

Kevin Kempke

Der erste und der letzte Preis – Reflexionen literarischer Karrieren in Preisreden (Judith Hermann, Rainald Goetz)

1 Der erste Preis und das zweite Buch – Literaturpreise und ihre Funktionen

Literaturpreise gehören schon seit Längerem zu den unabdingbaren Insignien erfolgreicher Autorschaft. Es ist nur eine kleine Übertreibung, davon zu sprechen, dass sich Biografien von Autor:innen heute anhand von Preislisten erzählen lassen. Die erhaltenen Preise bilden einen bestimmten Gang durch die Institutionen des Betriebs ab, an dem sich nicht nur Konjunkturen des Erfolgs, sondern auch Verlaufsformen literarischer Karrieren ablesen lassen. Das liegt nicht zuletzt daran, dass Literaturpreise immer auch Möglichkeit und Anlass zur Selbstreflexion sind. Literaturpreise und ihre Verleihungen gehören zu denjenigen Einrichtungen des literarischen Feldes, an denen sich dessen implizite Spielregeln und die von den beteiligten Akteuren geteilten Werte, ihre Praxisroutinen und handlungsleitenden Wissensbestände – mit Bourdieu: die „illusio“¹ – besonders gut beobachten lassen. Zum einen, weil in Preisen implizite Wertstrukturen zu Tage treten, zum anderen, weil die Akteure hier in ihren Reden nicht immer, aber immer wieder, Reflexionswissen erzeugen und zur Schau stellen. Mir geht es im Folgenden besonders um solche Preisreden, an denen die sonst unausgesprochenen Regeln und Bedeutungen expliziert werden, die Preise für literarische Laufbahnen haben und in denen Autor:innen über den gegenwärtigen Stand ihrer literarischen Karriere nachdenken – wobei diese Reflexionen selbst wiederum Einfluss auf die Karrieren nehmen sollen und Teil u. a. werkstrategischer und -politischer Erwägungen sind. Ziel ist es dabei, an zwei Einzelfällen – Judith Hermanns Preisreden zu ihrem Debütband *Sommerhaus*, *später* sowie Rainald Goetz' Büchner-Preis-Rede – die Funktionspotenziale von Preisen an bestimmten Karrierestufen zu analysieren. Während Hermanns Reden eine Auseinandersetzung mit frühem Ruhm und den formierenden Kräften betrieblicher Initiationen darstellen, ist Goetz' Rede eine Reflexion über soziales Alter und die Funktion von literarischen Institutionen. Beide Fallstudien verraten dabei nicht nur etwas über die

¹ Vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M. 1999, 360.

jeweiligen Karrieren und werkpolitischen Strategien, sondern auch über die Poetiken der jeweiligen Preise und die Soziologie der literarischen Laufbahn.

Bei der Menge an Literaturpreisen, die im deutschsprachigen Raum vergeben werden, dürfte es kaum überraschen, dass Preisen (und vor allem auch Stipendien) schon am Anfang literarischer Laufbahnen großes Gewicht zukommt. Sie sind neben Verlagen und Literaturagenturen eine der entscheidenden Institutionen, um aus Geschriebenem Literatur zu machen und aus bürgerlichen Personen Autor:innen.² Auch wenn sich die Möglichkeiten, schreibend auf sich aufmerksam zu machen, durch digitale Räume erweitert haben, bleiben die klassischen Institutionen noch die Nadelöhre, zumindest, wenn es um das Feld der eingeschränkten Produktion geht. Während insbesondere Agenturen heute häufig den Eintritt ins literarische Feld regeln und für Verlage passende Debütromane konfektionieren, sind Preise vor allem dann wichtig, wenn es um die Frage geht, ob ein erfolgreicher Einstieg verstetigt werden kann oder ob sich das Debüt als Eintagsfliege und sein:e Autor:in als One-Hit-Wonder herausstellt.

Ähnlich wie in der Wissenschaft ist auch in der Literatur die Karrierephase nach dem ersten Buch die wichtigste. Alexander Honold zufolge kommt die entscheidende Rolle bei der Konstitution von Autorschaft nämlich gerade nicht den ersten Schritten zu – der ersten Veröffentlichung in einer literarischen Zeitschrift, der ersten Lesung, dem ersten Buch³ –, sondern dem zweiten Buch. Denn erst das zweite Buch sei der Beleg dafür, dass man sich als Autor:in einen Namen gemacht hat.⁴ Während beim ersten Buch Autor:innenname und Werk noch notwendig aufeinander verweisen und nicht voneinander abtrennbar seien, zeige das zweite Buch eine Konsolidierung an, die den Selbstverweis ermöglicht: „Ein Autor muss einen Namen haben. Das reicht aber nicht. Er muss vielmehr durch Autorschaft sich bereits einen Namen gemacht haben, um überhaupt antreten zu können.“⁵

Einen Namen zu haben und gleichsam als Marke zu fungieren, ist für Autor:innen der Gegenwartsliteratur wichtiger denn je. Die Aufmerksamkeitsökonomie des Literaturbetriebs, die Pertinenz subjektzentrierter Weltentwürfe und das fast voyeuristische Interesse an Biografien führen dazu, dass die Funktionsstelle

2 Vgl. Alexander Honold: Das zweite Buch. Der Autor als Markenzeichen. In: Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft. Hg. von Philipp Theisohn und Christine Weder. Paderborn 2013, 133–154, hier: 136.

3 Vgl. dazu Jesse Zuba: The First Book. Twentieth-century Poetic Careers in America. Princeton 2016.

4 „Das Buch muss einen Namen haben, sein Verfasser ebenso. [...] Zur Institutionalisierung des doppelten Kommunikationsraumes der Literatur gehört, dass sich die Existenz des Autors in seinem Autornamen manifestiert, unabhängig von seiner Autorschaft je konkreter, einzelner Werke.“ (Honold: Das zweite Buch, 140)

5 Honold: Das zweite Buch, 141.

Autor:in von immer größerer Relevanz ist. Diese Tendenz korreliert mit gewandelten Anforderungen an Autorschaft, die zur Herausbildung flexibler unternehmerisch-professionalisierter Autor:innensubjekte geführt haben. Von Autor:innen wird zunehmend erwartet, Praktiken der Selbstvermarktung zu beherrschen und nicht nur die eigenen Texte, sondern die ganze künstlerische Persona auf dem Markt anzubieten. Dazu müssen ständig Tätigkeiten ausgeübt werden, die aus Sicht der Literatur das Stigma des Uneigentlichen tragen: Um literarisch arbeiten zu können, müssen zunächst und fortlaufend Exposés, Stipendienanträge und weitere Antragsprosa produziert und die bereits ersriebene Autorschaft in öffentlichen Auftritten unter Einsatz des eigenen Körpers performativ beglaubigt werden.⁶ Eigentliche und uneigentliche Teile des Geschäfts sollen bei alldem aber im richtigen Mischungsverhältnis stehen, ein instrumentelles Verhältnis zur eigenen Autorschaft ist verpönt. Autorschaft bewährt sich deshalb, so meine These,⁷ heute wesentlich darin, die vom Betrieb geforderten Formate und Förderstrukturen wie Stipendien, Residenzprogramme oder Preisausschreibungen souverän mit passgenauen Texten, Epitexten und Auftritten zu bespielen, dabei aber die anti-institutionelle „illusio“ künstlerischer Autonomie aufrechtzuerhalten und die ökonomische Heteronomie möglichst geschickt zu überspielen. Wenn Marcel Beyer die Frankfurter Poetikvorlesungen, also eine Auftragsarbeit, die hohes symbolisches und zumindest auch ein wenig finanzielles Kapital abwirft, umdeutet, indem er sie zu dem Buch erklärt, das er sowieso gerade habe schreiben wollen, drückt sich darin genau jene praktische Vernunft aus, die Kunstwollen und literarische Ökonomie integriert.⁸

Die zentralen Qualitäten, die Honold dem zweiten Buch zuschreibt, nämlich Autorschaft durch Anschluss an bereits vorliegende kommunikative Akte zu konsolidieren und wiedererkennbar zu machen, kommen heute auch Literaturpreisverleihungen bzw. ihren Preisreden zu. In ihnen wird die Verbindung von Werken und Autor:innen in Szene gesetzt und performativ vollzogen.⁹ Hier zeigt sich, ob die textuellen, peri- und epitextuellen sowie performativen Zeichen und Signifikationseffekte durch ein entsprechend gestimmtes (professionelles) Publikum rezipiert

6 Vgl. Carolin Amlinger: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin 2021, 427–445; Juditha Balint et al. (Hg.): *Brotjobs & Literatur*. Berlin 2021.

7 Vgl. Kevin Kempke: *Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur. Die Frankfurter Poetikvorlesungen als Gattung und Institution*. Göttingen 2021, 269–289. Dort habe ich diese These ausführlicher entwickelt.

8 Vgl. Kempke: *Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur*, 269–270.

9 Vgl. Max Mayr und Thomas Wegmann: „Weiter bin ich nicht gekommen“. Zu Monika Rincks Danksagungen für Literaturpreise. In: Monika Rinck. *Poesie und Gegenwart*. Hg. von Nathan Taylor und Nicolas von Passavant. Stuttgart 2023, 75–86.

und in Form von Anschlusskommunikationen weiterverarbeitet werden. Und auch für die Dankesrede gilt häufig: Sie „fingiert vor-institutionelle Direktheit und Spontaneität und bedarf zum Gelingen dieser Fiktion zugleich der Verabredetheit literarischer Konventionen“.¹⁰ Der gleichermaßen prägnanten wie elegant systemtheoretisch hergeleiteten und an Beispielen von Cervantes bis Uwe Johnson illustrierten These Honolds, dass das zweite Buch die Autorin macht, möchte ich mit Blick auf die Literatur der Gegenwart eine modifizierte Variante an die Seite stellen, die aktuellen Tendenzen von Autorschaftskonzepten Rechnung trägt und stärker als Honold auch die präsenzkulturellen Aspekte zeitgenössischer Literatur und die im engeren Sinne performativen Vollzüge ritualisierter Epitexte miteinbezieht. Oder um es einfacher zu sagen: Es geht nicht (nur) um das zweite Buch, sondern um den ersten Preis. Genauer: um Preise und Formate, die den Einstieg in den Betrieb institutionell validieren und die entscheidend dafür sind, dass sich Autor:innen einen Namen machen können.

Von solchen Preisen gibt es inzwischen einige: neben einer Vielzahl von meist regional bzw. kommunal vergebenen Klempreisen und Stipendien auch größere, überregionale Preise wie den Aspekte-Literaturpreis, den Hugo-Ball-Förderpreis, den Robert-Walser-Preis, den Klaus-Michael Kühne-Preis und den Förderpreis des Bremer Literaturpreises. Es handelt sich hierbei um Preise, die in der Regel für das erste Buch vergeben werden und ein zweites Buch vorbereiten sollen. Beim Bremer Förderpreis etwa, der als kleiner Bruder des Hauptpreises fungiert, wird „ein einzelnes Werk und nicht das Gesamtschaffen“¹¹ ausgezeichnet, dotiert ist er mit 6000 Euro. Für den Hugo-Ball-Förderpreis gibt es 5000 Euro, für den Aspekte-Preis und den Klaus-Michael Kühne-Preis sogar 10.000 Euro. In der beispielhaften Selbstbeschreibung des Bremer Förderpreises wird die „Förderung des literarischen Nachwuchses“ als Ziel genannt; entsprechend ist der Preis für „junge, deutschsprachige Autorinnen und Autoren“ gedacht.¹² Für gewöhnlich handelt es sich bei den Ausgezeichneten auch tatsächlich um Autor:innen, die noch nicht lange im Betrieb sind; die vielleicht an einem der zwei deutschen Literaturinstitute studiert haben oder möglicherweise schon ein oder zwei Förderstipendien erringen konnten und vor allem eine nicht geringe Leistung vollbracht haben: ein Debüt zu veröffentlichen, das (zumindest von einer Fachöffentlichkeit) wahrgenommen wurde. Ein Förderpreis stellt den nächsten logischen Entwicklungsschritt in der literarischen Karriere

¹⁰ Honold: Das zweite Buch, 139.

¹¹ [Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung]: Die Satzung. In: Bremer Literaturpreis 1999–2018. Hg. von Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung. Bremen 2018, 549–551, hier: 549.

¹² [Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung]: Die Satzung, 549.

dar und macht das zweite Buch wahrscheinlicher. Und vielleicht noch wichtiger: Es macht weitere Preise und Auszeichnungen wahrscheinlicher.¹³

Im Konzept des Förderpreises und der Performanz seiner Verleihung laufen nun zwei Dinge gleichsam gegeneinander: Ausgezeichnet wird ein einzelnes Werk. Zweck des Preises ist es aber, dass sich die Autor:innen von diesem ersten Werk emanzipieren, sich von ihm freischreiben. Und auch wenn ein bestimmtes Buch Grund für die Auszeichnung ist, wird nicht nur ein Text mit institutionellen Weihen versehen, sondern auch die – noch nicht konsolidierte – Autorpersona. Wie jeder Literaturpreis dient auch ein Förderpreis der „kollektive[n] Wertschätzung des Individuums“¹⁴, und das heißt (nicht nur) in literaricis: einem personifizierten Signifikat, das nun als Label fungiert.¹⁵ Indem das Debüt als preiswürdig erkannt wird, wird das Ziel des Preises – die ermächtigte Autorschaft – dann bereits gleichsam vorweggenommen. Einer der wichtigsten Funktionen von Literaturpreisen – die Preiswürdigkeit zu kommunizieren¹⁶ – kommt bei Förderpreisen besondere Bedeutung zu. Realisiert wird diese Funktion vor allem durch das gut eingespielte Doppel aus einer Laudatio und einer Dankesrede der jeweils ausgezeichneten Autor:innen. Beide Reden verweisen auf eine erste Form der Arriviertheit: Während die Laudationes in der Regel besonders die Qualitäten des Werkes in den Mittelpunkt stellen und die Autor:innen darin meist über ihre Leistung charakterisiert werden, erlaubt es die Preisrede dem Autor/der Autorin, sich zu sich selbst und ihrer Autorschaft in Beziehung zu setzen und dadurch als Persona aufzutreten, die bereits einen Namen hat. Dankesreden zu Förderpreisen lassen sich als Selbstvorstellungen verstehen, in denen es darum geht, Werk und Persona zueinander in Beziehung zu setzen und dabei bestimmte Posen, Rollenbilder und Autobiographeme¹⁷ zu erzeugen und zu verstärken, andere hingegen abzulehnen. Die erste größere Dankesrede ist für Autor:innen zudem ein erster nachlesbarer Anlauf, eine institutionelle Poetik einzuüben, die sich – so die Hoff-

13 Vgl. Amlinger: Schreiben, 433–434.

14 Burckhard Dücker: Literaturpreise. In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 154 (2009), 54–76, hier: 59.

15 Vgl. Dirk Niefanger: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur *fonction classificatoire* Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Hg. von Heinrich Detering. Stuttgart 2002, 521–539, hier: 526.

16 Vgl. David-Christopher Assmann: Routinen des Lobens. Praxis und Poetik der Laudatio im literarischen Feld (Clemens Meyer in der *Stiftung Buchkunst*). In: Literaturpreise. Geschichte und Kontexte. Hg. von Christoph Jürgensen und Antonius Weixler. Stuttgart 2021, 79–103, hier: 83.

17 Vgl. zum Begriff Dirk Niefanger: Biographeme im deutschsprachigen Gegenwartsroman (Herta Müller, Monika Maron, Uwe Timm). In: Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart. Hg. von Peter Braun und Bernd Stiegler. Bielefeld 2012, 289–306.

nung aller Beteiligten – noch bei vielen weiteren Gelegenheiten bewähren wird: Preisreden und Poetikvorlesungsprosa nehmen einen immer größeren Teil im Schaffen vieler Autor:innen ein.

2 Drei Preise für das „Sommerhaus“ – Judith Hermanns preisgekrönter Karrierebeginn

Eine schriftstellerische Reflexion auf die institutionelle Rahmung der Autorschaft zu Beginn einer Karriere bieten Judith Hermanns drei Dankesreden, die sie in den Jahren 1999 bis 2001 schrieb. Hermanns Debüt-Erzählungsband *Sommerhaus, später* (1998) und seine Autorin hatten im deutschen Literaturbetrieb in kürzester Zeit für Furore gesorgt. Es dürfte sich um einen der größten Debüterfolge der Nachkriegsgeschichte handeln, die Rezeptionsgeschichte ist bereits gut aufgearbeitet.¹⁸ Im Fahrwasser eines vielrezipierten Autorinnenfotos und einer positiven Besprechung im Literarischen Quartett begann die Erfolgsgeschichte; als Teil und Speerspitze eines literarischen Hypes,¹⁹ für den sich der fragwürdige Terminus „Fräuleinwunder“ etablierte,²⁰ wurde Hermann schlagartig bekannt. In ihren Texten wollte man den Sound einer Generation erkennen, in der Autorin die Gali-onsfigur einer Art Berliner Bohème. 1999, kurz nach Erscheinen des Buches, bekam sie in rascher Folge den Förderpreis des Bremer Literaturpreises und den Hugo-Ball-Preis, etwas überraschend zwei Jahre später auch den Kleist-Preis. Eine seltene Preishäufung, die Judith Hermann nicht nur geradezu oktroyierte, zu einer Autorin zu werden, die ihre Karriere mit einem Erzählungsband und drei Preisreden startet, sondern auch dazu führte, dass sich in den drei Preisreden die Reflexion ihrer jeweils aktualisierten institutionellen Situierung und Autorisierung nachverfolgen lässt.

¹⁸ Vgl. zur Rezeption Juliane Witzke: Paratext – Literaturkritik – Markt. Inszenierungspraktiken der Gegenwart am Beispiel Judith Hermanns. Würzburg 2015, 111–126; Verena Abthoff: Medienspektakel um das Fräuleinwunder. Die Rezeption der Erzählbände der Autorin Judith Hermann. In: Geschlechterkonstruktionen II. Literatur-, sprach- und kommunikationswissenschaftliche Analysen. Hg. von Corinna Schlicht. Oberhausen 2008, 71–81.

¹⁹ Vgl. Mirna Zeman: Temporäre Verklumpungen: Formen und Praxen der Literaturmoden. In: literatur für leser 38 (2015), H. 2, 113–130.

²⁰ Vgl. Katrin Blumenkamp: Das „Literarische Fräuleinwunder“. Die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende. Berlin 2011; Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Helga Meise (Hg.): Fräuleinwunder. Zum literarischen Nachleben eines Labels. Frankfurt a. M. 2017.

Der erste Preis lenkt den Blick auf die Vorgeschichten der Autorschaft. In ihrer Bremer Dankesrede präsentiert Hermann eine Darstellung ihres bisherigen schriftstellerischen Werdegangs, der vor allem die Rolle von Institutionen betont. Die Rede beginnt mit einem verpassten Anruf: Während in Berlin nur der Anrufbeantworter die Nachricht entgegennehmen kann, dass Judith Hermann der Bremer Förderpreis zugesprochen wird, befindet sich die Autorin gerade in Ahrenshoop, dem Ostseebad mit Künstlerkolonie. Zeit, um über Anfänge nachzudenken. Hermann situiert ihr Schreiben zwischen zwei Polen: auf der einen Seite der existenzielle Schreibwunsch, auf der anderen Seite die Notwendigkeit, an Institutionen und ihre Formate anschlussfähig zu sein. Überraschenderweise scheinen letztere die Oberhand zu gewinnen. Der Schreibwunsch wird überhaupt erst durch institutionalisierte Formate kanalisiert: „Ich habe zu schreiben angefangen in Wewelsfleth, im Alfred-Döblin-Haus, im fünfmonatigen Arbeitsstipendium in einem winzigen Dorf an der Elbe.“²¹ Unklar bleibt, ob damit das Schreiben an sich gemeint ist oder nur die Arbeit an ihrem Debüt. Klar wird jedenfalls: Ohne das Arbeitsstipendium gäbe es das ausgezeichnete Buch (zumindest in dieser Form) nicht. Der Topos des späten, institutionell gestützten Anfangs wird für die Autorinfigur Judith Hermann zu einem der entscheidenden auktorialen Zeichen, das Alfred-Döblin-Stipendium sowie eine Autorenwerkstatt des Literarischen Colloquiums Berlin immer wieder als initiatorische Momente in Interviews und Selbstaussagen herausgestellt.²²

Trotz der institutionellen Fundierung stellt sich die Schreibtätigkeit für die Autorin selbst aber zugleich als selbstzweckhafter, existenzieller Akt der Entäußerung dar: „[I]ch schrieb für mich selbst oder für niemanden.“²³ Gleichsam im Vorhof des Betriebs scheint so etwas wie unentfremdete Arbeit am Text noch möglich, die nun – nach dem ersten Buch und dem ersten Preis – als unerreichbarer Ausgangszustand schon wehmütig in eine Liste von Verlusten eingetragen wird: die „Unschuld [...], Unbefangenheit und die Unbekümmertheit, mit der ich in Wewelsfleth geschrieben und nach der ich mich als Gast in Ahrenshoop gesehnt habe.“²⁴ Genau in dieser sentimentalischen Geste ist bereits der erfolgreiche Institutionalisierungsprozess ablesbar, denn „[d]ie Suggestion von Unmittelbarkeit ist [...] ein schon fast zuverlässiges Symptom für deren Fehlen, d. h. für die Anerkennung der von der Institution Literatur gesetzten Rahmenbedingungen“.²⁵ Die Entfernung vom Anfang

²¹ Judith Hermann: Dankesrede [1999]. In: Bremer Literaturpreis 1999–2018. Hg. von Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung. Bremen 2018, 34–36, hier: 34.

²² Vgl. Ulrike Leuschner: Judith Herrmann, Schriftstellerin und Medienfigur. In: Fräuleinwunder (= Anm. 20), 161–188, hier: 162.

²³ Hermann: Dankesrede, 34.

²⁴ Hermann: Dankesrede, 36.

²⁵ Honold: Das zweite Buch, 138.

vollzieht sich schrittweise, zunächst durch ein „Werkstattgespräch im Literarischen Colloquium Berlin“²⁶ – die nächste Institution, die sich in den Text einschreibt –, dann durch die Veröffentlichung ihres Buches und dessen Rezeption durch die Literaturkritik, die beide dafür sorgen, dass der Autorin ihr eigenes Schaffen im Spiegelbild der kritischen Reaktionen objektiviert und dadurch fremd gegenübertritt: „Ich habe das gelesen und mich fragen müssen – stimmt das?“²⁷ Judith Hermann ist aus dem Paradies der Identifikation von Selbstbild und Schreibprozess in die Hölle der Öffentlichkeit vertrieben worden und sieht sich nun Fragen nach literarischen Techniken und biografischen Parallelen zu ihren Figuren ausgesetzt. Die Institutionalisierungsfalle hat schnell zugeschnappt, bietet aber zugleich einen Ausweg an. Am Ende der Initiationsgeschichte steht entsprechend die Emanzipation vom identifikatorischen Schreiben der ersten Erzählungen und der Übertritt ins Erwachsenenalter, der die Autorin allerdings in eine ungewisse Zukunft blicken lässt: „Ich muss jetzt andere Geschichten schreiben, ich muss mich für eine andere Art der Unentschiedenheit entscheiden und weiß noch nicht, für welche.“²⁸ Die Preisrede markiert hier also einerseits einen Reflex gelungener Assimilation, indem Judith Hermann ihre Autorinnenwerdung als erfolgreichen Gang durch eine Reihe von Institutionen erzählt. Andererseits wird die Leerstelle benannt, auf die der Preis notwendig verweist und die Verstetigung vorerst suspendiert: das zweite Buch, das anders sein muss als das erste – ein Problem, das gerade für Judith Hermanns Karriere zentrale Bedeutung erlangt, da ihrem zweiten Buch später vorgeworfen wird, dem ersten zu ähnlich zu sein. In ihrer Preisrede demonstriert Judith Hermann ein Problembewusstsein für die institutionelle Rahmung ihrer Autorschaft und schafft es gerade dadurch, diese Rahmung in einen dem Anlass angemessenen Selbstentwurf zu überführen. Sie inszeniert eine Integration von institutionellen Zwängen und künstlerischem Ausdruckswillen und bringt dabei eine Funktion des Förderpreises auf den Punkt: ein Risiko zu sein, das Freiheit ermöglicht.²⁹

So wie erst das zweite Buch den Rückbezug auf die eigene Autorschaft erlaubt („Autorin von *Sommerhaus*, *später*“), verweist der zweite Preis unweigerlich darauf, dass man als Autorin bereits ein institutionelles Faktum geworden ist. Die Frage ist nun nicht mehr, wie man Autorin wurde, sondern wie es ist, Autorin zu sein und das heißt auch, sich zu fragen, wer man eigentlich für die Institution ist. Entsprechend beginnt Judith Hermanns Dankesrede zum Hugo-Ball-Preis mit der Erkenntnis, „dass man es als [...] erfolgreicher Schreiber von Geschichten wohl

²⁶ Hermann: Dankesrede, 35.

²⁷ Hermann: Dankesrede, 35.

²⁸ Hermann: Dankesrede, 36.

²⁹ Vgl. Hermann: Dankesrede, 36.

nicht beim Geschichtens Schreiben belassen darf, sondern sich über das Geschichtens Schreiben hinaus in eine andere Art des Schreibens, eine anders öffentliche, anders reflektierte [...] Schreib- oder auch Sprechweise begeben muss“.³⁰ Dieser für die Gegenwartsliteratur und ihre Preiskultur so charakteristische Moduswechsel in Richtung Poetik wird mit einer Reflexion über die Gattung der Dankesrede und das eigene Autorinnenbild verbunden: Wie wird man zu dem, der man ist? Und was für eine Dankesrede muss man halten, um sich „als demjenigen ähnlich [zu zeigen], vom dem die Laudatio handelt, [...] also eine Art Identitätsnachweis zu erbringen“?³¹

Die Rede beschäftigt sich mit den Erwartungsstrukturen, die damit einhergehen, als Autorin eines Textes erkannt zu werden, dessen unabschließbare Bedeutungsproduktion durch konkrete Rezeptionsakte immer wieder zu vereindeutigen versucht wird – in diesem Fall besonders durch die Laudatio. Laudatorin Elisabeth Borchers bietet in ihrer Rede – wie in der Gattung üblich – eine ganze Reihe von Be- und Zuschreibungen an: Judith Hermanns Sprache sei „schön genau“ und „unsentimental“³², ihr narrativer Stil „wunderbar gelassen“³³ und immer wieder sei ein „Schmerz“³⁴ und eine „solipsistische Schwermut“³⁵ in diesen Texten vernehmbar. Eine Laudatio bringt das Werk und die Autorin notwendig auf einige Formeln, die entweder auf vorangegangene Rezeptionszeugnisse aufbauen oder neue Topoi lancieren. Borchers versucht ihre mehr oder weniger idiosynkratische Lesart dann aber mit einem gleichsam physiognomischen Argument zu verifizieren: „Wenn ich das Konterfei der Autorin betrachte, so mag ich mir zustimmen. All dies ist den Geschichten und ihr ins Gesicht geschrieben.“³⁶ Ihrem Schicksal entkommt die Autorin so nicht, im Gesicht ist das gleiche zu lesen wie in den Büchern, eines der Spiegel der anderen. In unfreiwilliger Konsequenz bringt Borchers damit eine Funktionsweise aktueller literarischer Öffentlichkeit auf den Punkt: Das Bild der Autorin schiebt sich vor ihre Texte. Das war in Judith Hermanns Rezeption besonders deutlich zu merken – die an die Autorin gehefteten Zeichen waren für den Erfolg sicherlich ebenso entscheidend wie die Texte. Judith Hermanns in der Preisrede geäußertes Unbehagen, als die identifiziert zu werden, die *Sommerhaus*,

30 Judith Hermann: Dankesrede für den Hugo-Ball-Förderpreis 1999. In: Hugo-Ball-Almanach 24 (2000), 39–43, hier: 39.

31 Hermann: Dankesrede für den Hugo-Ball-Förderpreis, 40.

32 Elisabeth Borchers: Laudatio auf Judith Hermann bei der Verleihung des Hugo-Ball-Förderpreises 1999. In: Hugo-Ball-Almanach 24 (2000), 34–38, hier: 38.

33 Borchers: Laudatio, 36.

34 Borchers: Laudatio, 34.

35 Borchers: Laudatio, 37.

36 Borchers: Laudatio, 37–38.

später geschrieben hat, wird so einleuchtender. Eine Laudatorin ist eben keine Leserin wie jede:r andere, sondern prägt – ebenso wie die Literaturkritik – das Bild der Autorin mit, wenn auch selten so offensiv apodiktisch wie Borchers. An der Dankesrede „kann man messen, ob der Autor dem Bild, das sich andere von ihm gemacht haben, zumindest in Grundzügen entsprechen kann, und zwar [...] reagierend und reproduktiv, sich selbst imitierend“.³⁷ Der gerade errungene Freiheitsgewinn, von dem in der ersten Preisrede gesprochen wurde, wird nun gleich wieder kassiert. Entsprechend besteht Hermanns Ziel in der zweiten Preisrede darin, gerade nicht als die Autorin ihrer Erzählungen identifiziert zu werden. Ihre Hoffnung setzt sie vielmehr darin, „dass ich unter den Clairons und Ehrenpforten dieser Festveranstaltung institutionell geregelter Akzeptanz meines Schreibens und Ihres Lesens allein bin mit meinen Texten und Sie allein vermute mit Ihrem Lesen“.³⁸ Vor das institutionelle Faktum schiebt sich die anti-institutionelle Fiktion einer direkten Rezeption, die, mit Gottfried-Benn-Zitat garniert,³⁹ die Öffentlichkeit und ihre Dokumentation von Rezeptionsakten überspringt. Während die erste Preisrede ebenfalls die zurichtende Funktion der Rezeption thematisiert hatte, aber noch einen hoffnungsvollen Blick auf die Dialektik von Freiheitsentzug und Freiheitsgewinn durch Institutionen geworfen hatte, ist diese Aussicht nun durch arrelierende Rezeptionen, von der die nahezu gewaltsame Identifikation der Laudatio ein besonders markantes Beispiel gibt, nun getrübt. Auf die identifikatorische Funktion der ersten Preisrede – Ja, ich bin es – folgt die desidentifizierende zweite Rede: Judith Hermann, das ist eine andere.

So richtig unangenehm und kompliziert wird es dann aber erst zwei Jahre später beim Kleist-Preis. Der Verleihung des Preises war eine kleine Kontroverse vorangegangen. Obwohl der seit 1912 bestehende Kleist-Preis auch einmal als Nachwuchsförderpreis gestartet war, wurden seit seiner Neugründung 1985 größtenteils arrivierte Autor:innen ausgezeichnet. Den Preis einer Debütantin zuzusprechen, die zudem unter Verdacht stand, nur Teil einer literarischen Mode zu sein, wurde deshalb verschiedentlich scharf kritisiert.⁴⁰ Alle Redner:innen des Abends sahen sich daher offenbar genötigt, das Thema zu adressieren: die zwei Laudatoren Günter Blumberger und Michael Naumann (der als sogenannte „Vertrauensperson“ die Verleihung des Kleist-Preises in diesem Jahr eigentlich verantwortete) ebenso wie die Grußwortsprecherin Adrienne Goehler und die Autorin

³⁷ Hermann: Dankesrede für den Hugo-Ball-Förderpreis, 40.

³⁸ Hermann: Dankesrede für den Hugo-Ball-Förderpreis, 43.

³⁹ Sowohl die „Clairons und Ehrenpforten“ als auch die Idee eines Alleinseins mit dem Text stammen aus dem Gedicht *Worte*.

⁴⁰ Vgl. Ingo Irsigler und Dominik Orth: Judith Hermann und der Kleist-Preis. In: *Literaturpreise* (= Anm. 15), 391–403, hier: 392–398.

selbst in ihrer Dankesrede. Und alle Redner:innen schreiben sich teilweise explizit in das intertextuelle Geflecht der vorigen Preisverleihungen und ihrer Texte ein. Die institutionellen Rückkoppelungseffekte literarischer Karrieren werden schon im Grußwort deutlich. Wissenschaftssenatorin Goehler verweist zur Legitimierung der ungewöhnlichen Preisvergabe nicht nur auf das ursprüngliche Ziel der „Nachwuchsförderung“⁴¹ des Kleist-Preises, sondern spricht die Autorin als bereits Arrivierte an: Das Alfred-Döblin-Stipendium sowie die Teilnahme an der Autorenwerkstatt des LCB seien Belege für die „Nachhaltigkeit Ihres Talents“,⁴² das sich schon vor der eigentlichen ersten Veröffentlichung gezeigt habe (die beiden vorangegangenen Preise für *Sommerhaus*, später werden – durchaus überraschend – dabei nicht erwähnt). Eine Geste der institutionellen Rückversicherung, dass man keinen Fehler gemacht habe bei der ungewöhnlichen Preisvergabe. Als habe er noch Judith Hermanns Bremer Rede im Ohr, nimmt Günter Blamberger dann in seiner Laudatio das Motiv der verlorenen Unschuld auf. Die Annahme des Preises bedeute „den Abschied vom unschuldigen Anfang jedes Schreibens, den Abschied von der Unbefangenheit und Rücksichtslosigkeit beim Verfassen erster Bücher“.⁴³ Auch wenn es in der Geschichte des Kleist-Preises einen bedeutenden Präzedenzfall gegeben habe – die Auszeichnung der damals 28-jährigen Anna Seghers im Jahr 1928 durch Hans Henny Jahn – erfordere die Annahme des Preises in diesem Fall besonderen „Mut, um sich gegen potenzielle Neider zu wehren, die einen beschämen wollen“.⁴⁴ Blamberger versteht den Preis als institutionelle Aufforderung „zum Schreiben des nächsten guten Buches“.⁴⁵ Gegen das von Hermann in ihrer Ball-Rede geprägte Modell einer privaten Zwiesprache zwischen Text und Leser:in setzt er mit Kleist den Agon der öffentlichen Bewährung, bemüht sich in seiner Rede aber darum, anders als Borchers in ihrer Ball-Preis-Laudatio, die Semiose des Werkes gerade nicht „stillzustellen“, sondern „Fragen zu sammeln“.⁴⁶ Auch Michael Naumanns Laudatio liest sich in Teilen wie eine Replik auf Borchers Laudatio, indem er gerade die Idiosynkrasie und das private Glück seiner Judith-Hermann-Lektüre in den Mittelpunkt einer Rede stellt, die von einer ganzen Reihe von Bescheidenheitsgesten geprägt ist („weder bin ich ein Kritiker, der in der Lage wäre, ihr Handwerk mit wissenschaftlicher Methodik zu

41 Adrienne Goehler: Grußwort zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann im Deutschen Theater am 24.11.2001. In: Kleist-Jahrbuch 2002, 3–5, hier: 4.

42 Goehler: Grußwort, 5.

43 Günter Blamberger: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann im Deutschen Theater in Berlin am 24. November 2001. In: Kleist-Jahrbuch 2002, 6–9, hier: 7.

44 Blamberger: Rede, 6.

45 Blamberger: Rede, 6.

46 Blamberger: Rede, 9.

dekonstruieren [...] noch ist der Anlaß einer Preisverleihung geeignet, die Geehrte über sie selbst und ihre Profession zu belehren⁴⁷). Aus dieser demütigen Geste heraus erfolgt die institutionelle Heraufsetzung, die Michael Naumann vielleicht nicht kraft seiner Qualifikation, aber kraft seiner Funktion spenden kann: „Judith Hermann ist eine Dichterin.“⁴⁸

Nachdem die Institution nun schon mit drei Stimmen über sie gesprochen hat, muss oder darf dann auch Judith Hermann das Wort ergreifen. Gegenüber ihren früheren zwei Preisreden hat sich der Ton merklich verändert, ist abstrakter und abgeklärter geworden, die Problemstellung bleibt aber die gleiche. In Abwandlung der mythischen Vorstellung, dass der glücklichste Mensch derjenige sei, der nie geboren wurde, fragt Judith Hermann: „[W]er ist der glücklichste aller Schriftsteller, der, welcher nichts veröffentlicht hat, der Kleistpreisträger, der fast nichts veröffentlicht hat?“⁴⁹ Das größte Glück, nämlich ein „unveröffentlichter und glücklicher Schriftsteller zu sein“⁵⁰ ist jedenfalls nicht mehr erreichbar. Hermann bringt in ihrer Rede noch einmal die Problematik auf den Punkt, dass Schreiben unter den Bedingungen von Öffentlichkeit, d. h. Literatur, notwendig von Verlusten und Entfremdungserfahrungen geprägt ist. Zumindest wenn man, gut autonomieästhetisch, die künstlerische Existenz als das Andere der Gesellschaft fasst oder wenn man, wie Judith Hermann, eine Autorinnenwerdung unter den Bedingungen eines Hypes erlebt. Die ideale Form der Begegnung findet in Hermanns Konzept „zwischen mir und der Welt und ihren Dingen“ statt – „eine Berührung, kein Gespräch“,⁵¹ die auch nicht durch die Figur des Dritten, des Lesers gestört wird. Vor allem wird Literatur zum Gegensatz einer Bühnenexistenz. Wie schon in der Ball-Preisrede wird Benn herangezogen (diesmal das *Sopransolo*), um den Traum einer tendenziell solipsistischen Literatur zu besingen: „Ein Sopran auch solo, singt vor einem Publikum, singt vor der Welt. Ich habe mir aber immer vorstellen wollen, jemand singt wirklich allein – mit den Worten, den Dingen.“⁵² Die öffentliche Aufnahme in „die Literatur“ und ihre Institutionen ist aber nur um den Preis zu haben, sich beim Singen beobachten zu lassen. Gerade der allzu frühe Kleist-Preis wird zur Bürde, die es würdig zu tragen gilt. Dass die Autorin das kann und in der Tonart des Betriebs zu singen versteht,

47 Michael Naumann: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann. In: Kleist-Jahrbuch 2002, 10–13, hier: 11.

48 Naumann: Rede, 11.

49 Judith Hermann: Das Paradox des Genießers. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises. In: Kleist-Jahrbuch 2002, 14–17, hier: 14.

50 Hermann: Das Paradox des Genießers, 14.

51 Hermann: Das Paradox des Genießers, 16.

52 Hermann: Das Paradox des Genießers, 17.

darauf verweist gerade die Rede, in der vom Gegenteil gesprochen wird. Einen erfolgreichen Institutionalisierungsprozess zeigt die Rede nämlich auch formal an. Nach den Regeln der Preisredekunst webt Hermann verschiedene Versatzstücke aus und Leseerfahrungen mit Kleist'schen Texten in ihre Rede, gibt der Rede einen erkennbaren thematischen Bogen und erfüllt so erstmals die Anforderungen an eine „ordentliche“ Preisrede. Die Literaturpreisverleihung erscheint als nachträgliches Vorsingen für den Betrieb, in der nicht nur textuelle, sondern auch die habituelle und performative Passung überprüft wird. Wer so spricht, darf auch ein zweites Buch schreiben.

Nicht jede:r Autor:in muss allerdings das „meist erwartete [...] Buch der deutschen Gegenwartsliteratur“ schreiben.⁵³ So hohe Erwartungen können fast nicht erfüllt werden, und so war es auch bei Judith Hermann. Das zweite Buch trug den Titel *Nichts als Gespenster* (2003) und war – zumindest in den Augen der Literaturkritik – eher ein Flop. Auch wenn es sich um das Buch einer Autorin handelt, die für ihr Debüt „über 250.000 verkaufte Exemplare und Übersetzungen in 17 Sprachen“⁵⁴ vorzuweisen hat und *Nichts als Gespenster* paratextuell als Spitzentitel vermarktet wird,⁵⁵ bei dem der Name der Autorin großgeschrieben wird, misslingt die Verstetigung des symbolischen Kapitals. Nicht nur, dass es sich abermals um einen Band mit Erzählungen handelte – man hatte einen Roman erwartet – wurde kritisiert, auch fand man den ersten und den zweiten Band zu ähnlich.⁵⁶ Warum und wie sich Judith Hermanns Karriere genau von diesem Rückschlag erholte, wäre Stoff für einen anderen Beitrag. Hier geht es vielmehr darum zu zeigen, wie sich an Judith Hermanns früher Preistrias Prozesse der Institutionalisierung am Anfang schriftstellerischer Karrieren beobachten lassen. Gerade dadurch, dass der Fall Judith Hermanns so untypisch ist, weil er einen recht beispiellosen Senkrechstart darstellt, ist er für die Analyse so ergiebig. Die an den Preisverleihungen beteiligten Akteure (allen voran die Autorin selbst) beobachten sich dabei, wie sie im Begriff sind, eine Autorin zu machen und welche Rolle sie dabei spielen. Die Preisreden zeigen eine Serie von Porträts der Autorin als Frühausgezeichnete, die aus der Position der gerade frisch Instituierten über den Prozess der Autorinnenwerdung und die Bürde des frühen Ruhms reflektiert. Obwohl alle drei Preisreden im engeren

53 Elmar Krekeler: Stille Wasser. Nicht tief. In: Die Welt, 31. Januar 2003. URL: <https://www.welt.de/print-welt/article358974/Stille-Wasser-Nicht-tief.html> (10.10.2022).

54 Judith Hermann: *Nichts als Gespenster*. Erzählungen. Frankfurt a. M. 2003, Klappentext.

55 Vgl. Jörg Döring: Hinterhaus, jetzt – Jugend, augenblicklich – Hurrikan, später. Zum Paratext der Bücher von Judith Hermann. In: *Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Hg. von Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Helga Meise Frankfurt a. M. 2005, 13–35.

56 Vgl. Abthoff: *Medienspektakel um das Fräuleinwunder*, 78.

Sinne poetologische Fragen eher en passant behandeln, kann man darin einiges über die Poetik literarischer Institutionen erfahren und auch darüber, wie und unter welchen Bedingungen man in ihnen Karriere machen kann.

Gelungene Karrieren lassen sich jedenfalls als Geschichten erzählen und nicht selten können die erhaltenen Preise dabei als Kapitelüberschriften fungieren. Den Bremer Literaturpreis bekam Judith Hermann just in diesem Jahr noch einmal verliehen, dieses Mal allerdings den Hauptpreis. Der zweite Frühling von Judith Hermanns Karriere infolge ihres Romans *Daheim* (2021) führte noch einmal zu einer Preishäufung, die durch den Bremer Literaturpreis gewissermaßen gekrönt wurde. Denn damit wurde sie nicht nur die erste Autorin, die sowohl den Förder- als auch den Hauptpreis gewinnen konnte. Auch die Verpflichtung und das gegebene Versprechen des Förderpreises – weiterzuschreiben, zum Teil des Betriebs zu werden – konnten nun an gleicher Stelle eingelöst werden.⁵⁷

3 „Institutionenbegeisterung“ mit Gesang – Rainald Goetz’ Büchner-Preis-Rede

Im Gegensatz zu den Kontroversen um die Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann ist der erste Preis von Rainald Goetz – es war der Kranichsteiner Literaturpreis 1983 – heute eher in Vergessenheit geraten. Goetz’ Auftritt beim Klagenfurter Ingeborg-Bachmann-Preis im gleichen Jahr ist hingegen im kollektiven Gedächtnis von Feuilleton und Literaturwissenschaft fest verankert. Der notorische, Epoche machende Stirnschnitt ist der mythisierte Anfang einer außerordentlich erfolgreichen Karriere.⁵⁸ Der Schnitt war als umfassende Attacke in verschiedene Richtungen zu verstehen: auf eine konkrete Institution – den Bachmannpreis und seine telemediale Präsentation –, auf dominante ästhetische Tendenzen der Zeit (Grass und die „Peinsackparade“⁵⁹ staatstragend engagierter Autorschaft) und auf den Literaturbetrieb als Ganzen. In der doppelt metaleptisch angelegten Konstellation von Text und Vortrag fungiert der Schnitt als Geste der Authentifizierung, mit der die Grenzen zwischen Text und Welt, Leben und Kunst

57 Vgl. Literaturmagazin Bremen: #31 Judith Hermann: „Ich schreibe entlang am eigenen Leben“ – Literaturhaus-Podcast. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=voEnAe4INjY>, 07:17–07:19 (7.10.2022).

58 Vgl. Thomas Wegmann: Stigma und Skandal oder „The Making of“ Rainald Goetz. In: Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Hg. von Markus Joch, York-Gothart Mix und Norbert Christian Wolf. Tübingen 2009, 205–220.

59 Rainald Goetz: Subito. In: Ders.: Hirn. Frankfurt a. M. 1986, 9–21, hier: 19.

überschritten werden soll. Das Problem des zweiten Buches wird dabei ebenfalls schon in *Subito* angeschnitten: „Wie muß es weitergehen, gerade jetzt, nach dem ersten Roman, was muß ich tun, damit ich nicht auch so ein blöder Literatenblödel werde, der locker und dumpf Kunst um Kunst hinschreibt?“⁶⁰ Wie einige Autor:innen vor ihm, man denke an Peter Handkes verbale Angriffe auf seine Kollegen bei der Tagung der Gruppe 47 in Princeton,⁶¹ hat es Goetz durch diese Fundamentalkritik aber geschafft, sich umso sicherer in den von ihm kritisierten Betrieb einzuschreiben. Marcel Reich-Ranicki hatte das schon in seinem Kommentar direkt nach Goetz' Bachmannpreis-Lesung erkannt: „In diesem Protest und mit diesem Protest gegen das Literarische Leben entlarvt sich Rainald Goetz als ein typischer Literat.“⁶²

Goetz' Karriere erscheint im Rückblick als gleichzeitig individuelle, aber darin auch typische Erfolgsgeschichte und wie ein Musterbeispiel für Bourdieus Theorie der Dialektik von Orthodoxie und Häresie – die jungen Wilden werden irgendwann zu den arrivierten Alten und benötigen für diesen Wandel Anpassungsstrategien.⁶³ Goetz ist seit seinem ersten Roman *Irre* (1983) Suhrkamp-Autor, publiziert also in einem der für den hochliterarischen Sektor maßgeblichen Verlage, fundierte seine auktoriale Persona über weite Strecken seiner Karriere aber auf einer Hassliebe zum Betrieb und seinen Institutionen, die zwischen Mimikry und schroffen Absetzungsgesten changiert. Die theoretisch und praktisch geübte Kritik wird dabei allerdings – selbst in Klagenfurt – nie wirklich radikal. Goetz zielt nicht auf Abschaffung der Strukturen, sondern auf ihre Perfektion; für Goetz ist der Betrieb mit seinen Institutionen nicht unwichtig, sondern zu wichtig. Auf dieser Grundlage hat er sich insbesondere durch seine Arbeiten Ende der 1990er und frühen 2000er eine feste Systemstelle als besonders wendiger Gegenwartsbeobachter und -mitschreiber am Puls der Zeit und an der Schnittstelle von Literatur und *New Journalism* erarbeitet.

Die Büchner-Preis-Verleihung 2015, die im Feuilleton mit nahezu einhelliger Begeisterung aufgenommen wurde,⁶⁴ stellt den bisherigen Höhepunkt der Kanonisie-

⁶⁰ Goetz: *Subito*, 19.

⁶¹ Vgl. Jörg Döring: Peter Handke beschimpft die Gruppe 47. Siegen 2018.

⁶² Rainald Goetz: [Lesung in Klagenfurt]: Ingeborg Bachmann-Preis_1983_Teil1.avi. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_BEjgp9MAEY, 4:23–4:33 (30.10.2022).

⁶³ Vgl. zu solchen Strategien im größeren Kontext von Wandlungsprozessen im Feld: Heribert Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin, München und Boston 2015.

⁶⁴ Vgl. beispielhaft: Sandra Kegel: Er sucht das Risiko. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 8. Juli 2015, URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/rainald-goetz-erhaelt-den-buechner-preis-13691964.html> (12.11.2022).

nung zu Lebzeiten dar.⁶⁵ Goetz, der in den 1980ern als „Prophet“ startete, wird nun also mit der symbolisch höchsten Auszeichnung der deutschen Literatur bedacht – und damit ergibt sich ein mögliches Problem für die Kohärenz des eigenen Autorschaftsmodells. Die Rolle als Berufsjugendlicher des Betriebs wird irgendwann sowohl performativ als auch ästhetisch zunehmend unmöglich. Goetz hat mittlerweile ein relativ hohes biologisches Alter erreicht, während seine Autorschaft immer auf einem jungen sozialen Alter aufbaute.⁶⁶ Während für den jungen Autor die häretische Haltung mit ihren popkulturellen Brückenschlägen zu Punk und Techno sich insbesondere in der autofiktionalen Anlage seines Werkes⁶⁷ leicht mit einer Performanz von Jugendlichkeit verschalten ließ, erforderte Goetz' *Unique Selling Point* bei steigendem Lebensalter eine Anpassung. Schon dass er mit *Johann Holtrop* 2012 das erste Mal einen vergleichsweise traditionell erzählten Roman veröffentlichte, verweist auf eine mögliche Neuausrichtung seines Werks.⁶⁸ Die Büchner-Preis-Rede wird nun vor diesem Hintergrund von Goetz zu einer werkstrategischen Reflexion und Umstellung genutzt. Bei dieser Rede handelt es sich außerdem um einen derjenigen Preisredentexte der letzten Jahre, in denen auf besonders prononcierte Weise das Verhältnis von Laufbahn und Institutionen reflektiert wird und verdient daher abschließend einen gesonderten Blick.

Goetz stellt seine eigene Situation – dass sich der Status von Autor:innen im Spannungsfeld zwischen Individualität und Vergesellschaftung, von Jugend und Alter ändert – in einen größeren Zusammenhang. Die zentralen Begriffe werden in der Schriftfassung der Rede unmissverständlich großgeschrieben: es geht um „JUGEND“, um „AKADEMIE“ und um das Verhältnis beider zueinander.⁶⁹ Schon die Adresse der Rede geht ausdrücklich an die „Jugend“, indem Goetz sie noch vor den Damen und Herren und der Akademie zu Beginn seiner Rede direkt anspricht. Den Gepflogenheiten der Büchner-Preis-Rede entsprechend, folgt sogleich der Bezug zum Namenspatron der Institution: „[J]eden Herbst neu kann man sich daran freuen, daß Georg Büchner JUGEND heißt; und der Georg-Büchner-Preis im Widerspruch dazu AKADEMIE.“ (RG) Der Vermittlung dieser Gegensätze widmet

65 Vgl. zur Geschichte und Bedeutung des Büchner-Preises: Judith S. Ulmer: Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals. Berlin und New York 2006.

66 Vgl. zur Bedeutung des sozialen Alters im literarischen Feld: Amlinger: Schreiben, 388–391.

67 Innokentij Kreknin: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Berlin und Boston 2014.

68 Gerhard Kaiser: „werkwärts gehe“. Das Interview als Forum zur Werkkrettung bei Rainald Goetz. In: Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 299–318.

69 Rainald Goetz: Büchnerpreis, 31. Oktober 2015. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/rainald-goetz/dankrede> (30.10.2022). Wird im Folgenden unter Angabe der Sigle RG direkt im Text zitiert.

sich die Rede im Folgenden. Goetz' Ausführungen sind dabei stets von einer doppelten Referenz geprägt: einerseits auf die grundsätzlichen Chancen und Probleme der Einhegung von Literatur in einen institutionellen Zusammenhang, andererseits auf die eigene Karriere, die sich in diesem Moment an einem Scheidepunkt befindet.

Ausgangspunkt von Goetz' Rede ist das Postulat einer jugendlichen Anti-Institutionalität, die sich nicht allein auf die Positionierung im literarischen Feld beschränkt, sondern eine generelle Verlaufsform sozialer Altersverhältnisse anzeigt: „Jugend hat die Gesellschaft erobert, verwandelt, verbessert und ist selbst dabei kaputtgegangen, immer wieder“ (RG). Die Kraft der Jugend wird in Goetz' Perspektive durch die Gesamtheit negativer Erfahrungen, die sich im Fortgang des Lebens im Sozialen zwangsläufig anhäufen, gebrochen. Literarische Jugend ist dabei nur eines von vielen Beispielen. Diese Konstellation wird auch persönlich und auf das eigene künstlerische Schaffen gewendet, denn zu einem nicht geringen Teil stellt die Rede eine Klage über das Alter dar. „Selten wird es gesagt: In welchem Ausmaß die Produktion von Kunst, die ein Element des Ekstatischen braucht, durch das Altern beschädigt, ruiniert, verunmöglicht wird“ (RG). Die Bedingungen der eigenen Produktivität sind dadurch für Goetz bedroht: „Nie war ich mir beim Schreiben so unsicher wie heute“ (RG). Die „Akademie“, hier durchaus als *Pars pro Toto* für die konsekrierenden Institutionen des Betriebs zu verstehen, bietet in dieser prekären Lage für den Autor eine große Chance: „Das ist der Augenblick der Akademie, sie vergesellschaftet die individuelle Kaputtheit, das Ressentiment, die reaktionären Tendenzen im Schriftsteller“ (RG). Als spezielle Leistung literarischer Institutionalität wird hier hervorgehoben, dass sie nicht „normalisiere“, sondern im Gegenteil das „Speziellindividuelle“ (RG) der eigenen Autorschaft vor der Kontrastfolie anderer Entwürfe zu pointieren erlaube. Goetz benennt dabei sehr genau den Akt der gegenseitigen Valorisierung für den Ausgezeichneten und die Auszeichnenden, den der Büchner-Preis und seine Annahme in Szene setzen: „An den Preisträger ergeht der Aufruf, sich zu der Gesellschaft zu bekennen, als deren Teil er von der Preisvergabe identifiziert worden ist. Die Einladung also anzunehmen und öffentlich zu sagen: ja, ich will. Ich bin dabei“ (RG). Genau diesen Sprechakt, der hier als eine Art Zitat eingeschoben wird, vollzieht Goetz aber durch seine Rede tatsächlich. Dass er der Aufforderung zur eigenen Institutionalisierung so gerne nachkommt, begründet Goetz mit Hinweis auf die – vielleicht kontraintuitive – Leistung einer Institution wie des Büchner-Preises. Sie führe zu einer Vergemeinschaftung notwendig tendenziell asozialer Außenseiter, als die er Autor:innensubjekte konzipiert – eine Haltung, die durchaus in Einklang steht mit Judith Hermanns Utopie einer „privaten“ Literatur. Bei dieser Vergemeinschaftung ist selbst die Option enthalten, die Institution komplett abzulehnen – auch das eine Systemstelle, deren Einnahme die geradezu pa-

radoxe Einschätzung der Akademie ermöglicht. „Die Akademie hält ihre auf Dauer angelegte Verfaßtheit, ihr Dasein als Organisation, dieser Unruhe, der Flüchtigkeit und Fragilität im einzelnen Ich entgegen“ (RG). Das gelinge dem Büchner-Preis auch deshalb so gut, weil in ihm das Ideal enthalten sei, „die Gesellschaft in der Akademie insgesamt abzubilden“ (RG). Das Ergebnis dieser Überlegungen ist eindeutig: „Institutionenbegeisterung“ (RG).

Goetz' Rede ist darüber hinaus auch ein performativer Ausdruck der Begeisterung für eine Institution, die ihm Anlass und Ermöglichungsgrund für eine Art Transformation von symbolischem Kapital ist: direkt in den Schoß der Institution hinein. Institutionalität wird hier weniger als Produktionshemmnis, sondern als Ermöglicherin dauerhafter Tätigkeit in den Blick genommen, indem durch sie Funktionen von Autorschaft temporalisiert und verstetigt werden. Eine weitere Pointe der Rede besteht darin, dass sie mit der Jugend explizit und vorrangig diejenige Gruppe adressiert, die in der Logik des Textes den Gegensatz zur Akademie darstellt, also womöglich weder räumlich (bei der Preisverleihung) noch virtuell den Text zur Kenntnis nehmen oder ihn valorisieren wird. Der Text ist so an eine als abwesend gedachte Gruppe gerichtet, die aber eben in dieser Adressierung auch in die Institution hineingeholt wird – als zukünftige Nutznießer ihrer vergesellschaftenden Funktion. Eine Konstellation, die sich bereits in der oben zitierten Gegenüberstellung von Georg Büchner und der Institution, die in seinem Namen einen Preis vergibt, wiederfindet.

Es gibt aber auch noch eine andere Seite der Medaille, die der Feier der Institution vielleicht nur auf den ersten Blick zuwiderläuft – die Rede ist auch die Ankündigung oder vorweggenommene Reflexion einer Schaffenskrise: „[W]er nicht mehr jung ist, darf so herrlich nicht sprechen“ (RG). Von Rainald Goetz war in den Jahren seit dem Büchner-Preis wenig zu hören. Nach der Dankesrede gab es noch ein Theaterstück (*Reich des Todes*, 2020), das – vielleicht pandemiebedingt – relativ wenig Resonanz erfahren hat, ansonsten nichts. Für Goetz, der in der Regel in recht kurzen zeitlichen Abständen und oft in zusammenhängenden Werkzyklen veröffentlicht, eine beträchtliche Zeit des Schweigens. Insbesondere die Formen von Gegenwartsmit schrift und -reflexion, die Goetz bekannt gemacht haben, bedient er aktuell nicht mehr. Die Begründung dafür – nämlich, dass eine solche Form von Gegenwärtigkeit im Alter immer schwieriger umzusetzen wird – liefert die Büchner-Preis-Rede, die insofern auch einen Kommentar zur ausbleibenden Produktion darstellt. Sie ist sowohl eine werkstrategische Perspektivierung des bisherigen Schaffens als auch ein durchaus pessimistischer Ausblick auf den nun noch folgenden letzten Teil der Karriere post Büchner-Preis. Die Verwirklichung der in Aussicht gestellten Leistung der Institution – die Transformation und weitere Verstetigung der auktorialen Position – bleibt einer Zukunft

vorbehalten, die zum Zeitpunkt der Niederschrift dieses Textes noch nicht eingetreten zu sein scheint und möglicherweise auch nicht eintritt.

In diesem sentimentalischen Sinne lässt sich auch Goetz' Gesangseinlage verstehen. Am Ende der Rede verfiel Goetz in Gesang und bot die Textzeilen „Wenn jemand fragt, wofür du stehst/ sag: für AMORE, Amore“ (RG) aus dem Song *Bologna* der österreichischen Rockgruppe Wanda dar. Das ist einerseits als Versuch zu verstehen, noch einmal eines der Markenzeichen der eigenen Autorschaft auf die Bühne zu bringen: Die Evidenz eines Präsenzeffektes, die Goetz im Laufe seiner Karriere nicht nur schriftlich immer wieder zu evozieren suchte,⁷⁰ sondern auch bei öffentlichen Auftritten – vom schon erwähnten Klagenfurter Stirnschnitt über die Frankfurter Poetikvorlesungen mit ihrer (missglückten) Inszenierung des künstlerischen Rezeptions- und Schaffensprozesses *live on stage*⁷¹ bis hin zum Büchnerpreismoment, an dem die Rede plötzlich Gesang wird. Dazu gehört auch der tagesaktuelle Bezug, denn Goetz' Einlage war möglicherweise auch eine Antwort auf die wenige Tage zuvor gehaltene Rede zum Friedenspreis des deutschen Buchhandels von Navid Kermani, bei der Kermani die anwesenden Zuhörer: innen am Ende zum stillen Gebet aufforderte.⁷² Gegenwart war für Goetz immer auch die Aktualität des kulturellen Diskurses der Massenmedien. Nicht zuletzt verspricht das Zitat eines aktuellen Hits auch noch einmal ein Zeichen der Jugend in die Performance mit hineinzuholen. Andererseits, und vielleicht weniger intendiert, ist im Wanda-Zitat auch das Spannungsfeld von Jugend und Alter, Institution und Strukturkritik noch einmal ausgemessen. Denn während Goetz früher tatsächlich am Puls der Zeit war, als er mit Punk und New Wave in den 1980ern, Techno in den 1990ern anti-institutionelle Strömungen literarisierte, die sich auf der Höhe kultureller Innovation bewegten und erst später kanonisierten Status annahmen, ist der Eckkneipen-Rockschlager *Bologna* vielleicht ein guter Song, aber nicht gerade ein frischer musikalischer Beitrag des Jahres 2015. Der von der deutschsprachigen Musikpresse vielfach ausgezeichnete Hit verweist eher auf den „Verlust jeden Gefühls für Geschichte“⁷³ von Pop-Musik im Status der Rekombination und Wiederaufführung ihrer bekannten Zeichen, die schon längst ins kulturelle Archiv gewandert sind. Insofern trägt Wandas „70er-Jahre-

70 Vgl. Eckhard Schumacher: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt a. M. 2003, 111–154.

71 Vgl. Kempke: Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur, 171–199.

72 Vgl. Richard Kämmerlings: Warum sang Rainald Goetz beim Büchnerpreis? In: Die Welt, 2. November 2015. URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article148352486/Warum-sang-Rainald-Goetz-beim-Buechnerpreis.html> (10.10.2022).

73 Diedrich Diederichsen: Über Pop-Musik. Köln 2014, 448.

Glam-und-Koks-Karriere“⁷⁴ in gewisser Weise ebenso wenig den Hauch jugendlicher Energie wie Goetz’ kluge Altersbeobachtungen in der Büchner-Preis-Rede. Gerade in diesem passenderweise unpassenden Schluss liegt aber noch einmal eine reflexive Wendung der Preisrede, die ihr Thema nicht nur behandelt, sondern in der mehrfachen Medialität der Preisredenprosa zur Aufführung bringt. Die Tage des Gesangs sind nach der Preisverleihung wirklich vorbei und werden zu Text, der noch einmal bestätigt, was Goetz schon 1999 wusste: „Ich bin, wie Schrift, nicht live, DEAD.“⁷⁵ In so einem Moment sind Institutionen, die das Weiterleben sichern, dann wirklich ein Glücksfall.

Literaturverzeichnis

- Abthoff, Verena: Medienspektakel um das Fräuleinwunder. Die Rezeption der Erzählbände der Autorin Judith Hermann. In: Geschlechterkonstruktionen II. Literatur-, sprach- und kommunikationswissenschaftliche Analysen. Hg. von Corinna Schlicht. Oberhausen 2008, 71–81.
- Amlinger, Carolin: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit. Berlin 2021.
- Assmann, David-Christopher: Routinen des Lobens. Praxis und Poetik der Laudatio im literarischen Feld (Clemens Meyer in der *Stiftung Buchkunst*). In: Literaturpreise. Geschichte und Kontexte. Hg. von Christoph Jürgensen und Antonius Weixler. Stuttgart 2021, 79–103.
- Balint, Juditha et al. (Hg.): Brotjobs & Literatur. Berlin 2021.
- Blamberger, Günter: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann im Deutschen Theater in Berlin am 24. November 2001. In: Kleist-Jahrbuch 2002, 6–9.
- Blumenkamp, Katrin: Das „Literarische Fräuleinwunder“. Die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende. Berlin 2011.
- Borchers, Elisabeth: Laudatio auf Judith Hermann bei der Verleihung des Hugo-Ball-Förderpreises 1999. In: Hugo-Ball-Almanach 24 (2000), 34–38.
- Caemmerer, Christiane, Walter Delabar und Helga Meise (Hg.): Fräuleinwunder. Zum literarischen Nachleben eines Labels. Frankfurt a. M. 2017.
- Diederichsen, Diedrich: Über Pop-Musik. Köln 2014.
- Döring, Jörg: Hinterhaus, jetzt – Jugend, augenblicklich – Hurrikan, später. Zum Paratext der Bücher von Judith Hermann. In: Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Hg. von Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Helga Meise. Frankfurt a. M. 2005, 13–35.
- Döring, Jörg: Peter Handke beschimpft die Gruppe 47. Siegen 2018.
- Dücker, Burckhard: Literaturpreise. In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 154 (2009), 54–76.

74 Linus Volkmann: „Wir wollen eine ‚70er-Jahre-Glam-und-Koks-Karriere‘“. Interview mit Wanda. In: kaput. Magazin für Insolvenz & Pop, 27. Februar 2015. URL: <https://kaput-mag.com/stories-de/wanda/> (7.10.2022).

75 Rainald Goetz: Abfall für alle. Roman eines Jahres. Frankfurt a. M. 1999, 228.

- Goehler, Adrienne: Grußwort zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann im Deutschen Theater am 24.11.2001. In: Kleist-Jahrbuch 2002, 3–5.
- Goetz, Rainald: [Lesung in Klagenfurt]: Ingeborg Bachmann-Preis_1983_Teil1.avi. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_BEjgp9MAEY (30.10.2022).
- Goetz, Rainald: Subito. In: Ders.: Hirn. Frankfurt a. M. 1986, 9–21.
- Goetz, Rainald: Abfall für alle. Roman eines Jahres. Frankfurt a. M. 1999.
- Goetz, Rainald: Büchnerpreis. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/rainald-goetz/dankrede> (30.10.2022).
- Hermann, Judith: Dankesrede für den Hugo-Ball-Förderpreis 1999. In: Hugo-Ball-Almanach 24 (2000), 39–43.
- Hermann, Judith: Das Paradox des Genießers. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises. In: Kleist-Jahrbuch 2002, 14–17.
- Hermann, Judith: Nichts als Gespenster. Erzählungen. Frankfurt a. M. 2003.
- Hermann, Judith: Dankesrede [1999]. In: Bremer Literaturpreis 1999–2018. Hg. von Rudolf-Alexander Schröder-Stiftung. Bremen 2018, 34–36.
- Honold, Alexander: Das zweite Buch. Der Autor als Markenzeichen. In: Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft. Hg. von Philipp Theisohn und Christine Weder. Paderborn 2013, 133–154.
- Irsigler, Ingo und Dominik Orth: Judith Hermann und der Kleist-Preis. In: Literaturpreise. Geschichte und Kontexte. Hg. von Christoph Jürgensen und Antonius Weixler. Stuttgart 2021, 391–403.
- Kaiser, Gerhard: „werkwärts gehe“. Das Interview als Forum zur Werkrettung bei Rainald Goetz. In: Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 299–318.
- Kämmerlings, Richard: Warum sang Rainald Goetz beim Büchnerpreis? In: Die Welt, 2. November 2015. URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article148352486/Warum-sang-Rainald-Goetz-beim-Buechnerpreis.html> (10.10.2022).
- Kempke, Kevin: Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur. Die Frankfurter Poetikvorlesungen als Gattung und Institution. Göttingen 2021.
- Krekeler, Elmar: Stille Wasser. Nicht tief. In: Die Welt, 31. Januar 2003. URL: <https://www.welt.de/print-welt/article358974/Stille-Wasser-Nicht-tief.html> (10.10.2022).
- Krekin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Berlin und Boston 2014.
- Leuschner, Ulrike: Judith Herrmann, Schriftstellerin und Medienfigur. In: Fräuleinwunder. Zum literarischen Nachleben eines Labels. Hg. von Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Helga Meise. Frankfurt a. M. 2017, 161–188.
- Literaturmagazin Bremen: #31 Judith Hermann: „Ich schreibe entlang am eigenen Leben“ – Literaturhaus-Podcast. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=voEnAe4lNjY> (10.10.2022).
- Mayr, Max und Thomas Wegmann: „Weiter bin ich nicht gekommen“. Zu Monika Rincks Danksagungen für Literaturpreise. In: Monika Rinck. Poesie und Gegenwart. Hg. von Nathan Taylor und Nicolas von Passavant. Stuttgart 2023, 75–86.
- Naumann, Michael: Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann. In: Kleist-Jahrbuch 2002, 10–13.
- Niefanger, Dirk: Der Autor und sein Label. Überlegungen zur *fonction classificatoire* Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer). In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Hg. von Heinrich Detering. Stuttgart 2002, 521–539.

- Niefanger, Dirk: Biographeme im deutschsprachigen Gegenwartsroman (Herta Müller, Monika Maron, Uwe Timm). In: *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Hg. von Peter Braun und Bernd Stiegler. Bielefeld 2012, 289–306. [Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung]: *Die Satzung*. In: *Bremer Literaturpreis 1999–2018*. Hg. von Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung. Bremen 2018, 549–551.
- Schumacher, Eckhard: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt a. M. 2003.
- Tommek, Heribert: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin, München und Boston 2015.
- Ulmer, Judith S.: *Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals*. Berlin und New York 2006.
- Volkman, Linus: „Wir wollen eine ‚70er-Jahre-Glam-und-Koks-Karriere‘“. Interview mit Wanda. In: *kaput. Magazin für Insolvenz & Pop*, 27. Februar 2015. URL: <https://kaput-mag.com/stories-de/wanda/7.10.2022>).
- Wegmann, Thomas: *Stigma und Skandal oder „The Making of“ Rainald Goetz*. In: *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Hg. von Markus Joch, York-Gothart Mix und Norbert Christian Wolf. Tübingen 2009, 205–220.
- Witzke, Juliane: *Paratext – Literaturkritik – Markt. Inszenierungspraktiken der Gegenwart am Beispiel Judith Hermanns*. Würzburg 2015.
- Zeman, Mirna: *Temporäre Verklumpungen: Formen und Praxen der Literaturmoden*. In: *literatur für leser* 38 (2015), H. 2, 113–130.
- Zuba, Jesse: *The First Book. Twentieth-century Poetic Careers in America*. Princeton 2016.