⁵ vorzunehmen, deren Fluchtpunkt die Einschreibung in die Reihe der großen Klassiker der Weltliteratur darstellt.

So hat Gerhard Kaiser zu zeigen versucht, dass Manns Referenz auf James Joyce die Funktion besitze, den *Faustus* in den Kanon der literarischen Moderne einzureihen.²⁶ Tatsächlich muss die auffällige Nennung von Joyce und die von

23 Thomas Mann: Die Entstehung des Dr. Faustus [1949]. In: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 19.1: Essays VI, 1945–1950. Hg. und textkritisch durchgesehen von Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. 2009, 409–581, hier: 409.

24 Vgl. als neueren Überblick zu diesem Komplex: Bernd Hamacher: „... meine imitatio Goe-the's“. Thomas Mann und Goethe – Eine lebenslange Auseinandersetzung in neuer Beleuchtung. In: Thomas Mann Jahrbuch 29 (2016), 87–100.

25 Rüdiger Görner: Erzählte Poetik: Über *Die Entstehung des Doktor Faustus*. In: Ders.: Thomas Manns erzählte Welt. Studien zu einem Verfahren. Stuttgart 2018, 25–36, hier: 27 (im Original kursiv).

26 Vgl. Gerhard Kaiser: „Proust, Joyce and myself“. Zur Analyse von schriftstellerischen Inszenie-rungspraktiken am Beispiel des späten Thomas Mann. In: Doing Contemporary Literature (= Anm. 2), 169–189, hier 182–183: „[S]ein [= Manns] Interesse richtet sich vielmehr darauf, was Joyce in seinen (Manns) und vieler anderer Augen zu repräsentieren und symbolisieren scheint: Die Figur Joyces erscheint ihm als Prototyp eines modernen Schriftstellers, dem es erfolgreich und anerkannterma-ßen gelungen zu sein scheint, die vielbeschworene Krisensituation des modernen Romans [...] zu überwinden und zugleich die Gattung erneuernde literarische Maßstäbe zu setzen.“

Mann unterstellte „Verwandtschaft“²⁷ seltsam anmuten, konnte Mann Joyce' Texte im Original doch gar nicht zur Kenntnis nehmen, sondern nur über entsprechende Sekundärliteratur und Übersetzungen. Diese habe ihm jedoch „manche unvermutete Beziehung und – bei so großer Verschiedenheit der literarischen Naturen – sogar Verwandtschaft klargemacht“.²⁸ Nach Manns Lektüre besteht die Gemeinsamkeit zwischen ihm und Joyce sowohl im Parodistischen²⁹ als auch in der Technik der Montage,³⁰ deren Faktur sich im Vergleich zu Joyce jedoch gänzlich verschieden ausnimmt. Folgt man Kaisers These, dann liegt der eigentliche Clou dieses Namedroppings darin, dass die Forschung zum *Doktor Faustus* Manns vorgezeichneten Wegen gefolgt sei. Mit Blick auf die spätere Rezeption hat sich Manns Strategie also als durchaus erfolgreich erwiesen, wenn in der Diskussion um Manns Altersroman vor allem die von ihm selbst ins Spiel gebrachten Begriffe diskutiert werden.³¹

2.2 Werkpolitik in der Gegenwartsliteratur: Michael Lentz

Betrachtet man das Feld der Gegenwartsliteratur, sticht Michael Lentz als besonders bemerkenswertes Beispiel auktorialer Werkpolitik ins Auge. Zwei Jahre nach der Publikation seines Opus magnum *Schattenfroh* (2018) hat Lentz mit *Innehaben. Schattenfroh und die Bilder* (2020) eine umfangreiche Selbstdeutung zu seinem eigenen Text veröffentlicht. Mit *Innehaben*, einem monografischen Kommentar zu *Schattenfroh*, liegt jedoch keine autobiografische Reflexion vor, sondern eine Publikation, die als dezidiert literaturwissenschaftliche Analyse des eigenen Textes auftritt. Anders als Mann befindet sich Lentz nicht im inszenierten Selbstgespräch, sondern bringt seinen Text in möglichst große, vermeintlich objektive Distanz zu seinem Autor. Der von Lentz praktizierte analytische Gestus gipfelt darin, sehr oft in der dritten Person vom eigenen Text zu sprechen.³² Lentz tritt in *Innehaben* als sein eigener Interpret auf und lässt sich als Autor, der *Schattenfroh* verantwortet, dabei geflissentlich aus dem Spiel.

Im Interview mit Michael Braun hat Lentz allerdings betont, dass es ihm „weniger um Selbstausslegung als um etwas [geht], was mir auch in *Schattenfroh* sehr

27 Mann: Entstehung des Dr. Faustus, 474.

28 Mann: Entstehung des Dr. Faustus, 474–475.

29 Mann: Entstehung des Dr. Faustus, 447.

30 Mann: Entstehung des Dr. Faustus, 431.

31 Vgl. Kaiser: Proust, Joyce and myself, 186.

32 Lentz spricht dann in einer Weise vom „Autor“, als wäre dies eine andere Person. Vgl. Michael Lentz: *Innehaben. Schattenfroh und die Bilder*. Frankfurt a. M. 2020, 129 oder 177.

wichtig ist: Es geht um Bildbeschreibung, Ekphrasis“.³³ *Innehaben* bestimmt die Bilder – es handelt sich dabei um Gemälde, Collagen und Plastiken diverser Künstler:innen (Bosch, Vermeer, Tübke, de Chirico u. a.) – und ihre Beschreibung entschieden als das eigentliche Zentrum von *Schattenfroh*. Lentz spricht sogar davon, dass der Text „seine Sprache und seine Form weitenteils nur gefunden [hat] durch diese ihm zugrunde liegenden Bilder“.³⁴ Ekphrasis wird folglich zum wichtigsten poetologischen Prinzip erklärt und beinahe schon als Schlüssel für eine gelingende Lektüre präsentiert.³⁵

Das ist deshalb erstaunlich, weil die Relevanz der Bilder zwar durchaus aus *Schattenfroh* selbst hervorgeht, während der Lektüre jedoch keineswegs klar ist, dass die Frage nach dem Zusammenspiel von Bild und Text eine dermaßen programmatische Bedeutung hat, wie sie von Lentz in *Innehaben* dargestellt wird. Ein Symptom für diese Beobachtung sind zumindest die zahlreichen Rezensionen sowie die zwei literaturwissenschaftlichen Aufsätze zu *Schattenfroh*, die vor *Innehaben* erschienen sind. So werden die wohl wichtigsten Gemälde, die *Schattenfroh* poetisch verarbeitet, zwar erwähnt, der ihnen laut Lentz zukommende Stellenwert bleibt aber unerkannt.³⁶ Stattdessen werden andere Schwerpunkte gesetzt: Durchgängig thematisiert wird etwa die fundamentale Bedeutung der Schrift und des Schreibens, die im ersten und letzten Satz des Textes prominent hervorgehoben wird. „Man nennt es schreiben“,³⁷ so beginnt und endet *Schattenfroh* und dazwischen findet sich zuhauf allerlei seltsam Geschriebenes: Anagramme, typografische Experimente, Geheimschriften, eine rund siebzig Seiten lange Liste in der Handschrift des Autors. Dazu passt, dass eines der wohl am intensivsten bedachten Phantasmen in diesem Text der Gedanke einer sich selbst schreibenden Schrift ist,

33 Michael Braun: Der Teufel ist federführend. Interview mit Michael Lentz, In: Volltext 4 (2018), 46–50, hier: 46. Vgl. auch: „Das Buch über *Schattenfroh* macht die ekphrastischen Bezüge des Romans explizit und kontextuiert ihn in der Tradition der Bildbeschreibung.“ (46)

34 Lentz: *Innehaben*, 13.

35 Lentz (*Innehaben*, 14) bezeichnet die Ekphrasis in *Innehaben* denn auch als „wichtigen Schlüsselbegriff“.

36 Einzig Andreas Plathaus scheint dies gesehen zu haben: „Noch prägender für das Buch sind jedoch Vor-Bilder im wörtlichen Sinne: Hieronymus Boschs Visionen, Vermeers Interieurs oder, als Auslöser eines besonders virtuosens Stücks der Bildaneignung, Werner Tübkes Bauernkriegspanorama in Bad Frankenhausen, [...]“ (Vgl.: Andreas Plathaus: Tod, wo ist dein Griffel? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. September 2018. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/michael-lentz-und-sein-neuer-roman-schattenfroh-15772940.html> (6.10.2022).) Dass Plathaus ausgerechnet Bosch, Vermeer und Tübke nennt, dürfte kein Zufall sein, ist im integrierten Literaturverzeichnis von *Schattenfroh* doch entsprechende Sekundärliteratur zu den drei genannten Künstlern aufgeführt (vgl. Michael Lentz: *Schattenfroh*. Ein Requiem. Frankfurt a. M. 2018, 573–580).

37 Lentz: *Schattenfroh*, 7.

die keines Mediums bedarf, sondern direkt ins „Gehirnwasser“³⁸ geschrieben wird. In *Schattenfroh* wird diese Idee auf unterschiedlichsten Ebenen immer wieder durchgespielt und fortlaufend reflektiert, weshalb ihm Matthias Friedrich nicht zu Unrecht eine „Sprachfixierung“³⁹ attestiert hat. Es gäbe also Grund genug, die Verfahren der Schriftproduktion oder die Reflexion über das Schreiben selbst zum poetologischen Zentrum zu erklären.⁴⁰ Lentz hat diesen Aspekt der Schrift und die zahlreichen Figurationen der Schreibszene resp. des Geschriebenen-Werdens in *Innehaben* durchaus aufgegriffen, aber eben nicht mit derselben Prominenz wie die Frage nach den Bildern.

Dass den Bildern in den Rezensionen und ersten literaturwissenschaftlichen Aufsätzen zu *Schattenfroh* keine gesonderte Aufmerksamkeit zukam, hat jedoch nichts mit fehlender exegetischer Kompetenz zu tun. *Schattenfroh* gibt sich nämlich alle Mühe, die Bezüge auf die entsprechenden Bilder zu invisibilisieren. Auch nach Lentz' eigener Aussage sind die Bilder resp. die entsprechenden Referenzen auf die Gemälde, die ihm erklärtermaßen als Inspirationsquellen gedient haben, zu großen Teilen so in den Text integriert, dass sie nicht als Bildbeschreibungen erkennbar sind.⁴¹ Dieser Behauptung wird man beipflichten, denn von ein paar wenigen Ausnahmen abgesehen finden sich keine expliziten Hinweise auf die jeweiligen Gemälde in *Schattenfroh*. Die unkenntlich gemachten Referenzen, die in ihrer Vielzahl schlicht nicht zu identifizieren sind, deckt Lentz nun nachträglich als poetologischen Kern auf. Was *Innehaben* unternimmt, ist also nicht nur „die ekphrastischen Bezüge des Romans explizit“ zu machen und „ihn in der Tradition der Bildbeschreibung“⁴² zu kontextualisieren. Tatsächlich besteht das Kunststück des üppigen Selbstkommentars vielmehr darin, die unternommenen Ekphrasen und die Bildvorlagen für die zweite Lektüre von *Schattenfroh* bzw. für diejenige Lektüre, die bereits auf *Innehaben* zurückgreifen kann, durch lange Zitate und Rekontextualisierungen wieder aus dem Gesamttext herauszupräparieren. Auf diese Art und Weise hat Lentz einen Diskussionszusammenhang etabliert, dem man sich von literaturwissenschaftlicher Seite aus unmöglich entziehen kann. Wer sich fortan mit *Schattenfroh* beschäftigen möchte, wird um *Innehaben* und

38 Lentz: *Schattenfroh*, 7. Vgl. auch die Rede von den „sich selbst aufschreibenden Vorgängen“ (Lentz: *Schattenfroh*, 12).

39 Matthias Friedrich: Eine Psychogeografie des Selbst. URL: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=25043. Weblog 2018 (5.10.2022).

40 Vgl. den umfangreichen Aufsatz von Claus-Michael Ort: Zimzum und Erzählen. Selbstreflexives Schreiben in *Schattenfroh*. *Ein Requiem* (2018) von Michael Lentz. In: METAfiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren. Hg. von Stefan Brückl, Wilhelm Haefs und Max Wimmer. München 2021, 155–197.

41 Lentz: *Innehaben*, 129, 132.

42 Braun: *Der Teufel ist federführend*, 46.

die Frage der Bilder nicht herumkommen. Hier geht es offenbar um eine Selbstdeutung, die neben Aufmerksamkeit auch auf die Etablierung eines zukünftigen Forschungszugriffs für *Schattenfroh* abzielt. Ob Lentz damit bereits einen entsprechenden Deutungskanon für seinen Text gesetzt hat, wird sich zeigen.⁴³

3 Auktoriale Selbstdeutungen im Feld des historischen Romans (Daniel Kehlmann und Felicitas Hoppe)

Solche Strategien der Selbstdeutung und -positionierung sind in Bezug auf das Genre des historischen Romans besonders interessant. Vor allem im Hinblick auf das skizzierte Problemfeld der „Gegenwärtigkeit“ stellt der historische Roman einen Sonderfall dar, kümmert er sich auf den ersten Blick ja gerade nicht um zeitgenössische Diskurse. Trotzdem ist er ein in der Gegenwartsliteratur beliebtes Genre: Dass historische Romane in der deutschen Gegenwartsliteratur regelrecht boomen, ist schon des Öfteren bemerkt worden.⁴⁴ Mit ihnen lässt sich zweifelsfrei ein gutes Geschäft machen, wovon auch die üppigen Regale in jeder größeren Buchhandlung zeugen. Es mag also nicht verwundern, wenn viele erfolgreiche deutsche Gegenwartsautor:innen bereits historische Stoffe für ihre Texte verarbeitet haben. Zugleich scheint das Schreiben über und von Geschichte aber eine heikle Gratwanderung zu sein. Um es vorneweg etwas zuzuspitzen: Historische Romane zu schreiben, stellt für die schriftstellerische Reputation ein gewisses Risiko dar, wenn man das eigene Werk gerne im Feuilleton besprochen haben oder einen literaturwissenschaftlichen Aufsatz darüber lesen möchte. Daniel Kehlmann im Regal neben Iny Lorentz, *Die Vermessung der Welt* neben *Der Wander-*

⁴³ Zu Lentz' *Schattenfroh* ist mittlerweile ein Sammelband erschienen. Ohne allzu sehr verallgemeinern zu wollen, sei hier doch bemerkt, dass sich sehr viele Beiträge auf *Innehaben* beziehen und *Schattenfroh* mit Verweis auf die Selbstdeutung des Autors behandeln. Auch daran bestätigt sich, dass sich Lentz mit *Innehaben* maßgeblich in die Forschung zum eigenen Werk eingeschrieben hat. Vgl. Heman, Emmanuel und Ralf Simon (Hg.): Michael Lentz' *Schattenfroh*. Lektüreweg in eine komplexe Prosa-Enzyklopädie. Berlin und Boston 2023.

⁴⁴ Vgl. dazu z. B. Daniel Fulda und Stephan Jaeger (Hg.): Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert. Berlin und Boston 2019; Stephanie Catani: Was bleibt von der Geschichte? Form und Funktion historisch-fiktionalen Erzählens im 21. Jahrhundert. In: Das erste Jahrzehnt (= Anm. 14), 23–35; Stephanie Catani: Geschichte im Text. Geschichtsbegriff und Historisierungsverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen 2016; Martin Neubauer: Frühere Verhältnisse. Geschichte und Geschichtsbewusstsein im Roman der Jahrtausendwende. Wien 2007.

hure – das wäre für die akademische sowie feuilletonistische Rezeption von Kehlmanns vielgelobtem und oft besprochenem Roman wohl nicht gerade förderlich gewesen. Genau dies scheint die Furcht vieler renommierter Autor:innen zu sein, an deren Selbstkommentaren sich ein gewisser Rechtfertigungsdruck ablesen lässt. Wie sich im Folgenden zeigen wird, stellt es offenbar ein Problem dar, einen historischen Roman geschrieben zu haben, weshalb einige bestrebt sind, diese Gattungsbezeichnung für ihre Texte explizit von sich zu weisen.⁴⁵

Die gehegten Befürchtungen vonseiten der Autor:innen zielen dabei auf zwei Punkte: auf fehlende Gegenwärtigkeit und Trivialität. Historische Romane stehen im Verdacht, einen kulturindustriellen Eskapismus zu befördern und sich von einer kritischen Perspektive auf die Gegenwart zu verabschieden. Wer historische Romane schreibe, produziere Schmöcker fürs reine Amüsement, so könnte eine altbekannte Kritik lauten – oder Streberwitze für ein sich selbst feierndes Bildungsbürgertum, wie Claude Haas polemisch über Kehlmanns *Tyll* befand.⁴⁶ Auch Haas' These, Kehlmanns Text (wie der historische Roman der Gegenwart im Allgemeinen) verweigere „jede direkte Konfrontation *mit* oder Identifikation von Vergangenheit und Gegenwart“,⁴⁷ weist die Angst vor der Unterstellung, mit einem historischen Stoff die Behandlung drängender Probleme der Aktualität verfehlt zu haben, letztlich als nicht unbegründet aus.

Viele Autor:innen sind deshalb darum bemüht, diese beiden Unterstellungen in auktorialen Epitexten möglichst nachhaltig auszuräumen. Präzise beobachten lässt sich das bspw. bei Daniel Kehlmann und seinem Bestseller *Die Vermessung der Welt* (2005). Kehlmann ist ein Autor, der die Praktiken der wirksamen (Selbst-)Inszenierung fraglos meisterhaft beherrscht und es genauso geschickt wie äußerst gelehrsam versteht, seine Texte sowie seine Autorschaft in eine bedeutende literarische Tradition einzuordnen. Zugleich bewegt er sich immer in einem gewis-

⁴⁵ Ich beziehe mich dabei auf Stephanie Catani, die diesen Befund verschiedentlich formuliert hat. Vgl. z. B. Catani: *Geschichte im Text*, 159–178 und 455. An anderer Stelle spricht sie von einem „drastischen Missverhältnis zwischen dem auf poetologischer Ebene vollzogenen Abschied von der Gattung und dem nicht abreißenden Erscheinen eben solcher Texte, die sie fortlaufend konstituieren“. (Stephanie Catani: „Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument.“ Zum historisch-fiktionalen Erzählen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: *Neues historisches Erzählen*. Hg. von Monika Wolting. Göttingen 2019, 15–37, hier: 18.)

⁴⁶ Claude Haas: Zur Aktualität des Dreißigjährigen Krieges (II): „Denn es ist alles nicht lang her“? Daniel Kehlmanns Roman „Tyll“. URL: <https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2018/05/31/claude-haas-zur-aktualitaet-des-dreissigjaehrigen-krieges-ii-denn-es-ist-alles-nicht-lang-her-daniel-kehlmanns-roman-tyll/>. ZfL BLOG. (31.7.2022).

⁴⁷ Claude Haas: „Die Regeln der Wirklichkeit brechen“? Probleme des Neorealismus in Daniel Kehlmanns historischen Romanen. In: Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Hg. von Fabian Lampart et al. Berlin und Boston 2020, 329–345, hier: 335.

sen Abstand zur Germanistik, die er in zahlreichen Texten und Äußerungen auf kritischer Distanz hält.⁴⁸ Ein berühmtes Beispiel für dieses „ambivalente Verhältnis“⁴⁹ ist sicherlich Kehlmanns Selbstdeutung einer Sequenz aus der *Vermessung der Welt*. Das mit „Der Garten“ überschriebene Kapitel sei eine „Kafka-Umkehrung“, die gleich anschließend vorgeschlagene Deutung, ein Element dieser Umkehrung – ein wilder, tropischer Garten – könne auf den Garten Eden anspielen, verwirft Kehlmann jedoch sogleich als „zu germanistisch“.⁵⁰

Von einem gewissen Spannungsverhältnis zur akademischen Betrachtung seiner Werke zeugen auch Kehlmanns Aussagen zur generischen Einordnung seines Textes, für den er die Gattungsbezeichnung des historischen Romans entschieden ablehnt. Stattdessen spricht er lieber von einem „Gegenwartsroman, der in der Vergangenheit spielt“.⁵¹ In verschiedenen Äußerungen wird deutlich, dass er dies vor allem deshalb tut, um eine klare Grenze zwischen sich und die von ihm ausgemachten Trivialromane zu bringen:

Der historische Roman ist ein Genre der Trivilliteratur. In jeder Großbuchhandlung gibt es ein Regal mit der Aufschrift ‚Historischer Roman‘, und da stehen Bücher, die so tun, als könnten sie zeigen, wie das Vergangene gewesen ist. Ihr Reiz besteht in einer Art fernsehverwandtem Vergnügen, nämlich dabei zu sein [sic] bei großen Augenblicken und zu sehen und zu empfinden, wie alles wirklich war. Und das behaupte ich in keinem Moment.⁵²

Kehlmann formuliert hier Vorwürfe, die man mit der Gattung gemeinhin verbindet. Historische Romane sind demnach Produkte der Unterhaltungsindustrie, denen die künstlerische Reflexion über die eigene Gemachtheit abgeht. Stattdessen geben sie sich der Illusion hin, zu zeigen, wie es eigentlich gewesen sei. Alternativ spricht Kehlmann deshalb auch vom normalen historischen Roman auf der einen und experimentellen Entwürfen auf der anderen Seite (z. B. Tolstois *Krieg und*

48 Vgl. dazu den Beitrag von Jens Krumeich: „Germanist[], ohne Germanist zu sein“? Daniel Kehlmann und die literaturwissenschaftliche Forschung. In: Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur (= Anm. 47), 201–227.

49 Krumeich: Germanist[], ohne Germanist zu sein, 209.

50 Kehlmann: Sehr ernste Scherze, 34. Vgl. zu dieser Äußerung Kehlmanns und der Strategie der Selbstpositionierung auch Haas: Die Regeln der Wirklichkeit brechen, 330.

51 Daniel Kehlmann im Gespräch mit Felicitas von Lovenberg: „Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker.“ Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann über unseren Nationalcharakter, das Altern, den Erfolg und das zunehmende Chaos in der modernen Welt. In: Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen. Hg. von Gunther Nickel. Reinbek bei Hamburg 2008, 26–35, hier: 32.

52 Daniel Kehlmann und Sebastian Kleinschmidt: Requiem für einen Hund. Ein Gespräch. Berlin 2008, 66–67.

Frieden, Manns *Lotte in Weimar* oder Barths *Der Tabakhändler*).⁵³ Während sich die gewöhnlichen Vertreter der Gattung daraufhin prüfen lassen müssten, ob das, was da erzählt werde, auch wirklich stimme, entziehe sich der „anspruchsvolle Gegenwartsroman“ dieser Frage, da er „eben ein ästhetisches Werk ist und nichts anderes sein will“.⁵⁴ Abgesehen davon, dass Kehlmann seinen Roman über solche Aussagen aufzuwerten versucht, ist er gleichzeitig bestrebt, sich der leidigen Debatte um Fakt und Fiktion zu entledigen.⁵⁵ *Die Vermessung der Welt* müsse sich nicht an der Exaktheit der präsentierten historischen Fakten messen lassen, sondern allein an ästhetischen Kriterien. Um also den „Trivial-Fallen“⁵⁶ zu entgehen und einen Roman „auf der künstlerischen Höhe der Zeit“⁵⁷ zu schreiben, habe er sich dazu entschieden, seinen Text durchgängig in der indirekten Rede zu verfassen.⁵⁸ Kehlmann präsentiert diesen Kunstgriff in den Gesprächen um die *Vermessung* nun konsequent als künstlerische Strategie, die seinen Roman zum gewagten Formexperiment werden lasse. Sein Text sollte klingen, „wie ein seriöser Historiker es schreiben würde, wenn er plötzlich verrückt geworden wäre“.⁵⁹

Erreicht wird mit solchen Äußerungen zweierlei: Erstens wird über die Behauptung einer Forminnovation und künstlerischer Raffinesse der Trivialitätsverdacht abgewehrt. Zweitens wird durch die Betonung, es handle sich um einen experimentellen Gegenwartsroman, die Gegenwärtigkeit des Textes behauptet. *Die Vermessung der Welt* lässt sich dann vielfältig deuten: als Reflexion über das Altern, über Wissenschaft, über Exzentrik, die Weimarer Klassik oder über das Deutschsein im Allgemeinen.⁶⁰ Nur das historische Moment wird von Kehlmann kaum je als Thema erwähnt, sondern immer nur als Formproblem verhandelt. Kehlmann deutet seinen Roman also sehr gezielt nicht als historischen, sondern als Text, der diese Gattung innovativ unterläuft: „Das Buch gibt sich als ernsthaftes Geschichtswerk und ist das Gegenteil davon. Das ist nicht bloß eine Ironie des

53 Vgl. Daniel Kehlmann: Wo ist Carlos Montúfar? In: Ders.: Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher. Reinbek bei Hamburg 2005, 9–27, hier: 11–12.

54 Kehlmann und Kleinschmidt: Requiem für einen Hund, 67.

55 Wie vielen historischen Romanen ist auch Kehlmanns *Vermessung der Welt* immer wieder vorgeworfen worden, in Bezug auf die historischen Fakten nicht korrekt und deshalb ein schlechter historischer Roman zu sein. Vgl. z. B. Wolfgang Griep: Der Kehlmann-Kanal. In: Zeit online, 20. April 2007. URL: <https://www.zeit.de/online/2007/16/L-Kehlmann> 2007 (9.10.2022).

56 Kehlmann im Gespräch mit Lovenberg: Schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker, 32.

57 Kehlmann im Gespräch mit Lovenberg: Schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker, 32.

58 „Ohne die Idee der indirekten Rede hätte ich das Buch nicht schreiben können.“ (Kehlmann im Gespräch mit Lovenberg: Schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker, 32.)

59 Kehlmann im Gespräch mit Lovenberg: Schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker, 33.

60 Kehlmann im Gespräch mit Lovenberg: Schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker, bes. 27–28.

Tones, sondern eine der Haltung.“⁶¹ Die Arbeit an der Form wird von Kehlmann außerdem als eine der Ideologiekritik präsentiert.

Eine ähnliche werkpolitische Strategie lässt sich bei Felicitas Hoppe im Kontext ihres Romans *Johanna* (2006) beobachten, den sie ebenfalls einen „historischen Gegenwartssroman“⁶² nennt und der von einer namenlosen Historikerin handelt, die sich mit Jeanne d'Arc befasst. Hoppe stellt sich in ihrer Poetikvorlesung *Abenteuer – was ist das?* die Frage, wozu „der Versuch, im einundzwanzigsten Jahrhundert noch einmal von vorn über Johanna schreiben?“.⁶³ Dass Hoppe die Relevanz ihres Erzählgegenstandes vornehmlich über das künstlerische Verfahren des eigenen Textes hervorhebt, zeigt, dass die Antwort auf die Frage nach dem Wozu vor allem in der literarischen Form zu suchen ist, also in der Sichtbarmachung der Geschichtsschreibung selbst. Nicht umsonst referiert Hoppe einen kleinen Kanon von Schiller bis Brecht, der insinuiert, dass man es heutzutage anders machen müsse, wenn man über die widerspenstige Figur der Johanna noch etwas sagen wolle. Wie bei Kehlmann erscheint das Schreiben von Geschichte hier vor allem als Formproblem, das Hoppe mit zwei Strategien zu lösen versucht: einerseits über „Vergegenwärtigung als literarisches Prinzip“⁶⁴ und andererseits über „Präsenz durch Abwesenheit“, also durch den „Nichtauftritt der Hauptfigur“.⁶⁵ In *Johanna* tritt die historische Figur selbst nie auf, sie erscheint immer nur als Gegenstand von Gesprächen oder Gedanken moderner Figuren. Das Unbehagen an der Form, das Hoppe mit trivialen historischen Romanen verbindet,⁶⁶ wird dadurch aufgelöst, dass davon erzählt wird, wie Geschichte jeweils imaginiert, verhandelt und geschrieben wird. Hoppe verfährt in ihren epitextuellen Äußerungen also ähnlich wie Kehlmann, indem sie über einen Vergleich mit der literarischen Tradition und einem als trivial abgewerteten Genre den eigenen Text als Experiment mit der künstlerischen Form auf der Höhe der Zeit positioniert und ihm – trotz des Stoffes – dadurch entsprechende Relevanz bescheinigt.

Etwas anders stellt sich die Situation bei *Tyll* (2017) dar, dem zweiten und wiederum sehr erfolgreichen Roman Kehlmanns, der einen historischen Stoff verarbeitet. Die Handlung spielt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und der

⁶¹ Kehlmann: Sehr ernste Scherze, 22.

⁶² Felicitas Hoppe: Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen. In: Neue Rundschau 118 (2007), H. 1, 56–69, hier: 63.

⁶³ Felicitas Hoppe: Abenteuer – was ist das? Göttingen 2010, 21.

⁶⁴ Hoppe: Abenteuer, 24.

⁶⁵ Hoppe: Abenteuer, 23.

⁶⁶ Hoppe: Auge in Auge, 63: „In seiner trivialsten Form allerdings ist er nichts als ein Kostümfest, ein Fake, Vorspiegelung falscher Tatsachen, unter dem Motto: Lassen Sie sich in die Vergangenheit entführen!“

Text stellt in verschiedenen Episoden die Wirren sowie Grausamkeiten des Dreißigjährigen Krieges dar. Tatsächlich wäre *Tyll* also durch und durch als historischer Roman zu beschreiben. Man könnte deshalb erwarten, dass Kehlmann seine Probleme mit der Form erneut in den epitextuellen Äußerungen zum eigenen Roman thematisiert. Tatsächlich aber zeigt sich hier ein ganz anderes Bild.⁶⁷ Zunächst ist festzuhalten, dass *Tyll* anders als die *Vermessung der Welt* nicht durch ein bestimmtes Verfahren überrascht. Zwar werden die Episoden nicht chronologisch erzählt, das Irritationsmoment dieser Strategie hält sich allerdings in Grenzen. Erstaunlich ist dagegen, dass sich in *Tyll* jede Menge Dialogszenen finden, in denen die direkte Rede verwendet wird. Im Zuge der Arbeit an der *Vermessung der Welt* hatte Kehlmann dieses Stilmittel noch zu den zu vermeidenden Trivialitätsfallen gerechnet: „Ich denke, dieser Trivialitätspunkt, wo es sehr leicht ins Zurechtgemachte, Unglaubliche und irgendwie Problematische kippt, ist die direkte Rede.“⁶⁸ Die diesbezüglichen Bedenken scheinen mittlerweile verflogen zu sein. Bestand die Lösung für das Formproblem im Falle der *Vermessung* noch in einem „distanzierte[n] Pseudohistorikerstil“,⁶⁹ findet bei *Tyll* geradezu eine Umkehrung dieser Strategie statt: „[I]ch wollte vielmehr *in* dieser Zeit erzählen, nicht *von* ihr. [...] Ich wollte also nicht *über* den Dreißigjährigen Krieg erzählen.“⁷⁰ Kehlmann grenzt die Art des Erzählens nun sogar explizit von derjenigen der Historiker:innen ab. Er wolle nicht erzählen, „wie es Herfried Münkler tut, oder Cicely Wedgwood in ihrem Standardwerk, sondern ich wollte *im* Dreißigjährigen Krieg erzählen.“⁷¹ Angesichts Kehlmanns Wunsch, immersiv vom historischen Geschehen zu erzählen und eine Erlebnisillusion zu erzeugen,⁷² stellt sich durchaus

⁶⁷ Die im Folgenden beschriebenen Veränderungen in Bezug auf Kehlmanns Selbstdeutungen sind sicherlich auch der Zeitspanne von mehr als zehn Jahren geschuldet, die zwischen der Publikation der *Vermessung* und *Tyll* liegen. Im Jahr 2017 ist Kehlmann ein etablierter Autor, der nicht mehr in gleichem Maße einen unterstellten Trivialitätsverdacht abwehren muss. Man wird wohl sagen können, dass sich seine Bücher auch dann verkaufen, wenn sie negativ besprochen werden sollten. Dennoch hat Kehlmann sein Distinktionsbedürfnis nicht abgelegt und auch die Äußerungen zu *Tyll* sind Teil einer Inszenierungspraxis, in der sich Kehlmann als Intellektueller positioniert.

⁶⁸ Kehlmann im Gespräch mit Lovenberg: Schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker, 32.

⁶⁹ Daniel Kehlmann: *Der unsichtbare Drache*. Ein Gespräch mit Heinrich Detering. Zürich 2019, 189.

⁷⁰ Kehlmann: *Der unsichtbare Drache*, 49.

⁷¹ Kehlmann: *Der unsichtbare Drache*, 49.

⁷² Vgl. zum Begriff der Erlebnisillusion im Kontext des historischen Erzählens Beatrix van Dam: *Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart*. Berlin und Boston 2016, 77–81.

die Frage, inwiefern sich dieses Anliegen noch von den als trivial abgewerteten Texten des Genres unterscheidet.

Die epitextuelle Zuschreibung von Relevanz und Gegenwärtigkeit verläuft bei *Tyll* über die wiederkehrende Aktualität des Stoffes.⁷³ Beim Schreiben des Textes habe Kehlmann wahrgenommen, welche Parallelen der Dreißigjährige Krieg mit der heutigen Gegenwart aufweise: „[Z]wischen dem, was in Syrien passiert ist und immer noch passiert, und dem Dreißigjährigen Krieg gibt es sehr viele Parallelen.“⁷⁴ Auf die Frage nach der Modernität seines Buches bekräftigt Kehlmann diese Einschätzung: „Die Welt hat sich, während ich an diesem Buch gearbeitet habe, so verändert, dass sich diese Frage nicht stellen wird [...]. Ich würde sagen, der Roman ist heute gegenwärtiger, als er es vor vier Jahren gewesen wäre, als ich das erste Kapitel geschrieben habe.“⁷⁵ Im Gespräch mit Heinrich Detering erzählt Kehlmann gar davon, dass die Gegenwart im Verlauf des Schreibprozesses immer mehr an die Zeit des Dreißigjährigen Krieges herangerückt sei: „Also ich hatte während des Schreibens das Erlebnis, dass auf eine merkwürdige Art die Welt da draußen immer näher heranrückte an die Welt meines Buches.“⁷⁶ Die Äußerung beschreibt eine fundamentale Richtungsänderung der Aktualisierung: Nicht der Stoff wird auf eine entsprechende Gegenwart hin aktuell/aktualisiert, sondern das Jetzt der Gegenwart rückt an das Historische heran. Kehlmann erscheint so nicht nur am Puls der Zeit, sondern ist ihr beinahe prophetisch voraus. Diese Selbstdeutungen lassen sich nun in dem Sinne offensichtlich als werkpolitische Strategien verstehen, da ihre Evidenz durch den literarischen Text nicht unmittelbar gegeben ist. So hat Fabian Lampart im Anschluss an Claude Haas die Behauptung aufgestellt, dass „Kehlmanns Darstellung des Dreißigjährigen Krieges [...] sich aktualisierender Bezüge“ enthalte.⁷⁷ Die Vergleiche mit Syrien seien

⁷³ Nach der Aussage von Kehlmann (*Der unsichtbare Drache*, 62) habe das aber nichts mit dem im Jahr 2018 anstehenden Jubiläum zu tun gehabt. Die zweite Strategie funktioniert über die Nennung eines klassischen Autors, in diesem Falle Shakespeare, der immer anwesend sei. Kehlmann positioniert *Tyll* so als eine Art Shakespeare-Buch: „Das Wichtige ist, dass man immerzu in seiner Epoche ist, und ich erzähle traurige Geschichten vom Tod von Königen. Als Geist oder als Luft oder als Luftgeist war Shakespeare also ständig präsent, auch dort, wo man ihn nicht sofort vermuten würde.“

⁷⁴ Kehlmann: *Der unsichtbare Drache*, 54.

⁷⁵ Daniel Kehlmann im Gespräch mit Günter Kaendlinstorfer: *Der Anarchist mit der Schellenkappe*. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/daniel-kehlmann-ueber-tyll-der-anarchist-mit-der-100.html> 2017 (8.10.2022).

⁷⁶ Kehlmann: *Der unsichtbare Drache*, 54.

⁷⁷ Fabian Lampart: *Vergangene Vergangenheit? Krieg und Geschichte in Daniel Kehlmanns Tyll*. In: *Der Zweite Dreißigjährige Krieg. Deutungskämpfe in der Literatur der Moderne*. Hg. von Fabian Lampart, Dieter Martin und Christoph Schmitt-Maaß. Baden-Baden 223–241, hier: 237.

nachträgliche Vorschläge für eine Sinngebung, die „nicht im Roman selbst, sondern eher in der Rezeptionssituation der Jahre 2017 und 2018 begründet sind“.⁷⁸ Dass der Aktualitätsbezug dergestalt von außen an das Werk herangetragen wird, bezeugt die kritische Relevanz von Epitexten hinsichtlich der Positionierung des Romans im Feld der Gegenwartsliteratur.

Experimentelle künstlerische Verfahren oder ein aktualitätsrelevanter Stoff, so lassen sich die hier dargestellten Argumente benennen, signalisieren die Relevanz des eigenen Textes. Dazu tritt ein weiteres Manöver: Was hier zunächst als Abwertung eines bestimmten Genres beschrieben wurde – historische Romane seien triviale Kostümschinken –, wäre genauer eine kalkulierte Begriffsverengung zu nennen. Dass der Terminus des historischen Romans unscharf resp. nicht eindeutig zu definieren ist, ist in der Forschung längst Konsens. Es lässt sich deshalb ein Trend zu Minimaldefinitionen bzw. einem sehr weiten Begriffsverständnis beobachten, unter das sich unterschiedlichste Texte problemlos subsumieren lassen.⁷⁹ Bei Kehlmann wie auch Hoppe (und anderen Autor:innen) korreliert der Terminus des historischen Romans jedoch mit einem sehr spezifischen Begriffsverständnis und dies, obwohl beide um dessen heterogene und vielfältige Tradition wissen, wie verschiedene Stellen in ihren Poetikvorlesungen sowie andere Äußerungen zeigen.⁸⁰ Natürlich gibt es diese Art historischer Romane, die Kehlmann und Hoppe im Blick haben. Die verallgemeinerte Form ist jedoch eine offensichtliche Verkürzung im Dienste der Werkpolitik. Die Profilierung der eigenen Texte funktioniert also über einen begrifflichen Strohmann.

4 Der literaturwissenschaftliche Umgang mit auktorialen Epitexten am Beispiel des historischen Romans

Welche Konsequenzen ergeben sich nun aus den beobachteten werkpolitischen Strategien für die Gegenwartsliteraturwissenschaft? Der unmittelbare Einfluss auktorialer Epitexte auf die literaturwissenschaftliche Arbeit lässt sich selten eindeutig in dem Sinne nachweisen, dass bestimmte Äußerungen von Autor:innen

⁷⁸ Lampart: *Vergangene Vergangenheit*, 230.

⁷⁹ Vgl. stellvertretend Ansgar Nünning: *Von historischer Fiktion und historiographischer Metafiktion*. Bd. 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans*. Trier 1995, 92–114 und 122.

⁸⁰ Vgl. Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar*, 11–14; Hoppe: *Auge in Auge*, 63.

zum Ausgangspunkt wissenschaftlicher Untersuchungen werden.⁸¹ Wie mit epitextuellen Selbstexegesen von der Literaturwissenschaft im Einzelnen umgegangen wird und welchen Status sie in den jeweiligen Arbeiten besitzen, wäre noch systematisch zu erforschen. In Bezug auf den Status des Gattungsbegriffs des historischen Romans lassen sich jedoch durchaus distinkte Aussagen treffen. Wie gesehen, gehört die Zurückweisung des Begriffs ‚historischer Roman‘ bei ambitionierten Autor:innen bereits zum allgemeinen Diskurs um Intention, Entstehung und Deutung des eigenen Textes. Wer einen vielbeachteten und von der Literaturkritik sowie -wissenschaft geschätzten historischen Roman schreiben will, behauptet am besten, keinen *historischen* Roman geschrieben zu haben.

Was sich innerhalb der Forschung zum historischen Roman im Allgemeinen und auch hinsichtlich der Interpretationen zu den hier betrachteten Texten beobachten lässt, ist, dass das (Autor:innen-)Urteil, es handle sich nicht um historische Romane, durchaus übernommen wird. Mit Verweis auf die epitextuellen Selbstdeutungen und -positionierungen der Autor:innen wird mitunter das Narrativ affirmiert, welches jene für ihre eigenen Texte entwickeln. Der Forschung dienen die auktorialen Epitexte dabei zuweilen als Zeugnis eines veränderten, nachhistoristischen Geschichtsverständnisses aufseiten der Autor:innen sowie als Beleg, es mit einer neuartigen Textsorte zu tun zu haben, auf die der aus dem 19. Jahrhundert stammende Gattungsbegriff nicht mehr passe.⁸² Unter Berufung auf die auktorialen Epitexte hat sich ein Narrativ zu den jeweiligen Romanen gebildet, das für das Forschungsfeld von nicht geringer Relevanz ist. In diesem epitextuellen Narrativ schildern die Autor:innen in der Regel die Genese des literarischen Textes, erzählen von den Schwierigkeiten im Umgang mit dem historischen Stoff und immer auch von

81 Vereinzelte Beispiele lassen sich aufzählen etwa Marc Chraplak: Ein postmoderner historischer Roman? Menippeische Satire und karnevalistische Tradition in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“ (2005). In: Weimarer Beiträge 61 (2015), H. 4, 485–501.

82 Solch allgemeine Behauptungen verlangen nach konkreten Belegen, die ich hier allerdings nur in beschränktem Maße und in exemplarischer Form anführen kann. Für Kehlmanns *Vermessung* und Hoppes *Johanna* lässt sich die von mir konstatierte Tendenz bspw. an jenen Zugängen erkennen, die die Texte unter postmodernen Vorzeichen untersuchen und ihnen eine Dekonstruktion von etablierten Gattungsmustern attestieren oder angesichts dieser Texte gar eine Neuausrichtung bzw. Erweiterung der Gattung fordern (obwohl die Gattung ja bereits eine sehr weite Öffnung erfahren hat, vgl. Anm. 79). Für die *Vermessung*: Chraplak: Ein postmoderner historischer Roman; Friedhelm Marx: „Die Vermessung der Welt“ als historischer Roman. In: Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“ (= Anm. 51), 169–185; Für *Johanna*: Carola Hilmes: Jeanne d'Arc verliebt sich nicht. In: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Stefan Neuhaus und Martin Hellström. Innsbruck 2008, 133–143, hier: 137–138; Gerhard Scholz: Gute Nacht, Geschichte! Felicitas Hoppes *Johanna* in der posthistorischen Lesart. In: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (= Anm. 82), 145–155.

der Aversion gegen historische Romane, zu denen das eigene Werk jeweils nicht zu rechnen sei.

Neben diesem Narrativ kommt in der Forschung dem oben formulierten Strohmann-Argument eine wichtige Funktion zu: Obwohl die Diversität der Gattung durchaus gesehen und bemerkt wird, werden ihre konstitutiven Merkmale nicht selten auf eine charakteristische Weise so verengt, dass damit oft der historische Roman aus der Mitte des 19. Jahrhunderts gemeint ist, dem es primär um die erzählerische Veranschaulichung historischer Fakten gehe. Auf diese Weise lässt sich auch zur Feststellung kommen, man habe es in der Gegenwart mit einem neuen Phänomen zu tun, das sich von bisherigen Traditionen entschieden absetze.⁸³

Tatsächlich aber ist dieses epitextuelle Narrativ keineswegs neu und existiert allerspätestens seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der beschriebene Abgrenzungsgestus hat also selbst wiederum eine lange Tradition. Von Feuchtwanger stammt das berühmte Diktum, dass das „Wort historischer Roman [...] heute peinliche Assoziationen“⁸⁴ wecke. Bereits Alfred Döblin hat sich in Bezug auf seinen *Wallenstein* immer wieder dagegen gewehrt, von einem traditionellen historischen Erzählen zu sprechen.⁸⁵ Das Bewusstsein, sich mit dem historischen Roman in einer poetologisch sowie rezeptionsästhetisch prekären Gattung zu bewegen, ist seit der Krise des Historismus kein neues Phänomen mehr. Mit Blick auf diesen Umstand stellt sich die Frage, was die Selbstdeutungen der Autor:innen über die Gattungszugehörigkeit ihrer Texte eigentlich genau anzeigen: Zeugen sie von einem Umbruch im Geschichtsverständnis und von einer neuen Poetologie historischen Er-

83 Vgl. z. B. die Rekonstruktion der Gattungsgeschichte bei Catani: *Geschichte im Text*, 19–41 oder ihre Gegenüberstellung von Hauff und Hoppe in Stephanie Catani: „Wir nehmen nicht wahr, wofür wir keine Sensoren haben.“ Zur *Evolution der Geschichte* in fiktionaler Literatur. In: *Telling Stories/Geschichten erzählen. Literature and Evolution/Literatur und Evolution*. Hg. von Carsten Gansel und Dirk Vanderbeke. Berlin 2012, 361–375, hier: 365–372. Die Tendenz, Texte der Gegenwartsliteratur mit ‚dem‘ historischen Roman aus dem 19. Jahrhundert zu vergleichen, findet sich auch anderswo. Besonders ausgeprägt etwa im Fall von Menasses *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001), der entweder kein historischer Roman sei (Neubauer, Bannasch) oder nicht in diese Tradition eingeordnet werden könne (Schubert). Vgl. Neubauer: *Frühere Verhältnisse*, 251; Bettina Bannasch: Zum Problem der Vergleichbarkeit in der Shoahliteratur. Robert Menasses *Die Vertreibung aus der Hölle*. In: *Literatur und Holocaust*. Hg. von Gerd Bayer und Rudolf Freiburg. Würzburg 2009, 213–236, hier: 217; Ines Schubert: *Historie und Gedächtnis im romanhaften Geschichtserzählen*. Robert Menasses *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001). In: *Romanhaftes Erzählen von Geschichte* (= Anm. 44), 371–389, hier: 377.

84 Lion Feuchtwanger: *Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans*. In: Ders.: *Ein Buch nur für meine Freunde*. Frankfurt a. M. 1984, 494–501, hier: 494.

85 „Es sollte eigentlich [...] kein ‚historischer Roman‘ sein.“ (Alfred Döblin: *Entstehung und Sinn meines Buches „Wallenstein“*. In: *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Bd. 23: *Schriften zu Leben und Werk*. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten 1986, 184–187, hier: 187.)

zählens innerhalb der Gegenwartsliteratur? Oder wird hier ein Topos bedient, der beinahe obligatorisch aufgerufen werden muss, um die eigenen Texte jenseits des Trivialen zu platzieren und sie kanonisierungswürdig erscheinen zu lassen? Auch wenn sich dies am Ende nur ausgehend von den literarischen Texten beantworten lässt, tendiere ich dazu, in diesem ganzen Diskurs mehr Kontinuität als Diskontinuität zu sehen. Ich folge hier der Einschätzung von Daniel Fulda und Stephan Jaeger, die „in der Epistemologie der Geschichte und Poetik des historischen Erzählens mehr Kontinuität über die Jahrtausendwende hinweg als einen prinzipiellen Umschwung [sehen]“.⁸⁶ In Bezug auf zentrale Einsichten habe sich in diesem Feld seit den 1990er Jahren „kein substantiell neuer Stand ergeben“.⁸⁷ Damit ist zugleich gesagt, dass sich die Forschung zur Gattung des historischen Romans insofern in einer schwierigen Situation befindet, als der Raum für innovative, überraschende Thesen kaum mehr vorhanden ist. Vor diesem Hintergrund ermöglicht die Referenz auf auktoriale Epitexte die Konstruktion eines Diskurses, der (entgegen allen Kontinuitäten) in der Gegenwartsliteratur grundsätzlich neue Tendenzen ausmachen will. Auch dieses Verfahren ließe sich als Werkpolitik beschreiben, allerdings eine auf literaturwissenschaftlicher Seite: Ein Forschungsgegenstand wird nicht nur über Relevanz im Sinne von Exemplarität konstituiert, sondern auch darüber, dass der untersuchte Gegenstand sich maßgeblich von anderen Phänomenen unterscheidet und sich etwas Neues an ihm beschreiben lässt.

Literaturverzeichnis

- Albrecht, Andrea, Annika Differding und Carlos Spoerhase: Editorial: „Nachtaster eines Tastenden“? Zur Geschichte der germanistischen Gegenwartsliteraturwissenschaft. In: Internationales Archiv für die Sozialgeschichte der deutschen Literatur 41 (2016), H. 2, 412–430.
- Bannasch, Bettina: Zum Problem der Vergleichbarkeit in der Shoahliteratur. Robert Menasses *Die Vertreibung aus der Hölle*. In: Literatur und Holocaust. Hg. von Gerd Bayer und Rudolf Freiburg. Würzburg 2009, 213–236.
- Beilein, Matthias: Sehr interessant. Über einige spezifische Probleme der Beschäftigung mit und Bewertung von Gegenwartsliteratur. In: *Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen*. Hg. von Maik Bierwirth, Anja Johannsen und Mirna Zeman. München 2012, 41–51.
- Bohley, Johanna: Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als „Form für nichts“. In: *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Hg. von Julia Schöll und Johanna Bohley. Würzburg 2011, 227–242.

⁸⁶ Daniel Fulda und Stephan Jaeger: Einleitung. Romanhaftes Geschichtserzählen in einer erlebnisorientierten, enthierarchisierten und hybriden Geschichtskultur. In: *Romanhaftes Erzählen von Geschichte* (= Anm. 44), 1–53, hier: 6.

⁸⁷ Fulda und Jaeger: Einleitung, 6.

- Bohley, Johanna: Dichter am Pult. Altes/Neues aus Poetikvorlesungen 2010–2015. In: Gegenwart schreiben. Zur deutschsprachigen Literatur 2000–2015. Hg. von Corinna Caduff und Ulrike Vedder. Paderborn 2017, 243–254.
- Braun, Michael: Die deutsche Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Köln und Weimar 2010.
- Braun, Michael: Der Teufel ist federführend. Interview mit Michael Lentz. In: Volltext 4 (2018), 46–50.
- Braungart, Wolfgang: Gegenwärtigkeiten der Literatur. Notizen zur Einführung. Am Beispiel dreier Gedichte Eduard Mörikes, Uwe Kolbes und Dirk von Petersdorffs. In: Gegenwart, Literatur, Geschichte. Zur Literatur nach 1945. Hg. von Wolfgang Braungart und Lothar van Laak. Heidelberg 2013, 9–26.
- Brodowsky, Paul und Thomas Klupp (Hg.): Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft. Frankfurt a. M. 2010.
- Catani, Stephanie: Was bleibt von der Geschichte? Form und Funktion historisch-fiktionalen Erzählens im 21. Jahrhundert. In: Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts. Hg. von Julia Schöll und Johanna Bohley. Würzburg 2011, 23–35.
- Catani, Stephanie: „Wir nehmen nicht wahr, wofür wir keine Sensoren haben.“ Zur *Evolution der Geschichte* in fiktionaler Literatur. In: Telling Stories/Geschichten erzählen. Literature and Evolution/Literatur und Evolution. Hg. von Carsten Gansel und Dirk Vanderbeke. Berlin 2012, 361–372.
- Catani, Stephanie: Geschichte im Text. Geschichtsbegriff und Historisierungsverfahren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen 2016.
- Catani, Stephanie: „Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument.“ Zum historisch-fiktionalen Erzählen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Neues historisches Erzählen. Hg. von Monika Wolting. Göttingen 2019, 15–37.
- Chraplak, Marc: Ein postmoderner historischer Roman? Menippeische Satire und karnevalistische Tradition in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“ (2005). In: Weimarer Beiträge 61 (2015), H. 4, 485–501.
- Dam, Beatrix van: Geschichte erzählen. Repräsentation von Vergangenheit in deutschen und niederländischen Texten der Gegenwart. Berlin und Boston 2016.
- Döblin, Alfred: Entstehung und Sinn meines Buches „Wallenstein“. In: Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Bd. 23: Schriften zu Leben und Werk. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten 1986, 184–187.
- Eke, Norbert Otto: Beobachtungen beobachten. Beiläufiges aus germanistischer Sicht zum Umgang mit einer Literatur der Gegenwärtigkeit. In: Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen. Hg. von Maik Bierwirth, Anja Johannsen und Mirna Zeman. München 2012, 23–40.
- Eke, Norbert Otto: „Reden“ über Dichtung. Poetik-Vorlesungen und Poetik-Dozenturen im literarischen Feld. In: Poetik des Gegenwartsromans. Hg. von Nadine J. Schmidt und Kalina Kupczyńska. München 2016, 18–29.
- Feuchtwanger, Lion: Vom Sinn und Unsinn des historischen Romans. In: Ders.: Ein Buch nur für meine Freunde. Frankfurt a. M. 1984, 494–501.
- Friedrich, Matthias: Eine Psychogeografie des Selbst. URL: https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=25043. Weblog 2018 5.10.2022).
- Fulda, Daniel und Stephan Jaeger (Hg.): Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert. Berlin und Boston 2019.
- Galli, Matteo: The Artist is Present. Das Zeitalter der Poetikvorlesungen. In: Merkur 68 (2014), H. 1, 61–65.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M. 1989.

- Görner, Rüdiger: Erzählte Poetik: Über *Die Entstehung des Doktor Faustus*. In: Ders.: Thomas Manns erzählte Welt. Studien zu einem Verfahren. Stuttgart 2018, 25–36.
- Griep, Wolfgang: Der Kehlmann-Kanal. In: Zeit Online, 20. April 2007. URL: <https://www.zeit.de/online/2007/16/L-Kehlmann> 2007 9.10.2022).
- Haas, Claude: Zur Aktualität des Dreißigjährigen Krieges (II): „Denn es ist alles nicht lang her“? Daniel Kehlmanns Roman „Tyll“. URL: <https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2018/05/31/claude-haas-zur-aktualitaet-des-dreissigjaehrigen-krieges-ii-denn-es-ist-alles-nicht-lang-her-daniel-kehlmanns-roman-tyll/>. Zfl BLOG 2018 5.10.2022).
- Haas, Claude: „Die Regeln der Wirklichkeit brechen“? Probleme des Neorealismus in Daniel Kehlmanns historischen Romanen. In: Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Hg. von Fabian Lampart et al. Berlin und Boston 2020, 329–345.
- Hamacher, Bernd: „... meine imitatio Goethe's“. Thomas Mann und Goethe – Eine lebenslange Auseinandersetzung in neuer Beleuchtung. In: Thomas Mann Jahrbuch 29 (2016), 87–100.
- Heman, Emmanuel und Ralf Simon (Hg.): Michael Lentz' *Schattenfroh*. Lektürewege in eine komplexe Prosa-Enzyklopädie. Berlin und Boston 2023.
- Herrmann, Leonhard und Silke Horstkotte: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung. Stuttgart 2016.
- Hilmes, Carola: Jeanne d'Arc verliebt sich nicht. In: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Stefan Neuhaus und Martin Hellström. Innsbruck 2008, 133–143.
- Hirsch, Rudolf und Werner Vordtriede (Hg.): Dichter über ihre Dichtungen. 15 Bde. München 1969–1981.
- Hoppe, Felicitas: Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen. In: Neue Rundschau 118 (2007), H. 1, 56–69.
- Hoppe, Felicitas: Abenteuer – was ist das? Göttingen 2010.
- Horstkotte, Silke und Leonhard Herrmann: Poetiken der Gegenwart? Eine Einleitung. In: Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Hg. von dens. Berlin und Boston 2013, 1–11.
- Jahraus, Oliver: Die Gegenwartsliteratur als Gegenstand der Literaturwissenschaft und die Gegenwärtigkeit der Literatur. URL: http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/allgemein/allgemein_pdf/jahraus_gegenwartsliteratur.pdf. Medienobservationen 2010 (10.8.2022).
- Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Hg. von dens. Heidelberg 2011, 9–30.
- Kaiser, Gerhard: „Proust, Joyce and myself“. Zur Analyse von schriftstellerischen Inszenierungspraktiken am Beispiel des späten Thomas Mann. In: Doing Contemporary Literature. Praktiken, Wertungen, Automatismen. Hg. von Maik Bierwirth, Anja Johannsen und Mirna Zeman. München 2012, 169–189.
- Kehlmann, Daniel: Wo ist Carlos Montúfar? In: Ders.: Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher. Reinbek bei Hamburg 2005, 9–27.
- Kehlmann, Daniel: Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen. Göttingen 2007.
- Kehlmann, Daniel und Sebastian Kleinschmidt: Requiem für einen Hund. Ein Gespräch. Berlin 2008.
- Kehlmann, Daniel im Gespräch mit Felicitas von Lovenberg: „Ich wollte schreiben wie ein verrückt gewordener Historiker.“ Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann über unseren Nationalcharakter, das Altern, den Erfolg und das zunehmende Chaos in der modernen Welt. In: Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen. Hg. von Gunther Nickel. Reinbek bei Hamburg 2008, 26–35.
- Kehlmann, Daniel im Gespräch mit Günter Kaindlstorfer: Der Anarchist mit der Schellenkappe. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/daniel-kehlmann-ueber-tyll-der-anarchist-mit-der-100.html> 2017 8.10.2022).

- Kehlmann, Daniel: Der unsichtbare Drache. Ein Gespräch mit Heinrich Detering. Zürich 2019.
- Krumeich, Jens: „Germanist[], ohne Germanist zu sein“? Daniel Kehlmann und die literaturwissenschaftliche Forschung. In: Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Hg. von Fabian Lampart et al. Berlin und Boston 2020, 201–227.
- Lampart, Fabian: Vergangene Vergangenheit? Krieg und Geschichte in Daniel Kehlmanns *Tyll*. In: Der Zweite Dreißigjährige Krieg. Deutungskämpfe in der Literatur der Moderne. Hg. von Fabian Lampart, Dieter Martin und Christoph Schmitt-Maaß. Baden-Baden 223–241.
- Lentz, Michael: Schattenfroh. Ein Requiem. Frankfurt a. M. 2018.
- Lentz, Michael: Innehaben. Schattenfroh und die Bilder. Frankfurt a. M. 2020.
- Mann, Thomas: Die Entstehung des Dr. Faustus [1949]. In: Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 19.1: Essays VI, 1945–1950. Hg. und textkritisch durchgesehen von Herbert Lehnert. Frankfurt a. M. 2009, 409–581.
- Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin 2007.
- Marx, Friedhelm: „Die Vermessung der Welt“ als historischer Roman. In: Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“. Materialien, Dokumente, Interpretationen. Hg. von Gunther Nickel. Reinbek bei Hamburg 2008, 169–185.
- Neubauer, Martin: Frühere Verhältnisse. Geschichte und Geschichtsbewusstsein im Roman der Jahrtausendwende. Wien 2007.
- Nünning, Ansgar: Von historischer Fiktion und historiographischer Metafiktion. Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans. Trier 1995.
- Ort, Claus-Michael: Zimzum und Erzählen. Selbstreflexives Schreiben in *Schattenfroh. Ein Requiem* (2018) von Michael Lentz. In: METAFiktionen. Der experimentelle Roman seit den 1960er Jahren. Hg. von Stefan Brückl, Wilhelm Haefs und Max Wimmer. München 2021, 155–197.
- Pabst, Stephan: Gegenwart und Methode. Überlegungen zu einer Methodik der Gegenwarts-Literaturwissenschaft. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 67 (2020), H. 3, 226–243.
- Paul, Ina Ulrike: Autorfunktion, Autorfiktion: Schriftstellerfiguren bei Daniel Kehlmann. In: Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch/A German Studies Yearbook 16 (2017), 77–99.
- Platthaus, Andreas: Tod, wo ist dein Griffel? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. September 2018. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/michael-lentz-und-sein-neuer-roman-schattenfroh-15772940.html> 6.10.2022).
- Scholz, Gerhard: Gute Nacht, Geschichte! Felicitas Hoppes *Johanna* in der posthistorischen Lesart. In: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von Stefan Neuhaus und Martin Hellström. Innsbruck 2008, 145–155.
- Schubert, Ines: Historie und Gedächtnis im romanhaften Geschichtserzählen. Robert Menasses *Die Vertreibung aus der Hölle* (2001). In: Romanhaftes Erzählen von Geschichte. Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert. Hg. von Daniel Fulda und Stephan Jaeger. Berlin und Boston 2019, 371–389.
- Spoerhase, Carlos: Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur. In: Merkur 68 (2014), H. 1, 15–24.
- Werle, Dirk: Rezension zu Daniel Kehlmann: Ruhm. Ein Roman in neun Geschichten. In: Arbitrium 28 (2010), H. 1, 122–126.
- Zeh, Juli: Fragen zu „Corpus Delicti“. Wann wird der Begriff der „Gesundheitsdiktatur“ von der Polemik zur Zustandsbeschreibung? München 2020.