

Formen und Funktionen auktorialer Epitexte im literarischen Feld der Gegenwart

Paratext-Studien

Herausgegeben von
Jörg Döring und Thomas Wegmann

Wissenschaftlicher Beirat

Natalie Binczek · Till Dembeck · Johannes Paßmann · Annika Rockenberger ·
Ute Schneider · Georg Stanitzek · Uwe Wirth

Band 1

Formen und Funktionen auktorialer Epitexte im literarischen Feld der Gegenwart

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

DE GRUYTER

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): PUB 1060-P.



ISBN 978-3-11-132236-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-132253-7
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-132275-9
ISSN 2941-7988
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111322537>



Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>) lizenziert, die die Nutzung, gemeinsame Nutzung, Anpassung, Verbreitung und Vervielfältigung in jedem Medium oder Format erlaubt, solange Sie den:die ursprüngliche:n Autor:in bzw. die ursprünglichen Autor:innen und die Quelle in angemessener Weise anführen, einen Link zur Creative-Commons-Lizenz setzen und etwaige Änderungen angeben.

Library of Congress Control Number: 2024930288

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2024 Thomas Wegmann, Jörg Döring, Nora Manz, Max Mayr und Anna Obererlacher, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

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

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Korrektorat: Martin Regenbrecht

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Jörg Döring, Nora Manz, Max Mayr, Anna Obererlacher und Thomas Wegmann
„Irgendwo außerhalb des Buches“ – Auktorialer Epitext im literarischen
Feld der Gegenwart: Einleitung — 1

I Epitexte beobachten

Steffen Martus

„Blöder Broiler, Promi-Tussi, Wetterfee, Pop-Literatin, ‚Kulturweltpiegel-Moderatorin‘: Else Buschheuer, 9/11 und die Epitextkultur ‚um 2000‘ — 29

Emmanuel Heman

„Das ist kein historischer Roman‘. Einige Überlegungen zu auktorialen
Selbstdeutungen als Rezeptionslenkung in der Gegenwartsliteratur — 55

Tanja Angela Kunz

Engagement oder aufmerksamkeitsökonomische Strategie? Zur
(epi-)textuellen Rolle habitueller gesellschaftskritischer Äußerungen bei
Lukas Bärfuss, Sibylle Berg und Monika Maron — 79

II Fingierte Epitexte

Torsten Hoffmann

Die Kunst des O-Tons. Zur Entparatextualisierung des Interviews — 111

Amelie Zimmermann

Der transmediale Paratext als paradoxes Orientierungssignal — 135

III Ritualisierte Epitexte

Kevin Kempke

Der erste und der letzte Preis – Reflexionen literarischer Karrieren in
Preisreden (Judith Hermann, Rainald Goetz) — 157

Max Mayr

Vom Gabentausch zur Werkwerdung. Über Büchner-Preis-Reden als ritualisierte Epitexte — 179

IV Performative Epitexte

Christian Metz

„perform the storm“. Zur besonderen Energetik von Lyriklesungen — 205

Lena Hintze

„15 Jahre, zehn Gedichte.“ Potenziertes performativer Epitext bei Mara Genschel — 223

Nora Manz und Anna Obererlacher

„Influencer, Artist, Entrepreneur“ – Kunstfigur Stefanie Sarnagel — 241

V Digitale Epitexte

Johannes Franzen

Digitale Autorschaft? Auktoriale Epitexte in der Aufmerksamkeitsökonomie des Internets — 275

Magdalena Elisabeth Korecka und Henrik Wehmeier

Die inszenierte Erfüllung des lyrischen Ich(s)? Epitexte der Instapoetry als Schwelle zwischen lyrischem Text, auktorialer Selbstinszenierung, Plattforminterface und Rezipierenden — 295

Caterina Richter

Form Follows Function. Funktionen digitaler Epitexte auf der Plattform Instagram — 327

Zu den Beiträger:innen des Bandes — 349

Abbildungsverzeichnis — 353

Personenregister — 355

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

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

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

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

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

³ Vgl. Genette: Paratexte, 12.

⁴ Genette: Paratexte, 12.

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

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

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

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

5 Genette: Paratexte, 328.

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

7 Genette: Paratexte, 330.

8 Stanitzek: Buch, 7.

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

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

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

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

¹⁰ Jürgensen: „Der Rahmen arbeitet“, 24.

¹¹ Genette: Paratexte, 10 und 11.

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

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

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

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

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

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

¹⁵ Genette: Paratexte, 9.

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

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

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

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

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

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

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

21 Genette: Paratexte, 335.

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

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

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

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

1 Epitexte beobachten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2 Fingierte Epitexte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁵ Ruchatz: Interview, 530.

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

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

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

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

36 Ruchatz: Interview, 533.

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

3 Ritualisierte Epitexte

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

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

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

³⁸ Dücker und Neumann: Literaturpreise, 10.

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

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

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

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

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

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

4 Performative Epitexte

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ Genette: Paratexte, 349.

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

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

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

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

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

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

5 Digitale Epitexte

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

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

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

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

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

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

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

42 Bspw.: Clemens J. Setz [@clemensetz]: Twitter-Post vom 18. Juni 2020, URL: <https://twitter.com/clemensetz/status/1273513189204996097?t=XpLXM3JV-xeb9-1-efxVjw&s=35> (13.12.2022).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literaturverzeichnis

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

- Gerstenbräun-Krug, Martin: „Dichter haben mit dem Publikum nichts zu schaffen.“ Zu Autorschaft und Paratext. *SchriftstellerInnenrundfragen 1900–1933*. Innsbruck 2019.
- Glanz, Berit [@beritmirmaj]: Instagram-Post vom 28. April 2022, URL: https://www.instagram.com/p/Cc4_vn4s6ow/?igshid=MDJmNzVkJY%3D (13.12.2022).
- Gomringer, Nora [@noraegomringer]: Instagram-Post vom 2. Dezember 2022, URL: <https://www.instagram.com/p/ClqKQBZsl2z/?igshid=MDJmNzVkJY%3D> (13.12.2022).
- Gräßner, Cornelia: Poetry and Performance: The Mersey Poets, The International Poetry Incarnation and Performance Poetry. In: *The Cambridge companion to British poetry since 1945*. Hg. von Edward Larissy. Cambridge 2015, 68–81.
- Hoffmann, Torsten: Der Autor im Boxring. Zu den kämpferischen Anfängen des Schriftstellergesprächs im Radio um 1930 (Ernst Toller, Johannes R. Becher, Gottfried Benn). In: Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 177–207.
- Jaumann, Michael: „Aber das ist ja genau das Thema der Geschichte!“ Dialog und Metafiktion in Wolf Haas’ *Das Wetter vor 15 Jahren*. In: Metafiktion. Analysen zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. von J. Alexander Bareis. Berlin 2010, 203–225.
- Joffre, Tzvi: New Nobel laureate Annie Ernaux’s repeatedly supported BDS. In: *Jerusalem Post*, 6. Oktober 2022. URL: <https://www.jpost.com/bds-threat/article-719059> (10.10.2022).
- Jürgensen, Christoph: „Der Rahmen arbeitet“. Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts. Göttingen 2007.
- Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Hg. von dens. Heidelberg 2011, 9–30.
- Manz, Nora: Lyrik und performativer Epitext. Nora Gomringers Lesungsroutinen. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49 (2019), H. 3, 477–492.
- Martus, Steffen: Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George. Berlin und New York 2007.
- Middleton, Peter: How to Read a Reading of a Written Poem. In: *Oral Tradition* 20 (2005), H. 1, 7–34.
- Minkmar, Nils: Es geht zur Sache. Annie Ernaux, Israel und der Antisemitismus: Wo steht die Nobelpreisträgerin, und warum steht sie da? In: *Süddeutsche Zeitung*, 10. Oktober 2022, 9.
- Paterno, Wolfgang: „Schreiben ist wie Schlamm-Catchen“. Der Schriftsteller Wolf Haas über den Erfolgszufall der Brenner-Krimiserie, seine Schreibpraktiken und seinen ersten Roman *Das Wetter vor 15 Jahren*. Interview mit Wolf Haas. In: *profil*, 4. September 2006, 128–130.
- Penke, Niels: Instapoetry. Digitale Bild-Texte. Berlin 2022.
- Platthaus, Andreas: Hat Annie Ernaux den Nobelpreis verdient? In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11. Oktober 2022. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/ist-annie-ernaux-nobelpreiswuerdig-18376971.html> (11.10.2022).
- Ruchatz, Jens: Interview. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jürgen Schäfer. Berlin und Boston 2013, 528–533.
- Ruchatz, Jens: Interview-Authentizität für die literarische Celebrity. Das Autoreninterview in der Gattungsgeschichte des Interviews. In: Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 45–61.
- Sargnagel, Stefanie [@stefansargnagel]: Twitter-Post vom 10. November 2020, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1326279070494167042?s=35> (13.12.2022).
- Sargnagel, Stefanie [@stefansargnagel]: Twitter-Post vom 20. November 2020, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1329847372772495361?s=35> (13.12.2022).

- Sargnagel, Stefanie [@stefansargnagel]: Twitter-Post vom 12. Dezember 2020, URL: https://twitter.com/stefansargnagel/status/1337878099707523073?t=afaSEBadW4fcqI2Y-ait_g&s=35 (13.12.2022).
- Sargnagel, Stefanie [@stefansargnagel]: Twitter-Post vom 12. Januar 2021, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1349106761802854401?t=rXrrymfHnwIGsjCebPc3Lg&s=35> (13.12.2022).
- Sargnagel, Stefanie [@sargnagelstef]: Instagram-Post vom 29. Oktober 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CVnczWrD6P8/?igshid=MDJmNzVkJMjY=> (13.12.2022).
- Sargnagel, Stefanie [@stefansargnagel]: Twitter-Post vom 29. August 2022, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1564173718548537344?t=1mjxJy5jwMdTjNSTs-pmA&s=35> (13.12.2022).
- Schaffrick, Matthias: Das Interview als Roman. *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas. In: Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 417–429.
- Setz Clemens J. [@clemensetz]: Twitter-Post vom 18. Juni 2020, URL: <https://twitter.com/clemensetz/status/1273513189204996097?t=XpLXM3JV-xeb9-1-efXVjw&s=35> (13.12.2022).
- Setz, Clemens J. [@clemensetz]: Twitter-Post vom 22. Juli 2021, URL: <https://twitter.com/clemensetz/status/1418087859513397248?t=xBcwXByRGyUZzfLDNxuU9Q&s=35> (13.12.2022).
- Stanitzek, Georg: Buch: Medium und Form – in paratexttheoretischer Perspektive. In: Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch. Band 1: Theorie und Forschung. Hg. von Ursula Rautenberg. Berlin und New York 2010, 156–200.
- Stegemann, Corinna: „Sie machen mir Angst!“ In: taz online, 18. Februar 2022. URL: <https://taz.de/Die-Wahrheit/!5831654/> (14.12.2022).
- Vinken, Barbara: Der politische Mensch Annie Ernaux. Gespräch mit Annie Ernaux. In: Deutschlandfunk Kultur, 8. Oktober 2022. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/literaturnobelpreistraegerin-in-der-kritik-der-politische-mensch-annie-ernaux-dlf-kultur-1f56b1c4-100.html> 5.1.2023).
- Wallmoden, Thedel von (Hg.): Seiltanz: Der Autor und der Lektor. Göttingen 2010.
- Wegmann, Thomas, Torsten Voß und Nadja Reinhard: Auktoriale Paratexte um 1800. Einleitung. In: Torsten Voß: „Drumherum geschrieben?“ Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800. Hannover 2019, 7–33.

I Epitexte beobachten

Steffen Martus

„Blöder Broiler, Promi-Tussi, Wetterfee, Pop-Literatin, ‚Kulturweltpiegel-Moderatorin‘: Else Buschheuer, 9/11 und die Epitextkultur ‚um 2000‘

1 Epitext-Virtuosin

Hätte sich der 1990er-Jahre-Weltgeist der neuen literarischen Mitte eine Autorin nach seinem Bild formen können, wäre vermutlich Else Buschheuer dabei herausgekommen.¹ Bei dieser Autorin handelte es sich – im bescheidenen Rahmen des deutschen Medien- und Literaturboulevards – um einen Star, also um eine Person, die man auch dann kannte, wenn man nicht wusste, welcher Leistung sich die Prominenz verdankte.² Der Erfolg steht bei dieser Sozialfigur für sich. Die Starposition lässt sich nur durch die virtuose Nutzung massenmedialer Präsenzgelegenheiten erreichen, also durch die Realisierung jener Auftritte und Äußerungen, die Gerard Genette unter dem Begriff ‚Epitext‘ den autorschaftlichen Aktivitäten zugeordnet hat.³ Ihre Omnipräsenz entfaltete Buschheuer durch die systematische Nutzung der damals zur Verfügung stehenden Medienlandschaft: Sie trat im Fernsehen auf, sie publizierte in diversen Printformaten, sie zählte zu den Internetpionieren und führte unter www.else-buschheuer.de ein Internettagebuch.

Um 2000 war es schwer, nicht auf Else Buschheuer als Pro7-Wetteransagerin, Kolumnistin, Talkshow-Gast oder auch als Roman-Autorin zu treffen. Ende Juni 2001 zog diese Epitext-Virtuosin allerdings einen Strich unter einen großen Teil ihrer Medienaktivitäten und reiste für einen längeren Aufenthalt in die USA. Der Ausstieg erfolgte auf eigene Kosten, um in New York ein Praktikum bei der 1934 von jüdischen Exilanten aus Deutschland und Österreich gegründeten Zeitung *Aufbau* zu machen. Unter dem Datum vom 1. Februar 2001 erläuterte Buschheuer in der Buchfassung ihres Weblogs den Grund der Reise:

Ein gefährlicher Nebeneffekt der Fernsehmoderiererei ist der Hang zur Selbstbeobachtung. Sitzt die Frisur, glänzt die Stirn, ist der Pickel abgedeckt, bin ich zu alt, zu hässlich, zu dick?

¹ Ich danke Erika Thomalla und Daniel Zimmer für ihre kritische Durchsicht.

² Vgl. Markus Schroer: Der Star. In: Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Hg. von Stephan Moebius und Markus Schroer. Berlin 2010, 380–395, hier: 380.

³ Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M. 2001, 328–384.

Petitessen dieser Geisteshaltung dominieren in der Maske, vor einem Interview, auf einer Promi-Party, also fast immer. Die wesentlichen Fragen des Seins treten zurück (soweit sie jemals im Vordergrund standen) oder werden überschminkt. Das entlastet nur scheinbar, in Wirklichkeit führt es zur Gehirnschrumpfung [...]

Für Menschen, die über viele Jahre als TV-Moderator wirken, ist GS [...] die einzige Überlebensmöglichkeit. Am Ende überdeckt die weitgehend veräußerlichte teleprompterlesende Moderatorenpersönlichkeit den eigentlichen Menschen flächendeckend. Der Moderator ist dann eine Karikatur seiner selbst und über den Berg. [...]

In einem der (immer seltener werdenden) klaren Momente erkannte ich mich plötzlich als Teil der Maschinerie: Ich schreibe Bücher, verkaufe sie, mache Männchen in Talkshows, bin Wetterfee, gebe dusseligen Zeitungen dusselige Antworten auf dusselige Fragen. Ein kurzer Klosteraufenthalt hat meine GS nicht aufhalten können. Stetiges Big-Brother-Kucken hat sie eher noch forciert.

Deswegen habe ich beschlossen, eine dreimonatige Auszeit zu nehmen, und in New York ein Praktikum bei der Zeitung Aufbau (www.aufbauonline.com) zu machen. Das Geld dafür habe ich seit einem Jahr gespart.⁴

Buschheuers Karrierevolte gegen die „Gehirnschrumpfung“ wurde durch die überraschende Berufung zur Moderatorin des *Kulturweltpiegel* bestätigt.⁵ Von außen gesehen mochte die ARD damit den lebenden Beweis dafür angetreten haben, dass die öffentlich-rechtlichen Sender in ihrer Kultursparte dazu bereit waren, die Erfolgslogik des Privatfernsehens zu akzeptieren und auf Prominenz zu setzen. Für Buschheuer wäre mit der neuen Auftrittsgelegenheit ein entscheidender Epitext-Wechsel verbunden gewesen. Am Ende kam es jedoch nur zu einem *Kulturweltpiegel*-Auftritt und einer arbeitsrechtlichen Auseinandersetzung mit dem WDR um die Frage, ob Buschheuer zu Recht aus ihrem Vertrag entlassen wurde, weil sie ihren Verpflichtungen nicht nachgekommen war, oder ob umgekehrt der Fernsehsender ihre „Krankheit dazu genutzt“ habe, sie zu „feuern“.⁶

Die Auseinandersetzung um eine epitextuelle Möglichkeit drehte sich aus Perspektive der Autorin auch darum, welche abstrakten Forderungen eine Medienanstalt gegenüber ihren Mitarbeiterinnen erheben darf, inwiefern diese sich fügen müssen und welche individuellen Rücksichten auf die Belange von Angestellten genommen werden müssen. Damit spiegelt sich in der juristischen Ausei-

⁴ Else Buschheuer: *Klick! Mich! An!* Norderstedt 2002, 49.

⁵ Vgl. Buschheuer: *Klick! Mich! An!*, 198–199.

⁶ N. N.: „Der WDR wird zahlen“. Die Schriftstellerin („Ruf! Mich! An!“) und Ex-„Kulturweltpiegel“-Moderatorin Else Buschheuer, 35, über ihren Rausschmiss durch den WDR und die folgende arbeitsrechtliche Auseinandersetzung. In: Der Spiegel, 3. Dezember 2001. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/else-buschheuer-der-wdr-wird-zahlen-a-170833.html> (15.9.2022).

nandersetzung ein grundsätzlicher Aspekt, den Buschheuer mit ihrer USA-Reise und der damit verbundenen Medienabsenz symbolisch verbunden hatte, nämlich ihren Traum vom „Luxus, nein sagen zu können“, „von der Freiheit, sich verweigern zu können“. Diesen „Traum von der totalen Unabhängigkeit“ träumte Buschheuer im April 2001 in der *ZEIT*, also in einem der vielen Epitexte, die ihre Werke flankieren:

Ich bin eine viel diskutierte und erfolgreiche Schriftstellerin. Ich füllte die Kassen der Buchhandlungen genauso wie die Spalten der Feuilletons. Ich gelte als schrullig und geheimnisvoll. Seit Jahren hat man mich nicht mehr in der Öffentlichkeit gesehen. Und wenn man mich sieht, erkennt man mich nicht.

Es existieren keine Fotos von mir. Oprah, Leno, Letterman, King, Biolek, Gaus, Willemse standen Schlange für ein Interview. Aber ich gebe keine Interviews. Niemand außer des nota-riell zum Schweigen verpflichteten inner circle weiß, wo auf der Welt ich mich aufhalte. Niemand fragt mich, wie das Wetter wird.⁷

Diese selbstwidersprüchliche Vision handelte von der öffentlich formulierten Form einer Karriere, die auf epitextuell fundierte Öffentlichkeit verzichtet. Der erträumte Autorinnen-Typus kommunizierte den Verzicht stets dadurch mit, dass seine Epitexte gewollt wurden, sodass sich deren Fehlen als Verweigerung auffassen ließ. Dies bedeutete freilich, dass der Erfolg nicht zufällig eine zentrale Rolle in diesem Autorinnenprofil einnahm. Ohne Erfolg nämlich wäre die Nachfrage versiegt und ein Prominenzverlust eingetreten, der die epitextuelle Lücke nicht mehr als profilgebende Leerstelle mitlaufen gelassen hätte. Nur wenige Monate nach diesem Artikel entschied Buschheuer sich allerdings für ein anderes werkpolitisches Manöver: Sie konzentrierte sich auf den Epitext, der damit – in der Nomenklatur Gérard Genettes – zum Text wurde. Bei diesem Austausch von Peripherie und Zentrum spielten die Ereignisse vom 11. September 2001 die entscheidende Rolle.

2 Ruf! Mich! An!

Buschheuers New York-Ausflug mag in vielen Hinsichten eine Zäsur gewesen sein. Ihr Image aber transferierte sie über den Ozean, denn sie betrachtete die Stadt in ihrem Weblog in der Manier einer „RMA“-Autorin. Mit diesem Kürzel spielte Busch-

⁷ Else Buschheuer: Oprah, Leno, Letterman, King, Biolek, Gaus, Willemse standen Schlange für ein Interview. Aber ich gebe keine Interviews. In: Die Zeit, 11. April 2001. URL: https://www.zeit.de/2001/16/_Oprah_Leno_Letterman_King_Biolek_Gaus_Willemse/komplettansicht (16.10.2022).

heuer im Internet-Tagebuch als Insider-Joke auf ihren ersten Roman an: *RUF! MICH! AN!* (2000). Unter dem an Woody Allens Filmklassiker angelehnten Arbeitstitel „die Stadtneurotikerin“⁸ entwarf Buschheuer darin mit Paprika Kramer den weiblichen Prototyp eines Erfolgsmenschen und machte es dem Publikum leicht, zwischen Romanfigur und Autorin Bezüge zu sehen. Wie ihre Romanfigur bekannte sich Buschheuer schamlos zum Erfolgswillen und den entsprechenden ästhetischen Winkelzügen. Die Zeitungen berichteten gern darüber, dass sie keine Gelegenheit verpasste, in der Öffentlichkeit mit einem www.else-buschheuer.de und *Ruf! Mich! An!*-T-Shirt aufzutreten, also Internet-Tagebuch und Roman als zwei Seiten einer Medaille zu verkaufen und die Autorin als das zu verkörpern, was sie in der neuen Öffentlichkeit des Literatur- und Medienbetriebs war: die Werbefläche ihrer selbst.⁹

Bereits dies zeigt, dass die systematischen Probleme bei der Unterscheidung von Kategorien wie Text, Peritext und Epitext historisch hilfreich sein können: So wohl die ausufernde Nutzung von Verfahren, die aus einer autor- und werkzentrierten Perspektive einen epitextuellen Status haben, als auch die gezielte Vermischung dieser Kategorien charakterisieren einen bestimmten Autorinnen-Typus. Die Berichterstattung blickte gewissermaßen nicht nur von den typischen Epitexten wie Autorinneninterviews in den Roman hinein, sondern nutzte umgekehrt den Roman, um in Interviews die Autorin zu perspektivieren. Was dabei Zentrum und was Peripherie war, ließ sich nicht auf den ersten Blick beantworten. So setzte etwa ein Porträt Buschheuers in der *taz* im April 2000 folgendermaßen ein:

Man hat in gewisser Weise Angst vor ihr. Oder besser davor, dass man etwas falsch machen könnte: Paprika, die Ich-Erzählerin und Protagonistin in Else Buschheuers Buch, hasst es nämlich, fremden Menschen die Hand zu geben, sie hasst es, fremde Menschen zu duzen, sie hasst überhaupt eine Menge an fremden Menschen. Sie trägt eine Walther PPK mit sich herum, und manchmal ballert sie auch damit los.

Doch dann sitzt Else Buschheuer ganz brav und perfekt geschminkt im Charlottenburger Literaturcafé und schüttelt ohne Murren die ausgestreckte Hand. „Eigentlich bin ich harmlos“, wird die 34-Jährige irgendwann im Laufe des Gesprächs sagen. Aber zuerst benimmt sie sich doch ein wenig Paprika-mäßig: Sie motzt über die quengelige Blage, die am Nebentisch laut Spielzeug auf den Boden feuert, immer und immer wieder. Die Walther PPK zieht

⁸ Norbert Wehrstedt: Else Buschheuer: Geboren in Eilenburg, aufgewachsen in Leipzig – und nun Pro7-Wetterfee. Ich mag's, wenn der Himmel bewölkt ist. In: *Leipziger-Volkszeitung*, 30. November 1998, 10.

⁹ Vgl. Margarete Raabe: Else Buschheuer, Autorin von „Ruf! Mich! An!“ über ihre Helden Paprika, Kinos und Handys. Sind wir nicht alle ein bisschen „Paprika“? In: *Die Welt*, 17. April 2000, 38.

sie allerdings nicht. Überhaupt ist sie sehr aufgeräumt, um dieses schöne Wort mal zu benutzen.¹⁰

Ein entscheidendes Verbindungsglied zwischen Romanfigur und Autorin bestand in der souveränen Gestaltung des eigenen Lebens:

Else Buschheuer wirkt, als ob sie genau wüsste, was sie tut. Als ob sie sich einfach dazu entschlossen hätte, ihre ganzen fiesen, amüsanten, grundgemeinen Gedanken herauszukotzen, ihre Stadtneurotiker-Allüren, die vielen ja nicht unbekannt sein dürften.¹¹

Anders formuliert: Nicht nur beleuchteten sich Text und Epitext gegenseitig und wechselten je nach Perspektive ihren Status, weil sowohl die Autorin als auch ihre Romanfigur den Anspruch auf Selbstbestimmung erhoben, sondern indem die konventionellen Rubriken in Unordnung gerieten, stellte sich der Eindruck einer selbstbestimmten Positionierung ein. Gerade die gewollte und von außen schwer berechenbare Aufhebung der Grenzen zwischen Text und Epitext signalisierte das Souveränitätsvermögen einer Person, die als Interviewprominente auch autor-schaftlich aktiv war oder als Autorin auch Prominenzpraktiken beherrschte.

Wie Paprika Kramer hatte sich diesem Image zufolge auch Buschheuer in der ökonomisierten, mediatisierten und kulturalisierten Welt der 1990er Jahre perfekt eingerichtet. Die Romanfigur hält, als Chef in einer Werbeagentur wirtschaftlich bestens versorgt und damit unabhängig, nach Möglichkeit nur vermittelt über Fernsehen oder SMS Kontakt zur Außenwelt und realisiert damit zumindest einen Teil des oben zitierten „Traums“, den Buschheuer in der *ZEIT* träumte. Ansonsten pflegt Paprika ihre geschmacklichen Vorlieben und Abneigungen: Die „Hassliste“, die sogar in Auswahl noch 66 Einträge umfasst, reicht von „Sonne“ und „Synonyme“ über „Schamhaare“, „Roger Willemse“ (dreimal vertreten), „Beziehungen führen“ und „in eine Beziehung investieren“, „Menschen, die mir zum Geburtstag gratulieren“ und „Menschen, die beleidigt sind, wenn ich ihnen nicht zum Geburtstag gratuliere“ bis „Schuhe mit Vierpunkt-Abroll-Dynamik (Ferse –

¹⁰ Jenni Zylka: „Ich habe gedacht: Wenn die das für ein Buch halten, dieses runtergerotzte Zeugs, dann ist irgendwas falsch“: Die Wetterfee von Pro 7 und N 24, Else Buschheuer, hat mit „Ruf! Mich! An!“ ein bewusst geschmackloses und ätzendes Stadtneurotiker-Buch geschrieben. Ein Porträt. In: *taz*, 25. April 2000, 23.

¹¹ Zylka: „Ich habe gedacht: Wenn die das für ein Buch halten, dieses runtergerotzte Zeugs, dann ist irgendwas falsch“, 23.

Außenballen – Innenballen – Großzehe).¹² Im Vergleich ist diese Woody-Allen-Version von Bret Easton Ellis“ *American Psycho*¹³ allerdings eher harmlos.

Der Roman bewegt sich aber nicht nur im Schatten der erfolgserprobten popliterarischen Provokationen, sondern schickt Paprika zudem in eine leidenschaftliche Affäre nach dem Muster von de Sades *Philosophie im Boudoir* sowie des Skandalromans *Gefährliche Liebschaften* von Choderlos de Laclos, der 1988 mit großem Staraufgebot verfilmt worden war. Fasziniert von der verführerischen Stimme eines Telefonansagers lässt sie sich auf eine sadomasochistische Beziehung ein, die sie schließlich völlig verstört. Anders als etwa beim Blümchensex in Stuckrad-Barres *Soloalbum* („Wir liegen dann morgens am Strand unter einer Schaukel und ficken ein bißchen“¹⁴) soll es hier offenbar nicht jugendfrei zugehen:

Er zieht routiniert meine Schamlippen auseinander. Das kleine Geräusch, das sie dabei machen, kommentiert er mit einem wollüstigen Schnalzen. Dann kommt sein Schwanz aus dem Nichts, trifft punktgenau und fährt bis ans Heft in mich hinein. Er versengt mich. Er pfählt mich. Er zerreißt mich. Vermählung von Himmel und Erde. Heilige Hochzeit. [...] Er packt mich wieder an den Haaren, zerrt mich an sich, schubst mich weg wie ein totes Insekt. Sein Rhythmus bin ich. [...] Ich könnte schwören, Gott ist höchstpersönlich zu mir runtergekommen und fickt mich. Oder der Teufel. Wer auch immer. Scheißegal.¹⁵

Es kommt an dieser Stelle nicht auf das drastische de Sade-*Remake*¹⁶ an, auch nicht darauf, dass sogar die Figuren erwägen, Teil eines „Schundromans“ zu sein.¹⁷ Symptomatisch sind vielmehr zwei andere Aspekte: Es war nämlich gar nicht Buschheuers eigene Idee, die selbstbestimmte Misanthropie ihrer Protagonistin durch eine Affäre zu stören: „[I]ch hatte ein Buch über Neurosen schreiben wollen. Aber meine Agentin bat mich, Sex reinzumachen. *Ruf! Mich! An!* war betreutes Schreiben. Ich habe geliefert und gedacht: Aha, so geht Roman.“¹⁸ Buschheuer machte aus ihren strategischen Absichten keinen Hehl. „Ich habe jahrelang Verlagen meine Kurzgeschichten geschickt und einen Stapel Ablehnungen gekriegt“, bekannte sie offenkundig. Dann habe ihre Lektorin geraten, es „mit

12 Buschheuer: RUF! MICH! AN!, 48–50.

13 Vgl. Constanze Alt: Zeitdiagnosen im Roman der Gegenwart. Bret Easton Ellis’ *American Psycho*, Michel Houellebecqs *Elementarteilchen* und die deutsche Gegenwartsliteratur. Berlin 2009, 318–327, 332, 335.

14 Benjamin von Stuckrad-Barre: *Soloalbum*. O.O. ⁸2002, 127.

15 Buschheuer: RUF! MICH! AN!, 93–94.

16 Vgl. Alt: Zeitdiagnosen im Roman der Gegenwart, 337–338.

17 Buschheuer: RUF! MICH! AN!, 98.

18 Jana Hensel: „Der Ruhm fühlte sich scheiße an“. Interview mit Else Buschheuer. In: Die Zeit, 4. April 2019. URL: <https://www.zeit.de/2019/15/else-buschheuer-sabine-knoll-moderatorin-autobiografie/komplettansicht> (19.11.2021).

einem längeren Text [...] in der Ich-Form“ zu probieren: „Ich dachte, das ist eigentlich gar kein Buch. Wenn die das für ein Buch halten, dieses runtergerotzte Zeug, dann ist irgendwas falsch.“¹⁹ Erfolg ging aber offenbar vor literarischem Skrupel und auch davor, die autorschaftliche Souveränität gegen die etablierten Erfolgsmechanismen zu bewahren.

Dies ist für den zweiten Aspekt entscheidend, der Paprikas „gefährliche Liebe“ aufschlussreich macht.²⁰ Die Protagonistin von *RUF! MICH! AN!* testet im Prinzip durch, ob sich ein Leben als selbstbestimmte Konsumentin konsequent führen lässt, ob es also genügt, die Welt nach Maßgabe ihrer Erlebnisfähigkeit zu beurteilen, ob das Prinzip der „Beziehungswahl“ wirklich zum Leben taugt und ob man auf „Beziehungsvorgaben“ so ganz ohne Schaden verzichten kann.²¹ „Freie Sexualität“ ist für diese Umstellung ein besonders wichtiges Experimentierfeld, weil sich sexuelle Liberalisierung gerade in populärkulturellen Stereotypen von Frauen spannungsvoll mit Sehnsuchtsbildern romantischer Beziehungskräfte verbindet.²² Die Leistung der SM-Kooperation liegt nun darin, dass sie widersprüchliche Momente verbindet: Sexualität wird von emotionalen Zumutungen der hingebungsvollen Liebe ebenso entkoppelt wie von den Machtverhältnissen des traditionellen Ehelebens, die in den sozialen Rollen von Mann und Frau wie natürlich verankert und gegeben scheinen. Zugleich spielen „Eugénie“ (alias Paprika) und „Valmont“ genau jene sozialen Hierarchien nach, die von der Egalisierung der Geschlechterverhältnisse in Frage gestellt wurden, nur eben auf der Basis einer freien Verabredung. Was aber als einvernehmliche und gewollte Performance sozialer und kultureller Muster beginnt, geht an der Frau nicht spurlos vorüber, sondern lässt sie gebrochen zurück. Ihre emotionale Ausstattung hinkt offenbar der sozialen Entwicklung hinterher, die sie auf den ersten Blick zu verkörpern scheint.

Einige Jahre später bestand das Geheimnis des irrwitzigen Erfolgs der „Hard-Core Romance“ *Fifty Shades of Grey* (2011) darin, die divergierenden Beziehungsmodelle zu versöhnen.²³ Die Hauptfiguren geben Souveränität in einem komplizierten Prozess auf, um das Geheimnis der passionierten Liebe zu bewahren. Zugleich verzichten sie aber nicht auf ihre Handlungsautonomie. Anders bei

¹⁹ Zylka: „Ich habe gedacht: Wenn die das für ein Buch halten, dieses runtergerotzte Zeugs, dann ist irgendwas falsch.“

²⁰ Zum Folgenden vgl. Eva Illouz: *Die neue Liebesordnung: Frauen, Männer und Shades of Grey*. Berlin 2013.

²¹ Vgl. dazu Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturoziologie der Gegenwart*. Frankfurt a. M. ²2005, 176–179.

²² Vgl. zur platonischen Liebeskonzeption: Buschheuer: *RUF! MICH! AN!*, 115. Ebenso aufschlussreich ist der Hinweis auf die Popqualität des SM über einen Rammstein-Song: Buschheuer: *RUF! MICH! AN!*, 97.

²³ So die These von Illouz: *Die neue Liebesordnung*.

Buschheuer: Wie in den beiden folgenden Romanen *Masserberg* und *Venus* agiert auch in *RUF! MICH! AN!* der Mann souverän und autonom, während die Frau düpiert und verlassen zurückbleibt. Der Roman mündet in die große Ratlosigkeit: „Ich würde jetzt gern mit jemandem reden. Aber mit wem? Und worüber?“²⁴ Gerae jener Handlungsstrang also, der die zunächst souverän agierende Hauptfigur in die Katastrophe emotionaler Heteronomie führt, war eine von außen an die Autorin herangetragene Empfehlung, die den erprobten, gewohnten und etablierten Erfolgsmechanismen des Literaturbetriebs folgte.

3 www.else-buschheuer.de

Während die Romanfigur an ihrem Souveränitätsanspruch scheiterte, sandte die Romanautorin weitere Signale der Selbstbestimmung. Der zweite Roman *Masserberg* (2001) enthielt, wie der *Berliner Kurier* beruhigt feststellte, wiederum einige Sex-Szenen,²⁵ verzichtete aber auf popliterarische Provokationsgesten à la Ellis. Und auch diese DDR-Geschichte eröffnete Bezüge zur Autorin – die Protagonistin des Romans litt wie Buschheuer unter einer Augenkrankheit. Die existenzielle, nicht mehr spielerische Dimension stand jedoch im Vordergrund. Der Genre-Wechsel wurde beobachtet: *Masserberg*, so meinte der *Spiegel*, „könnte den Untertitel ‚Nehmt! Mich! Ernst!‘ tragen, denn mittlerweile versucht die Autorin, ihren eingeschliffenen Domina-Effekt zu vermeiden“.²⁶ Auch in diesem Buschheuer-Porträt firmieren im Übrigen die Unberechenbarkeit der Autorin und das Kalkül, mit dem sie auf diesen Eindruck hinarbeitet, als Leitmotive. Wechselseitige Vergleiche zwischen der Autorin und Paprika Kramer gehörten zum Konzept.

Masserberg bahnte literarisch den Epitext-Wechsel an, der mit der Berufung Buschheuers zur *Kulturweltspeigel*-Moderation verbunden war. Hoch- und Unterhaltungskultur hatten bei Buschheuer offenbar eine Allianz geschlossen, ihre Grenzen waren durchlässig geworden. Indem Buchheuer die entsprechenden Migrationsmöglichkeiten ausnutzte, die sich daraus ergaben, signalisierte sie Unberechenbarkeit und trotzte dem Betrieb Souveränität ab, war aber in gewisser Weise auch heimatlos und ungeschützt, gehörte sie doch weder ganz dem Promiclus noch dem

24 Buschheuer: *RUF! MICH! AN!*, 202.

25 Vgl. N. N.: Else – ohne Erotik geht es nicht. In: *Berliner Kurier*, 26. Januar 2001, 6.

26 Thomas Tuma: Nehmt! Mich! Ernst! Else Buschheuer: „*Masserberg*“. ProSieben-Wetterfee Else Buschheuer beweist: Frauen können gut aussehen und dennoch nicht fürs Fernsehen taugen. Sie ist zu klug dafür. In: *Der Spiegel*, 19. Februar 2001, 132.

Kulturverein an. Matthias Altenburg markiert diese Zwischenexistenz in einer ebenso lobenden wie polemischen Besprechung von *Masserberg*:

Wenn es irgendwo noch einen guten Verlag gibt, mit einem Lektor, der fleißig und nicht nur scharf auf prominentes Frischfleisch ist, dann soll dieser Lektor Frau Buschheuer anrufen und zu ihr sagen: „Erzählen können Sie. Sie müssen sich entscheiden: Wollen Sie Geld, Welt, Fernsehen, Party oder wollen Sie richtige, echte, ernste Literatur? Entweder oder. Kommen Sie, erzählen Sie!“²⁷

Tatsächlich zeigte sich das Feuilleton einerseits fasziniert von Buschheuer und widmete ihr umfangreiche Porträts, lebte auf der anderen Seite allerdings auch seine Ressentiments gegen die notorisch als „Wetterfee“ diffamierte Autorin aus. Die große „Annäherung an Else Buschheuer“, die die *Süddeutsche Zeitung* im Juli 2001 brachte, versammelte die einander widersprechenden Signale schon im Untertitel: „Blöder Broiler, Promi-Tussi, Wetterfee, Pop-Literatin, „Kulturweltpiegel-Moderatorin“.²⁸

Ausgerechnet diese schillernde Autorin berichtete am 11. September 2001 als erste deutsche Schriftstellerin live von den Anschlägen:

11.9.01 Flugzeug Crash ins WTC

NY 9:34 Berlin 15:34

Ich möchte nur mal schnell anmerken, dass ich durch eines der Flugzeuge, die ins World Trade Center reingeknallt sind (das zweite), wach geworden bin. Das Zweite Flugzeug war größer, der Knall war lauter. Genauer: ich habe den beängstigenden Tiefflug gehört (WTC befindet sich optisch am Ende meiner Straße, ganz nah), habe den Crash gehört, der war trotz des permanenten Straßenlärmes sehr deutlich zu unterscheiden, habe vor meinem Fenster die Leute zusammenlaufen gehört und O my god rufen hören und bin dann schnell rausgelaufen auf die Straße. In jeden verdammten Turm ist ein Flugzeug geknallt. Die Flughäfen sind geschlossen, ab der Washington Bridge geht nix mehr, die U-Bahnen 1,2,3,9 fahren nicht. Bush hat schon eine Rede gehalten. Aber die beiden Türme stehen. Qualmend, durchlöchert, aber sie stehen.²⁹

27 Matthias Altenburg: *Morbus irgendwas*. Else Buschheuer schreibt eine Krankenhaus-Oper aus der DDR. In: *Der Tagesspiegel*, 18. Februar 2001, W04. Vgl. auch Tuma: *Nehmt! Mich! Ernst!*: „Sie ist keine Wetterfee mehr und noch keine Literatursensation. Sie ist nicht mehr Ost und noch nicht ganz West. Sie hängt irgendwo zwischen allem und wird vielleicht genau dadurch immer besser, dass ihr Blick geschärft ist angesichts der vielen Schubladen, in die man sie stecken will: vom Literatur-Groupie bis zur TV-Domina, die gut aussieht und dennoch keine Karriere macht“.

28 Evelyn Roll: Ich schreibe, also bin ich. Blöder Broiler, Promi-Tussi, Wetterfee, Pop-Literatin, „Kulturweltpiegel“-Moderatorin: Annäherung an Else Buschheuer. In: *Süddeutsche Zeitung*, 28./29. Juli 2001, 18.

29 Else Buschheuer: www.else-buschheuer.de. Das New York Tagebuch. Köln 2002, 128. Vgl. grundlegend dazu: Heide Reinhäckel: *Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2012, 79–94.

An dieser Stelle geschah jener Umschlag, mit dem die *KiWi*-Ausgabe des Weblogs auf dem Klappentext warb: „Von einem Tag auf den anderen wurden Else Buschheuers Aufzeichnungen aus New York und über New York zu Nachrichten aus einer versehrten Stadt“. Die Aufzeichnungen waren zunächst nämlich Nachrichten über den Lifestyle und Alltag einer Person, die ihre Umgebung daraufhin beobachtete, ob die Welt für sie gute oder schlechte Erlebnisse parat hielt. Buschheuer bediente also durchaus die Erwartungen, die dem Spiegelverhältnis zwischen ihr und Paprika Kramer entsprachen. Der erste richtige Aufreger bestand dann auch tatsächlich in der Nachricht, dass die Taschenbuchausgabe von *RUF! MICH! AN!* vom Heyne Verlag mit einem lila Cover ausgestattet wurde.³⁰ Schlimmeres geschah nicht. Wer sich, aus welchen Gründen auch immer, nicht für Buschheuer interessierte, hatte wenig von diesem Buch der launigen Banalitäten: Promi gesehen, Kaffee gekauft, Massage gehabt, dumm in der Stadt verlaufen, im Fernsehen dies und das geschaut etc. – das alles flott formuliert, mit einer ordentlichen Portion Selbstironie und gezielt ohne größeren Informationswert oder Anspruch auf erheblichen ästhetischen Gewinn. Das meiste hätte nicht einmal für die Tratsch-und-Klatsch-Seiten einer Illustrierten über ausreichend Sensationswert verfügt, um die Publikationsschwelle zu überschreiten.

So gesehen, beurteilt man das Publikationsgeschehen und die literarische Öffentlichkeit freilich aus der bildungsbürgerlichen Perspektive der Print- und vor allem der Buchkultur. Im Internet verteilt sich die Aufmerksamkeit jedoch anders. Entscheidend ist dort von Anfang an, welche Möglichkeiten der Teilhabe angeboten werden: Es sind nicht so sehr inhaltliche oder formale Eigenschaften und Qualitäten, die eine Äußerung bemerkenswert machen, also etwa deren Bildungsgröße oder Banalität, sondern die Gelegenheit, sich – wie ein Fan – im Dabeisein und Mitvollzug selbst zu erleben. Das kann nach überkommenen Maßstäben anspruchsvoll oder auch sehr trivial geschehen, und zudem kann Teilhabe sowohl positiv als auch negativ ausagiert werden. Beides gibt Gelegenheit, sich als „Prosumer“ aktiv zu beteiligen und die narzisstische Kränkung einer Kommunikation zu lindern, die in vielen Bereichen nur Experten das Rederecht erteilt und den Rest zum Zuhören verdammt.

So folgte etwa, nachdem Buschheuer sich am 10. Juli ziemlich übelgelaunt gezeigt hatte, am gleichen Tag eine Reaktion auf die Reaktion: „Vielen Dank für die qualitativ überwältigenden und quantitativ hochwertigen Trostzusendungen und Beschimpfungen, die ich mich persönlich zu beantworten außerstande sehe, daher auf diesem Wege“.³¹ Es ging um den Wallungswert, und daher war auch

30 Vgl. Buschheuer: *RUF! MICH! AN!*, 28–30.

31 Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 24.

ein Verriss im gehobenen Feuilleton keine Katastrophe, sondern – wie im Fall der FAZ-Rezension von *RUF! MICH! AN!* – nur eine gute Gelegenheit, dem etablierten Betrieb die kalte Schulter zu zeigen: „Lieber Frank Schirrmacher, danke, dass Du doch noch dran gedacht hast. Wenn man bedenkt, wie teuer uns eine Anzeige in der Größe gekommen wäre!“³² Auch für die „Werbung“ durch die Wahl unter „Die 100 peinlichsten Berliner“ durch das Stadtmagazin *TIP* bedankte sich Buschheuer, wünschte sich aber bei ihrer Wiederwahl ein anderes Autorinnenbild: „[B]eim nächsten Mal bitte nicht so'n Kampflesben-Foto, ihr Hasen!“³³

Die wiederkehrende Rubrik „Gelesen“ bediente in diesem Kontext noch am ehesten *Kulturweltspiegel*-Erwartungen. Allerdings betrachtete Buschheuer die Welt der Bücher genauso wie die städtische Umgebung. Wie es sich für die „RMA“-Autorin schickt, setzen die Lektüreberichte und Kurzrezensionen mit einem ebenso abgewogenen wie enthusiastischen Lob von Michel Houellebecqs *Ausweitung der Kampfzone* ein:

„Elementarteilchen‘ hat bei mir nicht so eingeschlagen, aber dies ist ein wirklich ganz und gar empfehlenswertes Buch. Verschiedene Textstellen, für die ich mich vorm Meister verbeugen möchte, kann ich grade nicht zitieren, weil ich das Buch gefressen und verschenkt habe, auf dass es der nächste fresse und wieder einer und noch einer.“³⁴

In dieser Bewunderungsliga spielten noch Max Goldt³⁵ und Sibylle Berg³⁶ mit, von der sich Buschheuer gern als „Medienfotze“ bezeichnen ließ.³⁷ Ansonsten flanierte sie ziemlich querbeet irgendwo zwischen Franz Kafkas *Amerika* und Eva Enslers *Vagina-Monologen* durch die Buchlandschaft.

Zwei Aspekte sind aufschlussreich: Zum einen verhielt sich Buschheuer wie der Idealtyp jener Leserin, die in den großen Lesestudien um 2000 statistisch erfasst wurde. Wenn sie ein Buch anmachte, las sie es – egal wie viele Seiten dabei zu Strecke gebracht werden mussten – durch. Sprang der Funke zwischen Buch und Leserin nicht über, dann wurde das Buch – ohne Berücksichtigung von Kanon und Renommee – in einem Akt der Lektüresouveränität wieder zugeklappt. Rolf Dieter Brinkmanns *Keiner weiß mehr* ist so etwa „kein schlechtes Buch, aber ich hab es nach der Hälfte weggelegt“³⁸ – einfach so, ohne Bildungs-skrupel und schlechtes Kulturgewissen. Auch mit *Zähne zeigen* von Zadie Smith,

32 Buschheuer: *Klick! Mich! An!*, 23.

33 Buschheuer: *Klick! Mich! An!*, 39.

34 Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 36.

35 Vgl. Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 53, 95.

36 Vgl. Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 78–79.

37 Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 78–79, 95.

38 Buschheuer: *RUF! MICH! AN!*, 53.

deren Münchener Lesung Buschheuer bereits mittendrin verlassen hatte, klappt es nicht: „Gestern habe ich den Schinken bis zur Seite 30 geschafft, dann verließ mich die Kraft (Reim!!). Hab es auf dem Flughafen Newark liegen gelassen.“³⁹ Entscheidend ist, ob es einem Buch gelingt, „mein“ Buch zu sein,⁴⁰ also den Vorlieben und Neigungen des Lesers oder der Leserin entgegenzukommen. Nicht die Leserin muss sich dem Buch gewachsen zeigen, sondern umgekehrt das Buch der Leserin.

Der zweite Aspekt betrifft die Angleichung des Umgangs mit Literatur an die Routinen, die *Amazon* anbot. Buschheuers Kurzbesprechungen klingen nicht nur stilistisch und inhaltlich so, als kämen sie aus der Rubrik „Kundenrezensionen“. Sie arbeitete auch mit an der Bildung eines Typus von *Community*, durch den *Amazon* Kunden an sich bindet, um sie der analogen Konkurrenz zu entziehen. Die Plattform verspricht vordergründig Kommunikation auf Augenhöhe von Kunden für Kunden und konkurriert damit strukturell mit den offensichtlich eher hierarchisch organisierten Beziehungen von Fachleuten und Laien im herkömmlichen Literaturbetrieb. Buschheuer trat als Literaturkritikerin auf, die nicht nur Tipps gab, sondern auch selbst Ratschläge annahm und für ihre *Follower* testete: Dieses Buch wurde ihr von Amalie Fried empfohlen, jenes von Alice Schwarzer und ein anderes von einem „Freund“ oder von Rita, der „Moderatoren-Betreuerin bei Pro-Sieben, die ich von hier aus herzlich grüße“.⁴¹ Als Maßstab gilt dabei immer wieder die Nähe zu *RUF! MICH! AN!* Oder anders: Ein wichtiges Kriterium für die Güte eines Buchs ist, ob „RMA“ in der Rubrik „Kunden, die diesen Artikel kauften, kauften auch“ auftauchen könnte – so etwa im Fall von Frederic Beigbeders *39,90*, Elke Naters“ *Lügen* oder Susanne Moores *Aufschneider*.⁴² Tatsächlich verfügte Buschheuer über eine „Amazon-Partnerschaft“ und verfolgte genau, welche Auswirkungen ihre Lektürehinweise auf den Buchverkauf hatten. Sie selbst verdiente nur 35 Pfennig pro Buch, das über ihre Website verkauft wurde.⁴³ Rein

39 Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 54.

40 Über Alessandro Bariccos *Seide* heißt es: „Hat mir Rita empfohlen, meine Moderatoren-Betreuerin bei Pro-Sieben, die ich von hier aus herzlich grüße. Ein Buch wie ein Lied, ein Liedchen, ein Kunstlied, ein kleines Kunstwerk, dessen Lektüre kürzer währt als Letterman. Auf karge Art poetisch. Etwas zu poetisch für mich. Nicht meine Art Roman. Aber mein Thema: die Unerreichbarkeit der Menschen füreinander. Zum Schluss saß mir ein kleines Weinen in der Kehle hinten und da blieb es auch gefälligst drin.“ (Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 37).

41 Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 36.

42 Vgl. Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 36, 60, 121.

43 Vgl. Christian Bartels und Else Buschheuer: „Das zeitgeistige Pointengeschnatter ging mir auf die Nerven!“ In: Spiegel Online, 18. Juli 2001. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/else-buschheuer-das-zeitgeistige-pointengeschnatter-ging-mir-auf-die-nerven-a-145708.html> (13.11.2022).

quantitativ dürfte das alles auch sonst ziemlich irrelevant gewesen sein. Es zeugt jedoch von einer qualitativ veränderten Haltung gegenüber der Literatur.

Hier tat sich eine literarische Welt auf, die nicht mehr auf die alten Zugänge, Schwellen und Aufenthaltsberechtigungen angewiesen war, sondern durch die man auf der Suche nach Erlebnissen so selbstbewusst und -fixiert flanierte wie Buschheuer durch New York. Die Abhängigkeitsverhältnisse hatten sich im Verlauf der 1990er Jahre nachhaltig verändert, und Buschheuer nutzte schon erstaunlich früh die digitalen Instrumente, die Autoren und Autorinnen zur Verfügung standen, um autonome Gestaltungskraft geltend zu machen. Allerdings hatte, wie Buschheuer im Nachhinein offen bekannte, „mein Verlag Kiepenheuer & Witsch“ entschieden, den „deutsche[n] Teil“ des Tagebuchs nicht zu veröffentlichen und ganz auf New York und den 9/11-Effekt zu setzen.⁴⁴ Die Autorin mochte aber den „Berliner Teil“ lieber, den sie daher 2002 – wie die folgenden Tagebücher – bei dem Selfpublishing-Anbieter *BoD* als Book-on-Demand herausgab.

Der USA-Aufenthalt und damit die Veränderung des epitextuellen Profils von Buschheuer war also in vielen Hinsichten mit der Frage verbunden, wie selbstbestimmt eine Autorin erfolgreich sein konnte. Dann aber penetrierten zwei von Männern gesteuerte Flugzeuge gewaltsam die Wahrzeichen jener Inkarnation des Großstädtischen, in der eine Frau das „RMA-Feeling“⁴⁵ ausleben konnte. In gewisser Weise schlug an dieser Stelle die Dramaturgie des *New York Tagebuchs* um und folgte dem Muster des Romans: Die Tagebuch-Erzählerin war als selbstbewusste und selbstständige Frau in New York angekommen, hatte sich dort im Geist der „RMA“-Geschichte eingerichtet und wurde dann von Anschlägen völlig aus dem Konzept gebracht, mit denen der Macho-Terrorismus die verletzliche Kultur „des Westens“ attackierte.

Wie bei vielen anderen Beobachtern wirkten sich auch bei Buschheuer die Angriffe unmittelbar körperlich aus, bei dieser „Ohrenzeugin“⁴⁶ jedoch in einer sehr viel drastischeren Weise. Als ein Tagebuchleser sie wegen der „Lockerheit“ ihrer Berichterstattung lobte, korrigierte sie: „Falscher Eindruck, ganz falsch. Ich hab grad gekotzt und zittere am ganzen Körper [...].“⁴⁷ Am 13. September notierte Buschheuer:

Die Twin-Towers sind beide in meine Augen gefallen. Ich habe keine Pupillen mehr, sondern brennende Türme in meinen Augen. Alles, was ich in diesem Leben noch sehe, werde

44 Buschheuer: *Klick! Mich! An!*, 8.

45 Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 20.

46 Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 160.

47 Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 139.

ich durch diese brennenden Türme sehen. Jeder, der mich ansieht, wird diese brennenden Türme in meinen Augen sehen.⁴⁸

An dieser Stelle verschmolz die Stadt mit dem Körper der Autorin – beide waren nur noch ein „Haufen Dreck“.⁴⁹ Nach drei Tagen kollabierte Buschheuer, begab sich in medizinische Behandlung und wurde mit Tabletten ruhiggestellt.

4 Zwischen Text und Epitext

Nun könnte man die ungeheure Egozentrik einer Zeitzeugin, die den Schrecken zwar aus der Nähe, aber letztlich doch aus sicherer Entfernung beobachtet, schlicht als völlig überdrehte Anmaßung verbuchen. Und tatsächlich fragte sich Buschheuer selbst immer wieder, ob sie überhaupt „das Recht“ habe oder dazu „befugt“ sei, „diesen großen unendlichen Schmerz zu fühlen“.⁵⁰ Dass sie die Attacken als persönlichen Schock erlebte und ichbezogen verarbeitete, ist jedoch ebenso bezeichnend wie das beinahe unmittelbar nach den Anschlägen einsetzende manische Schreiben, das in Echtzeit vor den Augen des Publikums stattfand. In *Generation Golf zwei* (2003) gab Florian Illies einen guten Hinweis, in welcher Art und Weise eine Autorin wie Buschheuer von den Attentaten getroffen wurde: „Wir mussten uns eingestehen, dass uns dieser Anschlag so traf, weil es ein Anschlag auf New York war, auf die Stadt, auf die wir all unsere Träume von Selbstverwirklichung projizieren. [...] Es war also auch ein Angriff auf uns selbst.“⁵¹

„Buschheuer“ verkörperte in dem Moment, als die Twin-Towers in ihre Augen „fielen“, keine Einzelperson, kein Individuum. Die Ereignisse betrafen sie als repräsentatives Element eines Welt- und Lebenszusammenhangs. Als Buschheuer in ihr Internet-Tagebuch flüchtete, weil draußen das gewohnte Leben zusammenbrach, suchte sie Zuflucht an einem Ort, wo die Welt strukturell noch in Ordnung war: Die terroristischen Anschläge trafen Körper und Gegenstände. Sie funktionierten jedoch nur deswegen, weil sie die mediale Infrastruktur (bis auf das Telefonnetz) nicht nur intakt ließen, sondern für sich nutzten. In dieser parasitären Teilhabe lag einerseits das Raffinement der Attacken. Andererseits sieht man auch sehr gut, dass die Anschläge bei all dem unsäglichen Leid, das sie verursacht haben, bloß an der Oberfläche dessen kratzten, was sie eigentlich zum Einsturz bringen wollten,

⁴⁸ Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 174.

⁴⁹ Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 152.

⁵⁰ Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 206, 211.

⁵¹ Florian Illies: *Generation Golf zwei*. München 2003, 103–104.

mehr noch: Als Medienereignis störten sie den attackierten Lebenszusammenhang nicht, sondern stimulierten und versorgten ihn mit Energie.

So registrierte Buschheuer mit einer gewissen Fassungslosigkeit, wie nach wenigen Tagen die Türme des WTC zum T-Shirt-Motiv verkamen, bald auch mit der Aufschrift „i survived the attack“ – „buy one get one free was für ein schönes und originelles souvenir ihr arschgesichter“.⁵² Ebenso allergisch reagierte sie darauf, dass ihr Internet-Tagebuch beinahe augenblicklich ins „Medienkarussell“⁵³ eingespeist wurde. Sie selbst lehnte es ab, als Liveberichterstatterin aufzutreten und rückte die Verhältnisse ins rechte Licht:

Liebe Journalisten!

Ich mag keine Schalten machen, keine Radiointerviews geben, nicht in Talkrunden sitzen und die „Deutsche, die aus New York berichtet hat“ geben. Ich bin kein Opfer (nicht mehr als wir alle), keine nahe Augenzeugin, ich habe keine Angehörigen verloren und bin nicht verletzt. Ich wohne nur zufällig in der Nähe. Und führe zufällig seit Monaten mein Tagebuch aus New York. Alles, was ich zu sagen habe, steht in diesem Tagebuch.⁵⁴

Als „öffentliche Frau“ konnte sie allerdings nicht verhindern, „benutzt“ zu werden, so fremd ihr auch der ganze „Promischeiß“ geworden sein mochte:

BILD und BZ montieren mein Gesicht vor das WTC (BILD) und vor die Trümmer (BZ), *Taff* und *RTL Exclusiv* filmten ungebeten mein Tagebuch ab. Offenbar gab es einen großen Mangal an deutschen Opfern, den ich interimsmäßig überbrücken sollte.⁵⁵

Auf der einen Seite sah es so aus, als ob die harte Realität der Anschläge vom 11. September die Illusionen, die der Westen sich von sich selbst machte, hatte auffliegen lassen. Auf der anderen Seite bemerkte gerade Buschheuer, dass die Mediengeister, die einst gerufen worden waren, sich nicht bändigen ließen. Den großen Kreis schloss Buschheuer, als sie die Verbindung zwischen den Medienzumutungen und den Terrorattacken herstellte. Als Terror-Event drängte 9/11 den zeitgenössischen Beobachtern nicht umsonst den frivolen Vergleich zur Blockbuster-Ästhetik auf. Und so spielte dann auch Buschheuer einen Tag nach den Attentaten mit dem Gedanken, dass es sich bei den „Tätern“ lediglich um „vier durchgeknallte irre blödgesendete Jungs“ gehandelt haben könnte: „Ihr Plan war vage, sie waren alle medienverblödet, Katastrophenfilm-Fans, lebensmüde angekotzt, aber auch zornig, auf die Eltern, die

52 Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 214, 216.

53 Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 198.

54 Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 182.

55 Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 205, vgl. auch Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 199.

Regierung, die Welt.“⁵⁶ Dies freilich bedeutet, dass die westliche Medienwelt, die Buschheuer so lange unterstützt hatte, jenen Terror erzeugt hat, dem nun nicht nur das WTC, sondern metonymisch auch sie selbst zum Opfer fiel.

Man muss diese These nicht so groß stehen lassen, um die Kontextfunktion von *9/11* im literarischen Feld zu bestimmen. Ein kurzer Exkurs zur Platzierung Buschheuers durch das Feuilleton hilft weiter:⁵⁷ Bei den Terroranschlägen vom 11. September 2001 handelte es sich um eine heftige Aufmerksamkeitszumutung, der man sich kaum entziehen konnte. Wie im Fall von „1989“⁵⁸ als Symbol für den Mauerfall war *9/11* die Abkürzung für ein medial so perfekt dokumentiertes Ereignis, dass sich erneut die Frage stellte, inwiefern Literatur dazu überhaupt noch etwas zu sagen hatte, weil alle Bilder und Worte schon verbraucht waren.⁵⁹ Die Vorfälle trafen Autorinnen und Autoren allerdings nicht voraussetzungslös, sondern mit einer bestimmten Bereitschaft, einen Einschnitt wahrzunehmen,⁶⁰ weil grundlegende Veränderungen im literarischen Feld der 1990er Jahre ohnehin den Eindruck hatten entstehen lassen, dass die normativen Koordinaten grundlegend erodierten.⁶¹ Als die ersten *9/11*-Publikationen vorlagen, war in den Rezensionen bezeichnenderweise nichts von dem Problembündel aus Politik, Wirtschaft, Religion und Medien zu lesen, das die Ereignisse vom 11. September 2001 eigentlich zum Reflexionszentrum der Gegenwart machte. Die Literaturkritik nutzte das Ereignis vielmehr dazu, um die Verhältnisse im literarischen Feld zu rekalibrieren und die Debatten neu aufzulegen, mit denen sie im vergan-

56 Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 158–159.

57 Vgl. dazu auch Reinhäckel: *Traumatische Texturen*, 87–92.

58 Vgl. Heide Holmer und Albert Meier: „Wie ich das mit der Mauer hingekriegt habe“. Der 9. November 1989 in Thomas Brüssigs „Helden wie wir“ und in Thomas Hettches „Nox“. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, *Jahrbuch* 1999, 112–131.

59 Vgl. Christoph Deupmann: Ausnahmezustand des Erzählers. Zeit und Ereignis in Ulrich Peltzers Erzählung *Bryant Park* und anderen Texten über den 11. September 2001. In: *Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001*. Hg. von Ingo Irsigler und Christoph Jürgensen. Heidelberg 2008, 17–28, hier: 21.

60 Als etwa Norbert Niemann und Georg M. Oswald zwei Monate vor dem 11. September“ einen *Akzente*-Band zum Verhältnis von Literatur und Politik herausgaben, moderierten sie die Beiträge als Reaktionen auf eine Zeitenwende an: „Die politische und gesellschaftskritische Kultur bürgerlicher Prägung ist weggebrochen. An ihre Stelle ist etwas anderes getreten. Diesem anderen begegnen wir im politischen Tagesgeschäft genauso wie in der Alltagskultur oder an den Arbeitsplätzen. Es ereignet sich und ist auf der hauptsächlich marktförmigen Verlaufsoberfläche auch beschreibbar. Doch entzieht es sich, während wir es betrachten, noch weitgehend einer präziseren Benennbarkeit vor allem im Hinblick darauf, wie es die Menschen erreicht und zurichtet.“ (Norbert Niemann und Georg M. Oswald: Aus der Einladung zur Mitwirkung an diesem Heft. In: *Akzente* 48 (2001), 193).

61 Vgl. Carolin Amlinger: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin 2021, 270.

genen Jahrzehnt an Deutungsmacht gewonnen hatte. Diese selbstreflexive Komponente sah man auch gut daran, dass die Rezensionen zur 9/11-Literatur ständig Bezug auf andere Beiträge nahmen, sich also in Relation zu anderen Mitspielern und in der Konkurrenz der Feuilletons untereinander bewegten: *Spiegel*⁶² gegen *DIE ZEIT*⁶³, *FAS*⁶⁴ gegen *Spiegel*, die *Frankfurter Rundschau* gegen sich selbst.⁶⁵

Bei der Kartografierung des Felds galt die große Abgrenzung jenen Büchern, die ohne Hilfe oder sogar entgegen den Empfehlungen des Feuilletons immens erfolgreich waren, etwa der florierenden „Frauenunterhaltungsliteratur“,⁶⁶ aber auch der sogenannten Popliteratur – „Schluss mit Pop-Tralala“ lautete die Parole.⁶⁷ Auf dem Feld der feuilletonrelevanten Literatur wurde Durs Grünbein, der eine Woche nach den Anschlägen in der *FAZ* Tagebucheinträge vom 11. September publiziert hatte,⁶⁸ auf den verlorenen Posten des repräsentativen Autors abkommandiert, der in der Debatte um die deutsche Gegenwartsliteratur sowie im deutsch-deutschen Literaturstreit attackiert worden war.⁶⁹ Als Gegenbild dienten Kathrin

62 Vgl. Volker Hage: Vorbeben der Angst. Wie reagieren die Schriftsteller auf die Terroranschläge in den USA? Was folgt aus der veränderten Weltlage für die Literatur? Schluss mit Pop-Tralala, ernster Ton, elementare Themen – überraschend haben etliche der neuen Romane deutscher Sprache, die jetzt erscheinen, das längst beherzigt. In: *Der Spiegel*, 7. Oktober 2001. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur-vorbeben-der-angst-a-bc2c9827-0002-0001-0000-000020289368> (19.10.2021).

63 Vgl. Thomas E. Schmidt: Zumutungen für Dichter. Wen der Krieg bekümmert. In: *Die Zeit*, 4. Oktober 2001. URL: https://www.zeit.de/2001/41/Zumutungen_fuer_Dichter (7.11.2021).

64 Vgl. Volker Weidermann: Die Wörter sind unter uns. Die Bücher zum 11. September sind da: Lauter Katastrophen – bis auf Ulrich Peltzers Bryant Park. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 17. Februar 2002, 27.

65 Ina Hartwig setzt sich kritisch mit einem Artikel ihrer Kollegin Ursula März auseinander: Ich-Krater. Literatur nach dem 11. September – am Nullpunkt? In: *Frankfurter Rundschau*, 4. April 2002, 17.

66 Hage: Vorbeben der Angst: „Zwar werden neckische Romane à la ‚Frauen die Prosecco trinken‘, ‚Das Superweib‘ oder ‚Männer sind wie Schokolade‘ weiterhin die Buchhandlungen überschwemmen – doch schon vor den Ereignissen vom 11. September hat sich eine gewisse Ermüdung bei der vermeintlich jugendlichen, oberflächlichen Leichtgewichtsprosa abgezeichnet. Da überrascht es fast nicht mehr, dass eine Reihe von deutschsprachigen Schriftstellern einen eher ernsthaften, fast altmodisch tiefsinnigen Ton pflegen. Überraschend ist das vielleicht nur deswegen, weil das, was sich jetzt vor allem in der Romanliteratur zeigt, eine lange Vorlaufzeit hat – die Autoren saßen an den umfangreichen Büchern viele Jahre, zum Teil fast ein Jahrzehnt. Schluss mit dem Tralala: Das ist bei ihnen schon geraume Zeit die Devise.“

67 So im Untertitel von Hage: Vorbeben der Angst.

68 Vgl. Durs Grünbein: Aus einer Welt, die keine Feuerpause kennt. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19. September 2001, 53.

69 Vgl. Weidermann: Die Wörter sind unter uns.

Röggelss *really ground zero* (2001) und Ulrich Peltzers *Bryant Park* (2002).⁷⁰ Volker Weidermann brachte auf den Punkt, warum er Röggelss und Peltzers 9/11-Texte favorisierte: „Es gibt keine Kapitulation vor dem Ereignis.“⁷¹

Else Buschheuer hingegen, die 2002 die Buchfassung ihres Weblogs vorlegte, wurde auf der anderen Seite des literarischen Felds dem offensiv heteronom ausgerichteten Pol zugeordnet und entsprechend disqualifiziert. Mit einer ordentlichen Portion Misogynie machte Weidermann kurzen Prozess mit ihr. Nachdem er Grünebeins Einlassungen als „Kriegs-Kitsch“ diffamiert hatte, polemisierte er gegen den „Sprachmüll“ und „Brachialunsinn, den jetzt der Kiepenheuer und Witsch Verlag zwischen zwei Buchdeckel gepreßt hat“:

Unter dem Titel „www.else-buschheuer.de“ werden in den nächsten Tagen die gesammelten Unsinnigkeiten der ehemaligen Pro7-Wetterfee veröffentlicht, die sich zur Zeit des Anschlags zu einem Praktikum bei der traditionsreichen Zeitschrift „Aufbau“ in New York aufhielt. Und ein Internet-Tagebuch führte.⁷²

Ringo Frey stellte einige Monate später in der *Welt* fest, einer von den Tausenden von Gründen, „warum man die Katastrophe vom 11. September hätte verhindern müssen“, bestehe darin, „dass die Katastrophe, kaum hatten sich die Staubwolken aus Manhattan verzogen, Buch wurde“. Als besonders abschreckendes Beispiel führte er das gesammelte „Welterleben der von der Wetterfee zur (sogar einigermaßen akzeptablen) Schriftstellerin aufgestiegenen Else Buschheuer vom 4. Juni bis zum 4. November 2001“ an: „Bin Laden sei verflucht.“⁷³

Für die feldinterne Funktion des Medien- und Diskursereignisses 9/11 ist dabei aufschlussreich, dass Weidermann den Buschheuer-Verriss nutzt, um seinen Aufmerksamkeitskonkurrenten Volker Hage, der der „Unmittelbarkeit“ und „Eindringlichkeit“ des Weblogs von Buschheuer durchaus etwas abgewinnen konnte,⁷⁴ zugleich mit der Autorin zu versenken:

Beachtenswert in diesem Zusammenhang auch die Erkenntnis, daß kein Unsinn unsinnig genug ist, um nicht noch einen freundlichen Sekundanten zu finden. Volker Hage, Literaturchef des „Spiegels“, erklärte zu den Betrachtungen der Dichterin schon mal vorab: „In ihren

⁷⁰ Vgl. Weidermann: Die Wörter sind unter uns; Richard Kämerlings: Leerstellen. Realismus und Terror: Wird der 11. September Literatur? In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Dezember 2001, 41.

⁷¹ Weidermann: Die Wörter sind unter uns.

⁷² Weidermann: Die Wörter sind unter uns.

⁷³ Ringo Frey: Zugeschlagen. Der letzte Versuch. In: Die Welt, 6. April 2002, 8.

⁷⁴ Hage: Vorbeben der Angst: „Was oft so leichtfertig literarischen Texten als Etikett angeheftet wird, hier hat es seine Form gefunden: das Spontane und Authentische“.

Aufzeichnungen aus der attackierten Stadt erweist sich die Verfasserin als eine bei aller emotionalen Aufgewühltheit aufmerksame Beobachterin und Chronistin.⁷⁵ Sehr aufmerksam, Herr Hage.

Das gehobene Feuilleton akzeptierte jene Bücher, die gegen das Ereignishafte von 9/11 ankämpften und damit immer auch gegen jene Konkurrenzmedien, die sich – wie vor allem das Fernsehen – im Momentanen und Kurzfristigen eingerichtet hatten. Hajo Steinert, einer der wenigen *Bryant Park*-Kritiker, formulierte es mit Blick auf Peltzer schnippisch: Der „Verknüpfungsvirtuose“ habe ein Buch geschrieben, „wie es Germanisten und Literaturkritiker nur lieben können“.⁷⁵

Um von hier aus den Bogen zurückzuschlagen: Buschheuer ist eine Autorin, die durch ihre erfolgreichen epitextuellen Aktivitäten nicht auf das Feuilleton angewiesen war. Dass damit alternative Abhängigkeiten einhergingen, liegt auf der Hand. Anders als geplant, kehrte Buschheuer nicht nach einigen Monaten zurück, sondern blieb vier Jahre in New York. Wie viele der überraschenden Wendungen ihres Lebenswegs handelte es sich um ein Signal für den Autonomieanspruch, den sie mit der USA-Reise ohnehin verbunden hatte. Das funktionierte für Buschheuer freilich nur dann, wenn über den Ausstieg und den Öffentlichkeitsverzicht auch berichtet wurde, etwa aus Anlass einer Lesung der Buchpublikation des New-York-Tagebuchs in der *Berliner Morgenpost*:

Sie zog nach dem Anschlag aus dem Sperrgebiet (in das sie nur noch mit ihrem Mietvertrag rein kam) und wohnte plötzlich direkt über einem Hare-Krishna-Tempel. Anfangs ging ihr das ewige ‚Hare! Hare!‘ aus dem Erdgeschoss auf den Zeiger. Aber dann hat sie sich näher damit befasst, sich dort sogar eingemietet. Und um das bezahlen zu können, kochte sie für Obdachlose und spülte Geschirr: ‚Der amerikanische Traum. Ich wollte ganz unten anfangen.‘ Und sie hat alles mitgemacht. Die vier goldenen Regeln: Kein Glücksspiel. Kein Fleisch. Keine Intoxikation (Alkohol, Zigaretten, Kaffee). Und kein Sex. ‚Da kuck mal, was bleibt‘, grinst sie, gibt aber zu, dass sie mit dem Sex schon vorher abgeschlossen hat: ‚Ich habe fertig!‘ Auch ihr neues Outfit ist eine deutliche Absage an die frühere Else. Vor allem aber ans Fernsehen, dass sie immer zwang, gleich auszusehen.⁷⁶

Die Publikation des *New York Tagebuchs* bei *Kiepenheuer & Witsch* blieb nicht nur wegen der damit verbundenen Promotion-Aktivitäten zwiespältig: In der Aufmachung orientierte sich der Verlag farblich und typografisch an *the book*, das aus der Internetplattform www.ampool.de hervorgegangen war. Wie die meisten anderen digitalen Rebellionen dieser literaturhistorischen Phase landete das Projekt als

75 Hajo Steinert: „total surreal how das ding collapsed“. Wie mit den Towers ein Buch in Schutt und Asche sinken kann – Ulrich Peltzers „Bryant Park“. In: Die Welt, 27. April 2002, 4.

76 Peter Zander: Heute liest sie aus ihrem New-York-Tagebuch: Else Buschheuer über Fitnesswahn und geistige Erleuchtung. „Mit Sex habe ich fertig“. In: Berliner Morgenpost, 11. April 2002, 20.

Papiertiger auf dem Buchmarkt. Selbst Buschheuer kommentierte die Lektüre der von Elke Naters und Sven Lager herausgegebenen Texte in ihrem Tagebuch am 4. September 2001 freundlich, aber keinesfalls überschwänglich: „Kleine feine Sammlung von kleinen mitunter feinen Texten. Bin noch nicht ganz durch, freue mich aber über Begabtenförderung jeglicher Art.“⁷⁷ Die vor sich hin geplauderten Internetbeiträge wurden fürs Papier überarbeitet, fielen aber dennoch im Feuilleton durch: Das Buch forderte traditionell eine andere Form von Teilhabe und Anteilnahme als ein Blog-Beitrag.

KiWi nun brachte Buschheuers Selbstberichterstattung – wie erwähnt – gegen den Wunsch der Autorin bezeichnenderweise nur in einem Auszug heraus, der sich auf die Zeit in New York und auf die Sensation von 9/11 beschränkte. Geplant war wohl ein anderes Buch, für das zwischen Buschheuer und dem Verlag schon länger zuvor ein Vertrag abgeschlossen worden war und das im Prinzip am 8. September 2001 fertig vorgelegen hatte – „doch dann kam alles anders“.⁷⁸ Das „deutsche Tagebuch“, das für das diarische Gesamtprojekt, für die damit verbundenen Austauschbeziehungen und für die Positionierung der Autorin eigentlich sehr viel charakteristischer ist, veröffentlichte Buschheuer dann wie die folgenden New-York-Tagebücher bei dem Selfpublishing-Anbieter *BoD* als Book-on-Demand.⁷⁹ Damit demonstrierte sie, was unabhängig von den Gatekeepern der Verlage mittlerweile möglich war. Auch sie aber ließ das Internettagebuch nicht einfach im Netz stehen, sondern überführte es mit rebellischer Geste gegen das mit der Buchkultur verbundene Verlagswesen ins Buchformat.

Dass sich mit dem Medienwechsel die Frage verband, inwiefern dies auch die Transformation von Epitext in Text bedeutet, zeigt sich an der schlingernden Einschätzung der Online-Publikation und der vom Verlag veranstalteten Print-Publikation durch die Autorin selbst: Ihr Weblog habe sie anfangs als „Service-Leistung“ verstanden, „um zu gucken: Wie ist das Feed-back?“ Daraus habe sich „eine Art Sucht entwickelt, mich mitzuteilen, auch mit ausgedachten Geschichten“, sodass die Grenze zum Romanwerk, also aus der Perspektive Genettes zum Text, fragwürdig wurde:

Ich weiß nicht, wie ich da rauskommen soll. Ich muss ja auch Sachen für den Roman aufheben. Wenn ich etwas Schönes erlebe, nehme ich das mir selbst und dem Roman weg und schreibe es ins Tagebuch. So wie es ist, ohne es zu bearbeiten. Das schlaucht, und der

⁷⁷ Buschheuer: www.else-buschheuer.de, 115.

⁷⁸ Zander: Heute liest sie aus ihrem New-York-Tagebuch.

⁷⁹ Auf www.else-buschheuer.de. (2002) und Klick! Mich! An! (2002) folgen in dieser Serie *calcutta – eilenburg – chinatown*. Das New York Tagebuch 3 (2004) sowie *Harlem Bangkok Berlin*. Das New York Tagebuch IV (2005).

Roman liegt brach. Ich muss mich disziplinieren. Das auf der Website ist ja Abfall, das Gute will ich ins Buch tun.

Eigentlich also entsprach die Gattung des Romans den kulturellen Erwartungen, die sich traditionell mit dem gedruckten „Buch“ verbinden. Selbst Rainald Goetz hatte sein Internet-Tagebuch *Abfall für alle*, auf das Buschheuer hier anspielt, im Internet gelöscht und nur als Buch für die Nachwelt erhalten. Warum sie, so musste sich Buschheuer fragen lassen, „dann überhaupt ein Buch aus dem Tagebuch gemacht“ habe? „Ich dachte, das ist nicht so viel Arbeit. Sind ja schließlich schon schlimmere Bücher gedruckt worden.“⁸⁰

Zum einen könnte man die Entscheidung für das Print-on-Demand-Prinzip als Versuch deuten, der kategorialen Unsicherheit Gestalt zu verleihen. Zum anderen könnte das Festhalten an der Buchpublikation auch als eine Art Selbstständigkeiterklärung verstanden werden, nun jedoch gegen die Kollektivierungsphantasien der Netzliteratur und deren Vereinnahmungen. Zumindest im Rückblick, als Buschheuer das Ende ihres Weblogs verkündete, äußerte sie ihre Vorbehalte:

Was bin ich denn? Zu sperrig, zu autistisch um jemals Mitglied der digitalen Bohème geworden zu sein. Zu alt für einen Digital Native. Ich bin – Digital Woodstock. Ja, das trifft es am besten. Ich bin eine Internetpionierin, die dauernd auf Panels eingeladen wird über Sinn und Unsinn, Gegenwart und Zukunft des Bloggens, dabei kann ich einen RSS-Feed nicht von einem Podcast unterscheiden. Ich chatte nicht, ich hashtagge nicht, ich hab nie einen Fuß ins Facebook gesetzt, und diese ganzen Abkürzungen und Blogrolles und Nicknames machen mich krank.

Auf meiner Website gab es keine Kommentarfunktion. Nie war ich auf einer Blogger-Lesung oder einem Twittertreffen. Für mich zählte der Netzwerk-Effekt des Internets nix. Ich hab' auch nicht aktiv Gleichgesinnte gesucht (wenngleich ich auch passiv einige wenige fand). Ich hab' auch nicht versucht, meine Gemeinde zu vergrößern. Ich war, Frank Zappa hat das, glaube ich, mal gesagt, das einzige Mitglied meiner eigenen Sekte. [...] Ich war öffentlich auf Freiheitssuche.⁸¹

Was aus der Perspektive von Gérard Genettes Paratext-Theorie zu den Epitexten zählt, nämlich das Internet-Tagebuch, wurde nach 9/11 zum Text, den Buschheuer – zum einen als Weblog auf ihrer Website, zum anderen im Print als Book-

⁸⁰ Dina Netz: Jeden Tag für alle erreichbar. Else Buschheuer und ihr literarisches Projekt eines öffentlichen Internet-Tagebuchs. Wenn man sein Tagebuch im Internet veröffentlicht, ist es dann noch ein Tagebuch? Nein, meint Else Buschheuer, aber ein Buch ist trotzdem dabei heraus gekommen. In: Frankfurter Rundschau, 24. April 2002, 28.

⁸¹ Else Buschheuer: Ich bin auf Entzug. Else Buschheuer gibt das Bloggen auf und erklärt, warum sie nicht länger eine „gläserne Frau“ sein will. In: Tagesspiegel Online, 5. Mai 2009. URL: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/ich-bin-auf-entzug-6814681.html> (15.9.2022).

on-Demand – so publizierte, wie sie wollte. Um damit Erfolg zu haben, waren dann allerdings doch wieder die epitextuellen Promi-Aktivitäten gefragt, um die Aufmerksamkeit mit Fernsehauftritten, Interviews und Eventpräsenz auf das Buch zu lenken.⁸² Nur dann war es eine Nachricht, wenn Else Buschheuer – wie die *Frankfurter Rundschau* im Dezember 2003 meldete-ganze „drei Monate [...] nichts von sich hören lassen“ hatte.⁸³

Nach drei Tagebüchern im Print-on-Demand folgte parallel zum vierten Tagebuch nach *Ruf! Mich! An!* und *Masserberg* erst 2005 der dritte Roman *Venus*. Die Reaktionen darauf fielen gemischt aus. Aus Perspektive der Epitext-Forschung ist an dieser spezifischen Werkpolitik freilich vor allem ein Aspekt wichtig, der in den Rezensionen eigentümlicherweise unter den Tisch fiel: Buschheuer integrierte nämlich all das, was epitextuell einem Roman vorgelagert ist, in den Romantext selbst. Von Anfang an wird das Schreibkalkül von der Erzählstimme thematisiert: „Es ist ein dampfend heißer Frühsommertag, als wir durch Manhattan fliegen, auf der Suche nach unserer Sommergeschichte.“⁸⁴ Die strategischen Erwägungen, die eine gute und eben auch erfolgreiche Geschichte ausmachen, auf Vermeidung von Langweile zielen,⁸⁵ Interesse erwecken sollen⁸⁶ und „Pfeffer ins Geschehen“ bringen,⁸⁷ blieben nicht dem Epitext vorbehalten. Stattdessen gibt die Erzählerin Einblicke in das „Herrschenschaftswissen“⁸⁸, das eigentlich der Autorin vorbehalten ist, für die die „handelnden Figuren [...] Spielzeuge“ sind zur eigenen „Erbauung und auf eigene Gefahr“:⁸⁹ „Wir allein führen Regie, wir allein bestimmen, wann der Sündenfall geschieht.“⁹⁰ Diese Vermischung von Text und Epitext war an sich keine ästhetische Innovation. Im Kontext von *9/11* aber bedeutete sie für Else Buschheuer den Versuch, jene Souveränität wiederzugewinnen, auf

⁸² Vgl. Matthias Wulff: Der Trend zum Eigenbuch führt Books on Demand in die Gewinnzone. Kauf! Mein! Buch! In: Welt am Sonntag, 16. März 2003, 32. Barbara Jänichen: Jubiläum. In: Welt am Sonntag, 25. Mai 2003, 88: „Großer Bahnhof“ im Hamburger Bahnhof am Dienstagabend: Rund 1000 Gäste feierten mit „Spiegel“-Chef Stefan Aust 15 Jahre „Spiegel TV“ und zwei Jahre Informationssender XXP. Buch-Autorin Else Buschheuer verstand es (wieder einmal) aufzufallen: Sie ging Axel-Springer-Vorstandschef Mathias Döpfner an die Krawatte – zwecks Tausch.“

⁸³ Ines Stickler: Im Jetzt. Mehr als drei Monate hat Else Buschheuer nichts von sich hören lassen – sie ist wieder da, im Himmel über New York. In: Frankfurter Rundschau, 10. Dezember 2003, 10.

⁸⁴ Else Buschheuer: *Venus*. München 2005, 5.

⁸⁵ Vgl. Buschheuer: *Venus*, 20.

⁸⁶ Vgl. Buschheuer: *Venus*, 26.

⁸⁷ Buschheuer: *Venus*, 42.

⁸⁸ Buschheuer: *Venus*, 7.

⁸⁹ Buschheuer: *Venus*, 16.

⁹⁰ Buschheuer: *Venus*, 251.

deren Verlust die Anschläge vom 11. September in ganz unterschiedlichen Hinsichten aufmerksam gemacht hatten: politisch, indem die Verletzlichkeit „des Westens“ offengelegt, und kulturell, indem der Medienbetrieb dabei instrumentalisiert wurde. Für das literarische Feld stellte sich dabei je nach Position unterschiedlich die Frage, wie man auf diese Aufmerksamkeitszumutung reagieren sollte. Die Arbeit an der Grenze von Text, Epi- und Peritext ist ein Beispiel dafür, welche Kalibrierungen und Rekalibrierungen dadurch in Gang gesetzt wurden.

Literaturverzeichnis

- Alt, Constanze: Zeitdiagnosen im Roman der Gegenwart. Bret Easton Ellis' *American Psycho*, Michel Houellebecqs *Elementarteilchen* und die deutsche Gegenwartsliteratur. Berlin 2009.
- Altenburg, Matthias: Morbus irgendwas. Else Buschheuer schreibt eine Krankenhaus-Oper aus der DDR. In: Der Tagesspiegel, 18. Februar 2001, W04.
- Amlinger, Carolin: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit. Berlin 2021.
- Bartels, Christian und Else Buschheuer: „Das zeitgeistige Pointengeschnatter ging mir auf die Nerven!“ In: Spiegel Online, 18. Juli 2001. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/else-buschheuer-das-zeitgeistige-pointengeschnatter-ging-mir-auf-die-nerven-a-145708.html> (13.11.2022).
- Buschheuer, Else: Oprah, Leno, Letterman, King, Bielek, Gaus, Willemsen stehen Schlange für ein Interview. Aber ich gebe keine Interviews. In: Die Zeit, 11. April 2001. URL: https://www.zeit.de/2001/16/_Oprah_Leno_Letterman_King_Bielek_Gaus_Willemsen/komplettansicht (16.10.2022).
- Buschheuer, Else: Klick! Mich! An! Norderstedt 2002a.
- Buschheuer, Else: www.else-buschheuer.de. Das New York Tagebuch. Köln 2002b.
- Buschheuer, Else: Venus. München 2005.
- Buschheuer, Else: Ich bin auf Entzug. Else Buschheuer gibt das Bloggen auf und erklärt, warum sie nicht länger eine „gläserne Frau“ sein will. In: Tagesspiegel Online, 5. Mai 2009. URL: <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/medien/ich-bin-auf-entzug-6814681.html> (15.9.2022).
- Deupmann, Christoph: Ausnahmestand des Erzhälers. Zeit und Ereignis in Ulrich Peltzers Erzählung *Bryant Park* und anderen Texten über den 11. September 2001. In: Nine Eleven. Ästhetische Verarbeitungen des 11. September 2001. Hg. von Ingo Irsigler und Christoph Jürgensen. Heidelberg 2008, 17–28.
- Frey, Ringo: Zugeschlagen. Der letzte Versuch. In: Die Welt, 6. April 2002, 8.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Frankfurt a. M. 2001.
- Grünbein, Durs: Aus einer Welt, die keine Feuerpause kennt. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. September 2001, 53.
- Hage, Volker: Vorbeben der Angst. Wie reagieren die Schriftsteller auf die Terroranschläge in den USA? Was folgt aus der veränderten Weltlage für die Literatur? Schluss mit Pop-Tralala, ernster Ton, elementare Themen – überraschend haben etliche der neuen Romane deutscher Sprache, die jetzt erscheinen, das längst beherzigt. In: Der Spiegel, 7. Oktober 2001. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur-vorbeben-der-angst-a-bc2c9827-0002-0001-0000-000020289368> (19.10.2021).

- Hartwig, Ina: Ich-Krater. Literatur nach dem 11. September – am Nullpunkt? In: Frankfurter Rundschau, 4. April 2002, 17.
- Hensel, Jana: „Der Ruhm fühlte sich scheiße an“. Interview mit Else Buschheuer. In: Die Zeit, 4. April 2019. URL: <https://www.zeit.de/2019/15/else-buschheuer-sabine-knoll-moderatorin-autobiografie/komplettansicht> (19.11.2021).
- Holmer, Heide und Albert Meier: „Wie ich das mit der Mauer hingekriegt habe“. Der 9. November 1989 in Thomas Brussigs „Helden wie wir“ und in Thomas Hettches „Nox“. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1999, 112–131.
- Illies, Florian: Generation Golf zwei. München ³2003.
- Illouz, Eva: Die neue Liebesordnung: Frauen, Männer und *Shades of Grey*. Berlin 2013.
- Jänichen, Barbara: Jubiläum. In: Welt am Sonntag, 25. Mai 2003, 88.
- N. N.: „Der WDR wird zahlen“. Die Schriftstellerin („Ruf! Mich! An!“) und Ex-„Kulturweltpiegel“-Moderatorin Else Buschheuer, 35, über ihren Rausschmiss durch den WDR und die folgende arbeitsrechtliche Auseinandersetzung. In: Der Spiegel, 3. Dezember 2001. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/else-buschheuer-der-wdr-wird-zahlen-a-170833.html> (15.9.2022).
- N. N.: Else – ohne Erotik geht es nicht. In: Berliner Kurier, 26. Januar 2001, 6.
- Netz, Dina: Jeden Tag für alle erreichbar. Else Buschheuer und ihr literarisches Projekt eines öffentlichen Internet-Tagebuchs. Wenn man sein Tagebuch im Internet veröffentlicht, ist es dann noch ein Tagebuch? Nein, meint Else Buschheuer, aber ein Buch ist trotzdem dabei heraus gekommen. In: Frankfurter Rundschau, 24. April 2002, 28.
- Niemann, Norbert und Georg M. Oswald: Aus der Einladung zur Mitwirkung an diesem Heft. In: Akzente 48 (2001), 193.
- Raabe, Margarete: Else Buschheuer, Autorin von „Ruf! Mich! An!“ über ihre Heldin Paprika, Kinos und Handys. Sind wir nicht alle ein bisschen „Paprika“? In: Die Welt, 17. April 2000, 38.
- Reinhäckel, Heide: Traumatische Texturen. Der 11. September in der deutschen Gegenwartsliteratur. Bielefeld 2012.
- Roll, Evelyn: Ich schreibe, also bin ich. Blöder Broiler, Promi-Tussi, Wetterfee, Pop-Literatin, „Kulturweltpiegel“- Moderatorin: Annäherung an Else Buschheuer. In: Süddeutsche Zeitung, 28./29. Juli 2001, 18.
- Schmidt, Thomas E.: Zumutungen für Dichter. Wen der Krieg bekümmert. In: Die Zeit, 4. Oktober 2001. URL: https://www.zeit.de/2001/41/Zumutungen_fuer_Dichter 7.11.2021).
- Schroer, Markus: Der Star. In: Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Hg. von Stephan Moebius und Markus Schroer. Berlin 2010.
- Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt a. M. ²2005.
- Steinert, Hajo: „total surreal how das ding collapsed“. Wie mit den Towers ein Buch in Schutt und Asche sinken kann – Ulrich Peltzers „Bryant Park“. In: Die Welt, 27. April 2002, 4.
- Stickler, Ines: Im Jetzt. Mehr als drei Monate hat Else Buschheuer nichts von sich hören lassen – sie ist wieder da, im Himmel über New York. In: Frankfurter Rundschau, 10. Dezember 2003, 10.
- Stuckrad-Barre, Benjamin von: Soloalbum. O.O. ⁸2002.
- Tuma, Thomas: Nehmt! Mich! Ernst! Else Buschheuer: „Masserberg“. ProSieben-Wetterfee Else Buschheuer beweist: Frauen können gut aussehen und dennoch nicht fürs Fernsehen taugen. Sie ist zu klug dafür. In: Der Spiegel, 19. Februar 2001, 132.
- Wehrstedt, Norbert: Else Buschheuer: Geboren in Eilenburg, aufgewachsen in Leipzig und nun Pro7-Wetterfee. Ich mag's, wenn der Himmel bewölkt ist. In: Leipziger-Volkszeitung, 30. November 1998, 10.

- Weidermann, Volker: Die Wörter sind unter uns. Die Bücher zum 11. September sind da: Lauter Katastrophen – bis auf Ulrich Peltzers Bryant Park. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 17. Februar 2002, 27.
- Wulff, Matthias: Der Trend zum Eigenbuch führt Books on Demand in die Gewinnzone. Kauf! Mein! Buch! In: Welt am Sonntag, 16. März 2003, 32.
- Zander, Peter: Heute liest sie aus ihrem New-York-Tagebuch: Else Buschheuer über Fitnesswahn und geistige Erleuchtung. „Mit Sex habe ich fertig“. In: Berliner Morgenpost, 11. April 2002, 20.
- Zylka, Jenni: „Ich habe gedacht: Wenn die das für ein Buch halten, dieses runtergerotzte Zeugs, dann ist irgendwas falsch“: Die Wetterfee von Pro7 und N24, Else Buschheuer, hat mit „Ruf! Mich! An!“ ein bewusst geschmackloses und ätzendes Stadtneurotiker-Buch geschrieben. Ein Porträt. In: taz, 25. April 2000, 23.

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 verschieden 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 verdienten. 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, Preisjurys, 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, Preisjurys 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 Einführung. 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 – eigentlich 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 Selbstauslegung 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 aufexegetische 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* wohlgemerkt erst seit zwei Jahren erschienen. Das als Selbstkommentar fungierende Goethe-Zitat bringt Manns Roman in eine durchaus ambivalente Position: Attestiert 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 Paradox, gleichzeitig zeitgemäß und historisch sein zu wollen. Dass sich Mann in der *Entstehung des Dr. Faustus* vornehmlich im Selbstgespräch mit seinen eigenen Tagebuchnotizen befindet und mit den „wohlwollenden Kennern“ vor allem er selbst und der zitierte Goethe – als dessen geistiger Nachfolger sich Mann positionieren will²⁴ – gemeint sind, ist Ausdruck davon. Das als Motto eingefügte Zitat zielt zweifellos darauf ab, mit der *Entstehung des Doktor Faustus* eine „Selbsthistorisierung“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 Lehner. Frankfurt a. M. 2009, 409–581, hier: 409.

24 Vgl. als neueren Überblick zu diesem Komplex: Bernd Hamacher: „... meine imitatio Goethe'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 Inszenierungspraktiken 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 anerkanntermaßen 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 Selbstauslegung 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 Platthaus 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 virtuosen Stücks der Bildaneignung, Werner Tübkes Bauernkriegs-panorama in Bad Frankenhausen, [...].“ (Vgl.: Andreas Platthaus: 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 Platthaus 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 Gegenwartautor: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*. Lektürewege 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 Erzählers 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 Schmöker fürs reine Amusement, 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 gelehrt 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/claudie-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 Trivialliteratur. 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 Kehlmans *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 \(9.10.2022\).](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 Ge-genwartsroman“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 Cisely 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 Geist 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 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).

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 affiniert, 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 Neu- ausrichtung 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 Um-schwung [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, enhierarchisierten 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-fiktionaler 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 Gegenwartsroms. 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/claudia-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 Kandlstorfer: 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 Gegenwartsliteraturwissenschaft. 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.

Tanja Angela Kunz

Engagement oder aufmerksamkeitsökonomische Strategie? Zur (epi-)textuellen Rolle habitueller gesellschaftskritischer Äußerungen bei Lukas Bärfuss, Sibylle Berg und Monika Maron

1 Einführung

Ende der 1990er Jahre forderte Peter von Matt, dass die politische Positionierung von Schriftstellern in die publizistische Öffentlichkeit ausgelagert werden sollte.¹ Mit dieser Forderung stand von Matt in deutlicher Differenz zum Engagement-Verständnis seit den 1960er Jahren und reagierte zugleich auf den Verruf, in den engagiertes Schreiben seit der Wende 1989 gekommen war.² Gleichzeitig verlagerte er damit aber auch das engagierte Schreiben von Autor:innen in den Bereich dessen, was nach Gérard Genette zum Epitext zählt:

Ein Epitext ist jedes paratextuelle Element, das nicht materiell in ein und demselben Band als Anhang zum Text steht, sondern gewissermaßen im freien Raum zirkuliert, in einem virtuell unbegrenzten physikalischen oder sozialen Raum. Der Ort des Epitextes ist also *anywhere out of the book*[.]³

Der Epitext-Begriff bezeichnet nach Genette das „unterschiedlich umfangreiche und gestaltete Beiwerk“⁴, „durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt“.⁵ Genette betont somit bereits die werkerzeugende Funktion von Epitexten, die sich in einem fluiden Schwellenraum um das Werk/Buch gruppieren. Dieser Schwellenraum dient, nach Genette,

¹ Vgl. Pia Reinacher: *Je suisse. Zur aktuellen Lage der Schweizer Literatur*. München und Wien 2003, 36.

² Vgl. Ursula Geitner: *Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung*. In: *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Hg. von Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel. Göttingen 2016, 19–58.

³ Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [frz. 1987]. Frankfurt a. M. ⁶2016, 328.

⁴ Genette: *Paratexte*, 9.

⁵ Genette: *Paratexte*, 10.

als Schauplatz für Transaktionen mit der Öffentlichkeit, d. h. auch für autorenlseitige Strategien des Einwirkens auf die Öffentlichkeit.⁶ Die vielfältigen kritischen Debatten um Genettes an einem streng an das Medium Buch gebundenen Werkbegriff orientierten System an dieser Stelle außen vor lassend, verschärft, so scheint es, der heutige hohe Wert der Autor:innen-Marke, aber auch das bewusste Instrumentalisierten der Mechanismen des Markts durch Autor:innen die funktionale Rolle des Epitextes: Da epitextuelles Schreiben in vielen – wenn auch nicht in allen – Fällen, in denen ein Autor/eine Autorin im öffentlichen Raum Sichtbarkeit erlangt, in erhöhtem Maße an der Produktion einer Autor:innen-Marke beteiligt ist, stellt sich die Frage um seine Nach- oder Vorrangigkeit neu.

Unter diesem Aspekt rücken andere Phänomene und Einflussfaktoren in den Vordergrund: Zunächst wird die explizit aufmerksamkeitsökonomische Rolle epitextuellen Schreibens auffällig. Dann erscheint der Autor/die Autorin selbst (wieder) in voller Präsenz als öffentliche Figur, die symbolhaft für sein/ihr Schreiben bzw. Sprechen steht. Und schließlich stellt sich die Frage, inwiefern durch den erhöhten, (mehr oder weniger) gezielt strategischen Umgang mit der medialen Öffentlichkeit vonseiten des Autors/der Autorin der Werkbegriff noch eindeutig auf ein Buch eingrenzbar ist oder inwieweit an seiner Stelle Positionen innerhalb eines literarischen Feldes in den Fokus rücken, die von zahlreichen sozialen, gesellschaftlichen, politischen, institutionellen und individuellen Faktoren abhängen.

Eine Analyse des je spezifischen Inszenierungscharakters eines Autors/einer Autorin ermöglicht es, seine/ihre Position innerhalb des literarischen Felds abzugrenzen und wiederzuerkennen. Im Folgenden werden anhand der medialen Präsenz von drei Autor:innen der Gegenwartsliteratur deren Positionsbestimmungen innerhalb des literarischen Felds vorgenommen. Lukas Bärfuss, Sibylle Berg und Monika Maron gelten als kritische, engagierte Stimmen, deren publizistische Aktivitäten sich durch ihre schriftstellerische Intervention in öffentliche Angelegenheiten auszeichnen. Ihr Engagement ist als „absichtsvolle Bezogenheit auf öffentliche Resonanzräume“⁷ zu begreifen, in denen sie auf je verschiedene Weise widerhallen und deren Widerhalteffekte auf unterschiedliche Weisen zur Aktualisierung ihrer Autor:innen-Marke beitragen.

Folgende Fragen sollen im Zentrum der weiteren Analysen stehen: Inwiefern unterstützt epitextuelles engagiertes Schreiben von Autor:innen strategisch ihre (Selbst-)Vermarktung? Welche Rolle spielen Epitexte bei der Inszenierung von

⁶ Vgl. Genette: Paratexte, 10.

⁷ 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.

Autor:innen als Marken und deren Erhaltung? Und in welchen Zusammenhängen steht kritisch-engagiertes epitextuelles Schreiben zum jeweiligen literarischen Werk?

2 Zum Zusammenspiel von Engagement, Provokation und Markensichtbarkeit

„Habituelle Provokateure“, so bemerkt der Literaturkritiker Gregor Dotzauer, „bewerben [...] oft nichts anderes als die eigene Marke“.⁸ Gesellschaftskritische und politische Essays von Autor:innen in Tages- oder Wochenzeitungen zählen zu solch habituellen Techniken, die von Schriftsteller:innen zur Provokation und Selbstinszenierung genutzt werden. Denn das journalistische Feld fußt auf Tagesaktualität, auf dem Stilmittel der Verknappung und auf den Prinzipien der Marktgängigkeit. Aber auch bei gesellschaftskritischen Äußerungen auf Social-Media-Kanälen handelt es sich bei entsprechender Wiederholungsfrequenz um engagierte Praktiken, die es erleichtern, sich rasch zu gesteigerter Sichtbarkeit zu verhelfen.

Mehrere diskursive Phänomene können an einer Markenproduktion beteiligt sein. Zunächst ist das, was innerhalb einer Gemeinschaft zu einem konkreten historischen Zeitpunkt als Engagement oder Provokation angesehen wird, Ergebnis diskursiver Aushandlungsprozesse. Diese bewegen sich, betrachtet man die historischen Wechsel in groben Zügen, innerhalb einer „serielle[n] Performanz“ der Autonomie- und Engagement-Dominanz.⁹ Für die Gegenwart lässt sich sagen, dass die Spekulation auf massenmediale Resonanz der autonomen Produktion und Rezeption zwar idealiter diametral gegenübersteht, dass realiter beide allerdings nicht sinnvoll von einander abzugrenzen sind.

Darüber hinaus handelt es sich bei der Figur des Intellektuellen, die mit dem Engagement-Begriff eng verwoben ist, um ein Phänomen, das erst diskursiv hervorgebracht wird.¹⁰ Selbst Werturteile setzend spricht der Intellektuelle im Namen allgemeinverbindlicher Werte.¹¹ Indem er die symbolische Ordnung der Dinge betreibt, arbeitet er zugleich an der Stabilisierung der eigenen Position innerhalb derselben.

⁸ Gregor Dotzauer: Aufatmen im Gegenwind. Das Phänomen Lukas Bärfuss. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Lukas Bärfuss (Juli 2020), H. 227, 19–22, hier: 19.

⁹ Geitner: Stand der Dinge, 26.

¹⁰ Vgl. Georg Jäger: Der Schriftsteller als Intellektueller. Ein Problemaufriß. In: Schriftsteller als Intellektuelle. Literatur und Politik im Kalten Krieg. Hg. von Sven Hanuschek, Therese Hörnigk und Christine Malende. Tübingen 2000, 1–25, hier: 1.

¹¹ Vgl. Jäger: Der Schriftsteller als Intellektueller, 2.

Und schließlich entsteht die Marke selbst maßgeblich aus Diskursen, d. i. aus kollektiven Bedeutungsaushandlungen in sozialen Kommunikationszusammenhängen.¹² Das daraus entstehende markenbezogene Bedeutungsgewebe¹³ ist nicht statisch. Es geht aus dialektisch ablaufenden Prozessen der Dynamisierung und Stabilisierung hervor.¹⁴ Zentral für den Erhalt einer Marke ist daher die Fortdauer des Kommunikationsprozesses.¹⁵ Dieser Umstand korreliert mit dem Aufmerksamkeitsquantum,¹⁶ auf das eine Marke angewiesen ist. Und dieses bezieht sie zum einen aus seriell produzierten Neuigkeitswerten, zum anderen aus der Möglichkeit, dass Aufmerksamkeit sich akkumulieren kann.

Negativ wertende Inhalte können für kommunikative Anschlussfähigkeit sorgen.¹⁷ Als elementarer Bestandteil engagierten Schreibens leistet dies die Provokation. Sie hat einige Wesensmerkmale mit der Polemik¹⁸ gemein, wenngleich letztere als ungleich radikaler und brutaler zu betrachten ist: In beiden Fällen geht es um emotionale Mobilisierung. Die Provokation ist, wie die Polemik, über ihren jeweiligen Sachverhalt hinaus auf ein Publikum bezogen und steht demnach in einer unmittelbaren Beziehung zur Inszenierung. Die eigentlichen Adressaten sind affizierte Leser:innen, sodass dem Publikum eine entscheidende Rolle zukommt. Dabei riskiert der Provokateur als Konsequenz des affektiven Zugewinns im Akt der Provokation, wie der Polemiker, seinen Ausschluss aus der Gemeinschaft oder er gewinnt Anhänger:innenschaft. Doch während Polemik auf den Akt der sozialen Tötung (des Gegners) zielt, indem das Publikum zum Aufmerksamkeitsentzug angetrieben werden soll,¹⁹ zielt provokatives Engagement zuallererst auf die Herstellung jenes kritischen Bewusstseins, aus dem es selbst

¹² Vgl. Inga Ellen Kastens und Peter G. C. Lux: Das Aushandlungs-Paradigma der Marke. Den Bedeutungsreichtum der Marke nutzen. Wiesbaden 2014, 48 und 99.

¹³ Vgl. Kastens und Lux: Das Aushandlungs-Paradigma der Marke, 99.

¹⁴ Vgl. Kastens und Lux: Das Aushandlungs-Paradigma der Marke, 96.

¹⁵ Vgl. Kastens und Lux: Das Aushandlungs-Paradigma der Marke, 49.

¹⁶ Vgl. zur theoretischen Grundlegung Georg Franck: Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. München 1998, 49.

¹⁷ Vgl. Kastens und Lux: Das Aushandlungs-Paradigma der Marke, 49.

¹⁸ Vgl. zu den Wesensmerkmalen der Polemik, auf die an dieser Stelle Bezug genommen wird: Peter von Matt: Grandeur und Elend literarischer Gewalt. Die Regeln der Polemik. In: Ders.: Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur. München 1996, 35–42; Sigurd Paul Scheichl: Artikel „Polemik“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Berlin und New York 2003, 117–120; Jürgen Stenzel: Rhetorischer Manichäismus. Vorschläge zu einer Theorie der Polemik. In: Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit. Hg. von Franz Josef Worstbrock und Helmut Koopmann. Tübingen 1986, 3–11.

¹⁹ Vgl. Matt: Grandeur und Elend literarischer Gewalt, 35.

hervorgeht. Denn engagiertes Schreiben ist als Ergebnis einer Differenzerfahrung zu dominierenden Wirklichkeitskonstruktionen und deren gesellschaftspolitischen Umsetzungen zu begreifen.

Bei allen drei im Folgenden genauer betrachteten Autor:innen handelt es sich um habituelle Provokateure, die ihre Differenzerfahrungen medienwirksam öffentlich aussprechen. Alle drei zeichnen dabei kein positives Bild von der gegenwärtigen Welt: Lukas Bärfuss betrachtet den Verlust der historischen Dimension und die Zerstörung des Zukunftsbums als eines der zentralen Probleme der Gegenwart.²⁰ Seine Essays und Bücher lassen sich als Versuche lesen, diejenigen Irritationen sichtbar oder erfahrbar zu machen, die aus einer solchen Lebenswelt resultieren. Sibylle Berg sieht in der „aufgeregten Situation in der Welt“ ein „Stadium erreicht, in dem scheinbar alles beginnt, in sich zusammenzufallen“.²¹ Dieser apokalyptische Zug ihres Denkens ist auch ein zentraler Gegenstand ihrer Werke, ihrer Essays und ihres komplexen medialen Auftritts. Und Monika Maron bemerkt in einem Interview, sie befürchte, wir lebten in einer „Zeit des Niedergangs“.²² Diese Sorge um die Gegenwart (und m. E. auch die Zukunft) ist auch Gegenstand ihrer Essays und Bücher. Sie wurde ihr unter den Stichworten Islamophobie, antiempanzipatorischer Gestus und Fremdenfeindlichkeit kritisch zur Last gelegt.

3 Schreiben im Spannungsfeld zwischen Schönheit und Moral – Lukas Bärfuss

Lukas Bärfuss hat sich in einer langen Reihe von Schweizer Autoren positioniert, die sich an der „Provokation durch eine gute Schweiz“ abarbeiten, wie dies bereits 1987 von Hermann Burger benannt wurde.²³ Burger meint damit, dass es in erster Linie das regionale und überregionale, das politische und gesellschaftliche Image ist, welches sich die Schweiz über viele Jahrzehnte aufgebaut hat, das kriti-

²⁰ Vgl. Sandra Kegel: Moral ist ein Schimpfwort. Schriftsteller im Gespräch. In: FAZ, 28. April 2016. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/lukas-baerfuss-peter-von-matt-und-sibylle-berg-14196834.html> (22.11.2022).

²¹ Kegel: Moral ist ein Schimpfwort.

²² Monika Maron: Wir sollten ein mutigeres Land sein. In: Die Tagespost, 5. Oktober 2022. URL: <https://www.die-tagespost.de/kultur/monika-maron-wir-sollten-ein-mutigeres-land-sein-art-232598> (22.11.2022).

²³ Hermann Burger: Schweizer Literatur nach 1968. In: Ders.: Als Autor auf der Stör. Frankfurt a. M. 1987, 219–242, hier: 226.

sche Intellektuelle wie Dürrenmatt, Frisch, Loetscher, Muschg, Nizon und andere Autor:innen der Schweiz angesichts weit uneindeutiger gelagerter historischer Bedingungen²⁴ als Provokation empfanden. Dieser provokative Grundimpuls scheint auch das engagierte Schreiben von Bärfuss zu leiten. Er veröffentlicht seine politischen Essays in wiederkehrender Folge vorrangig in Schweizer Zeitungen, z. B. in der *Blick*. Sie kreisen um Themen wie die Verteilung gesellschaftlicher Ressourcen, um Fragen ökonomischen Missbrauchs und sozialer sowie globaler Ungerechtigkeit und um die Kritik ausschließender (rechtsradikaler oder fremdenfeindlicher) Tendenzen. Innerschweizer Verhältnisse setzt Bärfuss darin häufig mit globalen und weltpolitischen Ereignissen in Beziehung. Der Ton der politischen und gesellschaftskritischen Essays von Bärfuss ist stark polemisch und moralisierend. Sie enthalten klare Positionierungen, harsche Verurteilungen und direkte Handlungsaufforderungen. Überschriften wie „Schluss mit Debatten, jetzt muss gehandelt werden“²⁵ im Zuge seines Plädoyers für die Covid-19-Impfung oder „Alle wissen es – niemand handelt“²⁶ in seinem Kommentar zum Sturm aufs Kapitol in Washington, D.C., am 6. Januar 2021 zeugen davon. Im Kontext kritischen publizistischen Sprechens scheint für Bärfuss ein kausales Prinzip zwischen Sprechen und Handeln zu walten. So bemerkt er in einer Kritik zu Donald Trump: „Jeder weiss, dass Worte eines Tages zu Taten werden.“²⁷ Ein solches handlungskausales Beziehungsgefüge spricht Bärfuss der Kunst bzw. der Ästhetik stattdessen ab. In einem Gespräch, das Bärfuss 2015 mit Eric Gujer und Marco Färber für die Reihe *NZZ Standpunkte* gegeben hat und für das der engagementbezogene Titel „Schreiben und sich einmischen“ gewählt wurde, akzentuiert Bärfuss ein Spannungsverhältnis zwischen den Polen Ästhetik und Moral als eines, das sein Schreiben

24 Vgl. dazu Tanja Angela Kunz: Die Moral der *Abwässer*: Emil Staigers Kloakenschelte und Hugo Loetschers Antizipation einer ironischen Gleichung. In: Zagreber Germanistische Beiträge 27 (2018): „Schöne Scheiße. Konfigurationen des Skatologischen in Sprache und Literatur“, 5–27 sowie Tanja Angela Kunz: „[T]otaler Weltenbrand oder nur die große Katharsis“? Zur Frage nach engagierter Literatur heute am Beispiel von Jonas Lüschers Frühling der Barbaren. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG). Bd. 5. Hg. von Laura Auteri et al. Bern 2022, 109–126.

25 Lukas Bärfuss: Wir sollten uns alle „Wir sind geimpft“-Buttons anheften. Essay von Lukas Bärfuss. In: *Blick*, 11. September 2021. URL: <https://www.blick.ch/meinung/kolumnen/essay-von-lukas-baerfuss-wir-sollten-uns-alle-wir-sind-geimpft-buttons-anheften-id16822001.html> (12.10.2022).

26 Bärfuss: Das falsche Staunen. In: *Blick*, 10. Januar 2021. URL: <https://www.blick.ch/meinung/kolumnen/lukas-baerfuss-ueber-den-sturm-aufs-kapitol-das-falsche-staunen-id16283071.html> (22.11.2022).

27 Bärfuss: Das falsche Staunen.

grundlegend bedinge.²⁸ Da nun die politisch-gesellschaftskritischen Essays deutlich zum Pol des Moralisierens neigen, lohnt die Frage, wie es sich mit seinen literarischen Essays und seiner literarischen Prosa hinsichtlich ihrer Ausrichtung auf die beiden genannten Pole verhält.

In seinen literarischen Essays, wie sie in *Stil und Moral* (2015), *Krieg und Liebe* (2018) und *Die Krone der Schöpfung* (2020) versammelt sind, legt Bärfuss den Fokus auf internationale und kulturelle Bezugsfelder. Als Ausgangspunkt haben sie häufig einen autobiografischen Bezugsrahmen, von dem nicht klar ist, ob er ein realer oder ein fiktiver ist. Der moralisierende und didaktisierende Ton der politischen Essays bleibt in den literarischen teilweise erhalten, und auch pathetische und polemische Stellen lassen sich ausmachen, wenn auch in deutlich reduzierterer Form. Diese Essays sind ebenfalls darauf ausgerichtet, Antworten auf die gestellten Problemfelder zu geben, es wird in ihnen Position bezogen und es werden Entscheidungen getroffen. Doch ihnen eignet in viel geringerem Maße der Charakter der Handlungsanweisung und -aufforderung.

Bärfuss' literarische Werke halten stattdessen die Leser:innen auf Distanz. Das Erzählte wird im Zustand der Uneindeutigkeit gehalten, und aus eben dieser Differenz bezieht es die ihm eigene Spannung.²⁹ Fragen werden zwar gestellt, Antworten allerdings gezielt perspektiviert oder offengehalten. Das Biografische, das einen zentralen Angelpunkt von Bärfuss' literarischen Essays bildet, wird in den Werken zurückgenommen und dies selbst dort, wo der autobiografische Bezug aus lebensgeschichtlicher Perspektive naheliegt und der Text selbst diese Nähe sogar heraustellt. Ein Beispiel dafür ist der 2014 erschienene Roman *Koala*, der den Suizid von Bärfuss' Bruder zum Ausgangspunkt für erörternde Gedanken zum Thema Selbstmord hat. Der über weite Teile nüchtern gehaltene Text hält, obgleich er immer wieder die autobiografische Nähe zum Erzähler-Ich betont, die Rezipient:innen auf Distanz, sodass nicht der Eindruck intimer Bekenntnisstruktur entsteht. Dass Bärfuss dies gelingt, ist umso erstaunlicher, als der Text durchaus zahlreiche Bekenntnisspassagen enthält. Das Distanzierungsverfahren ist bewusst gewählt und auch in anderen Werken von Bärfuss ein wiederkehrendes Element. Und so wehrt er sich denn auch gegen eine private Lesart von *Koala*. In einem Interview 2014 danach befragt, weshalb er ein solch privates Ereignis zum Gegenstand seines Romans mache, antwortet Bärfuss: „Ich weiß gar nicht, ob es so privat ist. Jedenfalls ist Suizid, Selbstmord eine sehr verbreitete Angelegenheit. Ich glaube natürlich, dass es

²⁸ Lukas Bärfuss: Schreiben und sich einmischen. In: NZZ Standpunkte, 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=18y77cSZIGs> (22.11.2022).

²⁹ Vgl. dazu Peter von Matt: Ästhetik der Konfrontation. Über die künstlerische Strategie von Lukas Bärfuss. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Lukas Bärfuss (Juli 2020), H. 227, 70–78. Von Matt kontrastiert darin Bärfuss' literarisches Schreiben u. a. mit dem organischen Schreiben.

den privaten, den intimen Anlass gibt, aber durchaus die gesellschaftliche Relevanz.“³⁰ Selbstmord versteht Bärfuss stattdessen als eine „sehr bewährte, traditionsreiche und immer noch häufig praktizierte Kulturtechnik“.³¹ Im Interview 2014 zu *Koala* weist Bärfuss außerdem wiederholt die moralische Perspektive auf den Selbstmord des Bruders zurück.³² Auch in dieser Zurückweisung der Moral liegt eine Eigenart seiner Werke (im Unterschied zu seinen Essays): Sie behandeln zwar eine Vielzahl moralischer Themen und referieren auf ethische Philosophien, lassen sich aber nicht eindeutig auf eine moralische Aussage oder einen ethischen Standpunkt festlegen.³³

Festzuhalten bleibt einstweilen, dass zwischen Bärfuss’ Werken und seinen essayistischen (Epi-)Texten ein Inszenierungsgefälle besteht. In der Reihe: politische Essays → literarische Essays → literarische Werke folgt dieses Inszenierungsgefälle dem Prinzip abnehmender Emotionalisierung und Affizierung des Publikums/der Leser:innenschaft sowie einer sukzessiven Zurücknahme des moralisierenden Tons, des didaktischen Anspruchs und der konkreten Handlungsanweisung. Damit durchläuft Bärfuss’ Schreiben eine Vielzahl an Stadien zwischen Moral und Ästhetik, zwischen Bindung und Autonomie.

Den politischen Essays kommt das stärkste provokatorische Potenzial zu, wobei Bärfuss bislang den Wandel auf dem schmalen Grat zwischen anerkannter Provokation und tabuisiertem Sprechen beherrscht hat, wie bereits Gregor Dotzauer anmerkt hat: „Als ausgewiesener Linker bedient er die Bedürfnisse eines liberalen Kulturpublikums.“³⁴ Dass Bärfuss sich dieser Linien der Anerkennung wohl bewusst ist, zeigt eine Bemerkung, die von Bärfuss eigentlich als Kritik an konformistischen Verhaltensweisen gedacht ist. So sagt er in einem Gespräch in der FAZ: „Auch ohne einen verbindlichen Kodex gibt es viele ungeschriebene Regeln, und wir wissen genau, wie wir uns zu verhalten haben, um noch hineinzupassen in das Verhandelbare.“³⁵ Bärfuss’ bisheriges engagiertes Schreiben hat jedenfalls, so unbequem es auch im ersten Moment war, noch immer in das Verhandelbare hineingepasst.

Es ergibt sich daraus, dass Engagement und Provokation aus inszenatorischer Perspektive dann in ein aufmerksamkeits- und sichtbarkeitsproduktives Verhältnis zueinander treten, wenn sie sich innerhalb eines autoritativ vorgegebenen Rah-

³⁰ Lukas Bärfuss: Das Leben als Treibjagd. Sternstunde Philosophie. In: SRF Kultur, 5. Mai 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=clsiz9FM0j0> (16.10.2022), 0:46–1:17.

³¹ Bärfuss: Das Leben als Treibjagd, 2:10–2:18.

³² Vgl. Bärfuss: Das Leben als Treibjagd, 2:18–2:33; 4:36–5:51.

³³ Ein differenzierter Blick z. B. in *Hagard* könnte dies zeigen, wenn an dieser Stelle Raum dafür wäre.

³⁴ Dotzauer: Aufatmen im Gegenwind, 19.

³⁵ Kegel: Moral ist ein Schimpfwort.

mens anerkannter Kritik bewegen. Dass solch habitualisiertes Engagement, das dabei innerhalb bildungsliberaler Grenzen verbleibt, strategischen Nutzen hervorbringt, ist nicht unbemerkt geblieben, wie eine Innerschweizer Feuilleton-Debatte aus den Jahren 2015/2016 zeigt: Der Schweizer Autor Peter Stamm hatte 2015 im Rahmen seiner Rede zu *Zürich liest '15* die gesellschaftliche Zwecklosigkeit der Kunst hervorgehoben. Sie habe „keine Funktion im Räderwerk der Welt“, und da die Schriftsteller um ihre Bedeutungslosigkeit wüssten, hätten sie unterschiedliche Strategien, nämlich „Taktiken der Selbstaufwertung“ entwickelt, um durch Selbststilisierung als öffentliche Person mit diesem Wissen umzugehen. Eine davon sei es, so Stamm, sich als Intellektuelle mittels Essays, Kommentaren und moralischen Reden zu profilieren.³⁶ Stamm nannte in seiner Rede keine Namen, aber Jonas Lüscher unterstellte ihm ein Jahr später anlässlich seiner eigenen Rede zu *Zürich liest '16*, dass er sich vornehmlich auf Lukas Bärfuss und insbesondere auf dessen in der FAZ erschienenen Wut-Essay *Die Schweiz ist des Wahnsinns*³⁷ bezogen habe, der für viel Aufsehen gesorgt hatte. Der zeitliche Kontext seines Erscheinens zählt zu einer der traditionellen schriftstellerisch-intellektuellen Formen des Engagements: die Einmischung vor dem Wahltag, die den Versuch enthält, mit der provokativen Rede die Ergebnisse der Wahl zu beeinflussen. Bärfuss zielte mit seinem Essay auf Affizierung und Emotionalisierung der Leserschaft. Nicht zuletzt durch die Wahl der FAZ als Publikationsort, mit dem er den Innerschweizer Resonanzraum verließ, erreichte er dies auch. Lüscher verteidigte 2016 nun das Engagement seines Schriftstellerkollegen Bärfuss gegen die Vorwürfe Stamms durch einen Gegenangriff auf die seiner Ansicht nach gefährliche Innerlichkeitsliteratur Stamms.³⁸ In seiner Replik auf Lüscher 2016 wiederum ließ Stamm erkennen, dass es unter anderen durchaus Bärfuss war, dem 2015 seine Kollegenschelte gegolten hatte.³⁹

Der Miniaturstreit, den Lüscher initiiert hat und mit dem er sich offensichtlich in die serielle Performanz des Autonomie- und Engagement-Diskurses

³⁶ Peter Stamm: Mein Kerngeschäft besteht aus Nichtstun. In: *Tages-Anzeiger*, 21. Oktober 2015. URL: <https://www.tagesanzeiger.ch/mein-kerngeschaeft-bestehst-aus-nichtstun-533518912095> (22.11.2022).

³⁷ Vgl. Lukas Bärfuss: Die Schweiz ist des Wahnsinns. Ein Warnruf. In: FAZ, 15. Oktober 2015. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/lage-in-der-schweiz-vor-parlamentswahlen-2015-trostlos-13856819.html> (12.10.2022). Ralph Müller spricht davon, dass Bärfuss darin die „Rolle des Strafpredigers“ einnehme (Essayistische Tugenden bei Lukas Bärfuss. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*: Lukas Bärfuss (Juli 2020), H. 227, 55–62, hier: 61).

³⁸ Vgl. Jonas Lüscher: Literatur darf und kann fast alles. In: *Tages-Anzeiger*, 27. Oktober 2016. URL: <https://www.tagesanzeiger.ch/literatur-darf-und-kann-fast-alles-647225598607> (22.11.2022).

³⁹ Vgl. Peter Stamm: Lieber Jonas Lüscher! In: *Tages-Anzeiger*, 26. Oktober 2015. URL: <https://www.tagesanzeiger.ch/lieber-jonas-luescher-347224795360> (22.11.2022).

einschreiben wollte, verhallte rasch.⁴⁰ Es kam zu keinem ernstzunehmenden dritten Zürcher Literaturstreit. Dass sich alle streitbeteiligten Seiten allerdings durch ihre Einmischung einen „Positionsvorteil im Kraftfeld des Literaturbetriebs“⁴¹ erhofften, scheint insbesondere dann deutlich erkennbar zu werden, wenn man den althergebrachten Streit um die graduellen Abstufungen künstlerischer Autonomie als bloßen thematischen Vorwand betrachtet und sich stattdessen verdeutlicht, dass es zu keiner inhaltlichen Solidarisierung gesellschaftspolitischer Natur mit Bärfuss kam. Dadurch blieben alle Streitbeteiligten Solitäre, deren Haltungen letztlich nur ein medienwirksames Licht auf sie selbst warfen. Die Marke *Bärfuss* als kritischster Schweizer Intellektueller der Gegenwart findet sich durch den Streit aktualisiert, da sie sich aufgrund ihres provokatorischen Potenzials als kommunikativ anschlussfähig erwiesen hat.

4 Die Domestizierung des Virtuellen oder *Real Life als Second Life – Sibylle Berg*

Die Autorin Sibylle Berg hat die Anfänge ihres öffentlichen Auftretens im journalistischen Fach. Von Beginn an verfasste sie kritische Essays für Tageszeitungen, die bald auch in Kolumnenform publiziert wurden. Zwischenzeitlich sind diese zumindest in Teilen als Buch versammelt worden, wie z. B. *Gold* (2000) und *Wie halte ich das nur alles aus?* (2013). Derzeit schreibt sie eine im Zweitwochen-Rhythmus samstags erscheinende Kolumne auf *Spiegel Online* unter dem Titel *Fragen Sie Sibylle Berg*.

Der Ton ihrer Essays ist geprägt von „Übertreibung und Drastik als Stilmittel“,⁴² von Satire und der indirekten Sprechweise der Ironie. Die Produktion von Ambivalenzen wird bei ihr zum ästhetisch-medialen Verfahren,⁴³ das den Einzeltext in ein größeres System einfügt, welches durch das Prinzip der Mehrfachironisierung geprägt ist. Als eindrückliches Beispiel kann *Gold* dienen. Es handelt sich dabei nicht

⁴⁰ Vgl. zu weiteren Details des Streits und der Rolle engagierten Schreibens innerhalb der Schreibtradition und -gegenwart von Schweizer Literaten Tanja Angela Kunz: „[T]otaler Weltenbrand oder nur die große Katharsis?“, 109–125.

⁴¹ Carolin John-Wenndorf: Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern. Bielefeld 2014, 141.

⁴² Anke S. Biendarra: Sibylle Berg als Feministin. Über die popkulturellen Strategien ihrer journalistischen Texte. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Sibylle Berg (Januar 2020), H. 225, 51–58, hier: 55.

⁴³ Vgl. Biendarra: Sibylle Berg als Feministin, 55.

einfach um eine Sammlung ihrer provozierend-ironischen Essays. Der Wiederabdruck ist durchzogen von Leserbriefen und Kommentaren, die über die Jahre bei der Zeitung eingegangen sind und deren *Range* von kritisch bis beleidigend, vom Liebesantrag bis zur Abo-Kündigung reicht. Dadurch wird eine zusätzliche Ebene der Ironisierung geschaffen. Die Leser:innen- und Kritiker:innenreaktionen verdeutlichen, dass dem ironischen Schreibverfahren Bergs ein doppeltes Aktivierungspotenzial zukommt: Entweder wird die ironische Schreibweise von den Rezipient:innen entschlüsselt, in diesem Fall ist das Sinnverstehen selbst als produktiver Beitrag der Interpret:innen zu begreifen. Oder der ironische Gehalt der Botschaft bleibt unverstanden, dann entfaltet die Äußerung ein umso größeres provokatorisch-aktivierendes Potenzial. Beides festigt letztlich Bergs Image, sei es als „Designerin des Schreckens“, als „Fachfrau fürs Zynische“ oder einfach als „erbarmungsloseste deutsche Schriftstellerin“, wie einige der Zuschreibungen lauten, die in der Eingangssequenz ihres Filmporträts *Wer hat Angst vor Sibylle Berg?* (2015) zusammengetragen werden. Aus der Konfrontation von Eigenproduktion und Fremdwahrnehmung entsteht so in *Gold* und darüber hinaus die selbstbewusste Inszenierung einer Autorin, die ihre Position in dem sich daraus ergebenden Spannungsverhältnis gezielt wählt und konsequent durchhält, die eigene Person dabei aber durch eben jene Verfahren der Ironisierung schützt. Denn Bergs Verschleierungstaktiken führen dazu, dass Ironie-Signale⁴⁴ bei nahezu jeder ihrer Äußerungen vermutet werden können. Eine eigene Meinung Bergs ist daher schwer auszumachen, wird doch häufig bei ihr ein und derselbe Gegenstand in unterschiedlichen Kontexten in verschiedene Richtungen ironisiert.⁴⁵ Auf diese Weise verbirgt Berg letztlich ihre subjektive Perspektive und gewinnt Distanz zu der von ihr erzeugten medialen Präsenzfigur. Mittels der Vielfachironisierung scheint sich Berg selbst in die Betrachterperspektive zu ihrer eigenen öffentlichen Figur zu setzen. Folgerichtig treten auch biografische oder private Elemente hinter die Ironisierungsverschachtelungen zurück, sodass Oliver Garofalo nicht zu Unrecht fragt: „Existiert Sibylle Berg überhaupt?“⁴⁶

Die Verschachtelung, die sich bei Bergs Ironisierungsverfahren zeigt, spiegelt sich auch in ihren Medienstrategien wider. Ein Blick auf die Erscheinungskontexte

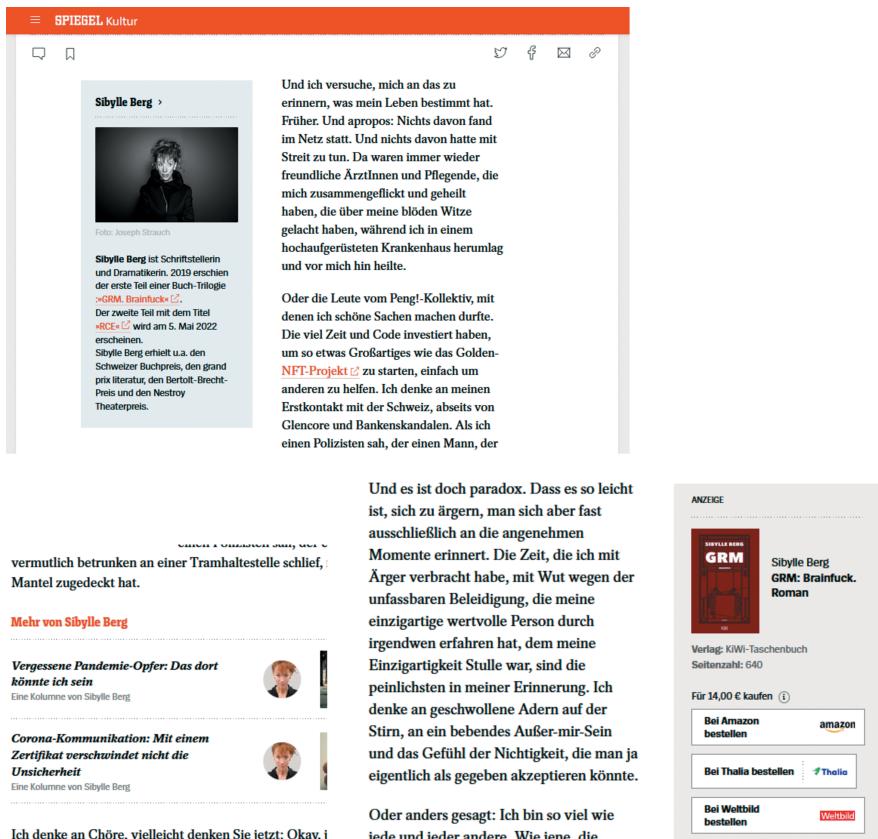
⁴⁴ Vgl. Harald Weinrich: Linguistik und Lüge. Kann Sprache die Gedanken verbergen? Heidelberg 1966, 60.

⁴⁵ Vgl. dazu beispielhaft die Analyse von Sibylle Bergs Verhältnis zum Feminismus bei Biendarra: Sibylle Berg als Feministin, 51–58.

⁴⁶ Oliver Garofalo: Vom Verschwinden des Subjekts. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur: Sibylle Berg (Januar 2020), Heft 225, 3–9, hier: 3.

ihrer Essay-Kolumne auf *Spiegel Online* gibt hierzu erste Aufschlüsse. Die Essays werden nämlich begleitet von dem, was Gérard Genette in *Paratexte* als „Ankündigungseffekt“⁴⁷ bezeichnet, von einer klassisch epitextuellen Strategie also.

In einem weit stärkeren Maß als andere Autor:innen nutzt Sibylle Berg die Möglichkeit, Eigenwerbung in ihre Essays einzubinden. Erstens wird jeder Essay von einer Kurzbiografie begleitet, in der aktuelle Publikationen direkt verlinkt sind (Abb. 1, oben). In einem zweiten Werbekasten wird eines ihrer aktuellen Bü-



Sibylle Berg >

Sibylle Berg ist Schriftstellerin und Dramatikerin. 2019 erschien der erste Teil einer Buch-Trilogie »GRM. Brainfuck«. Der zweite Teil mit dem Titel »ROB« wird am 5. Mai 2022 erscheinen. Sibylle Berg erhielt u.a. den Schweizer Buchpreis, den grand prix littérature, den Bertolt-Brecht-Preis und den Nestroy-Theaterpreis.

Foto: Joseph Strauch

Und ich versuche, mich an das zu erinnern, was mein Leben bestimmt hat. Früher. Und apropos: Nichts davon fand im Netz statt. Und nichts davon hatte mit Streit zu tun. Da waren immer wieder freundliche Ärztlizenzen und Pflegende, die mich zusammengeflickt und gehobelt haben, die über meine blöden Witze gelacht haben, während ich in einem hochauflärmsten Krankenhaus herumlag und vor mich hin heilte.

Oder die Leute vom Peng!-Kollektiv, mit denen ich schöne Sachen machen durfte. Die viel Zeit und Code investiert haben, um so etwas Großartiges wie das Golden-NFT-Projekt zu starten, einfach um anderen zu helfen. Ich denke an meinen Erstkontakt mit der Schweiz, abseits von Glencore und Bankskandalen. Als ich einen Polizisten sah, der einen Mann, der

Und es ist doch paradox. Dass es so leicht ist, sich zu ärgern, man sich aber fast ausschließlich an die angenehmen Momente erinnert. Die Zeit, die ich mit Ärger verbracht habe, mit Wut wegen der unfassbaren Beleidigung, die meine einzigartige wertvolle Person durch irgendwen erfahren hat, dem meine Einzigartigkeit Stulle war, sind die peinlichsten in meiner Erinnerung. Ich denke an geschwollene Adern auf der Stirn, an ein bebendes Außer-mir-Sein und das Gefühl der Nichtigkeit, die man ja eigentlich als gegeben akzeptieren könnte.

Oder anders gesagt: Ich bin so viel wie jede und jeder andere. Wie jene, die gerade als lebendige Vergeltungsmaßnahmen an die polnische Grenze gebracht wurden, die im Meer ertrunken sind, die erfroren und

ANZEIGE

SIBYLLE BERG
GRM
Sibylle Berg
GRM. Brainfuck.
Roman

Verlag: KIWI-Taschenbuch
Seitenzahl: 640

Für 14,00 € kaufen

Bei Amazon bestellen

Bei Thalia bestellen

Bei Weltbild bestellen

Produktbesprechungen erfolgen rein redaktionell und unabhängig. Über die sogenannten Affiliate-Links oben erhalten wir beim Kauf in der Regel eine Provision vom Händler. [Mehr Informationen dazu hier](#)

Abb. 1: Screenshots von Bergs Essay-integrierter Eigenwerbung auf *Spiegel Online* (18.9.2022).

cher, in diesem Fall *GRM* beworben, wobei Links zu den entsprechenden Verkaufsplattformen weiterleiten (Abb. 1, unten rechts). Schließlich nutzt Berg am Ende jedes Essays die Möglichkeit, unter der Rubrik „Mehr von Sibylle Berg“ auf weitere ihrer Essays hinzuweisen und zu verlinken (Abb. 1, unten links), in denen erneut dieselben Werbekästen in eigener Sache vorzufinden sind.

Der Ort „*anywhere out of the book*“⁴⁸ wird auf diese Weise bei Berg strategisch verschachtelt: In den Epitext „Essay“ wird der Epitext „Eigenwerbung“ eingewoben, von dem Genette noch denkt, er läge den Autor:innen fern. Verkaufsförderungsfunktionen, so meint er, kämen einzig der Verlegerseite zu. Der Autor beschränke sich stattdessen, so Genette, darauf, „vor den aufwertenden Hyperbeln, nach denen das Geschäft verlangt, offiziell die Augen zu verschließen“.⁴⁹ Stattdessen ist bei Sibylle Berg nicht nur die Eigenwerbung offensiver als bei Essays anderer Autor:innen ein nebengeordneter Bestandteil ihrer Feuilleton-Publikationen, auch ihre weiteren Kanäle werden nachdrücklich zur Selbstvermarktung genutzt. Mit ihren Essays und Facebook-/Twitter-Comments zielt Berg also zwar grundlegend auf den klassischen epitextuellen Adressaten nach Genette: „Der Adressat ist hier dadurch charakterisiert, daß er niemals ein bloßer Leser (des Textes) ist, sondern irgendeine Form von Publikum, das eventuell keine Leserschaft sein braucht.“⁵⁰ Deutlich markiertes Ziel von Berg ist es jedoch, jeden Leser:in/Website-Besucher:in zum Buchkäufer oder zur Buchkäuferin zu machen. Jeder von Bergs Epitexten verfügt somit über eine von ihr offen benannte Stoßrichtung, die da lautet: #Bestseller (Abb. 2).

Der Ort „*anywhere out of the book*“, zu dem Bergs Essays zählen, wird also zum „*from anywhere into the book*“. Damit ist zuallererst nicht die Publikation gesammelter Essays in Buchform gemeint, sondern der strategische, funktionale, aber auch inhaltliche Verweisungscharakter, durch dessen Einsatz zu der Ortsbestimmung des Epitexts (Genette) eine Bewegungslenkung mit Aktivierungspotenzial in Richtung des käuflich erwerbbaren Texts hinzutritt.

Um zu verstehen, weshalb und wie diese unverhohlen werbetechnischen und von Berg offen kommunizierten aufmerksamkeitslenkenden Strategien funktionieren, ist es aufschlussreich, sich das Verhältnis von virtuellem und realem Raum anzusehen, wie es von der Autorin in ihren Werken und durch ihre Plattformen gestaltet wird.

Das Konzept des Cyberspace ist im Allgemeinen mit Metaphern des flüssigen Raums belegt: So ist z. B. die Rede vom „Datenmeer“, vom „Surfen“ im Internet

48 Genette: Paratexte, 328.

49 Genette: Paratexte, 331.

50 Genette: Paratexte, 329.



Abb. 2: Screenshots von Sibylle Bergs Facebook-Seite (18.9.2022).

oder vom „Ozean der Möglichkeiten“.⁵¹ Bei Berg wird stattdessen der reale Raum, die Lebenswelt der Menschen destabilisiert, minimiert und verflüssigt: So ist beispielsweise in *GRM* die Rede von „Häuser[n], die Ruinen glichen“.⁵² Oder es heißt: „Die Wohnung befand sich im Erdgeschoss und im ersten Stock. Man konnte das Ganze, wenn man bescheuert war, als Townhouse bezeichnen. Als sehr kleines, schäbiges Townhouse.“⁵³

Auf ihrem Facebook-Account postet Berg in wiederholender Folge Anzeigen von überteuerten Schweizer Wohnungen zur Miete oder zum Kauf. Die Immobilien-Posts und -Tweets auf Bergs Facebook- und Twitter-Accounts zielen auf Solidarisierung mit Geringverdiener:innen und der Schicht der sozial Prekären. Mithilfe der Ich-Form im ersten Post inszeniert sich Berg als Teil einer Krisengemeinschaft, die sich über unbezahlbaren Wohnraum empört (Abb. 3). Sie schließt damit an herrschende Meinungsbilder an und reproduziert die Klage über provozierende Raum-Preis-Verhältnisse. Der Effekt, der dadurch erzeugt wird, hat die Herstellung und Pflege einer eigenen Gruppe im Sinne eines Zusammenschlusses der Außenseiter zum Ziel. Darin zeigt sich ein allgemeiner Zug von Bergs strategischem Vorgehen: Sie arbeitet hier und an zahlreichen anderen Stellen mit dem ubiquitären Phänomen

⁵¹ Achim Bühl: Die virtuelle Gesellschaft. Ökonomie, Politik und Kultur im Zeichen des Cyberspace. Opladen und Wiesbaden 1997, 77.

⁵² Sibylle Berg: *GRM. Brainfuck*. Roman. Köln 2020, 33.

⁵³ Berg: *GRM*, 11.



Abb. 3: Screenshot von Sibylle Bergs Twitter-Seite (18.9.2022).

der Außenseiter:innenerfahrung. In ihren literarischen Werken wird dieses als ein systemisch zwingend erzeugtes Außenseitertum vorgestellt. Die Kräfte innerhalb des herrschenden Systems scheinen die Individuen zentrifugal an die Ränder der Städte, der Gesellschaft, des ökonomischen Systems, der politischen Einflussmöglichkeiten u. v. m. zu treiben. Gerade dadurch aber, dass von solchen Missständen eine Vielzahl von Menschen betroffen ist, kann sich der/die ausgeschlossene Einzelne als Teil eines Kollektivs erfahren. Berg unterstützt diesen Mechanismus durch unterhaltungsorientierte Immobilien-Posts, die sie mit absurd-komischen Miniaturgeschichten versieht. In ihnen pointiert sie ein Leben in diesen Räumen auf satirisch-ironische (Abb. 4), auf anzügliche (Abb. 5) oder mitunter auch groteske (Abb. 6) Weise. Reale Räume werden dabei mit fiktiven Imaginationen verwoben, d. h. sie werden zielgerichtet inszeniert. Die Miniaturgeschichten fungieren dabei als Verstärkungseffekte nicht nur von Provokation und Solidarisierung, sondern auch im Sinne der Abwertung realer Räume.

In Bergs Werken findet, in Analogie zur Abwertungsinszenierung realer Räume in den Posts, eine Destabilisierung und Verflüssigung des zwischenmenschlichen Raums statt: „Ihre [Dons, Anm., T.K.] Mutter war noch einigermaßen in Schuss, sie tat ihr Bestes, um Familie zu spielen, aber es wirkte unbeholfen, als wollte sie ein



Abb. 4: Screenshot von Sybille Bergs *Twitter*-Seite (18.9.2022).

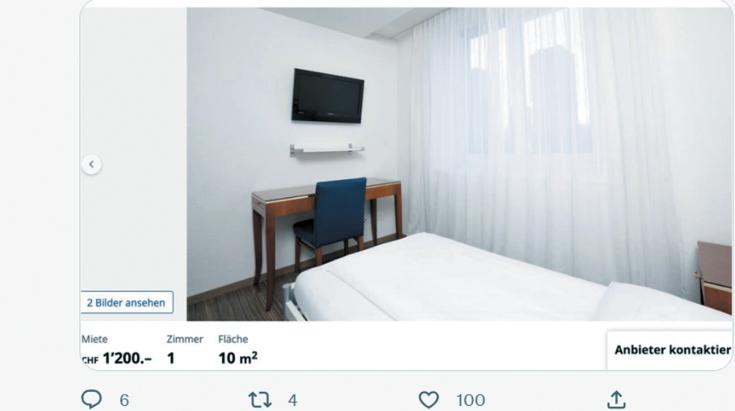
Puppenhaus aus Schlamm bauen.“⁵⁴ Ebenso erfolgt eine Destabilisierung und Verflüssigung des Raums politisch-institutioneller Macht, wie es der Kommentar zum 11. September 2001 in *GRM* verdeutlicht: „Ein Flugzeug flog ins Pentagon und hinterließ ein Loch im Gebäude, das wirkte so, als hätte jemand mit der nassen Hand einen Tunnel in eine Sandburg gegraben.“⁵⁵

Parallel dazu versucht Berg mittels Facebook, Twitter und Instagram einen stabilen Raum im Cyberspace zu kreieren. Denn mithilfe dieser Internetplattformen erzeugt sie *Gated Communities*, die aber offen bleiben für Zuwachs und somit Ausdehnung. Die genannten Plattformen werden auf diese Weise zu Simulationsräumen einer Community, die an reale Gemeinschaftsgefühle mehr als nur erinnern. Hierzu zählt auch die Erzeugung virtueller Nahräumlichkeit. Markus Schroer beschreibt in seiner Untersuchung *Räume, Orte, Grenzen* die Näheverhältnisse im In-

54 Berg: GRM, 12.

55 Berg: GRM, 6.

 **Sibylle Berg @SibylleBerg@digitalcourage....** ✓ @Sibylle... · Jun 18 · ...
Runkwald liebte es, sein Kinn auf die Meditationsschiene unter dem Flatscreen zu betten, und in *medias res* zu gehn.



2 Bilder ansehen

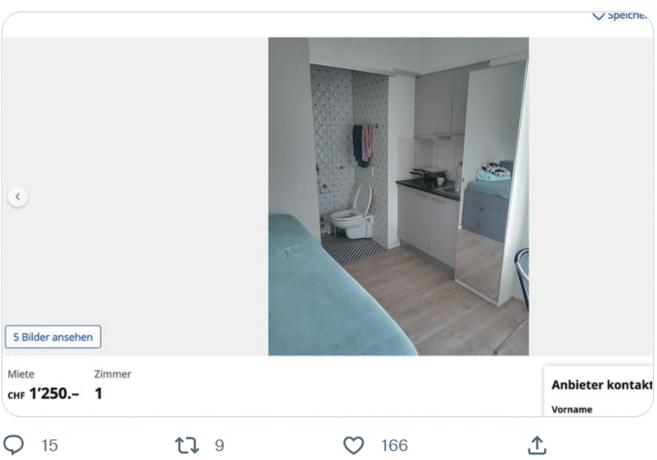
Miete Zimmer Fläche
CHF 1'200.- 1 10 m²

Anbieter kontaktier

6 4 100

Abb. 5: Screenshot von Sybille Bergs *Twitter*-Seite (18.9.2022).

 **Sibylle Berg @SibylleBerg@digitalcourage....** ✓ @Sibylle... · Nov 9 · ...
Mit Einkehr der Dämmerung löste sich Reginald aus seinem Körper und beobachtet sich, auf dem Bett liegend, Stuhl abschlagend und dabei ein Ragout Fine zubereitend. Ein gleichsam extraterrestrisches Moment-



5 Bilder ansehen

Miete Zimmer
CHF 1'250.- 1

Anbieter kontaktier
Vorname

15 9 166

Abb. 6: Screenshot von Sybille Bergs *Twitter*-Seite (18.9.2022).

ternet wie folgt: „Die Nähe, die durch das Aufkommen der Computertechnologien angeblich zerstört wurde, wird im Netz selbst wieder hergestellt [...]. Nah ist ab jetzt, wer leicht zu erreichen ist, fern derjenige, den man nur schlecht erreichen kann.“⁵⁶ Berg nimmt diesen Nähe simulierenden Aspekt als eine wesentliche Säule in ihr Community-Bildungs-Konzept auf, z. B. durch die hohe Frequenz ihrer Posts, ihrer Tweets oder Retweets. Auch der Pfad ihres Facebook-Accounts suggeriert mit dem Zusatz „realsibylleberg“⁵⁷ eine Nähe, die, wie bereits erläutert, gerade durch ihre Ironisierungspraktiken nicht eingelöst wird. Gleichwohl erzeugt sie gezielt die Vorstellung von einer erreichbaren Autorin (Abb. 7).

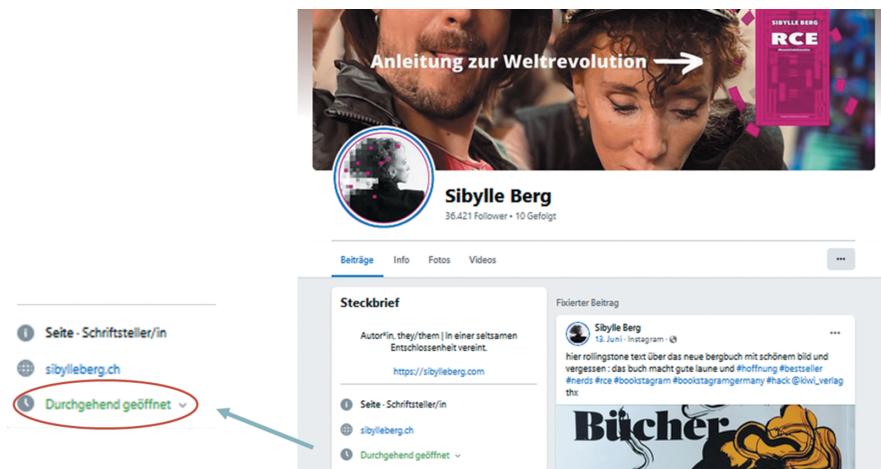


Abb. 7: Screenshots von Sibylle Bergs Facebook-Seite (18.9.2022).

Fasst man das bisher Gesagte zusammen, so wird bei Berg eine strategische Domes-tizierung des virtuellen Raums zugunsten eigener aufmerksamkeitsökonomischer Ziele erkennbar. Interessant ist dabei, dass sich die Aufwertung des virtuellen aus einer stetigen Abwertung des realen Raums speist. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, dass nicht das virtuelle Leben sekundär sei, sondern vielmehr das *Real Life* als *Second Life* fungiere. Berg macht sich dieses von ihr erzeugte Verhältnis schließlich für ihre eigenen Zwecke zunutze, indem sie den Wirklichkeitsraum durch den virtuellen Raum zu beeinflussen sucht (vgl. #bestseller). Der Wirklich-

56 Martin Schroer: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt a. M. 2006, 273.

57 Sibylle Berg: Facebook-Profil. URL: <https://de-de.facebook.com/Realsibylleberg/> (22.11.2022).

keitsraum soll so zu einem Erfolg generierenden Wiederholungsraum des virtuellen Raums werden.

5 Symbolische Gewinne – Realer Werteverfall? – Monika Maron

Symbolische Gewinne spielen im Prozess der Positionierung von Autor:innen im literarischen Feld, wie Dirk Niefanger nachgewiesen hat, eine entscheidende Rolle.⁵⁸ Mit *Flugasche*, ihrem in der DDR verbotenen Erstling, war die Autorin Monika Maron zwar nur im Westen monetär erfolgreich, doch gerade diese Umstände ermöglichten ihr nach der Wiedervereinigung eine Positionierung auf beiden – den ost- und den westdeutschen – Märkten. Durch das Verbot ihrer Bücher in der DDR baute sich das Image einer „Rebellin“⁵⁹ auf, deren Marke vom „Nimbus der Dissidentin“⁶⁰ profitierte, wie auch ihr westdeutscher Verlag *S. Fischer*, der ihre Werke zu DDR-Zeiten und weitere 40 Jahre danach verlegte.

Marons Autorschaftskonzept lebte von Beginn an von der Identifizierung und Anprangerung genereller Schieflagen in der öffentlichen Diskussion. Und dabei war ihre Essayproduktion von entscheidender Bedeutung; denn damit erschrieb sich Maron nach der deutschen Einheit das Bild der Schriftstellerin in einer Sonderstellung zwischen Ost und West, sodass sie in beiden Sphären als kulturelle und moralische Instanz auftreten konnte⁶¹ – an einem solchen Positionierungsversuch war Christa Wolf 1990 mit *Was bleibt* gescheitert. Seitdem galt Maron als eine der wichtigsten kritischen Stimmen der Bundesrepublik nach der Wende, als „Chronistin des gesamtdeutschen Alltags“.⁶² Aktiv hergestellt und

⁵⁸ Vgl. Dirk Niefanger: Von Bitterfeld nach Berlin. Monika Marons strategisches Schreiben. 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, 109–122.

⁵⁹ Ralf Hanselle: Die festgefahrenen Dissidentin. Monika Maron und der S. Fischer Verlag. In: *Ciceron*, 21. Oktober 2020. URL: <https://www.ciceron.de/kultur/monika-maron-s-fischer-verlag-festgefahrenen-dissidentin/plus> (22.11.2022).

⁶⁰ Irmtraud Gutschke: Ihr feines Gespür. Monika Maron befürchtet den Abbau von Meinungspluralität. Zu Recht? In: *Der Freitag*, 25. September 2020. URL: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/ihr-feines-gespuer> (22.11.2022).

⁶¹ Vgl. Niefanger: Von Bitterfeld nach Berlin, 112.

⁶² Stefan Dege: Die Aufrechte: Schriftstellerin Monika Maron zum 80. In: *DW*, 3. Juni 2021. URL: <https://www.dw.com/de/die-aufrechte-schriftstellerin-monika-maron-zum-80/a-57743552> (22.11.2022).

durch Wiederholung beglaubigt hat Maron diese Position ganz wesentlich durch den Einsatz ihrer Biografie: Ihre Essays nehmen ihren Ausgang stets bei Biographem und verweisen auf im eigenen Lebensvollzug erworbene erfahrungsba sierte Beurteilungskompetenzen.

Im Oktober 2020 wurde Maron nicht zum ersten Mal für das Feuilleton zu einem „Fall“. Anlass war ihr Zerwürfnis mit dem S. Fischer Verlag, der bekannt gab, sich aufgrund der Veröffentlichung ihres Essay-Bands *Krumme Gestalten, vom Wind gebissen* in der Reihe „Exil“ beim rechtsnahen Dresdner Verlag Edition Buchhaus Loschwitz im März 2020 von der Autorin zu trennen. „Die Feuilletons waren in heller Aufregung“, kommentierte die *NZZ*.⁶³

Genau besehen handelt es sich bei diesem Feuilletonstreit um den Höhepunkt einer Debatte, die bereits einige Jahre zuvor rege geworden war: spätestens seit Marons Feuilletontext *Links bin ich schon lange nicht mehr* aus dem Jahre 2017, erschienen in der *NZZ*. Darin hatte Maron die Wandelbarkeit der Begriffe und politischen Richtungen, aber auch den Mentalitätswandel im Umgang mit Meinungen, politischen Lagern und zwischen den Diskursen angeprangert.⁶⁴

Dieser und weitere folgende Essays von Maron entfalteten sukzessive ihre Wirkungen auf die Bewertung ihrer Romane. Wird für den 2018 erschienenen Roman *Munin oder Chaos im Kopf* noch Marons „scharfe[r] Blick für aktuelle Problemlagen“ hervorgehoben,⁶⁵ sieht sich Maron angesichts ihres Folgeromans *Artur Lanz* (2020) mit dem Vorwurf der Instrumentalisierbarkeit ihrer Äußerungen konfrontiert: „Sie zündelt“, heißt es in der *MOZ*, „[e]gal, ob sie sich selbst den Rechten zuordnet, oder nicht: AfD und Pegida können dieses Buch wunderbar instrumentalisieren.“⁶⁶ Zwar wurde der Roman teilweise im Feuilleton noch als

⁶³ Peer Teuwsen: Schriftstellerin Monika Maron: „Was ist bloss mit den Menschen los?“. In: *NZZ Magazin*, 1. Mai 2021. URL: <https://magazin.nzz.ch/kultur/monika-maron-gespraech-ueber-ihre-leben-und-die-kunst-der-freiheit-ld.1614795?reduced=true> (22.11.2022). Es können an dieser Stelle nur exemplarisch Positionen und Argumente rekapituliert werden. Zu einem Überblick über weitere Details der Debatte vgl. den ausführlichen Kommentar zu den unterschiedlichen Standpunkten von Tim Lörke: Abbruch der Gespräche. Monika Maron, der S. Fischer Verlag und die Meinungsfreiheit. In: andererseits – Yearbook of Transatlantic German Studies (2020/21), Vol. 9/10, 75–84.

⁶⁴ Vgl. Monika Maron: *Links bin ich schon lange nicht mehr*. In: *NZZ*, 30. Juni 2017. URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/bundestagswahl-links-bin-ich-schon-lange-nicht-mehr-ld.1303513?reduced=true> (19.11.2022).

⁶⁵ Wolfgang Schneider: Von friedlichen Nachbarn und Wutbürgern. Monika Maron: „*Munin oder Chaos im Kopf*“. In: Deutschlandfunk, 13. März 2018. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/monika-maron-munin-oder-chaos-im-kopf-von-friedlichen-100.html> (22.11.2022).

⁶⁶ Welf Grombacher: Artur Lanz Roman von Monika Maron über Political Correctness. In: *MOZ*, 11. August 2020. URL: <https://www.moz.de/nachrichten/kultur/artur-lanz-roman-von-monika-maron-ueber-political-correctness-50877965.html> (22.11.2022).

„Lehrstück zur heutigen Lage der Meinungsfreiheit“ besprochen⁶⁷ und auch vom *S. Fischer Verlag* als „ein ebenso provokantes wie differenziertes Stimmungsbild einer Gesellschaft, die sich dem Mainstream unterwirft“,⁶⁸ beworben, doch es entspinnt sich zunehmend der Vorwurf, Maron trage zur Verschärfung des angespannten gesellschaftlichen Klimas bei. Damit aber büßt Maron einen Teil der ihr angestammten Position im öffentlichen Raum ein, insbesondere jenen, der ihr die Funktion einer deutsch-deutschen Vermittlerin zutrug.

Stattdessen wird der Vorwurf einer Nähe der Autorin zu rechtspopulistischen Standpunkten laut. So hat beispielsweise Charlotte Gneuß im *Freitag* Marons Vergleiche aktueller Situationen mit der Repressionspolitik der DDR als einem typisch neurechtenen Narrativ folgend bezeichnet.⁶⁹ Stefan Dege stellt in der *Deutschen Welle* die Frage, ob sich Maron mit ihren Publikationen zum „Sprachrohr der neuen Rechten“⁷⁰ mache. Und Michael Wurmitzer bezeichnet Maron im österreichischen *Standard* als „Apologetin der AfD“.⁷¹ Die Argumente und Begriffe wechseln die politischen Lager: Jörg Magenau spricht in seinem Kommentar im *Deutschlandfunk* vom „Berührungsverbot“,⁷² das Maron in den Debatten auferlegt werde. Jürgen Klaube und Jan Wiele sprechen in der *FAZ* vom „Prinzip der Kontaktschuld“.⁷³ Und beides kehrt wieder in dem dreiteiligen Kommentar zur Debatte von Götz Kubitschek im rechten Publikationsorgan *Sezession*.⁷⁴

67 Walter Klier: Deutsche Helden, anno 2020: „Artur Lanz“ von Monika Maron. In: Wiener Zeitung, 5. Oktober 2020. URL: <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/2077118-Deutsche-Helden-anno-2020-Artur-Lanz-von-Monika-Maron.html> (22.11.2022).

68 Monika Maron: Artur Lanz. URL: https://books.google.de/books/about/Artur_Lanz.html?id=LaDzQEACAAJ&redir_esc=y (22.11.2022).

69 Vgl. Charlotte Gneuß: Wie vor 40 Jahren? Warum Monika Maron falsch liegt, wenn sie den Umgang mit ihr mit der Repression von Schriftstellern in der DDR vergleicht. In: Der Freitag, 20. November 2020. URL: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/wie-vor-40-jahren> (22.11.2022).

70 Dege: Die Aufrechte.

71 Michael Wurmitzer: Monika Maron in Essays über den Islam: Kein Angstschweiß, aber Angst! In: Der Standard, 7. Mai 2021. URL: <https://www.derstandard.de/story/2000126447381/monika-maron-in-essays-ueber-den-islam-kein-angstschweiss-aber> (22.11.2022).

72 Jörg Magenau: „Das falsche Signal“. Fischer-Verlag trennt sich von Monika Maron. In: Deutschlandfunk Kultur, 19. Oktober 2020. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/fischer-verlag-trennt-sich-von-monika-maron-das-falsche-100.html> (22.11.2022).

73 Jürgen Klaube und Jan Wiele: Mainstream ohne Ufer. S. Fischer und Monika Maron. In: FAZ, 20. Oktober 2020. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/der-verlag-s-fischer-trennt-sich-von-der-autorin-monika-maron-17011747.html> (22.11.2022).

74 Vgl. Götz Kubitschek: Monika Maron (1) – Zwischen den Zeilen. In: Sezession, 23. Oktober 2020. URL: <https://sezession.de/63517/monika-maron-1-zwischen-den-zeilen> (22.11.2022); Götz Kubitschek: Monika Maron (2) – Stellungnahmen. In: Sezession, 24. Oktober 2020. URL: <https://sezession.de/63510/monika-maron-2-stellungnahmen> (22.11.2022); Götz Kubitschek: Monika Maron (3) –

Maron selbst sieht den Wandel nicht in ihrer eigenen Person, sondern, wie bereits ihr Essay von 2017 deutlich macht, in einer Veränderung der Öffentlichkeit und der gesellschaftlichen und politischen Diskurse. Sie nutzt dabei Mittel der Polemik, wie die positive Selbstdarstellung als *Vir bonus*, welcher sich in Opposition zu einem kollektiven *Vir malus* befindet. Eine ähnliche Argumentationsstruktur zeigte sie auch bei einem früheren großen Feuilletonstreit, bei dem ihre politische und moralische Integrität vorrübergehend in Frage stand. 1995 wurde bekannt, dass Maron zu DDR-Zeiten zwei Jahre lang als Mitarbeiterin der Stasi geführt wurde und in diesem Zusammenhang auch Protokolle angefertigt hat. Maron entschloss sich aus Anlass der aufkommenden Anschuldigungen gegen sie, die beiden von ihr verfassten Protokolle zu veröffentlichen und konnte damit belegen, dass sie keine denunziatorischen, stattdessen vor allem DDR-staatskritische Berichte enthielten. In ihrem Essay *Heuchelei und Niedertracht* von 1995 bezieht sie auch zu dem Versuch ihrer öffentlichen Bloßstellung in den Feuilletons Stellung. Sie schreibt: „Unter dem Druck einiger Enthüllungsjournalisten aufs Knie zu sinken, hätte mir mehr abverlangt, als das miese Spektakel zu ertragen.“⁷⁵ Maron sicherte sich dadurch eine Position als unbeugsame Autorin mit dem „Pathos des Widerständigen“,⁷⁶ das bis in die Debatten seit 2017 weiterwirkt. Es hat sich sogar ein Muster an Feuilleton-Titeleien herausgebildet, das sich auf Zuschreibungen von Haltungs- und Positionsnomen verlegt: „Die Aufrechte“,⁷⁷ „Die Bedrängte“,⁷⁸ „Die festgefaßte Dissidentin“,⁷⁹ „Rechtsabbiegerin“.⁸⁰ In diesen Zuschreibungsmustern zeigt sich die Resistenz des über Jahrzehnte durch Maron erworbenen symbolischen Kapitals, das nun trotz aller Kritik zur Reproduktion der Marke beiträgt.

Lesen mit dem Stock im Hintern. In: Sezession, 27. Oktober 2020. URL: <https://sezession.de/63520-monika-maron-3-lesen-mit-dem-stock-im-hintern> (22.11.2022).

⁷⁵ Monika Maron: Heuchelei und Niedertracht. In: Dies.: quer über die gleise. artikel, essays, zwischenrufe. Frankfurt a. M. ²2000, 34–43, hier: 35.

⁷⁶ Eckhard Franke, Roman Luckscheiter und Ingrid Laurien: Eintrag „Maron, Monika“. In: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. <http://www.munzinger.de/document/16000000379> (22.11.2022).

⁷⁷ Dege: Die Aufrechte.

⁷⁸ Stefan Gärtner: Die Bedrängte. Der antikommunistischen Schriftstellerin Monika Maron zum 80. Geburtstag. In: ND, 2. Juni 2021. URL: <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1152766.monika-maron-die-bedaengte.html> (22.11.2022).

⁷⁹ Hanselle: Die festgefaßte Dissidentin.

⁸⁰ Bert Rebhandl: Autorin Monika Maron: Rechtsabbiegerin oder Chronistin der Ängste? In: Der Standard, 9. Dezember 2020. URL: <https://www.derstandard.de/story/2000122326216/autorin-monika-maron-rechtsabbiegerin-oder-chronistin-der-aengste> (22.11.2022).

Außerdem hat der Verlagsrausschmisse, wie Maron den Vorgang nennt, und die sich daran anschließende Feuilletondebatte der Autorin im gesamten deutschsprachigen Raum zu großer Aufmerksamkeit verholfen. Maron, die selbst nicht in den sozialen Netzwerken aktiv ist, erhält mittels der Bewerbung von Feuilletonbeiträgen zur Diskussion eine neumediale Präsenz. Denn viele Zeitungen bewarben ihre Beiträge zum Zerwürfnis mit dem *S. Fischer-Verlag* mit teils stark polemischen Tweets auf Twitter (Abb. 8).

← Tweet

 DIE ZEIT VERLAG
@DIEZEIT
Offiziell

Monika Maron, einst Inbegriff der schwierigen #DDR-Autorin und Ost-Intellektuellen, gilt heute als Stimme der Neuen Rechten. Moritz von Uslar hat sie in der Uckermark besucht. [#Abo](#) [trib.al/7zgMyVB](#) #red



← Tweet

 FAZ Feuilleton VERLAG
@FAZ_Feuilleton

Der Verlag S. Fischer trennt sich von seiner Autorin Monika Maron und will uns weismachen, gegen ihre Bücher und Ansichten habe er gar nichts: Jürgen Kaube und Jan Wiele über eine unsouveräne und vielleicht auch unehrliche Entscheidung.



faz.net
S. Fischer und Monika Maron: Mainstream ohne Ufer
Der Verlag S. Fischer trennt sich von seiner Autorin Monika Maron und will uns weismachen, gegen ihre Bücher und ...

8:39 vorm. - 21. Okt. 2020 · FAZ.NET

← Tweet

 Süddeutsche Zeitung VERLAG
@SZ

#MonikaMaron redet öffentlich vom "Rausschmiss" aus dem Verlag, der fast 40 Jahre ihre publizistische Basis war: @Tagesfang. Aber war eine Trennung von der - zu Recht umstrittenen - Autorin die richtige Entscheidung?



sueddeutsche.de
Verlag trennt sich von Monika Maron: Kein gutes Zeichen
War die Trennung des S. Fischer-Verlages von der - zu Recht umstrittenen - Autorin Monika Maron die richtige Entscheidung?

8:49 vorm. - 20. Okt. 2020 · SZ.de Twitterbot - Main

2 Retweets 4 Zitierte Tweets 5 „Gefällt mir“-Angaben

← Tweet

 Neue Zürcher Zeitung VERLAG
@NZZ

Wann hat die Stimmung in #Deutschland derart umgeschlagen? Ausgerechnet in diesem Land, das unsere Autorin [@cesgezwitscher](#) gerade wegen seiner Debattenkultur so schätzt.

Über den Fall #MonikaMaron und das alternativlose deutsche Meinungsklima:



nzz.ch
Monika Maron und das Meinungsklima: Feindeiiger geht nicht
Deutschland scheint sich eingerichtet zu haben zwischen links oder rechts, Gut oder Böse. «Umstritten» heisst das Zäuberwort, mit dem ein konstruktiver ...

10:58 vorm. - 2. Dez. 2020 · TweetDeck

Abb. 8: Screenshots der Twitter Posts von: FAZ, Süddeutsche, NZZ, DIE ZEIT (16.11.2022).

Keine Buchkritik, kein Bericht und keine Reportage ist seitdem ohne Referenz auf die Verlagswechsel-Debatte erschienen, was jedes Mal zugleich die Marke *Maron* im öffentlichen Kommunikationsraum auf- und wachruft. Noch als Thomas Brussig kürzlich seinen Vertrag mit S. Fischer aus anderen Gründen aufgekündigt hat, wird der Fall Maron thematisiert und ins Verhältnis gesetzt.⁸¹

Auch die Solidarisierung einiger Schriftstellerkolleg:innen, wie Thea Dorn, Durs Grünbein, Katja Lange-Müller und Uwe Tellkamp in der *ZEIT* mit Maron im Zuge der Verlagsdebatte⁸² ist ein wichtiges Element zum Erhalt der Marke *Maron*. Hier zeigt sich die Macht einer „Logik der feldinternen Vergabe symbolischen Kapitals“⁸³ einmal nicht am Anfang eines schriftstellerischen Werdegangs, wenn es gilt, Eingang ins literarische Feld über die öffentliche kollegiale Anerkennung zu finden.

In der negativen Bewertung der Werke Marons tritt aber zugleich das Problem der Marke zutage: Die Biographeme ihrer Essays fördern eine autornahe Lektüre, die auch auf ihre Werke angewandt wird: „Auf die Trennung von Erzählerin und Autorin ist zwar immer zu bestehen, aber bei Maron ist das Theorie, weil sich die Prosa so völlig in den Dienst der immer gleichen Ich-Erzählerinnen stellt“,⁸⁴ schreibt beispielsweise Stefan Gärtner in der sozialistischen Tageszeitung *Neues Deutschland* (ND). In einer Buchkritik in der *Wiener Zeitung* heißt es, die Erzählerin in *Arthur Lanz* sei ein „offensichtliches Selbstporträt der Autorin“,⁸⁵ was auch der Lesart Irmtraud Gutschkes in *Der Freitag* entspricht.⁸⁶ Und dies geschieht ungeachtet von Marons eigenem Anspruch an ihre Werke, den sie in ihrer *Frankfurter Poetikvorlesung* darlegt, wenn sie z. B. über ihr fiktives Schreiben sagt: „Ich bin verfügbares Material.“⁸⁷ Die Autorin grenzt ihr fiktives Schreiben somit deutlich von anderen Schreibformen wie dem poetologischen oder dem essayistischen ab. Gleichwohl zeigt sich, dass im Fall Marons die Gren-

⁸¹ Vgl. Joachim Dicks: Thomas Brussig kündigt Fischer Verlag die Zusammenarbeit. In: NDR, 22. Juli 2022. URL: <https://www.ndr.de/kultur/buch/Thomas-Brussig-kuendigt-Fischer-Verlag-die-Zusammenarbeit,brussig212.html> (22.11.2022).

⁸² Vgl. Iris Radisch: Ein herzenskalter Akt. In: *Zeit online*, 21. Oktober 2020. URL: https://www.zeit.de/2020/44/fischer-verlag-monika-maron-literatur-exil-streit?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (22.11.2022).

⁸³ Markus Joch, York-Gothart Mix und Norbert Christian Wolf: Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Einleitung. In: *Mediale Erregungen?* (= Anm. 55), 1–9, hier: 2–3.

⁸⁴ Gärtner: Die Bedrängte.

⁸⁵ Klier: Deutsche Helden, anno 2020.

⁸⁶ Vgl. Gutschke: Ihr feines Gespür.

⁸⁷ Monika Maron: Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche. Frankfurt a. M. 2006, 7.

zen zwischen ihren feuilletonistischen Einlassungen und ihren literarischen Werken als fluide angesehen werden.

An Marons Beispiel wird der Druck erkennbar, unter den eine streitbare Marke gerät, sobald das markenbezogene Bedeutungsgewebe durch veränderte Bedeutungsaushandlungen nachhaltig irritiert wird. Die Marke büßt dann Teile ihrer Anschlussfähigkeit an Wertmuster, Einstellungen und Lebensstile der kommunikativen Akteure ein. Das Markensystem droht zu zerfallen. Denn: „Gesellschaftliche Beziehungsgruppen entscheiden gemeinsam in ihren dynamischen Aushandlungsprozessen darüber, was ‚Marke‘ ist und was nicht.“⁸⁸ Das bedeutet allerdings auch, dass die Debatten um eine Marke, ihre Akzeptanz oder die Resilienz der Öffentlichkeit gegen ihr Ent- oder Bestehen stets ein Licht auf die gesellschaftlichen Gegebenheiten einer Zeit zurückwerfen. Und das Bild, das der Fall Maron von der Gesellschaft zeichnet, ist tatsächlich ein gespaltenes. Die einen wollen eine Verachtung der Autorin durch das Publikum erreichen, andere versuchen, eine Instrumentalisierung der Marke für eigene Zwecke vorzunehmen, und wieder andere verwenden die kontroverse Einmischung der Autorin zur Bekräftigung ihrer Marke. Insofern fungiert die Debatte als Spiegel der gesellschaftlichen Verhältnisse, deren Brennpunkt in diesem Fall die Marke *Maron* ist.

6 Fazit

Die Analysen der differierenden Inszenierungspraxen von Lukas Bärfuss, Sibylle Berg und Monika Maron haben offen gelegt, dass die Autor:innen das Schreiben von politischen Essays nicht nur strategisch und funktional nutzen, sondern auch (teilweise oder gar größtenteils bewusst) in ihr ästhetisches Schreibkonzept als Ganzes integriert haben. Bei Bärfuss ließ sich ein vom Autor gewähltes Inszenierungsgefälle von seinen politisch-gesellschaftskritischen Essays über seine literarischen Essays bis zu seiner Prosa nachweisen. Dieses ist direkt mit bestimmten moralisierenden oder ästhetisierenden Schreibweisen verbunden und weist unterschiedliche Grade des Handlungsbezugs und der Provokation auf.

Das Beispiel Monika Marons hat die diskursive, nichtstatische Bedingtheit des Markenphänomens deutlich erkennbar werden lassen. Dreh- und Angelpunkt von Marons essayistischem Schreiben sind Biographeme, mit denen sie ihre kritische Kompetenz bekräftigt und sich als Autorität in systemkritischen Belangen rechtfertigt. Maron greift für ihre Art der Positionierung im literarischen Feld auf eine erfahrungsbasierte Beglaubigung des eigenen engagierten Schreibens zu-

⁸⁸ Kastens und Lux: Das Aushandlungs-Paradigma der Marke, 49.

rück, ein Element, das sich bei Bärfuss ausschließlich in seinen literarischen Essays findet und bei Sibylle Berg erst gar nicht auszumachen ist. Die frühe und im weiteren essayistischen Schreibverlauf durchgehaltene Entscheidung Marons, die eigene Biografie im Sinne eines Authentizitätsanspruchs als symbolisches Kapital für ihr engagiertes Schreiben nutzbar zu machen, wirkt im Streitfall in erhöhtem Maße auch auf die Bewertung ihrer Werke und ihrer Person zurück.

Kritisiert und provoziert Bärfuss mit durchaus harschen Angriffen bislang erfolgreich, vor allem aber innerhalb autoritativ vorgegebener Rahmen, so hat das Beispiel Marons gezeigt, dass hier der Rahmen anerkannter Kritik zumindest in Teilen verlassen wurde, was die Marke *Maron* inhaltlich sequenziell angegriffen hat. Das über viele Jahrzehnte literarischen Schaffens durch Maron erworbene symbolische Kapital hat im Streit um einen Rechtsruck der Autorin bislang aber zugleich große Resilienz bewiesen und zum Erhalt der Marke beigetragen. Der langanhaltende Streit selbst hat Maron sogar zu gesteigerter Sichtbarkeit, u. a. auch in den von ihr selbst nicht genutzten neuen Medien, verholfen.

Innerhalb der prinzipiell nichtstatischen Positionen im literarischen Feld, die auf die diskursive (soziale, gesellschaftliche, kommunikative etc.) Bedingtheit der Marke zurückgeht, zeugt das Beispiel Sibylle Bergs von dem Versuch, im virtuellen Raum eine mehr oder minder stabile Internet-Community aufzubauen. Strategisch inszeniert sie sich hierfür als nahbare Autorin, bleibt als Person in Wahrheit aber verborgen. Dies wird durch ihre mehrfach ironisch gebrochene Schreibweise unterstützt, bei der nie ganz klar ist, welche Position die Autorin selbst vertritt. Ein solches Vorgehen entspricht nicht einem klassisch haltungsbezogenen Engagementverständnis. Stattdessen überlässt Berg die Positionierung der Leser:innenschaft und macht selbst lediglich Angebote für mögliche kritische Positionierungen. Man darf hierbei sicherlich die Frage stellen, ob die Berg'sche Strategie ausschließlich einen einzigen Gegenstand des Engagements kennt: jenen, der zum eigenen Erfolg führt oder führen soll. Oder man erkennt den gestalterischen Wert des von Berg geschaffenen multimedialen Komplexes an, in dem epitextuelle und textuelle Verfahren passgenau ineinandergreifen, um aus fluiden Interaktionen stabile (und doch zugleich offene) Räume zum Zweck der Erfolgsgenerierung herzustellen.

Die Analysen haben gezeigt, dass Epitexte nicht nur funktional bedeutender geworden sind, mit Blick auf das ästhetische Gesamtkonzept amalgamieren Epitext und Text sogar an zahlreichen, mithin zentralen Stellen, anstatt (wie bei Genette) „in respektvoller (oder vorsichtigerer) Entfernung“⁸⁹ als „zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs“⁹⁰ zu verbleiben. Sie unterliegen dabei dennoch zumeist einem anderen (strate-

⁸⁹ Genette: Paratexte, 12.

⁹⁰ Genette: Paratexte, 18.

gischen, sprachlichen, funktionalen usw.) Anspruch als die literarischen Texte. Außerdem steigern engagierte Epitexte und deren (auch werbe-)strategische Integration den verbindlichen Charakter paraxtextueller Elemente als Teil einer Autor:innen-Marke, durch die einem Autor/einer Autorin eine deutlich abgrenzbare Position im literarischen Feld zukommt. Diese Position wird sodann nicht nur von den Autor:innen, sondern auch bei deren Behandlung im öffentlichen Wahrnehmungsraum reproduziert und reaktualisiert. Durch diese verstärkten Verflechtungen geht es bei einigen epitextuellen Strategien also nicht mehr nur um Versuche des Einwirkens von Autor:innen auf die Öffentlichkeit, sondern diese wirkt stabilisierend oder zersetzend zurück, indem eine Beteiligung an den Angeboten des Autors/der Autorin stattfindet oder der Rahmen akzeptierten Engagements vorgegeben/ausgehandelt wird.

Ins Zentrum rückt somit das gesamte, zumindest in Teilen strategisch-inszenatorische Erscheinungsbild des Autor-(Epi-)Text-Phänomens in seinen Abhängigkeiten von und Interaktionen mit den verschiedenen Sphären der Öffentlichkeit und den daraus resultierenden erweiterten ästhetischen Konzepten. Aus aufmerksamkeitsökonomischer Perspektive verstärkt sich dadurch die Prävalenz der Autor:innen-Marke.

Literaturverzeichnis

- Bärfuss, Lukas: Das Leben als Treibjagd. Sternstunde Philosophie. In: SRF Kultur, 5. Mai 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=clsiz9FM0j0> (16.10.2022).
- Bärfuss, Lukas: Schreiben und sich einmischen. In: NZZ Standpunkte, 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=18y77cSZIGs> (22.11.2022).
- Bärfuss, Lukas: Die Schweiz ist des Wahnsinns. Ein Warnruf. In: FAZ, 15. Oktober 2015. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/lage-in-der-schweiz-vor-parlamentswahlen-2015-trostlos-13856819.html> (12.10.2022).
- Bärfuss, Lukas: Wir sollten uns alle „Wir sind geimpft“-Buttons anheften. Essay von Lukas Bärfuss. In: Blick, 11. September 2021. URL: <https://www.blick.ch/meinung/kolumnen/essay-von-lukas-baerfuss-wir-sollten-uns-alle-wir-sind-geimpft-buttons-anheften-id16822001.html> (12.10.2022).
- Bärfuss, Lukas: Das falsche Staunen. Lukas Bärfuss über den Sturm aufs Kapitol. In: Blick, 10. Januar 2021. URL: <https://www.blick.ch/meinung/kolumnen/lukas-baerfuss-ueber-den-sturm-auf-kapitol-das-falsche-staunen-id16283071.html> (12.10.2022).
- Berg, Sibylle: GRM. Brainfuck. Köln 2020.
- Berg, Sibylle: Facebook-Profil. URL: <https://de-de.facebook.com/Realsibylleberg/> (22.11.2022).
- Biendarra, Anke S.: Sibylle Berg als Feministin. Über die popkulturellen Strategien ihrer journalistischen Texte. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur: Sibylle Berg (Januar 2020), H. 225, 51–58.
- Bühl, Achim: Die virtuelle Gesellschaft. Ökonomie, Politik und Kultur im Zeichen des Cyberspace. Opladen und Wiesbaden 1997.

- Burger, Hermann: Schweizer Literatur nach 1968. In: Ders.: *Als Autor auf der Stör*. Frankfurt a. M. 1987, 219–242.
- Dege, Stefan: Die Aufrechte: Schriftstellerin Monika Maron zum 80. In: DW, 3. Juni 2021. URL: <https://www.dw.com/de/die-aufrechte-schriftstellerin-monika-maron-zum-80/a-57743552> (22.11.2022).
- Dicks, Joachim: Thomas Brüssig kündigt Fischer Verlag die Zusammenarbeit. In: NDR, 22. Juli 2022. URL: <https://www.ndr.de/kultur/buch/Thomas-Brüssig-kuendigt-Fischer-Verlag-die-Zusammenarbeit,brüssig212.html> (22.11.2022).
- Dotzauer, Gregor: Aufatmen im Gegenwind. Das Phänomen Lukas Bärfuss. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*: Lukas Bärfuss (Juli 2020), H. 227, 19–22.
- Ernst, Thomas: Politisches Schreiben in der Gegenwart. Avantgardistische Strategien, minoritäre Distinktionen und dekonstruierte Identitäten. In: *Deutsche Bücher. Forum für Literatur* 2 (2008), 113–129.
- Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München 1998.
- Franke, Eckhard, Roman Luckscheiter und Ingrid Laurien: Eintrag „Maron, Monika“. In: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. URL: <http://www.munzinger.de/document/16000000379> (12.10.2022).
- Garofalo, Oliver: Vom Verschwinden des Subjekts. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*: Sibylle Berg (Januar 2020), Heft 225, 3–9.
- Gärtner, Stefan: Die Bedrängte. Der antikommunistischen Schriftstellerin Monika Maron zum 80. Geburtstag. In: ND, 2. Juni 2021. URL: <https://www.nd-aktuell.de/artikel/1152766.monika-maron-die-bedraengte.html> (22.11.2022).
- Geitner, Ursula: Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung. In: *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Hg. von Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel. Göttingen 2016, 19–58.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Frankfurt a. M. ⁶2016.
- Gneuß, Charlotte: Wie vor 40 Jahren? Warum Monika Maron falsch liegt, wenn sie den Umgang mit ihr mit der Repression von Schriftstellern in der DDR vergleicht. In: *Der Freitag*, 20. November 2020. URL: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/wie-vor-40-jahren> (22.11.2022).
- Grombacher, Welf: Artur Lanz Roman von Monika Maron über Political Correctness. In: MOZ.de, 11. August 2020. URL: <https://www.moz.de/nachrichten/kultur/artur-lanz-roman-von-monika-maron-ueber-political-correctness-50877965.html> (22.11.2022).
- Gutschke, Irmtraud: Ihr feines Gespür. Monika Maron befürchtet den Abbau von Meinungspluralität. Zu Recht? In: *Der Freitag*, 25. September 2020. URL: <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/ihr-feines-gespuer> (22.11.2022).
- Hansell, Ralf: *Die festgefahrenen Dissidentin. Monika Maron und der S. Fischer Verlag*. In: Cicero, 21. Oktober 2020. URL: <https://www.cicero.de/kultur/monika-maron-s-fischer-verlag-festgefahren-dissidentin/plus> (22.11.2022).
- Jäger, Georg: Der Schriftsteller als Intellektueller. Ein Problemaufriss. In: *Schriftsteller als Intellektuelle. Literatur und Politik im Kalten Krieg*. Hg. von Sven Hanuschek, Therese Hörnigk und Christine Malende. Tübingen 2000, 1–25.
- Joch, Markus, York-Gothart Mix und Norbert Christian Wolf: *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Einleitung*. In: *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Hg. von dens. Tübingen 2009, 1–9.

- John-Wenndorf, Carolin: Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern. Bielefeld 2014.
- Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Hg. von dens. Heidelberg 2011, 9–30.
- Kastens, Inga Ellen und Peter G. C. Lux: Das Aushandlungs-Paradigma der Marke. Den Bedeutungsreichtum der Marke nutzen. Wiesbaden 2014.
- Kegel, Sandra: Moral ist ein Schimpfwort. Schriftsteller im Gespräch. In: FAZ, 28. April 2016. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/themen/lukas-baerfuss-peter-von-matt-und-sibylle-berg-14196834.html> (22.11.2022).
- Klaube, Jürgen und Jan Wiele: Mainstream ohne Ufer. S. Fischer und Monika Maron. In: FAZ, 20. Oktober 2020. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/der-verlag-s-fischer-trennt-sich-von-der-autorin-monika-maron-17011747.html> (22.11.2022).
- Klier, Walter: Deutsche Helden, anno 2020: „Artur Lanz“ von Monika Maron. In: Wiener Zeitung, 5. Oktober 2020. URL: <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/2077118-Deutsche-Helden-anno-2020-Artur-Lanz-von-Monika-Maron.html> (22.11.2022).
- Kubitschek, Götz: Monika Maron (1) – Zwischen den Zeilen. In: Sezession, 23. Oktober 2020. URL: <https://sezession.de/63517/monika-maron-1-zwischen-den-zeilen> (22.11.2022).
- Kubitschek, Götz: Monika Maron (2) – Stellungnahmen. In: Sezession, 24. Oktober 2020 URL: <https://sezession.de/63510/monika-maron-2-stellungnahmen> (22.11.2022).
- Kubitschek, Götz: Monika Maron (3) – Lesen mit dem Stock im Hintern. In: Sezession, 27. Oktober 2020. URL: <https://sezession.de/63520/monika-maron-3-lesen-mit-dem-stock-im-hintern> (22.11.2022).
- Kunz, Tanja Angela: Die Moral der *Abwässer*: Emil Staigers Kloakenschelte und Hugo Loetschers Antizipation einer ironischen Gleichung. In: Zagreber Germanistische Beiträge 27 (2018): Schöne Scheiße. Konfigurationen des Skatalogischen in Sprache und Literatur, 5–27.
- Kunz, Tanja Angela: „[T]otaler Weltenbrand oder nur die große Katharsis“? Zur Frage nach engagierter Literatur heute am Beispiel von Jonas Lüschers Frühling der Barbaren. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG). Bd. 5. Hg. von Laura Auteri et al. Bern 2022, 109–126.
- Lörke, Tim: Abbruch der Gespräche. Monika Maron, der S. Fischer Verlag und die Meinungsfreiheit. In: andererseits – Yearbook of Transatlantic German Studies (2020/21), Vol. 9/10, 75–84.
- Lüscher, Jonas: Literatur darf und kann fast alles. In: Tages-Anzeiger, 27. Oktober 2016. URL: <https://www.tagesanzeiger.ch/literatur-darf-und-kann-fast-alles-647225598607> (22.11.2022).
- Magenaus, Jörg: „Das falsche Signal“. Fischer-Verlag trennt sich von Monika Maron. In: Deutschlandfunk Kultur, 19. Oktober 2020. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/fischer-verlag-trennt-sich-von-monika-maron-das-falsche-100.html> (22.11.2022).
- Maron, Monika: Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche. Frankfurt a. M. 2006.
- Maron, Monika: Links bin ich schon lange nicht mehr. In: NZZ, 30. Juni 2017. URL: <https://www.nzz.ch/feuilleton/bundestagswahl-links-bin-ich-schon-lange-nicht-mehr-ld.1303513?reduced=true> (19.11.2022).
- Maron, Monika: Heuchelei und Niedertracht. In: Dies.: quer über die gleise. artikel, essays, zwischenrufe. Frankfurt a. M. 2000, 34–43.

- Maron, Monika: Wir sollten ein mutigeres Land sein. In: Die Tagespost, 5. Oktober 2022. URL: <https://www.die-tagespost.de/kultur/monika-maron-wir-sollten-ein-mutigeres-land-sein-art-232598> (22.11.2022).
- Maron, Monika: Artur Lanz. URL: https://books.google.de/books/about/Artur_Lanz.html?id=LaDzQEA_CAAJ&redir_esc=y. (22.11.2022).
- Matt, Peter von: Grandeur und Elend literarischer Gewalt. Die Regeln der Polemik. In: Ders.: Das Schicksal der Phantasie. Studien zur deutschen Literatur. München 1994, 35–42.
- Matt, Peter von: Ästhetik der Konfrontation. Über die künstlerische Strategie von Lukas Bärfuss. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur: Lukas Bärfuss (Juli 2020), H. 227, 70–78.
- Müller, Ralph: Essayistische Tugenden bei Lukas Bärfuss. In: Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur: Lukas Bärfuss (Juli 2020), H. 227, 55–62.
- Niefanger, Dirk: Von Bitterfeld nach Berlin. Monika Marons strategisches Schreiben. 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, 109–122.
- Radisch, Iris: Ein herzenskalter Akt. In: Zeit Online, 21. Oktober 2020. URL: https://www.zeit.de/2020/44/fischer-verlag-monika-maron-literatur-exil-streit?utm_referrer=https%3A%2Fwww.google.com%2F (22.11.2022).
- Rebhandl, Bert: Autorin Monika Maron: Rechtsabbiegerin oder Chronistin der Ängste? In: Der Standard, 9. Dezember 2020. URL: <https://www.derstandard.de/story/2000122326216/autorin-monika-maron-rechtsabbiegerin-oder-chronistin-der-aengste> (22.11.2022).
- Reinacher, Pia: Je suisse. Zur aktuellen Lage der Schweizer Literatur. München und Wien 2003.
- Scheichl, Sigurd Paul: Artikel „Polemik“. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 3. Berlin und New York 2003, 117–120.
- Schneider, Wolfgang: Von friedlichen Nachbarn und Wutbürgern. Monika Maron: „Munin oder Chaos im Kopf“. In: Deutschlandfunk, 13. März 2018. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/monika-maron-munin-oder-chaos-im-kopf-von-friedlichen-100.html> (22.11.2022).
- Schroer, Martin: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt a. M. 2006.
- Stamm, Peter: Mein Kerngeschäft besteht aus Nichtstun. In: Tages-Anzeiger, 21. Oktober 2015. URL: <https://www.tagesanzeiger.ch/mein-kerngeschaeft-bestehet-aus-nichtstun-533518912095> (22.11.2022).
- Stamm, Peter: Lieber Jonas Lüscher! In: Tages-Anzeiger, 17. Oktober 2016. URL: <https://www.tagesanzeiger.ch/lieber-jonas-luescher-347224795360> (22.11.2022).
- Stenzel, Jürgen: Rhetorischer Manichäismus. Vorschläge zu einer Theorie der Polemik. In: Formen und Formgeschichte des Streitens. Der Literaturstreit. Hg. von Franz Josef Wurstbrock und Helmut Koopmann. Tübingen 1986, 3–11.
- Teuwsen, Peer: Schriftstellerin Monika Maron: „Was ist bloss mit den Menschen los?“. In: NZZ Magazin, 1. Mai 2021. URL: <https://magazin.nzz.ch/kultur/monika-maron-gespraech-ueber-ihr-leben-und-die-kunst-der-freiheit-ld.1614795?reduced=true> (22.11.2022).
- Weinrich, Harald: Linguistik und Lüge. Kann Sprache die Gedanken verbergen? Heidelberg 1966.
- Wurmitzer, Michael: Monika Maron in Essays über den Islam: Kein Angstschweiß, aber Angst! In: Der Standard, 7. Mai 2021. URL: <https://www.derstandard.de/story/2000126447381/monika-maron-in-essays-ueber-den-islam-kein-angstschweiss-aber> (22.11.2022).

II Fingierte Epitexte

Torsten Hoffmann

Die Kunst des O-Tons. Zur Entparatextualisierung des Interviews

In seinem Buch über Paratexte hat Gérard Genette Interviews ein eigenes Kapitel gewidmet – und sie gleichwohl verachtet. Nach wenigen Seiten heißt es, er breche seine Darstellung nun besser ab: „Ich fürchte, sie könnte zur Satire geraten“.¹ Doch das ist zu diesem Zeitpunkt längst geschehen. Man weiß bereits, dass Genette das Interview für ein „konstitutiv schales Genre“ hält, das aus „austauschbaren“ und „reduktionistischen Klischees“ bestehe und im Vergleich mit der professionellen Literaturkritik immer die „billigere Lösung“² darstelle. Beim Interviewer handele es sich um eine „Unperson“, die ihr Gegenüber zur „Interviewfronarbeit“ zwinge; Schriftsteller:innen gäben sich folgerichtig „eher passiv und [...] ohne große intellektuelle Motivation dazu her“.³ Genette fordert mit ironischem Pathos dazu auf, „respektvoll derer zu gedenken“,⁴ die sich diesem würdelosen Ritual verweigerten.

Für die Interviewforschung ist das ein Glücksfall. Zum einen ist der 1987 erschienene Text ein besonders eindrückliches Dokument für die prekäre Position, die der relativ jungen Textsorte „Interview“ im literaturwissenschaftlichen Feld über lange Zeit zugewiesen wurde.⁵ Zum anderen liefert Genettes Polemik eine Steilvorlage für eine literaturwissenschaftliche Interviewforschung, die in der Germanistik allerdings erst rund 25 Jahre später in Gang gekommen ist. Dort dif-

¹ Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Frankfurt a. M. und New York 1989, 346. Zu berücksichtigen ist allerdings Genettes recht enge Definition des Interviews: „Als Interview bezeichne ich einen in der Regel kurzen und von einem professionellen Interviewer geführten Dialog, der aus dem punktuellen Anlaß einer Buchveröffentlichung in Auftrag gegeben wurde und sich im Prinzip ausschließlich auf dieses Buch bezieht; und als Gespräch einen in der Regel umfassenderen Dialog zu einem späteren Datum ohne präzisen Anlaß.“ (Genette: Paratexte, 342) Genette gibt selbst zu bedenken, dass diese Unterscheidung „in der Praxis natürlich oft durchkreuzt“ (Genette: Paratexte, 342) werde – und formuliert auch gegenüber dem „Gespräch“ Vorbehalte, von denen nur „das gut geführte Gespräch“ (Genette: Paratexte, 348) ausgenommen wird. In der neueren Forschung hat sich eine kategoriale Trennung zwischen „Interview“ und „Gespräch“ nicht durchgesetzt; je symmetrischer die Redeanteile in einem Interview verteilt sind, desto eher spricht man von einem „Gespräch“.

² Genette: Paratexte, 342–347.

³ Genette: Paratexte, 341 und 343–344.

⁴ Genette: Paratexte, 344–345.

⁵ Zur Geschichte des Schriftstellerinterviews und seiner Bewertung vgl. Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Paderborn 2014.

ferenziert man mittlerweile zwischen klassischen Schriftstellerinterviews, die als „kommentierende Sekundärkommunikation“⁶ über das eigene Werk angelegt sind, und dem Interview als Kunstform, das eine eigenständige Zeichenwelt generiert. Zwar lässt sich zwischen beiden Typen nicht trennscharf unterscheiden, einig ist man sich aber immerhin: Interviews „oszillieren [...] zwischen Werk und Beiwerk“.⁷

An dieser Schnittstelle setzt mein Beitrag an. Er nimmt Umgangsweisen mit dem Interview in den Blick, die eine „Entparatextualisierung“⁸ dieser Textsorte betreiben. In einem *schwachen* Sinn gilt sie dort, wo Personen oder Institutionen der Produktion, Rezeption oder Archivierung von Interviews eine Bedeutung beimessen, wie sie auch literarischen Werken zuteilwird. Während sich die bisherige Forschung, auch meine eigene, v. a. auf die Themen und Erzählverfahren von Interviews konzentriert hat, richtet sich der Fokus im ersten Teil dieses Beitrags auf den Produktionsprozess eines Zeitungsinterviews, und zwar anhand von *ZEIT*-Gesprächen, die der Journalist Fritz J. Raddatz mit Günter Grass geführt hat. Eine Entpara- oder genauer Entepitextualisierung im *starken* Sinn liegt dort vor, wo die prinzipiell faktuale Textsorte als fiktionale Spielform des Erzählens zum Einsatz gebracht wird. Beispiele dafür gibt es seit der Etablierung des journalistischen Interviews im späten 19. Jahrhundert,⁹ einen regelrechten Boom kann man in den letzten 20 Jahren beobachten. Im zweiten Teil soll an Texten von Kathrin Röggl, Wolf Haas und Clemens J. Setz gezeigt werden, welche kreativen und experimentellen Energien das Interview in der Gegenwartsliteratur freigesetzt hat.

6 Holger Heubner: Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews. Berlin 2002, 143. Als „Kunstform“ werden beispielsweise die Gespräche zwischen Alexander Kluge und Heiner Müller gewertet, denen sich bereits vor rund zwanzig Jahren zwei Dissertationen gewidmet haben (neben dem Buch von Heubner auch Sascha Löschner: Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche. Frankfurt a. M. 2002).

7 Thomas Wegmann: In weiter Ferne wohl dagewesen. Interviews als Fiktionen des Wirklichen. In: Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion. Hg. von Agnes Bidmon und Christine Lubkoll. Berlin und Boston 2021, 249–264, hier: 251.

8 Von einer solchen „Entparatextualisierung“ spreche ich zuerst in Torsten Hoffmann: Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Hg. von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser. Heidelberg 2011, 313–340, hier: 316.

9 Vgl. Burkhard Meyer-Sickendiek: Vom „Interviewer“ zur Elfriede Ritter. Das literarische Interview in der deutsch-jüdischen Moderne. In: Echt inszeniert (= Anm. 5), 345–359, hier: 346–349.

1 Das *Making of* eines Interviews: Die Interview-Werkstatt von Fritz J. Raddatz und Günter Grass

Grundsätzlich werden journalistische Interviews der nichtfiktionalen Sachliteratur zugeordnet und dienen laut *Handbuch der literarischen Gattungen* „in erster Linie zur Informationsbeschaffung“.¹⁰ Doch schon das konventionelle Zeitungsinterview ist in der Regel keine bloße Gesprächsdokumentation, sondern ein Artefakt. Denn die „Primärsituation“ des Zusammentreffens von zwei Personen (auf die das Wort „Interview“ etymologisch verweist)¹¹ ist zu unterscheiden von der „Sekundärsituation“, in der dieses Gespräch [...] an ein Publikum verbreitet wird“.¹² In einem von Christian Thiele verfassten journalistischen Interview-Ratgeber heißt es dazu: „Ein gut verschriftlichtes Interview ist weniger authentisch (korrekte Wiedergabe des tatsächlich Gesagten) als attraktiv (für den Leser).“¹³ Dazu gehört u. a., dass selbst in journalistischen Interviews die Authentizität zur Not konstruiert werden muss, z. B. indem man spontane und nach Mündlichkeit klingende Sprechweisen in den originalen Interviewtext hineinredigiert. Damit ein Interview erfolgreich ist, muss in ihm die Nicht-Inszeniertheit inszeniert werden.¹⁴ Aber ist das redigierte journalistische Interview damit schon fiktional und im Ganzen nichts als eine „autorisierte Erfindung“?¹⁵ Der auf das vorletzte Zitat folgende Satz in Thieles Buch lautet: „Die Wahrheit des Gesprächs muss durch das Redigieren konzentriert und kondensiert werden für die Schriftfassung.“¹⁶ Anders gesagt: Gerade *weil* das verschriftlichte Interview nicht ganz authentisch ist, *weil* es zu einem gewissen Anteil ein Kunstprodukt ist, kommt es der Wahrheit des Gesprächs näher. Diese Überzeugung

¹⁰ Sascha Seiler: Interview. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart 2009, 403–407, hier: 403.

¹¹ Das englische Wort „interview“ geht zurück auf das frz. „*entrevue*“ (Zusammenkunft) (vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Elmar Seibold. Berlin und New York²³1999, 405).

¹² Jens Ruchatz: Interview. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. Berlin und Boston 2013, 528–533, hier: 528. Schon Genette weist darauf hin, dass die „Sprechsituation“ des Interviews durch eine „Übertragung“ in einen „Medienepitext“ transformiert wird (Genette: *Paratexte*, 340).

¹³ Christian Thiele: *Interviews führen*. Konstanz 2009, 89.

¹⁴ Vgl. dazu Torsten Hoffmann: *Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit*. In: *Literatur für Leser* 38 (2015), Sonderheft: *Literaturbetriebspraktiken*, 99–111.

¹⁵ Diese überpointierte These vertritt Martin Doll in seiner Studie zu Fälschung und Fake: „Eine Interviewfälschung ist eine nicht-autorisierte Erfindung[,] ein legitimes Interview ist eine autorisierte Erfindung“ (Martin Doll: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin 2012, 321).

¹⁶ Thiele: *Interviews führen*, 89.

findet sich bei fast allen professionellen Interviewern der letzten zwanzig Jahre, von André Müller bis zu Moritz von Uslar.¹⁷ Journalistische Interviews sind nicht entweder Fakt *oder* Fiktion, sondern setzen Täuschung *und* Wahrheit in ein produktives Spannungsverhältnis.

An den sieben Gesprächen, die der Journalist und Autor Fritz J. Raddatz zwischen 1977 und 2001 für *DIE ZEIT* (deren Feuilletonchef er von 1977 bis 1985 war) mit Günter Grass geführt hat, lässt sich das *Making of* eines Interviews besonders gut beobachten. Das hat zum einen mit der Verfügbarkeit des Materials zu tun: Die Tonbänder und bis zu fünf Typoskriptfassungen dieser Interviews liegen mitamt ihrer Begleitkorrespondenz im Deutschen Literaturarchiv Marbach (DLA). Schon das kann als Indiz eines gewissen Werkbewusstseins gedeutet werden, und zwar sowohl aufseiten des sammelnden Raddatz (dessen Tagebuch sich entnehmen lässt, dass er die Übergabe seines Nachlasses ans DLA schon 1984 regelte) als auch des aufnehmenden Literaturarchivs.¹⁸ Zum anderen hat sich das Material als besonders ergiebig erwiesen. Während etwa die von Heinz Ludwig Arnold geführten Interviews, deren Tonbänder vor einigen Jahren ebenfalls dem DLA übergeben worden sind, für den Druck eher defensiv redigiert worden sind, musste Raddatz radikal kürzen und bearbeiten, da er für den in der *ZEIT* zur Verfügung stehenden Platz grundsätzlich viel zu lange Gespräche führte. Zudem griff Grass beherzt in die von Raddatz vorgelegten Typoskripte ein (vgl. Abb. 1): Er korrigierte nicht nur seine Antworten, sondern auch an ihn gestellte Fragen, und machte Titelvorschläge für das Gespräch – in den meisten Fällen mit Erfolg.

Die doppelte Autorschaft, über die jedes Interview schon aufgrund seiner Dialogizität verfügt, wird hier noch einmal potenziert: Auch die schriftliche Fassung ist das Ergebnis eines kollaborativen Prozesses.

Die meisten Raddatz-Grass-Interviews durchliefen zehn Arbeitsschritte, einige noch mehr. Nach der (1) Aufnahme des Gesprächs ließ Raddatz – gegen den u. a. von Moritz von Uslar und Christian Thiele formulierten Rat,¹⁹ als Interviewer die Tonaufnahmen unbedingt selbst zu transkribieren – (2) im Sekretariat der *ZEIT* ein erstes Typoskript erstellen. Eine namentlich nicht mehr zu ermittelnde dritte Person partizipierte damit an der Autorschaft des Interviews, indem sie z. B. die Grenzen des Interviews festlegte, also Vor- und Nachgespräche von der Transkription ausschloss, Versprecher tilgte sowie zahlreiche Entscheidungen in Bezug auf Grammatik und Interpunktions zu treffen hatte. (3) Raddatz identifizierte dann die in seinen Augen interessantesten Textblöcke, kürzte und redigierte handschriftlich,

¹⁷ Vgl. dazu Torsten Hoffmann: Wahrheitsspiele. Zu den Interviewformaten von André Müller und Moritz von Uslar. In: *Germanic Review* 91 (2016), 61–77, insb. 61–62 und 70.

¹⁸ Vgl. Fritz J. Raddatz: *Tagebücher. Jahre 1982–2001*. Reinbek bei Hamburg 2010, 54.

¹⁹ Vgl. Thiele: *Interviews führen*, 89–90. Dort findet sich auch das Uslar-Zitat.

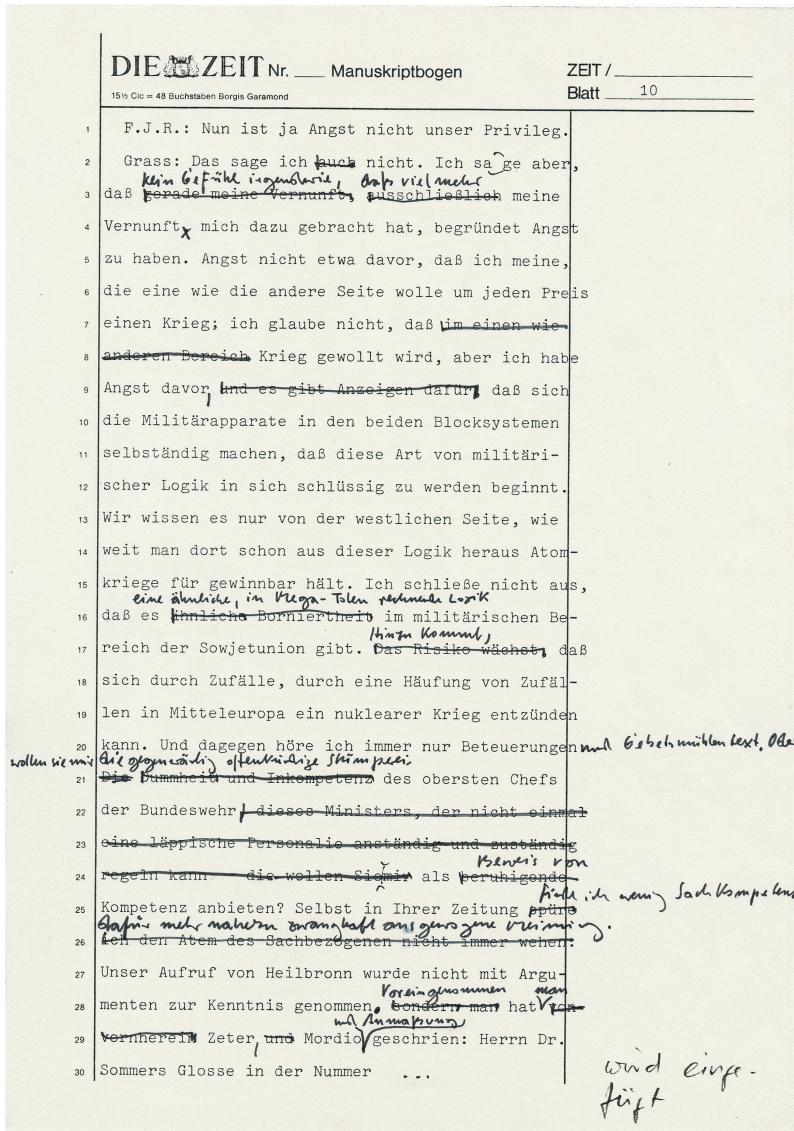


Abb. 1: Raddatz/Grass: *ZEIT*-Gespräch 1984, 3. Typoskript mit Korrekturen von Grass, Seite 10, DLA Marbach.²⁰

²⁰ DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; ZEIT-Gespräch „Wir sind die Verfassungsschützer“, 3. Typoskript, Blatt 10 (Ausschnitt).

danach (4) ließ er erneut abtippen, um (5) das zweite Typoskript an Grass zum Lektorat zu schicken. Grass trug handschriftlich seine Korrekturen ein, die (6) Raddatz um weitere eigene Korrekturen ergänzte, bevor (7) ein drittes Typoskript erstellt wurde (das in Einzelfällen noch einem der *ZEIT*-Herausgeber zur weiteren Korrektur vorgelegt worden ist). (8) Das Lektorat der *ZEIT* prüfte den Text auf formale Korrektheit, um (9) dann eine Druckfassung zu erstellen, die (10) schließlich veröffentlicht wurde.

Wie sich mit diesen Arbeitsschritten auch der Blick auf das Material verändern kann, lässt sich am Beispiel eines Gesprächs zeigen, das Raddatz im Juli 1980 mit Günter Grass, Siegfried Lenz und dem damaligen Bundeskanzler Helmut Schmidt für *DIE ZEIT* geführt hat. Raddatz teilte Grass am Tag nach dem Gespräch brieflich – also in einem Epitext zum Epitext – seine Enttäuschung mit:

der Champagner und unser abendliches Beisammensein bei mir [ohne Helmut Schmidt] waren eigentlich das beste vom Tage [...]. Vielleicht war es schon eine ganz gute Lektion: Dies sind denn doch mit anderen Nervenwicklungen ausgestattete Menschen und die Berührungspunkte doch recht dünn.²¹

Neun Tage später heißt es dann ganz anders in einem Telegramm an Grass: „beim und nach dem redigieren stellt sich heraus, dass es doch ein recht interessantes gespräch geworden ist. dies zur beruhigung.“²² Der Medienwechsel, den jedes gedruckte Interview nach der primären mündlichen Interviewsituation durchläuft, ist – durch den Wegfall von Mimik, Gestik und Intonation – nicht nur ein Verlustgeschäft. Indem Raddatz Distanz zur Primärsituation mit ihrer Selbstinvolviertheit gewinnt und das gesprochene Wort redigiert, verschiebt sich seine Bewertung auf markante Weise. Mit Thiele gesprochen: Die in der Textfassung „kondensierte Wahrheit“ überzeugt ihn mehr als das eigentlich Gesagte.

Welche basalen Textveränderungen bisweilen schon beim Transkribieren im Sekretariat vorgenommen wurden, belegt ein Abgleich von Tonaufnahme und erstem Typoskript des am 24. Februar 1984 in der *ZEIT* abgedruckten Gesprächs. Obwohl sich beide seit 1979 duzen, bleiben die Druckfassungen aller Interviews bis 2001 beim distanzierteren Siezen. Raddatz begann das Interview von 1984 deshalb mit einer (im Typoskript nicht enthaltenen) gesprächstechnischen Regieanweisung: „Ich lass das dann hinterher auf ‚Sie‘ alles umschreiben, aber mir ist das jetzt zu blöde, wenn man plötzlich anfangen muss mit dem Siezen, das verfremdet ja das

²¹ DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; Brief von Fritz J. Raddatz an Günter Grass vom 30. Juli 1980.

²² DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; Telegramm von Fritz J. Raddatz an Günter Grass vom 8. August 1980.

ganze Gespräch.“²³ In der ersten Frage setzte Raddatz dieses Vorhaben sogleich in fünf Personalpronomen der zweiten Person Singular um und duzte den Autor dann während des gesamten Gesprächs. Bemerkenswert ist die Reaktion von Grass: Ohne den metasprachlichen Einstieg zu kommentieren, wurde Raddatz von ihm konsequent gesiezt. Offensichtlich war er sich bis in seinen Habitus hinein der Tatsache bewusst, dass Interviews – anders als private Gespräche – in einem kommunikativen Dreieck stattfinden, zu dem immer auch das abwesende Publikum gehört. Das Textsortenbewusstsein scheint beim Schriftsteller stärker ausgeprägt zu sein als beim Journalisten.

Doch das mag im Fall des Interviewprofis Raddatz auch täuschen. Zur Herstellung eines ertragreichen Medienprodukts musste ihm daran gelegen sein, eine Atmosphäre maximaler Vertraulichkeit zu erzeugen. Das Duzen des einen und das Siezen des anderen – beides ist insofern funktional, als es den unterschiedlichen Rollen des Fragenden und des Antwortenden, des Auskunft-Suchenden und des Auskunft-Reglementierenden entspricht, die sich aus der asymmetrischen Kommunikationssituation des Interviews ergeben. Schon Johann Peter Eckermann, dessen Gespräche mit Goethe den wichtigsten Vorläufer des deutschsprachigen Schriftsteller-Interviews darstellen, hat in bemerkenswerter Reflektiertheit offengelegt, dass es ihm in der Druckfassung darauf angekommen sei, „alle Kunst zu verbergen und bloß den reinen Eindruck eines *Naturwerkes* hervorzubringen“.²⁴ Die Kunst des gedruckten Interviews besteht darin, die im Produktionsprozess zum Einsatz gebrachten Kunstgriffe unsichtbar zu machen. Schon die primäre Kommunikationssituation ist eine hoch artifizielle.

Und bereits Eckermann reklamierte die Autorschaft des gedruckten Gesprächs eher für sich als für Goethe. Er könne das Buch „in dem Grade mein nennen, wie nur irgend ein Autor es von dem seinigen sagen kann“.²⁵ Die neuere Interviewforschung steht Eckermann in diesem Punkt deutlich näher als Genette, der die Rolle des Fragestellers bagatellisiert. Bei Genette heißt es, man könne „nicht einmal sagen, daß der Journalist den Schriftsteller wirklich befragt, sondern eher, daß er

23 DLA Marbach, ZEIT-Gespräch zwischen Fritz J. Raddatz und Günter Grass 1984, Tonkassette, Signatur TTS:CXN Raddatz, Fritz J. 28.

24 Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Hg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters. Berlin 2011, 919 (Brief von Eckermann an Heinrich Laube vom 5. März 1844). Eine besondere Pointe dieser Gespräche besteht zudem darin, dass sie im gleichen Monat, nämlich im April 1836, publiziert werden wie das vermutlich erste englischsprachige Zeitungsinterview: Bei Letzterem handelt es sich um die Befragung einer Zeugin eines Prostituiertenmordes, die im *New York Daily Herald* abgedruckt wird. Ausführlicher dazu Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser: Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand. In: Echt inszeniert (= Anm. 5), 9–25, hier: 15–18.

25 Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, 919.

eine Frage des Publikums an ihn weiterleitet“; der Interviewer sei keine „selbständige ‚Person‘, sondern eine bloße Übertragungsinstanz“.²⁶ Diese These hält weder einem Blick auf die enorm unterschiedlichen Interviewstile und -formate etwa von André Müller und Moritz von Uslar, Harald Schmidt und Alexander Kluge stand,²⁷ noch gilt sie in dieser Pauschalität für die Gespräche, die eine Autorin nach der Veröffentlichung eines neuen Romans führt. „Es fragt keiner das Gleiche, es ist kein Interview wie das andere, das ist ganz erstaunlich“,²⁸ berichtete die viel befragte Felicitas Hoppe 2012 in einem Podiumsgespräch über Interviews. So nehmen auch die von Raddatz und Arnold mit Grass geführten Gespräche ganz unterschiedliche Verläufe (u. a. deshalb, weil sich Arnold mehr für poetologische, Raddatz stärker für politische Aspekte interessiert).

Zudem weicht die Sekundärsituation des verschriftlichten Gesprächs erheblich von der Primärsituation ab. Raddatz strich das Gesagte erheblich zusammen, bisweilen um zwei Drittel des O-Tons, wobei ganze Themenblöcke getilgt wurden. Gelegentlich schrieb er dialogische Passagen so um, dass eigene Redebeiträge Grass in den Mund gelegt wurden, um in der Textfassung einen kohärenteren Argumentationsfaden zu erzeugen. Insbesondere in politischen Passagen spitzte er Aussagen von Grass zudem polemisch zu: Wo Grass 1984 vor der Gefahr eines nuklearen Krieges in Europa warnte und seine grundsätzliche Unzufriedenheit mit der Bundesregierung artikulierte, schrieb ihm Raddatz handschriftlich in den Text (vgl. Abb. 2 und 3), dass der Verteidigungsminister in seiner „Dummheit und Inkompétenz“ nicht einmal eine „läppische Personalie anständig und zuständig regeln kann“.²⁹

Grass tilgte diese persönlichkeitsbezogene Polemik in seiner Bearbeitung des zweiten Typoskripts, bewertete das Agieren des Verteidigungsministers nun aber immerhin – angeregt von Raddatz’ Eingriff – als eine „offenkundige Stümperei“.³⁰ Selbst dort, wo Grass die Ergänzungen von Raddatz nicht wörtlich übernimmt, können diese mithin zu einer inhaltlichen Umgestaltung des Interviewtextes führen.

26 Genette: Paratexte, 341.

27 Auch das Interview mit Schriftsteller:innen war lange Zeit männlich dominiert, ebenso die Herausbildung eigener Interviewformate. Eine der wenigen Ausnahmen unter den publizierten Interviewsammlungen stellt der Band von Kasaty dar (Olga Olivia Kasaty: Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche. München 2007).

28 Reden! Podiumsdiskussion über die Praxis des Schriftstellerinterviews. Mit Felicitas Hoppe, Hauke Hückstädt und Moritz von Uslar. In: Echt inszeniert (= Anm. 5), 319–341, hier: 320.

29 DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; ZEIT-Gespräch ‚Wir sind die Verfassungsschützer‘, 2. Typoskript, Blatt 15 (mit Rückseite).

30 DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; ZEIT-Gespräch ‚Wir sind die Verfassungsschützer‘, 3. Typoskript, Blatt 10.

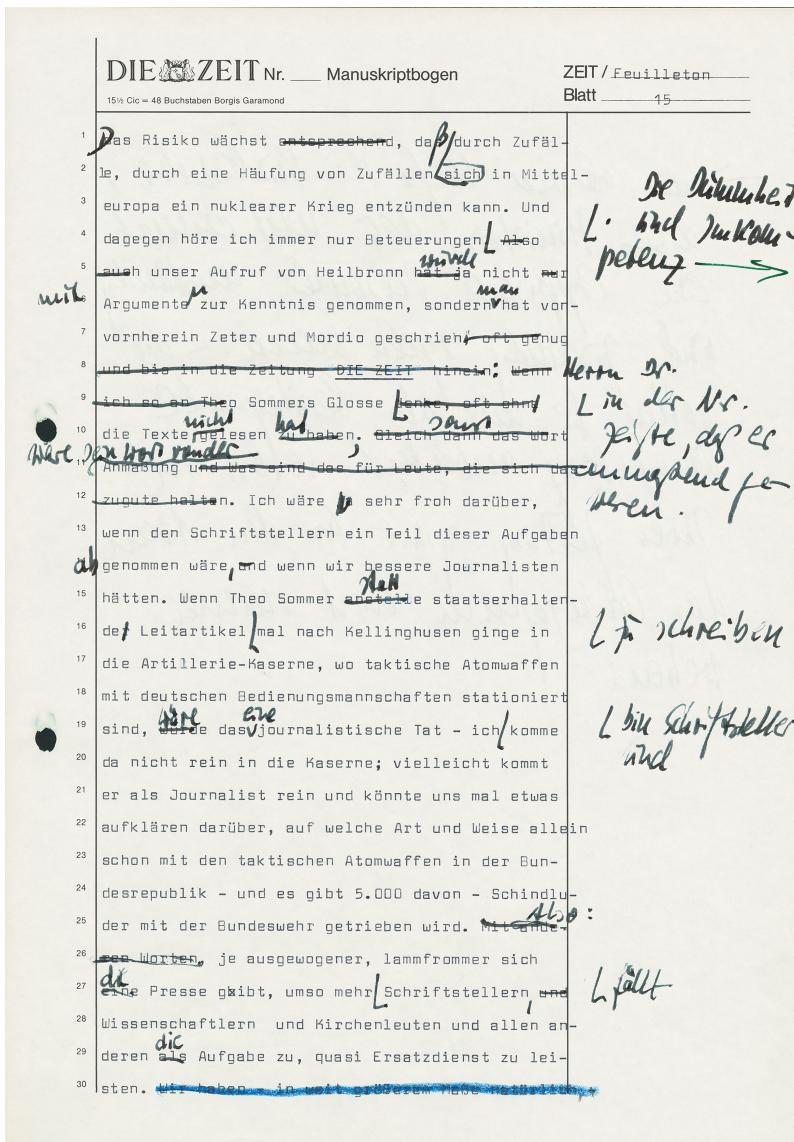


Abb. 2: Raddatz/Grass: ZEIT-Gespräch 1984, 2. Typoskript mit Korrekturen von Raddatz, Seite 15, DLA Marbach.³¹

31 DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; ZEIT-Gespräch „Wir sind die Verfassungsschützer“, 2. Typoskript, Blatt 15.

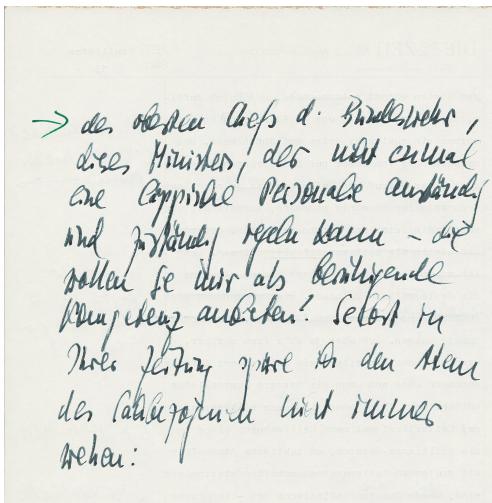


Abb. 3: Raddatz/Grass: *ZEIT*-Gespräch 1984, 2. Typoskript mit Korrekturen von Raddatz, Seite 15 (Rückseite), DLA Marbach.³²

Die starke Involviertheit des Autors in den Redaktionsprozess ist ein Spezifikum der Raddatz-Grass-Gespräche, das auch dort zum Tragen kommt, wo Raddatz keine Änderungsvorschläge machte. Während Thiele ausdrücklich davon abrät, die Gesprächspartner:innen in die Texterstellung einzubinden, und Journalist:innen Tipps zur Durchsetzung der eigenen Textvorstellungen gibt, wurden Grass von Raddatz von vornherein beachtliche Entscheidungsfreiheiten gewährt. Nach dem Interview von 1977 heißt es im Begleitbrief zum ersten Typoskript, das – da aufgrund eines anstehenden Urlaubs von Grass Zeitdruck herrschte – in blauer Farbe die Eingriffe von Raddatz enthält:

Selbstverständlich haben Sie alle Freiheit, anders zu kürzen, mehr zu kürzen oder auch anders zu formulieren. Ob wir nicht noch immer viel zu lang sind, dieses vermag ich nicht zu beurteilen

Ihr nicht zeilenzählen könnender Redakteur³³

Mit der Schlussformel überträgt Raddatz selbst eine der grundlegendsten Journalisten-Kompetenzen auf Grass. Das ließ sich dieser nicht zweimal sagen. In den

³² DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; *ZEIT*-Gespräch „Wir sind die Verfassungsschützer“, 2. Typoskript, Blatt 15 (Rückseite).

³³ DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; Brief von Fritz J. Raddatz an Günter Grass vom 7. Juli 1977.

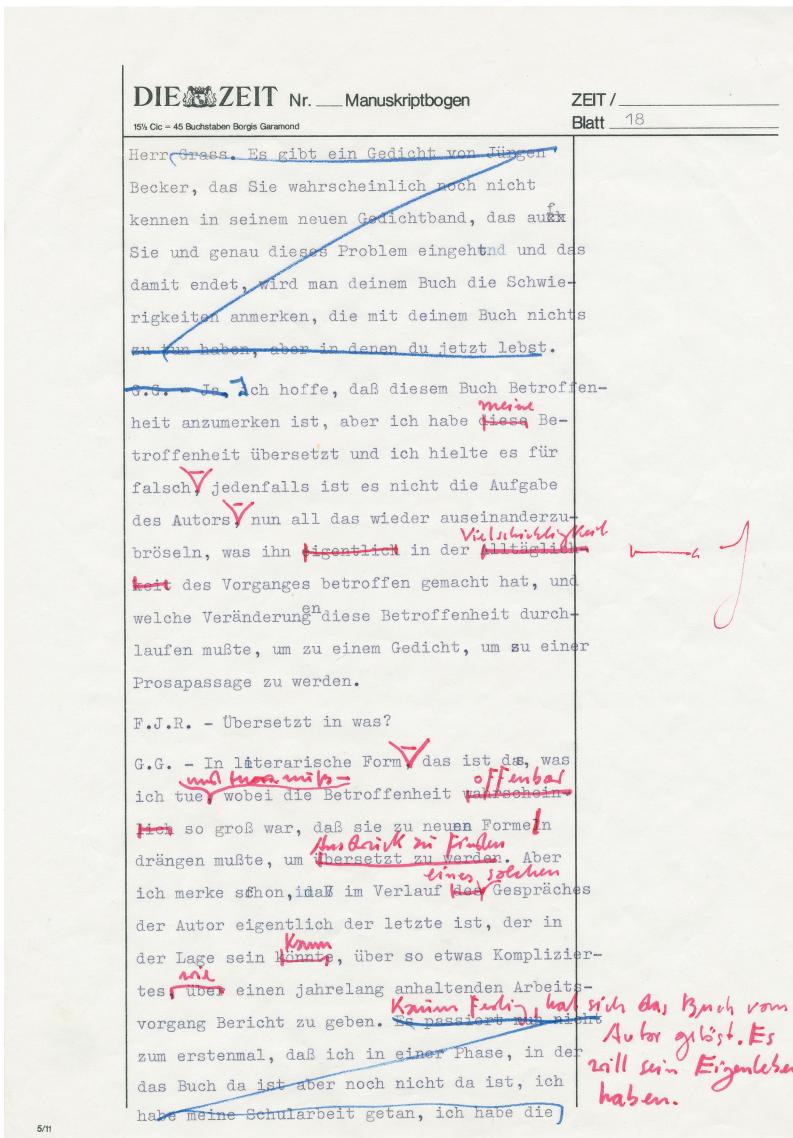


Abb. 4: Radtatz/Grass: *ZEIT*-Gespräch 1977, 1. Typoskript mit Korrekturen von Grass und Radtatz, DLA Marbach.³⁴

³⁴ DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; ZEIT-Gespräch ‚Heute lüge ich lieber gedruckt‘, 1. Tynoskript, Blatt 18.

Fragen von Raddatz korrigierte er sachliche Fehler (als Handlungsort des *Butt*-Romans hatte Raddatz fälschlicherweise Warschau statt Danzig genannt), in den eigenen Redeanteilen strich er Füllwörter und Redundanzen, stellte Sätze um, griff stilistisch ein (und zwar insbesondere in den Passagen, die seine literarischen Texte betreffen – bei politischen Themen deutlich seltener),³⁵ pointierte und relativierte, konstruierte neue Übergänge, lieferte zusätzliche Beispiele und ergänzte neue Sätze. An den Rand schrieb er (vgl. Abb. 4): „Kaum fertig, hat sich das Buch vom Autor gelöst. Es will sein Eigenleben haben.“³⁶

Für das gesprochene Interview galt das bei Grass bezeichnenderweise nicht. Kaum fertig, bekam es der Autor schon wieder zur Überarbeitung zugeschickt. Im Ganzen näherte er – anders als von Thiele empfohlen – den mündlich generierten Text seinem literarischen Schreibstil an. Nicht der Journalist Raddatz, sondern der Schriftsteller Grass verkündete dann nach *seiner* Bearbeitung des Typoskripts: „nun ist es kurz und bündig geworden“.³⁷

Kurz gesagt: Dass sich Schriftsteller:innen dem Interview zum neuen Buch passiv und unmotiviert überlassen, wie Genette unterstellt, kann im Fall Grass nicht bestätigt werden. Die Genese der *ZEIT*-Gespräche führt vielmehr vor, wie weit sich der gedruckte Text vom gesprochenen Wort entfernte, wie viel kreative Energie dabei zum Einsatz kam und wie intensiv der Autor an diesem Prozess beteiligt war. Dass man solchen Interviews durchaus Werkcharakter zusprechen kann, materialisiert sich in den Grass-Werkausgaben, die von der ersten (1987, im gleichen Jahr wie Genettes Buch über Paratexte, erschienenen) bis zur neuesten *Göttinger Ausgabe* von 2020 einen eigenen Band mit Gesprächen enthalten. Auch daran zeigt sich, dass eine epitextuelle Abtrennung der Interviews vom Werk nicht mehr eindeutig gegeben ist.

2 Fiktionale Interviews

Weitergetrieben wird die Entparatextualisierung des Interviews, wo fiktionale Texte auf das Interview als Erzählform zurückgreifen. Diese starke Form der Entparatextualisierung liegt zum einen dort vor, wo Interviewpassagen in Romane

³⁵ Diese Beobachtung verdanke ich Johanna Liebhäuser, die sich in einer 2021 entstandenen Bachelorarbeit mit dem Material beschäftigt hat.

³⁶ DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; *ZEIT*-Gespräch „Heute lüge ich lieber gedruckt“, 1. Typoskript, Blatt 18.

³⁷ DLA Marbach, Bestand A: Raddatz, Fritz J.; Brief von Günter Grass an Fritz J. Raddatz vom 8. Juli 1977.

integriert worden sind. In Ingeborg Bachmanns *Malina* erstreckt sich ein fiktionales Interview, das das weibliche Ich, eine namenlos bleibende Schriftstellerin, einem Journalisten der *Wiener Nachtausgabe* gibt, über 14 Seiten.³⁸ Einen freien Umgang mit der Interviewform praktiziert der Text insofern, als die sieben Fragen unausgesprochen bleiben und durch jeweils sieben Punkte ersetzt werden – was man in Genettes Sinn durchaus als Hinweis auf die dort formulierten „austauschbaren Klischees“³⁹ verstehen kann. Zum anderen sind v. a. in den letzten 20 Jahren Romane (aber auch poetologische Texte)⁴⁰ entstanden, die sich im Ganzen an der Textsorte „Interview“ orientieren und diese zu Formexperimenten nutzen.

Dass das Interview damit seinen peritextuellen Status verliert und selbst zum Hauptwerk wird, heißt freilich nicht, dass diese Texte die konventionellen Einsatzformen und spezifischen Regeln von Interviews vergessen machen. Ganz im Gegenteil setzen sie bei den Lesenden ein klares Textsortenbewusstsein voraus. Der ästhetische Reiz solcher Texte ergibt sich aus einer kontinuierlichen Annäherung an *und* Abweichung von bekannten Interview-Konventionen. Um das zu zeigen, konzentriere ich mich im Folgenden auf drei für Interviews konstitutive Elemente, mit denen in fiktionalen Interviewtexten der letzten 20 Jahre experimentiert worden ist: auf die Spannung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, von Faktualität und Fiktionalität sowie auf die Dialogsituation. Dies werde ich an jeweils einem Textbeispiel diskutieren.⁴¹

2.1 Mündlichkeit & Schriftlichkeit. Kathrin Röggla *wir schlafen nicht*

Kathrin Röggla Roman *wir schlafen nicht* (2004) arbeitet sich an der für gedruckte Interviews konstitutiven Spannung von Primär- und Sekundärsituation, von Mündlichkeit und Schriftlichkeit ab. Bereits in einem vorangestellten auktorialen Peritext wird klargestellt bzw. suggeriert, dass dem Buch reale „gespräche

38 Ingeborg Bachmann: *Malina*. Frankfurt a. M. 1997, 89–103.

39 Genette: Paratexte, 345.

40 Neben den im Folgenden behandelten Romanen zählt dazu u. a. John von Düffel: KL. Gespräch über die Unsterblichkeit. Köln 2015. Poetologische Texte im Interviewformat sind z. B. Daniel Kehlmann: Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen. Göttingen 2016, oder Christoph Ransmayr: Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör. Frankfurt a. M. 2004.

41 Die Ausführungen in den nächsten beiden Kapiteln schließen an ausführlichere frühere Überlegungen an, vgl. Torsten Hoffmann: „geredewärts“. Mündlichkeitseffekte in Interviewromänen von Kathrin Röggla, Wolf Haas und John von Düffel. In: Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur. Hg. von David-Christopher Assmann und Nicola Menzel. Paderborn 2018, 77–93.

[...] zugrunde“ liegen, für die sich die Autorin bei ihren „gesprächspartnern“⁴² bedankt. Das ästhetische Konzept des Romans braucht Lesende, die davon ausgehen, dass dem Text authentische Gespräche vorangegangen sind. Damit schließt er einerseits an die Tradition der Interview-Dokumentarliteratur an, wie man sie u. a. von Hermann Bahr, Erika Runge oder – für Röggla besonders wichtig – Hubert Fichte kennt. Andererseits wird dieser Erwartungshorizont von Beginn an deutlich überschritten, da die auf dem Cover abgedruckte Gattungsbezeichnung „Roman“, die Kleinschreibung und der an Lyrik erinnernde Flattersatz der Danksgung auf eine experimentelle Bearbeitung des Materials hindeuten.⁴³

Das liest sich im Anfangskapitel z. B. so: „ob das jetzt das interview sei? ,ist das jetzt das interview“, um das gebeten worden sei?“⁴⁴ Schon diese kurze Passage zeigt, dass der Text – zusätzlich zu seiner durchgehenden Kleinschreibung – auf dreifache Weise mit Interviewkonventionen bricht. Erstens enthält er keine Fragen, zweitens fehlt oft eine eindeutige Sprecherzuordnung und drittens dominiert eine Interviewwiedergabe im Konjunktiv (und in der dritten Person). Es wird *zugleich* Mündlichkeit und Schriftlichkeit indiziert. Das dabei eingesetzte dreigleisige Verfremdungsverfahren erweist sich im Textverlauf als hoch wirksam: Während das Interviewgenre (in Kombination mit den einführenden Paratexten) die Aussagen als authentisch präsentiert, hält die literarische Form der Interviewwiedergabe die Sprechenden wie die Lesenden auf Abstand zum Gesagten. Nicht das Verhältnis von Fakt und Fiktion wird hier strategisch genutzt, sondern eine Dialektik von Nähe (die für Interviews typisch ist) und Distanz (die durch die formale Verfremdung erzeugt wird). Wie Katrin Krauthausen in einer luziden Analyse dieser Erzähltechnik gezeigt hat, ermöglicht sie einen intimen Einblick in das Innenleben der Figuren, die allesamt der Unternehmensberatungsbranche angehören, erzeugt aber „keinerlei Solidarität“⁴⁵ mit ihnen. Ob der Konjunktiv die Minimalpräsenz einer sich ansonsten nirgends explizit artikulierenden Erzählerin andeutet oder als Hinweis auf die Selbstentfremdung der von sich in der dritten Person sprechenden Karrieristen gelesen werden soll, müssen die Lesenden selbst entscheiden.

Inhaltlich zielt der Roman darauf ab, die Selbstentlarvung einer Branche zu inszenieren, deren Rationalisierungsbestrebungen irrationale Folgen haben. Wie

42 Kathrin Röggla: *wir schlafen nicht*. Frankfurt a. M. ⁴2004, 4.

43 Vgl. dazu auch Michael Navratil: Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin und Boston 2022, 384.

44 Röggla: *wir schlafen nicht*, 9.

45 Katrin Krauthausen: Gespräche mit Untoten. Das konjunktivische Interview in Kathrin Röggla Roman *wir schlafen nicht*. In: Kultur & Gespenster 2 (2006), 118–135, hier: 130.

den Unternehmensberatern irgendwann selbst auffällt, sei man in ihrem Beruf nicht nur „mit keinem Sinn für sterblichkeit ausgestattet“,⁴⁶ sondern führe auch kein lebenswertes Leben. Man entwickele sich mit der Zeit zu heimatlosen „Untoten“, die weder im Leben noch im Tod zuhause seien. Das Erzählverfahren von Röggla Roman besteht darin, diese Einsichten nicht durch Interviewfragen zu provozieren, sondern sich allmählich aus den Antwortketten entwickeln zu lassen. Effektvoll ist das nur, wenn man der Authentizitätsbehauptung des Textes glaubt, also der dem Roman vorangehenden mündlichen Kommunikation als Textgrundlage. Erst diese dokumentarische Dimension des Romans, der stärker an das sozialwissenschaftliche als an das journalistische Interview anschließt, hebt ihn von konventionell-fiktionaler Gesellschaftskritik ab. So wie die Interviewten ihr Leben als Material für ökonomische Zwecke betrachten, benutzt der Roman in einer ähnlichen Radikalität das Interviewmaterial für ästhetisch-experimentelle Zwecke.

Dabei entsteht ein extrem artifizielles Text, in dem die drei literarischen Großgattungen eine innovative Verbindung eingehen: Die wörtliche Rede mit gelegentlichen Sprecherangaben erinnert an ein Drama, der Konjunktiv weist auf die Existenz einer vermittelnden, epischen Erzählinstanz hin und die zahlreichen Wiederholungsfiguren verleihen dem Text eine Rhythmisierung, wie man sie aus der Lyrik kennt. Galten Interviews lange als unästhetische Textsorte, werden sie hier zu einem kunst-experimentellen Gattungshybrid transformiert.⁴⁷

2.2 Faktualität & Fiktionalität. Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren*

Interviews sind grundsätzlich eine faktuale Textsorte: Sie werden in einer realen Gesprächssituation produziert und referieren ihrem Anspruch nach auf Wirklichkeit. Beides wird auch in Wolf Haas' Roman *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006) suggeriert. Der Text besteht aus nichts als einem Interview, das eine Literaturkritikerin mit einer „Wolf Haas“ genannten Figur über deren neuen Roman führt.⁴⁸ Obwohl

46 Röggla: wir schlafen nicht, 200.

47 Wie wichtig die *verschriftlichte* und im Rezeptionsakt *gelesene* Mündlichkeit ist, zeigt sich auch daran, dass nicht nur in Kathrin Röggla Augen die Hörbuch- und die Theaterfassung von *wir schlafen nicht* zu ästhetisch weniger überzeugenden Ergebnissen geführt haben. Vgl. Kathrin Röggla im Gespräch mit Céline Kaiser und Alexander Böhnke. URL: https://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen_interview.htm. (28.9.2022).

48 Was wir zu lesen bekommen, ist der vermeintliche O-Ton – die Lesenden werden zu Ohrenzeugen der Interviewsituation. Erst mit dem letzten Wort des Romans erfährt man, dass es sich anders verhält: Weil das Aufnahmegerät ausgeschaltet wird, endet der Roman mitten in einem von der Literaturkritikerin gesprochenen Wort. Der Romantext gibt also nicht unmittelbar das

Das Wetter vor 15 Jahren an ein etabliertes Interviewformat anschließt, nämlich an genau jenes Gespräch zum aktuellen Buch, das Genette so verachtet, handelt es sich um einen gleich in mehrfacher Hinsicht innovativen Text. Das gilt schon im Blick auf seinen Umfang: Während Interviews zu literarischen Neuerscheinungen in der Regel deutlicher kürzer ausfallen als Werkstattgespräche, erstreckt sich das Gespräch in Haas' Roman über mehr als 200 Druckseiten.

Neben diese textinterne Abweichung von der angespielten Interviewkonvention tritt eine textexterne, die sich aus dem Buch selbst nicht ergibt. Die besondere Pointe dieses Interviewromans besteht darin, dass es den Roman, über den sich die als „Literaturbeilage“ ausgewiesene Journalistin und die Wolf-Haas-Figur unterhalten, außerhalb des Buchs nicht gibt – er existiert nur in der Diegese des Interviewromans. Beide Figuren berichten immer wieder Teile des Handlungsverlaufs, gelegentlich zitieren sie sogar wörtlich aus dem fiktiven Roman.⁴⁹ In der Diegese von *Das Wetter vor 15 Jahren* stellt das Interview eine kommentierende Sekundärdiskussion, also einen Epitext dar, weil es sich auf einen vorangehenden, „eigentlichen“ Roman bezieht. Für uns als Lesende handelt es sich dagegen um eine Primärkommunikation mit Werkcharakter: Das Interview, das wir lesen, ist der Roman, genauer: ein fiktionaler Roman, der vorgibt, eine faktuale Redesituation abzubilden, die wiederum einen fiktionalen Prätext nacherzählt. Schon diese Grundkonstellation erzeugt Komik. Angeblich haben die ersten Rezessenten des Buchs den Verlag darum gebeten, auch den *eigentlichen* Roman zugeschickt zu bekommen.

Dazu kommt die autofiktionale Anlage des Romans. Der Protagonist des Buches trägt nicht nur den Namen des Autors, sondern hat auch die vom realen Wolf Haas verfasste sprachwissenschaftliche Dissertation sowie die *Brenner-Krimis* geschrieben. Einerseits schließt der Roman damit einen autobiografischen Pakt mit den Lesenden. Andererseits und gleichzeitig signalisiert der fiktive Roman, über den im Interview gesprochen wird, dass wir es mit einer Fiktion zu tun haben. Mit dieser Diskrepanz spielt der Interviewroman vor allem dort, wo

Gespräch wieder, sondern dessen Aufzeichnung, mithin eine technisch reproduzierte Mündlichkeit. Martin Mann kommentiert: „Das Medium [der Romantext] verweist hier auf seine eigenen Ränder und damit auf seine eigene Künstlichkeit“ (Martin Mann: Das Erscheinen des Mediums. Autoreflexivität zwischen Phänomen und Funktionen. Würzburg 2015, 225).

⁴⁹ Für komische Effekte sorgt das auch dort, wo der Interviewroman die Erzähltechnik des besprochenen Romans kopiert. So wird im Gespräch wie im Roman mit dem Ende der Romanhandlung begonnen; und wenn die Gesprächspartner:innen darüber diskutieren, dass im Roman mehrfach der Satz vorkomme: „Mit dir kann man ja wirklich nur über das Wetter reden“ (Wolf Haas: *Das Wetter vor 15 Jahren*. München ³2010, 55), dann taucht dieser Satz auch im Interviewroman auf wenigen Seiten gleich viermal auf. Das fiktionale Interview in *Das Wetter vor 15 Jahren* fungiert also als ein Palimpsest, das vorgibt, einen vorangehenden schriftlichen Subtext nun mündlich zur Sprache zu bringen.

sich die Autorfigur gegen Interpretationen wehrt, die von der Literaturkritikerin angestellt werden. So fragt die Interviewerin, warum im besprochenen Roman eine Luftmatratze (die auch auf dem Buchcover des realen Romans zu sehen ist) zu einem Leitmotiv gemacht worden sei.

Wolf Haas [...] Aber wieso betonen Sie das so, dass ich das angeblich so betone?

Literaturbeilage Ich betone es nicht. Ich frage mich nur, wie sehr Sie hier die phallische Symbolik der Luftmatratze –

Wolf Haas Wie bitte?

Literaturbeilage Das drängt sich doch auf. Die Luftmatratze, die darunter leidet, dass sie sich nicht in ihrer ganzen Größe ausbreiten darf, weil sie hinter dem Muttersitz [im Auto auf der Fahrt in den Urlaub] eingeklemmt ist.

Wolf Haas Sie werden es nicht glauben. Mir wäre das nicht im Traum – also, das ist ja wirklich.

Literaturbeilage Ja?

Wolf Haas Für mich sind Luftmatratzen einfach irgendwie geile Geräte.

Literaturbeilage Na ja, das ist jetzt nicht gerade das stärkste Gegenargument.

Wolf Haas Nein, ich meine doch.⁵⁰

Völlig zu Recht hat Klaus Nüchtern darauf hingewiesen, dass man den realen Autor hier nicht so einfach aus der Interpretation heraushalten kann, wie es in literaturwissenschaftlichen Einführungsseminaren postuliert wird. Allerdings darf man „die germanistenschlaue Grundregel, den Autor nie mit seinen Figuren zu identifizieren“, auch nicht schlicht „missachten“⁵¹ – denn der Text bringt immer wieder die textinterne Autorfigur gegen den textexternen Autor in Stellung. Die Komik der zitierten Passage – und vieler weiterer – erschließt sich nur denjenigen, die die paradoxe Konstellation bemerken: Die Autorfigur „Wolf Haas“ wäre „nicht im Traum“ auf eine Interpretation gekommen, die sich der reale Autor Wolf Haas ausgedacht hat. Der „Januskopf aus Autor und Autor-Figur“⁵² entwirft damit auf ironische

⁵⁰ Haas: *Das Wetter vor 15 Jahren*, 25.

⁵¹ Klaus Nüchtern: Die „Pfürti-Pfiati“-Linie. Über Würklichkeit und Differenz bei Wolf Haas. In: Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und seine Folgen. Hg. von Hubert Winkels. Göttingen 2007, 100–114, hier: 109.

⁵² Matthias Schaffrick: Das Interview als Roman. *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas. In: Echt inszeniert (= Anm. 5), 417–430, hier: 419. Vgl. dazu auch Thomas Wegmann: Auctor in fabula. Zu einem Aspekt metafiktionalen Erzählens in der Gegenwartsliteratur: Glavinic, Dath, Haas. In: Selbsterferenz in der Kunst. Formen und Funktionen einer ästhetischen Konstante. Hg. von Nikolas Buck und Jill Thielsen. Würzburg 2020, 317–334.

Weise eine selbstwidersprüchliche Poetik: Psychoanalytische Deutungen werden zugleich zurückgewiesen (von der Autorfigur) und forciert (vom realen Autor). Scheint der Roman auf den ersten Blick vom Konzept eines starken Autors geprägt zu sein (insofern die Autorintention immer wieder im Fokus des Gesprächs steht), wird zunehmend deutlich, dass die Autorfigur sich der Implikationen ihres Romans nur sehr begrenzt bewusst ist – was vom empirischen Autor aber natürlich so angelegt ist. Dass Interviews grundsätzlich (so Thomas Wegmann) „Fiktionen des Wirklichen“⁵³ produzieren, wird von diesem Text auf ironische Weise umgekehrt: Er macht die Wirklichkeitssuggestion des Genres für einen fiktionalen Text fruchtbar.

2.3 Frage & Antwort. Clemens J. Setz' *BOT. Gespräch ohne Autor*

Clemens Setz' *BOT. Gespräch ohne Autor* (2018) experimentiert schon im Untertitel mit der für das Interview zentralen Dialogizität der Textsorte. Während die literaturwissenschaftlichen Vorbehalte gegenüber den ästhetischen und epistemologischen Qualitäten des Interviews vor allem damit begründet worden sind, dass sich der empirische Autor in dieser Textsorte auf eine unbefriedigende Weise selbst in den Vordergrund spiele und damit das „eigentliche“ Werk verdecke, gilt in *BOT* der genau umgekehrte Fall. Am Ende des Vorworts heißt es programmatisch: „Der Autor selbst fehlt und wird durch sein Werk ersetzt.“⁵⁴ Das gilt allerdings noch nicht für das Vorwort, in dem Setz von seiner Unfähigkeit zum Interview berichtet. Einen mit der interview-erprobten Journalistin Angelika Klammer geplanten Gesprächsband habe man nach Durchsicht der ersten Transkripte abgebrochen.

Schließlich kamen wir auf eine Idee. Ob wir uns nicht [...] aus meinen Journals bedienen könnten? Diese Journale sind in einer elendslangen Worddatei gesammelt [...]. Angelika Klammer versuchte sich vorzustellen, wie es wohl wäre, anstatt des verstockt dahinplaudernden Autors einfach diese Datei zu befragen und auf deren Antworten wiederum Gegenfragen zu formulieren und so weiter, als wäre das Worddokument ein lebender Gesprächspartner. Sie stellte also ihre vorbereiteten Fragen und suchte in der Datei nach Antworten.⁵⁵

Der Text von *BOT* präsentiert die Sekundärsituation eines Interviews, der jedoch keine Primärsituation vorausgegangen ist. Die dialogisch-narrative Primärsituation, die für die Textsorte ‚Interview‘ konstitutiv ist, wurde ersetzt durch eine konzeptuelle Meta-Primärsituation, in der kein Interview geführt, sondern über alternative

53 Wegmann: In weiter Ferne wohl dagewesen, 249.

54 Clemens J. Setz: *BOT. Gespräch ohne Autor*. Hg. von Angelika Klammer. Berlin 2018, 10–11.

55 Setz: *BOT*, 10.

Möglichkeiten der Produktion auktorialer Selbstkommentare nachgedacht worden ist.

So wird zumindest behauptet. Ob man es bei diesem Vorwort mit einer faktuellen Textsorte zu tun hat, ist schwer und allein aus dem Text letztlich nicht zu entscheiden. Zweifel sind gleich aus mehreren Gründen angebracht. So präsentiert sich Clemens J. Setz in realen Interviews keineswegs als ein orientierungsloser Autor, dem das Mündliche schwerfällt und der deshalb „einfach irgendwas“⁵⁶ daherredet. In Setz' Büchern finden sich zudem Hinweise auf eine anders motivierte Abneigung gegenüber der Interviewsituation. Etwa dort, wo im Roman *Die Frequenzen* auf die aus dem berühmten Proust-Fragebogen entnommene Frage, was man am meisten hasse, die Antwort gegeben wird: „Leute, die unentwegt Fragen stellen“.⁵⁷ Das im Vorwort skizzierte Produktionsprinzip von *BOT* ermöglicht es, die Primärsituation des Interviews zu umgehen – und die Textsorte gleichwohl für das eigene Werk fruchtbar zu machen.

Der paradoxe Effekt dieser konzeptuellen Ausschaltung des Autors besteht darin, dass sie der Person und der Poetik des Autors Clemens J. Setz zu besonderer Vitalität verhilft. An die Stelle eines „verstockt dahinplaudernden empirischen Autors“ tritt in der Diegese eine Autorfigur, die sich durch kreative Schlagfertigkeit auszeichnet. Ein Beispiel: Nach seinen Lieblingsbuchstaben gefragt, lautet die spontane Antwort: „Zerwehte Kondensstreifen.“⁵⁸ Die Dialogstruktur fungiert in diesem Fall als eine Art poetologisches Kontrastmittel: Die im Text bereits als bei-läufige Vergleichsform vorhandene Assoziation von Kondensstreifen mit „fremdartigen Buchstaben“⁵⁹ wird von der Frage besonders profiliert. Anschlussfragen übernehmen zudem eine Scharnierfunktion zwischen disparaten Notizen und minimieren die Sprunghaftigkeit des Ursprungsmaterials.

Durch die Einbindung in ein dialogisches Narrativ verändert sich auch die Sozialform des Textes. Charakteristisch für viele Werke von Setz ist ihr monologischer Gestus – in einer Tagebuchnotiz, die in dem Band *Die Bienen und das Unsichtbare* enthalten ist, spricht der autobiografisch grundierte Erzähler von dem „autistisch eingekapselten Wahnsinn, in dem ich mich befinde“.⁶⁰ Der latente Autismus der Setz'schen Notizen wird in *BOT* durch den Bedeutungsüberschuss abgedämpft, den das dialogisch-interaktive Framing erzeugt. Dass die von den Fragen erzeugte intellektuelle Aktivierungsenergie nur eine scheinbare ist, die es in der Realität nicht gab, erzeugt zudem im Rezeptionsprozess einen irritierenden Reflexionsimpuls.

56 Setz: *BOT*, 10.

57 Clemens J. Setz: *Die Frequenzen*. München 2011, 421.

58 Setz: *BOT*, 94.

59 Setz: *BOT*, 94.

60 Clemens J. Setz: *Die Bienen und das Unsichtbare*. Berlin 2020, 160.

Eine poetologische Pointe besteht zudem darin, dass die den Autor vermeintlich ausschaltende Nutzung technischer Verfahren eine Steigerungsform der von Setz vertretenen Autorpoetik darstellt. In der Versuchsbeschreibung heißt es: „Damit keine menschliche Finderintelligenz die Ergebnisse verwässerte, wurden die Treffer durch eine simple Volltextsuche bestimmter zentraler Wörter innerhalb der formulierten Frage oder auch sinnverwandter Begriffe erzielt.“⁶¹ Kommunikationsformen zwischen Mensch und Maschine, Überblendungen zwischen realer und virtueller Welt sind ein Leitmotiv von *BOT* und anderen Texten des Autors. In *BOT* findet sich etwa ein Kommunikationsverlauf mit einem Chatbot, der den vielversprechenden Namen „Brain Bot“⁶² trägt und dem die Autorfigur Setz von ihrer Einsamkeit berichtet sowie mehrere Fragen stellt. Die wiederkehrenden Japan-Passagen des Buchs entwerfen eine reale Japanreise des Autors phasenweise als ein Computerspiel. Mit sentimental Gefühlen werden ferner frühere Phasen der Mensch-Maschine-Interaktion erinnert, in denen Passwörter noch nicht vom Rechner erzeugt, sondern selbst gewählt wurden – was das „Zahnrad privater Poesie“ in Gang gebracht und zu „kleinen Zaubersprüchen“⁶³ geführt habe. Mehrfach aktualisiert Setz in seinen Texten auf halbironische Weise traditionelle metaphysische Konzepte im digitalen Kontext, etwa im „Street-View-Schutzengel-Spiel“,⁶⁴ bei dem ein Mensch sich genau jene Orte auf Google Streetview anschaut, die eine akustisch zugeschaltete Person gleichzeitig in der Realität durchläuft.

In *BOT* findet die Verschachtelung von analoger und digitaler Welt dort ihren Kulminationspunkt, wo die Seele des Autors zur Debatte steht. Wie man einer längeren Textpassage entnehmen kann, habe die österreichische Schriftstellerin Verena Roßbacher in einer gemeinsamen Veranstaltung die Ansicht vertreten, dass die „Krux“ eine „vollkommene Herzlosigkeit [sei], die sich in meinen Büchern zeige“.⁶⁵ Der Kommentar dazu lautet: „Sie hat gewiss recht, obwohl ich es nicht *herzlos* nennen würde, vielleicht eher – ich sagte das auch beim Auftritt – *seelenlos*. Eben das, was bei anderen am Ende unsterblich wird.“⁶⁶ Die Seelenlosigkeit des Autors wird in *BOT* also zum einen im Kontext einer analogen Gesprächssituation platziert und zum anderen auf das gesamte literarische Werk des Autors

61 Setz: *BOT*, 10.

62 Setz: *BOT*, 111.

63 Setz: *BOT*, 112.

64 Setz: *BOT*, 134.

65 Setz: *BOT*, 44.

66 Setz: *BOT*, 44. Setz ist in der Tat nicht abgeneigt, anderen Schriftsteller:innen eine auch nach dem Tod des Körpers weiter existierende Seele zu attestieren, so in einem kurz nach dem Tod von Ilse Aichinger verfassten Notat, in dem der „komplizierte[n] Seele“ Aichingers der Wunsch zugeschrieben wird, vergessen zu werden, woraus für Setz folgt: „wenn sie sich nicht anders einrollen kann, dann müssen wir es versuchen“ (Setz: *BOT*, 68).

bezogen. Vor diesem Hintergrund fällt besonders ins Auge, dass an genau *einer* Stelle gleichwohl affirmativ von der Seele des Autors die Rede ist – und zwar in Bezug auf jene Datei, mit deren Hilfe das *Gespräch ohne Autor* generiert worden ist: „Diese Journale sind in einer elendslangen Worddatei gesammelt, die so etwas wie eine ausgelagerte Seele bildet.“⁶⁷ Ausschließlich im „postume[n]“⁶⁸ bzw. post-humanen Interviewformat mit seiner programmatischen Tilgung des Autors, so die werkpolitische These, findet die Seele dieses Autors ihren Weg in die Öffentlichkeit. Erst *BOT. Gespräch ohne Autor* garantiert die textuelle Unsterblichkeit der Autorseele.

Gérard Genette ist damit zugleich bestätigt und widerlegt: bestätigt, indem der Autor sich dem unergiebigen Interview verweigert; widerlegt, weil diese Verweigerung den Ausgangspunkt einer innovativen Anverwandlung des Interviewformats darstellt und damit die literarischen Ausdrucksmöglichkeiten des Autors erweitert. Überhaupt hat Genette, so lässt sich bilanzieren, zumindest damit recht behalten, dass das Interview „unweigerlich einen großen Aufschwung erleben wird“.⁶⁹ Diese Prognose von ihren apokalyptischen Konnotationen zu befreien, indem man sie nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ deutet, ist das Ziel meiner Ausführungen gewesen.

Literaturverzeichnis

- Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt a. M. 1997.
- Doll, Martin: *Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens*. Berlin 2012.
- Düffel, John von: *KL. Gespräch über die Unsterblichkeit*. Köln 2015.
- Eckermann, Johann Peter: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hg. von Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grütters. Berlin 2011.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [frz. 1987]. Frankfurt a. M. und New York 1989.
- Haas, Wolf: *Das Wetter vor 15 Jahren*. München ³2010.
- Heubner, Holger: *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*. Berlin 2002.
- Hoffmann, Torsten: *Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstdramatisierungen in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald*. In: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Hg. von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser. Heidelberg 2011, 313–340.

⁶⁷ Setz: *BOT*, 10.

⁶⁸ Setz: *BOT*, 10.

⁶⁹ Setz: *BOT*, 341.

- Hoffmann, Torsten: Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit. In: *Literatur für Leser* 38 (2015), Sonderheft: Literaturbetriebspraktiken, 99–111.
- Hoffmann, Torsten: Wahrheitsspiele. Zu den Interviewformaten von André Müller und Moritz von Uslar. In: *Germanic Review* 91 (2016), 61–77.
- Hoffmann, Torsten: „geredewärts“. Mündlichkeitseffekte in Interviewromanen von Kathrin Röggla, Wolf Haas und John von Düffel. In: *Textgerede. Interferenzen von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Gegenwartsliteratur*. Hg. von David-Christopher Assmann und Nicola Menzel. Paderborn 2018, 77–93.
- Hoffmann, Torsten und Gerhard Kaiser (Hg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn 2014.
- Hoffmann, Torsten und Gerhard Kaiser: *Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand*. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. von dens. Paderborn 2014, 9–25.
- Kasaty, Olga Olivia: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche*. München 2007.
- Kehlmann, Daniel: *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. Göttingen⁵2016.
- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. von Elmar Seibold. Berlin und New York²³1999.
- Krauthausen, Katrin: Gespräche mit Untoten. Das konjunktivische Interview in Kathrin Röggla's Roman *wir schlafen nicht*. In: *Kultur & Gespenster* 2 (2006), 118–135.
- Löschner, Sascha: Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche, Frankfurt a. M. 2002.
- Mann, Martin: Das Erscheinen des Mediums. Autoreflexivität zwischen Phänomenen und Funktionen. Würzburg 2015.
- Meyer-Sickendiek, Burkhard: Vom „Interviewer“ zur Elfriede Ritter. Das literarische Interview in der deutsch-jüdischen Moderne. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 345–359.
- Navratil, Michael: Kontrafaktik der Gegenwart. Politisches Schreiben als Realitätsvariation bei Christian Kracht, Kathrin Röggla, Juli Zeh und Leif Randt. Berlin und Boston 2022.
- Nüchtern, Klaus: Die „Pfürti-Pfliati“-Linie. Über Wirklichkeit und Differenz bei Wolf Haas. In: Wolf Haas trifft Wilhelm Raabe. Der Wilhelm Raabe-Literaturpreis – das Ereignis und seine Folgen. Hg. von Hubert Winkels. Göttingen 2007, 100–114.
- Raddatz, Fritz J.: *Tagebücher. Jahre 1982–2001*. Reinbek bei Hamburg 2010.
- Ransmayr, Christoph: Geständnisse eines Touristen. Ein Verhör. Frankfurt a. M. 2004.
- Reden! Podiumsdiskussion über die Praxis des Schriftstellerinterviews. Mit Felicitas Hoppe, Hauke Hückstädt und Moritz von Uslar. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 319–341.
- Röggla, Kathrin: *wir schlafen nicht*. Frankfurt a. M.⁴2004.
- Röggla, Kathrin im Gespräch mit Céline Kaiser und Alexander Böhnke. URL: https://www.kathrin-roeggla.de/text/schlafen_interview.htm. (28.9.2022).
- Ruchatz, Jens: Interview. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jürgen Schäfer. Berlin und Boston 2013, 528–533.
- Schaffrick, Matthias: Das Interview als Roman. *Das Wetter vor 15 Jahren* von Wolf Haas. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 417–430.
- Seiler, Sascha: Interview. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart 2009, 403–407.
- Setz, Clemens J.: BOT. Gespräch ohne Autor. Hg. von Angelika Klammer. Berlin 2018.

Setz, Clemens J.: *Die Bienen und das Unsichtbare*. Berlin 2020.

Thiele, Christian: *Interviews führen*. Konstanz 2009.

Wegmann, Thomas: *Auctor in fabula. Zu einem Aspekt metafiktionalen Erzählens in der Gegenwartsliteratur*: Glavinic, Dath, Haas. In: *Selbstreferenz in der Kunst. Formen und Funktionen einer ästhetischen Konstante*. Hg. von Nikolas Buck und Jill Thielsen. Würzburg 2020, 317–334.

Wegmann, Thomas: *In weiter Ferne wohl dagewesen. Interviews als Fiktionen des Wirklichen*. In: *Dokufiktionalität in Literatur und Medien. Erzählen an den Schnittstellen von Fakt und Fiktion*. Hg. von Agnes Bidmon und Christine Lubkoll. Berlin und Boston 2021, 249–264.

Amelie Zimmermann

Der transmediale Paratext als paradoxes Orientierungssignal

Im aktuellen Bericht des Club of Rome konstatiert der internationale Think Tank: „[Die] bedeutendste Herausforderung unserer Tage ist nicht der Klimawandel, der Verlust an Biodiversität oder Pandemien. Das bedeutendste Problem ist unsere kollektive Unfähigkeit, zwischen Fakten und Fiktion zu unterscheiden.“¹ Der Expert:innenkreis analysiert den Status quo unserer Erde, entwickelt Zukunftsszenarien und leitet daraus Handlungsempfehlungen ab. Es ist bemerkenswert, dass der Club of Rome im Bericht von September 2022 nicht etwa Ressourcenverbrauch, fehlende Gleichberechtigung oder Wachstumsstreben im Kapitalismus als primäre Herausforderung für unsere Zeit identifiziert, sondern das epistemologische Problem der Unterscheidung zwischen Fakten und Fiktion. Es bedarf kritischen Denkens, um mit Informationen und Medien kompetent umzugehen und beispielsweise „Fehl- und Falschinformationen“² als solche zu erkennen. Diese Kompetenzen finden in Konzepten wie Media Literacy,³ Information Literacy⁴ oder gebündelt als Information and Media Literacy⁵ als überfachliche Anliegen für Bildungsprozesse inzwischen immer mehr Berücksichtigung.

Mit diesem Beitrag möchte ich einen Zugang zur Entwicklung kritischer Medienkompetenz aufzeigen, der sich Erkenntnissen der Textwissenschaft und der transmedialen Fiktionsforschung bedient. Insbesondere die Literaturwissenschaft setzt sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts intensiv damit auseinander, wie fiktionale Texte rezipiert werden. Ergebnisse aus diesem Forschungsfeld zusammengebracht mit Überlegungen, die auf Gérard Genettes Konzept des Paratextes beruhen, sind fruchtbar, um medienübergreifende Formate unserer Zeit kompetent hinsichtlich ihres

1 Sandrine Dixson-Declève et al.: *Earth for All. Ein Survivalguide für unseren Planeten*. München 2022, 131.

2 Vgl. Dixson-Declève et al.: *Earth for All*, 131.

3 Douglas Kellner und Jeff Share: *Critical Media Literacy, Democracy, and the Reconstruction of Education. Media Literacy: A Reader* 2007.

4 Thomas Hapke: *Informationskompetenz anders denken – zum epistemologischen Kern von „information literacy“*. In: *Handbuch Informationskompetenz*. Hg. von Wilfried Sühl-Strohmenger. Berlin und Boston 2016, 11–29.

5 Guido Pollak et al.: *Interdisziplinäre Grundlagen der Information and Media Literacy (IML). Theoretische Begründung und (hochschul-)didaktische Realisierung – Ein Positionspapier*. In: *PAradigma – Beiträge aus Forschung und Lehre aus dem Zentrum für Lehrerbildung und Fachdidaktik. Information and Media Literacy*. Hg. von Jessica Knauer und Amelie Zimmermann. Salzweg 2019, 9–129.

fiktionalen Status' einschätzen zu können. Im Folgenden werde ich das Konzept des transmedialen Paratextes auf Grundlage von Genettes Überlegungen zum Para- und Epitext beschreiben, mit Erkenntnissen aus der Fiktionsforschung anreichern und schließlich auf das Beispiel des Romans *RLF* von Friedrich von Borries und dessen Paratexte anwenden und so zeigen, dass Textwissenschaft und Fiktionsforschung sinnvoll heranzuziehen sind, um Information and Media Literacy auszubilden.⁶

1 Der transmediale Paratext

Gérard Genette benannte den Paratext als Teil seiner Transtextualitätstheorie, in der er sämtliche Text-Text-Beziehungen beschrieb. Fast 10 Jahre beschäftigte er sich mit allen „manifeste[n] oder geheime[n] Beziehung[en] [eines Textes] zu anderen Texten“.⁷ Von seinem Werk *Einführung in den Architext*, das auf Französisch 1979 erschien, über *Palimpseste* von 1982 bis hin zum eigenständigen Buch *Paratexte* 1987, entwickelt Genette seine Theorie weiter, verwirft Ideen und greift Kritik auf. In Anbetracht dieses Entwicklungsprozesses sind auch seine Beschreibungen zu bewerten, denn hinter Paratextualität verbirgt sich in *Einführung in den Architext* noch die später von ihm als „Hypertextualität“ benannte Verbindung zwischen zwei Texten: Ein Hypo- und ein Hypertext, zwischen die ein transformierendes Verfahren geschaltet ist. Neben Para- und Hypertextualität identifiziert Genette noch die Intertextualität als „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“,⁸ die Metatextualität als Text über einen anderen Text und die Architextualität, die vielleicht am ehesten als kultureller Raum um einen Text herum zu verstehen ist, der auf den Text einwirkt, denn „der Architext ist, wie gesagt, omnipräsent, unter dem Text, über dem Text, um den Text herum, und dieser kann sein Gewebe nicht weben, ohne es hier und im Netz der Architextur festzuhalten“.⁹

Paratextualität ist für Genette nur eine neben einigen anderen Text-Text-Verbindungen, wenn auch eine besonders wichtige, da er ihr ein eigenes Buch widmet.¹⁰ Genette betont die Verbindung zwischen Erzähltext und dessen wie auch immer gearteten Beitemen, die er erst nur in dessen direktem Umfeld ansiedelt:

⁶ Vorliegender Beitrag enthält kondensierte Erkenntnisse meiner Dissertation. Diese ist zum Zeitpunkt der Publikation des Tagungsbandes noch nicht veröffentlicht. Das in diesem Beitrag untersuchte Beispiel *RLF* wird in der Dissertation nur genannt, nicht tiefgehend analysiert.

⁷ Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* [frz. 1982]. Frankfurt a. M. 1993, 9.

⁸ Genette: *Palimpseste*, 10.

⁹ Gérard Genette: *Einführung in den Architext* [frz. 1979]. Stuttgart 1990, 102.

¹⁰ Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [frz. 1987]. Frankfurt a. M. und New York 1992.

„Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte, Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen; Motti.“¹¹ Von Genette noch ausschließlich auf den erzählenden, literarischen Text bezogen, wurde das Paratextkonzept inzwischen auf andere mediale Formate übertragen.¹² Auch Filme, Dokumente auf Webseiten, Instagramposts uvm. werden von Paratexten begleitet. Hinzukommt, dass Genette selbst das Paratextkonzept dahingehend erweiterte, dass der Paratext nicht mehr nur im Umfeld des eigentlichen Textes angesiedelt sein muss. Mit seiner Unterscheidung zwischen Peri- und Epitext, die er in *Paratexte* ausformulierte, zählt er sowohl die Texte in direkter Nähe des Bezugstextes (Peritext), als auch solche Texte zu Paratexten, die „zumindest ursprünglich außerhalb des Textes angesiedelt sind: im allgemeinen in einem der Medien (Interviews, Gespräche) oder unter dem Schutz privater Kommunikation (Briefwechsel, Tagebücher und ähnliches)“.¹³ In der Forschung ist sehr viel mehr über den Peritext publiziert worden als über den Epitext.¹⁴ Auch werden Peritext und Paratext bei manchen Forschenden synonym verwendet.¹⁵ Der Epitext wird weniger beachtet, weil er durch seine Position nicht als zum Werk zugehörig gilt. Roman Kuhn argumentiert, dass der Peritext nicht das Werk selbst schafft, sondern nur darauf verweist.¹⁶ Als problematisch sieht Till Dembeck die Unterscheidung Genettes zwischen Peri- und Epitext wegen des unterschiedlichen Bezugspunktes: „Dieser ergibt sich beim Peritext aus der Einheit des Buchs, beim Epitext hingegen aus der Einheit von Autor und Werk.“¹⁷ Dieses Gemenge der Begriffsverwendung in der Forschung und auch anteilig bei Genette selbst lässt sich auflösen, indem statt von „Peri-“ und „Epitext“ zu sprechen, auf den Überbegriff „Paratext“ zurückgegriffen wird. Denn in der Vorsilbe „Para“ konzentriert sich die funktionale Rolle, die sowohl Peri- als auch Epitext für den Bezugstext übernehmen und die im Vordergrund stehen sollte. Denn Paratexte

11 Genette: Palimpseste, 11.

12 Vgl. z. B. Jonathan Gray: Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts. New York 2010.

13 Genette: Paratexte, 12.

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

15 Siehe beispielsweise Kuhn: Wahre Geschichten, frei erfunden, oder Burkhard Moennighoff: Goethes Gedichttitel. Berlin und New York 2000.

16 Vgl. Kuhn: Wahre Geschichten, frei erfunden, 26.

17 Till Dembeck: Text ohne Noten? Der Ort von Anmerkung und Digression bei Rabener und Jean Paul. In: Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten. Hg. von Bernhard Metz, Sabine Zubrik und Thorsten Bothe. Berlin: 2008, 149–167, hier 157.

als „Beiwerke“¹⁸ zum Text leiten die Rezeption, indem sie als „Zone [...] der Transaktion“¹⁹ ein eigenes aktives Feld der Bedeutungskonstruktion bilden, der das Äußere, das nicht zum Text gehört, wie eine Schwelle²⁰ mit dem Text verbindet.²¹ Ähnlich einem Rahmen²² vereinigt sich der Paratext je nach Perspektive mit dem Kerntext oder mit dem Außen.²³ Der Paratext steht dazwischen oder – um metaphorisch im Feld des Textes zu bleiben – er ist das Webstück inmitten von Text und Nicht-Text. Text und Paratext, das lässt die Benennung vermuten, stehen in einem hierarchischen Verhältnis zueinander. Den Paratext gibt es nur, weil es den Text gibt. Er ist „in allen seinen Formen ein zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs [...], der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich des Textes“.²⁴ Es kann also mitnichten behauptet werden, dass Text und Paratext gleichberechtigt wären, wie es beispielsweise Jonathan Gray tut. Gray verzichtet weitgehend auf die Bezeichnung Text und Paratext, sondern benennt die jeweiligen Kommunikate als das, was sie ohne Einbeziehen der Referenzbeziehung zu anderen Texten sind: Filme, Poster etc.²⁵ Er wendet sich so gegen eine Bezeichnung, in der die unterstützende Position, die der Beitext für den Kerntext bildet, sich im Präfix „Para“ verdichtet. Bei der Paratextualität geht es jedoch gerade um die Hierarchie zwischen den Texten, die sich durch die Funktion ergibt, die der Paratext für seinen Bezugstext erfüllt. „[D]er funktionale Charakter“²⁶ ist schon für Genette die entscheidende Eigenschaft des Paratextes.²⁷ Wo der Paratext zu finden ist, welche Zeichensysteme er im Vergleich zum Text nutzt, wann er veröffentlicht wird und wer ihn an wen sendet, ist nach Genette als Beschreibungskategorie für den Paratext weniger wichtig als die Funktion, die er übernimmt.²⁸ Die Frage an den Paratext muss nach Genette also immer sein: Wozu gibt es diesen Paratext? Welche Funktion erfüllt er?

¹⁸ Der Begriff des „Beiwerks“ stammt vom Übersetzer der deutschsprachigen Ausgabe des dritten Werkes Gérard Genettes zu Text-Text-Beziehungen, das sich ausschließlich mit dem Paratext beschäftigt: Genette: Paratexte. Im frz. Original lautet der Titel „Seuils“ (vgl. dazu etwa Wegmann, Voß und Reinhard: Auktoriale Paratexte um 1800, hier: 9–10).

¹⁹ Genette: Paratexte, 10.

²⁰ Vgl. den Originaltitel im Frz.

²¹ Vgl. Genette: Paratexte, 9.

²² Zum „Rahmen“ vgl. auch Uwe Wirth: Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde. In: Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Hg. von dems. Berlin 2013, 15–57.

²³ Vgl. Roman Kuhn: Wahre Geschichten, frei erfunden. Verhandlungen und Markierungen von Fiktion im Peritext. Berlin und Boston 2016, 29.

²⁴ Genette: Paratexte, 18.

²⁵ Jonathan Gray: From Spoilers to Spinoffs: A Theory of Paratexts. New York und London 2010, 6.

²⁶ Genette: Paratexte, 388.

²⁷ Vgl. Genette: Paratexte, 388.

²⁸ Vgl. Genette: Paratexte, 12–13.

Die Funktionen, die Paratexte für den Kerntext erfüllen, sind vielfältig und wurden in der Forschung vor allem in drei Bereiche unterteilt: bewerbend oder kommerziell,²⁹ navigierend oder orientierend,³⁰ und interpretativ.³¹ Paratexte können also primär auf ihren Bezugstext hinweisen und dazu anregen, diesen auch zu rezipieren (bewerbende Funktion), sie können aber auch wie Seitenzahlen den Rezeptionsprozess unterstützen (Orientierungsfunktion). Und schließlich können sie natürlich primär die Funktion erfüllen, den Bezugstext inhaltlich zu deuten (interpretative Funktion). Diese Dreiteilung von Funktionen, die in der Regel nicht isoliert auftreten, gibt Orientierung im Umgang mit Paratexten. Gleichwohl sind die Funktionen, die Paratexte erfüllen können, so vielfältig, dass sie mit den drei Kategorien nur grob erfasst werden können.

Paratexte können beispielsweise gerade ihre Andersartigkeit der verwendeten Zeichensysteme im Vergleich zum Bezugstext herausstellen und hierdurch selbstreflexiv Medialität thematisieren. Denn der Paratext ist in doppelter Hinsicht transmedial: Er ist erstens in Bezug auf das Medium nicht festgelegt und taucht daher in verschiedenen medialen Formen auf. Schon in Genettes Konzeption wird deutlich, dass der Paratext andere Zeichensysteme als sein Bezugstext nutzen kann: „Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag und viele Arten zusätzlicher, auto- und allographer Signale [...].“³² Auch wenn Genette als Literaturwissenschaftler und Erzähltheoretiker mit Blick auf das Buch nur den erzählenden, fiktionalen Text als Kerntext im Sinn hat – hier also keine Transmedialität andenkt –, so gilt dies in Genettes Konzeption nicht für den vielfältig daherkommenden Paratext. Der Paratext kann jegliche Art von Kommunikat, also bedeutungstragende, zeichenhafte Aussage sein: Sprachlicher Text als Titel oder Klappentext, Bild auf dem Cover, Künstler:innenbiografie etc.

Zweitens ist der Paratext transmedial dahingehend, dass er über ein anderes Medium als der Bezugstext kommuniziert werden kann.³³ Wenn Medium nicht nur als semiotisches Zeichensystem verstanden wird, sondern auch als Übermitt-

29 Die ökonomische Funktion, auf die Paratexte häufig reduziert werden, stellt schon Genette heraus (vgl. Genette: Paratexte, 27).

30 Vgl. Dorothee Birke und Birte Christ: Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field. In: Narrative 21 (2013), H. 1, 65–87, hier: 67–68.

31 Vgl. Birke und Christ: Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field, 67–68.

32 Genette: Palimpseste, 11.

33 Transmedialität ist hier umfassender gemeint als Intermedialität, die ausdrückt, dass zwei Texte in sich abgeschlossen sind und einen eigenen Zugriff benötigen, aber das gleiche Zeichensystem nutzen. Die Verbindung von zwei Romanen beispielsweise, die aufeinander referenzieren, ist intermedial. Transmedial ist sie dann, wenn ein Film auf einen Roman referenziert. Denn hier ist nicht nur ein Medienwechsel in Bezug auf die genutzten Zeichensysteme erfolgt, sondern auch ein Wechsel der Übermittlungsplattform.

lungsplattform, wie sie beispielsweise ein haptisches Buch ist oder ein Laptop, über das eine Webseite aufgerufen wird oder ein Fernseher, der eine TV-Serie abspielt, dann können Unterschiede zwischen Text und Paratext auch über den verwendeten Kommunikationsort mitgeteilt werden. So können Peri- und Epitext über ihre andersartige Medialität im Umfeld des Textes, aber auch an einem anderen Rezeptionsort hervorheben, dass sie andere Codes und Informationskanäle nutzen als ihr Bezugstext, auf den sie referenzieren.

Das Konzept des transmedialen Paratextes beinhaltet demnach sowohl eine mögliche Andersartigkeit im semiotischen Zeichensystem zwischen Text und Beitemxt als auch eine Andersartigkeit im Zugriffsort, die Genette im Konzept des Epitextes ausdrückt. Der Paratext kann durch diese Voraussetzungen im Hinblick auf Transmedialität eine besondere Funktion für den Kerntext erfüllen, die sich auf dessen Rezeption als fiktional oder faktual auswirkt.

2 Fiktion und Fiktionssignale

Fiktionsbestimmung von Texten ist eine komplexe Angelegenheit, die den Text zwischen Sender:in und Empfänger:in abhängig vom Medium mit seinen Kommunikationsmodi in einer Kultur mit bestimmten Konventionen und Weltwissen verorten muss. Diese Faktoren üben Einfluss auf die Rezeption eines Textes als fiktional oder faktual aus.³⁴ Für die Funktion transmedialer Paratexte als Indikatoren für Fiktion sind besonders die Referenzialisierbarkeit auf die textexterne Realität und die kulturell-gesellschaftlichen Konventionen im Umgang mit Kommunikaten wichtig.³⁵

³⁴ Fiktionalität und Faktualität beziehen sich auf die Ebene des Darstellens oder der übermittelten Welt. Fiktivität und Faktizität beziehen sich auf die darin vorkommenden Elemente, sind also auf inhaltlicher Ebene des Dargestellten angesiedelt. Diese Zweiteilung von Ebenen in Erzähltexten hat sich als Grundlage in der Fiktionsforschung durchgesetzt. Vgl. Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven der literarischen Anthropologie. Frankfurt a. M. 1993; Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001; Andreas Kablitz: Literatur, Fiktion und Erzählung. In: Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Hg. von Irina O. Rajewsky und Ulrike Schneider. Stuttgart 2008; Werner Wolf: Fiktion: Eine relevante Kategorie der Metareferenz in Literatur und anderen Medien? In: Fiktion im Vergleich der Künste und Medien. Hg. von Anne Enderwitz und Irina O. Rajewsky. Berlin und Boston 2016, 227–244.

³⁵ Irmgard Nickel-Bacon, Norbert Groeben und Margrit Schreier bieten einen hervorragenden Überblick über literaturwissenschaftliche Fiktionstheorien und ziehen daraus die Erkenntnis, dass eine Fiktionsbestimmung von Texten pragmatisch erfolgen muss und die inhaltlich-semantische Ebene ebenso wie die darstellungsbezogen-formale Ebene inkludieren muss (vgl. Irmgard Nickel-

Jeder Erzähltext präsentiert das Modell einer erzählten Welt, das als absolut gilt und durch die Textgrenzen beschränkt wird.³⁶ Diese Erzählwelt, die von Figuren bevölkert wird und in der Handlung angesiedelt ist, kann als fiktional oder faktual definiert werden. Faktual ist sie dann, wenn sie sich ausschließlich an der textexternen Welt orientiert. Die erzählte Welt und mit ihr alle erzählten Elemente sind auf die textexterne Welt referenzierbar. Die Elemente existieren in der textexternen Welt, auch wenn sie (noch) nicht Teil des Erfahrungsraums der Rezipierenden waren. Die Referenzialisierung ist – wenn auch mit erheblichem Aufwand – überprüfbar. Umgekehrt ist ein Erzähltext und mit ihm seine erzählte Welt fiktional, wenn die Prämisse der Referenzialisierbarkeit nicht erfüllt ist.³⁷

Eine solche inhaltlich-semantische Fiktionsbestimmung impliziert ein hohes Maß an Welt- und Medienwissen. Nur wer weiß, was in der textexternen Realität vorkommt, kann Referenzen erkennen. Und nur wer weiß, dass Medien mit ihren Kommunikationsmodi Selektions- und Kombinationsmechanismen unterliegen und so konstruierte Kommunikate liefern, kann Konstruktion von Fiktion unterscheiden. Denn alle Kommunikate sind konstruiert, aber dadurch nicht automatisch fiktional.

Dass es Wissen auf Produktions- und Rezeptionsseite bedarf, um Texte als fiktional oder faktual zu kategorisieren, zählen Nickel-Bacon et al. zu der pragmatischen Herangehensweise an Fiktion.³⁸ Hierzu gehört auch die fehlende Täuschungsabsicht aufseiten der Sender:innen, die von den Rezipierenden angenommen wird. Autor:innen und Produzierende fiktionaler Formate haben nicht die Intention, Lügen zu verbreiten. Sie wollen nicht dahingehend überzeugen, dass etwas auch außerhalb des Textes genau so ist, sondern liefern eine Alternative zur Realität, die als Spiel des Als-ob angenommen wird.³⁹ Die Rezeption ist der Ort, wo darüber entschieden

Bacon, Norbert Groeben und Margrit Schreier: Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: *Poetica* 32 (2000), 267–299.

36 Vgl. zum Modell von Welt Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972 und in Weiterentwicklung Karl N. Renner: Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman. In: *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Hg. von Gustav Frank und Wolfgang Lukas. Passau 2004, 357–381.

37 Gottfried Gabriel: *Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1975, 20–21.

38 Irmgard Nickel-Bacon, Norbert Groeben und Margrit Schreier: Fiktionssignale pragmatisch, 278.

39 Zum Spiel mit Als-ob-Möglichkeiten in Literatur und anderen Künsten siehe umfassend Christiane Voss: *Es ist, als ob. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft*, Boston 2009, und kondensiert Frank Zipfel: *Ein institutionelles Konzept der Fiktion – aus einer transmedialen Per-*

wird, ob ein Text fiktional oder faktual ist. In der Produktion liegen Intentionen vor und es kann eine bestimmte Rezeption favorisiert und geplant, aber nicht mit Sicherheit durchgesetzt werden. Daraus folgt, dass die Rezeption in den Fokus für die Fiktionsbestimmung genommen werden muss. Umberto Eco formuliert, dass aufseiten der Leser:in „stillschweigend“ ein

ungeschriebener [...] *Fiktionsvertrag* mit dem Autor [geschlossen wird] [...], der [...] die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit [beinhaltet]. Der Leser muß wissen, daß das, was ihm erzählt wird, eine ausgedachte Geschichte ist, ohne darum zu meinen, daß der Autor ihm Lügen erzählt. Wie John Searle es ausgedrückt hat [...], der Autor tut einfach so, als ob er die Wahrheit sagt, und wir akzeptieren den *Fiktionsvertrag* und tun so, als wäre das, was der Autor erzählt, wirklich geschehen.⁴⁰

Ecos *Fiktionsvertrag* zwischen Produzent:in und Rezipient:in ist transmedial auf andere fiktionale Formate übertragbar. Der Vertrag greift allerdings erst, wenn bereits klar ist, dass es sich bei dem jeweiligen Text um ein fiktionales Kommunikat handelt. Hierfür bedarf es Signale in Richtung der Fiktionalität, die im Kerntext selbst zu finden sein können. Zu denken ist hier an literarische Texte im epischen Präteritum, wie von Käthe Hamburger für fiktionale Texte konstatiert wurde.⁴¹ Auch narrative Muster, bestimmte Textaufbauten, Enden oder Anfänge („Es war einmal ...“) weisen im Kerntext auf eine bestimmte Rezeption hin. Außerhalb des Textes liegen Signale als Peritexte wie Genreangaben „Roman“ oder „Dokumentation“ vor. Und schließlich können Epitexte wie Autor:inneninterviews darüber Aufschluss geben, welche Intention zur Rezeption auf Produzierendenseite besteht oder glaubhaft gemacht werden soll.

Bei solchen Rezeptionssignalen⁴² lässt sich auch von Orientierungssignalen⁴³ oder je nach Ebene von Fiktionalitätssignalen⁴⁴ (Ebene des Darstellens) oder Fiktivitätssignalen⁴⁵ (Ebene des Dargestellten) sprechen. Orientierungssignale sind als bedeutungstragende Zeichen wandelbar, können sich also über die Zeit verändern (Aspekt der Historizität) und hängen außerdem vom Raum der Kultur ab, werden

spektive. Überlagerungen zur Fiktionalität von literarischer Erzählung und theatraler Darstellung. In: *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*. Hg. von Anne Enderwitz und Irina O. Rajewsky. Berlin und Boston 2016, 19–43, hier: 21–22.

⁴⁰ Umberto Eco: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München 1994, 103.

⁴¹ Hamburger spricht nicht von Fiktionssignalen, sondern von „Symptomen der Fiktionalität“ (Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart 1977, 60).

⁴² Frank Zipfel: *Fiktionssignale*. In: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe. Berlin und Boston 2016, 97–124, hier: 100.

⁴³ Harald Weinrich: *Positionen der Negativität*. München 1975.

⁴⁴ Weinrich: *Positionen der Negativität*, 525–526.

⁴⁵ Zipfel: *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*, 232.

also nicht überall als die gleichen Signale verstanden (Aspekt der Kulturalität). Wichtig beim Betrachten der Signalwirkung von Texten ist außerdem, dass Medien als Plattformen für Kommunikate selbst als Orientierungssignale fungieren. Eine Zeitung ist ein Medium faktueller Kommunikation, das der gesellschaftlichen Erwartung begegnet, ein Ort faktueller Kommunikation zu sein. Ein Kinofilm und ein Hörspiel hingegen präsentieren fiktionale Geschichten. Medien als Dispositive schüren dementsprechend unterschiedliche Erwartungen an ihre Kommunikate.

An dieser Stelle lässt sich resümieren, dass die Fiktionsbestimmung eines Textes komplex ist und ein Text Signale auf unterschiedlichen Ebenen in Richtung Fiktionalität oder Faktualität senden kann. Zudem entlehnt ein Text immer Elemente der außertextuellen Realität, um verstehbar zu sein. Wie verhält es sich nun mit dem transmedialen Paratext? Welche Funktionen übernimmt er für seinen Bezugstext im Hinblick auf die Fiktionsbestimmung?

3 Der transmediale Paratext als Orientierungssignal

Ein Text sendet auf vielen Ebenen Signale in Richtung Fiktionalität oder Faktualität, die sich untereinander auch widersprechen können. Genette selbst beschreibt einen solchen Widerspruch, wenn beispielsweise die Figur eines Textes das Vorwort außerhalb des Textes verantwortet.⁴⁶ Was passiert hier? Der Paratext ist generell nicht nur außerhalb des Kerntextes verortet, sondern in der Regel auch außerhalb der darin beschriebenen, schon erwähnten dargestellten Welt, der Diegese.⁴⁷ Paratexte bestätigen die Konstruktivität, also die Gemachtheit von Kommunikaten, sowie in der Regel auch deren Fiktionalität. Sie semantisieren den Kerntext als etwas Konstruiertes und die darin erzählte Welt als eine erzählte, also nicht präexistente. Paratexte schaffen Sichtbarkeit für die Beteiligten am Produktionsprozess (Abspann etc.), für das Medium oder Material (Seitenzahlen etc.). Sie machen die Gedanken und Ideen sichtbar, die normalerweise hinter dem Kerntext verschwinden (Autor:innen-interviews etc.). In der Regel stellen sie die erzählte Welt nicht als faktuale Welt heraus. Übertritt aber die Figur einer Geschichte die Grenze aus dem Text heraus, indem sie beispielsweise ein Vorwort verfasst, dann übertritt sie auch die Begren-

46 Genette: Paratexte, 263–265.

47 Marie-Laure Ryan hält es sogar für wesenhaft, dass der Paratext außerhalb der Diegese verortet ist (vgl. Marie-Laure Ryan: Transmediales Storytelling und Transfiktionalität. In: Medien Erzählen Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. Hg. von Karl N. Renner, Dagmar von Horff und Matthias Krings. Berlin 2013, 88–138, hier: 104).

zung der dargestellten Welt.⁴⁸ Es kann als Ereignis nach Jurij Lotmans Raumsemantiktheorie wahrgenommen werden, wenn Elemente über die eigentlich für Figuren undurchlässige Grenze außerhalb des Textes versetzt werden. Ganz im Sinne des Paratextes nach Genette fungiert der Paratext sodann als Schwelle. Der Paratext wird zum – so muss Genette ergänzt werden: bedeutungstragenden – Aktionsraum. Er bietet eine Möglichkeit für Figuren einer Erzählung, sichtbar zu machen, dass sie aus einer konstruierten Welt kommen. Einem solchen Übertritt haftet die Bedeutung an, dass das Ende eines Textes eben nicht auch das Ende seiner fiktiven Welt bedeuten muss.⁴⁹ Die konstruierte Welt eines Erzähltextes endet nicht im Erzähltext, sondern geht darüber hinaus. Ein Gesamtkonstrukt aus Text und Paratext, der die Diegese des Textes weiterführt, nimmt somit die Grenzen der dargestellten Welt in den Fokus: Wenn sie nicht mit dem Text endet, endet sie womöglich auch nicht mit dem Paratext und ist somit vielleicht gar nicht von der textexternen Realität zu unterscheiden?

Paratexte können also dafür genutzt werden, die fiktionale, erzählte Welt ihres Bezugstextes nicht zu affirmieren, sondern – im Gegenteil – sie in die textexterne Realität einzuweben. Transmediale Paratexte tun dies in besondere Weise, da sie die Diegese zusätzlich ausbreiten, indem sie diese an einen anderen Ort verlagern. Genettes Beispiel des fiktionalen Vorworts findet sich direkt dem Bezugstext vorgelagert, über das gleiche Medium als Ort kommuniziert. Zwischen transmedialem Paratext und Bezugstext hingegen liegt physischer Raum, der sich auch darauf auswirken kann, ob eine Verbindung zwischen beiden Texten erkannt wird. Ein transmedialer Paratext, der in einem anderen Kontext mit anderen Konventionen im medialen Umgang angetroffen wird, erfordert die besondere Leistung der Rezipierenden, die Referenz auf den Bezugstext zu erkennen. Dies gilt beispielsweise für die transmedialen Paratexte der TV-Serien *Lost* (2004–2010) oder *Sherlock* (2010–2017), dem Kinofilm *Blair Witch Project* (1999), der Webserie *Druck* (2018–2022) oder dem Roman *Unterleuten* (2016) von Juli Zeh.

Der Ratgeber *Dein Erfolg* (2018) von Manfred Gortz etwa, der als rotes Büchlein im Buchhandel zu erwerben ist, stellt einen expliziten Zusammenhang zum Roman *Unterleuten* von Juli Zeh durch einen kleinen peritextuellen Hinweis auf dem Cover

⁴⁸ Die Wortwahl erfolgt nicht zufällig in Referenz auf das Ereignismoment in Erzählungen, das von Jurij Lotman als Grenzübergang zwischen zwei semantischen Räumen ähnlich beschrieben wird (vgl. Lotman: Die Struktur literarischer Texte, 365).

⁴⁹ Ich nehme hier Bezug auf Jeff Thoss' Befund: „Das Ende eines Textes ist gewissermaßen auch das Ende seiner fiktiven Welt.“ (Jeff Thoss: Einbruch der Wirklichkeit: Metaleptische Enden transmedial. In: Fiktion im Vergleich der Künste und Medien. Hg. von Anne Enderwitz und Irina O. Rajewsky. Berlin und Boston 2016, 209–225, hier: 225).

her („bekannt aus Juli Zehs *Unterleuten*“).⁵⁰ Er statuiert einen anderen Autor – den Coach Manfred Gortz, der auch einen eigenen YouTube- und Twitter-Account besitzt, und nicht Juli Zeh –, folgt als Ratgeber anderen schriftsprachlichen Konventionen als der Roman und ist durch seine eigene Markierung als „Ratgeber“ faktueller Kommunikation zuzuordnen. *Dein Erfolg* ist ein authentischer Ratgeber. Gleichwohl ist *Dein Erfolg* eine fiktionale Simulation,⁵¹ denn Manfred Gortz ist eine von Juli Zeh erfundene Figur aus ihrem Roman *Unterleuten*. Er wird in *Unterleuten* als Coach eingeführt, dessen Ratgeber *Dein Erfolg* maßgeblichen Einfluss auf eine Protagonistin ausübt. Was passiert hier? Wie unterscheidet sich dieses Phänomen vom fiktionalen Vorwort bei Genette?

Der Ratgeber kann sowohl als eigenständiges Werk als auch in seiner Rolle als Paratext zum Roman betrachtet werden. Als eigenständiger Text ist er eine umfassende bedeutungstragende Äußerung, die Rezipierende dahingehend anleitet, ohne Rücksicht auf andere Menschen die eigenen Profite zu maximieren und zu einer Leitfigur zu werden. Diese Botschaft wird mittels eines geeigneten Mediums, dem Ratgeber in Buchform, vom Sender Manfred Gortz an die Rezipierenden kommuniziert und von diesen als tatsächliche Meinung und Aufforderung zur Handlung verstanden, sofern sie nicht von dessen Referenzbeziehung zu *Unterleuten* wissen.

Mit dem Wissen um den Roman *Unterleuten* allerdings wird klar, dass eine fingiert faktuale Kommunikation vorliegt, da nicht Manfred Gortz, sondern Juli Zeh die Autorin hinter dem Ratgeber ist. Der Ratgeber wird als fiktional entlarvt, weil auf der Ebene des Darstellens keine faktuale Kommunikationssituation vorliegt. Die Kommunikationssituation ist vielmehr in der Diegese angesiedelt, da der Sender ein Teil der Diegese ist.

Gleichwohl führt das Wissen um den tatsächlich existierenden Ratgeber dazu, dass der in der Erzählung genannte Ratgeber einen anderen Status erhält: Der Ratgeber in der Erzählwelt *Unterleutens* ist nicht mehr erfunden, also fiktiv, sondern faktual, weil er referenzialisierbar ist. Der Ratgeber im Roman hat einen Referenten in der außertextuellen Wirklichkeit. Für *Unterleuten*, der als „Roman“ peritextuell als fiktional semantisiert wird, fungiert der Ratgeber demnach als Wirklichkeitssignal.

Der transmediale, intradiegetische Paratext fungiert, wie dieses Beispiel zeigt, als paradoxes Orientierungssignal, denn er erfüllt für den Bezugstext nicht mehr die Funktion, die präexistente Erzählwelt zu affirmieren. Vielmehr erweitert er die Diegese und stellt die grundsätzliche Frage, ob sich Fiktion und Realität überhaupt un-

50 Manfred Gortz: *Dein Erfolg*. München 2018, Bucheinband.

51 Das fiktionale Vorwort wird bei Genette ebenfalls als „fiktionale[...] Simulation“ beschrieben (Genette: Paratexte, 267).

terscheiden. Er ist verbindendes Element zwischen textexterner Wirklichkeit und textinterner Diegese. Dass dies oft funktional ist, um die inhaltliche Aussage des Bezugstextes zu stärken, zeigt auch das Projekt RLF, das mit und um den Roman *RLF – Das richtige Leben im Falschen* von Friedrich von Borries gesponnen wurde.

4 Beispiel: *RLF – Das richtige Leben im Falschen*

RLF – Das richtige Leben im Falschen erschien als zweiter Roman des Architekten und Designprofessors Friedrich von Borries 2013 bei Suhrkamp. Er erzählt die Geschichte des erfolgreichen Werbers Jan, der in die London Riots von 2011 gerät und sich so frei fühlt, dass er geprägt von diesem Initiationsmoment das Projekt RLF gründet, einen „Lifestyle-Club, der das Bedürfnis nach Widerstand als Produkt vermarktet“.⁵² Gemeinsam mit der Aktivistin Slavia und dem Künstler Mikael Mikael erschafft er eine Protestbewegung auf Grundlage von Theodor W. Adornos namensgebendem Diktum, dass kein richtiges Leben im falschen möglich sei.⁵³ Sie wollen Konsumkritik betreiben, indem sie Produkte für den Konsum herstellen, und Gesellschaftskritik, indem sie mit den damit erwirtschafteten Geldern die Revolution und eine „Mikronation“⁵⁴ finanzieren. Schließlich verkauft Jan RLF an einen Kunstsammler und Unternehmer und stirbt, ob selbstgewählt oder von Slavia gestoßen, bleibt unklar.

Schon im Titel des Romans, der auch ein Akronym für „Real Life Fiction“⁵⁵ darstellt, ist das inhaltliche Spiel um Fiktion, Wirklichkeit und Wahrhaftigkeit kondensiert. Der Roman, der auch peritextuell so ausgewiesen wird, besteht aus dem fiktionalen Erzähltext und typografisch hervorgehobenen Informationen im Stil von Lexikonbeiträgen (es werden etwa der Sport *Parkour*⁵⁶ oder historische Personen wie *Theodor W. Adorno*⁵⁷ erklärt) sowie Transkripte von Interviews. Die Erzählung wird also immer wieder unterbrochen von Erklärungen faktueller Vorkommnisse sowie kultureller Praktiken und Interviews, die mit realen Personen geführt werden, die aus Kultur, Kunst und Wissenschaft stammen. In den In-

⁵² Friedrich von Borries und Anne Levy: Zum Beispiel RLF. In: Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation. Hg. von Lotte Everts, Johannes Lang, Michael Lüthy et al. Bielefeld 2015, 159–178, hier: 161.

⁵³ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a. M. 1951, 41.

⁵⁴ Friedrich von Borries: *RLF. Das richtige Leben im falschen*. Berlin 2013, 144.

⁵⁵ Borries: *RLF*, 125.

⁵⁶ Borries: *RLF*, 33–34.

⁵⁷ Borries: *RLF*, 126.

terviews wird ergründet, wie Adornos Ausspruch zu verstehen und ob Protest durch Konsum im Kapitalismus möglich sei. Teilweise wird dieser Herangehensweise, wie beispielsweise in dem Interview mit Judith Butler, eine eindeutige Absage erteilt.⁵⁸ Diese Erklärungen, philosophischen Exkurse und Gespräche liegen wie der klassische Peritext außerhalb der Diegese, aber im direkten Umfeld des Erzähltexes vor. Sie sind durch ihre Typografie als Lexikonartikel und Transkripte und damit als faktuale Kommunikation markiert.

Zusätzlich gibt es zahlreiche transmediale Paratexte, die den Roman *RLF* begleiten und dessen Elemente in die außertextuelle Realität versetzen: Twitter-Kommunikation der Figur Slavia, eine medial dokumentierte Demonstration am 1. Mai 2013, eine Webseite mit Challenges für die Rezipierenden, Ausstellungen, eine Mockumentary, die auf ARTE lief und tatsächlich produzierte Luxusartikel.⁵⁹ Die *RLF*-Luxusprodukte, teilweise im Wohnkontext angesiedelt wie auch das identitätsstiftende Zitat Adornos, wurden in Kooperationen mit großen Marken produziert und lagen mit Preisen zwischen 120 € für ein Armband und 18.000 € für ein Möbelstück im Hochpreissegment.⁶⁰ In ihrer Stückzahl gering gehalten zeichneten sich die Produkte auch dadurch aus, dass sie ein goldenes Element beinhalteten, das sich schnell abnutzte. Der Warenwert nahm folglich rapide ab, wenn die Produkte wie ein Teeservice, Turnschuh oder Beistelltisch ihrer Funktion nach gebraucht wurden. Hiermit sollte wiederum Konsumkritik durch die Produkte selbst ausgedrückt werden.⁶¹

Der „Textkosmos“⁶² *RLF* ist ein transmediales Konstrukt, das über verschiedene Medien mit ihren jeweiligen semiotischen Modi von der Protestbewegung *RLF* erzählt, die ihren Ursprung im Roman hat. Hierfür werden im Sinne des *transmedia storytelling* nach Henry Jenkins⁶³ auch die Rezipierenden aktiv einbezogen, indem sie selbst an Challenges teilnehmen und sich so die Erfahrung des Projekts – in diesem Fall als „Shareholder der Revolution“⁶⁴ – auf sie überträgt. Transmediale

58 Borries: *RLF*, 194.

59 Für eine umfassende Beschreibung des transmedialen Konstrukt siehe Borries und Levy: Zum Beispiel *RLF*.

60 Vgl. Borries und Levy: Zum Beispiel *RLF*, 164.

61 Vgl. Borries und Levy: Zum Beispiel *RLF*, 163–168.

62 Torsten Erdbrügger: Autofiktionen der Creative Industries. Subversive Selbstvermarktung als „Künstlerkritik“ am *richtigen Leben im falschen*. In: Turns und kein Ende? Aktuelle Tendenzen in Germanistik und Komparatistik. Hg. von Elke Sturm-Trigonakis et al. Frankfurt a. M. 2017, 227–240, hier: 228.

63 Henry Jenkins: Transmedia Storytelling 101. URL: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. 2007 (28.1.2022).

64 Borries und Levy: Zum Beispiel *RLF*, 169.

Erzählpraktiken, die bei Marie-Laura Ryan auch unter der Bezeichnung „Transfiktionnalität“⁶⁵ firmieren, finden bei *RLF* Anwendung, wenn beispielsweise Figuren innerhalb mehrerer Texte auftauchen: Slavia twittert für die Protestbewegung, und das Multitalent Mikael Mikael, der auch schon als Figur aus dem ersten Roman *1 WTC*⁶⁶ von Borries' bekannt ist, designt nicht nur die Luxusprodukte für *RLF*, sondern verfasst auch einen Bericht über das erste Jahr des Unternehmens. Über diesen Bericht heißt es auf der Website des (fiktiven?)⁶⁷ Künstlers: „Gebunden in die originale *RLF*-Tapete und mit einem exklusiven Goldschnitt versehen, ist der Geschäftsbericht ein Handbuch für die Sabotage des Systems aus dem System heraus.“⁶⁸ Geschäftsbericht und Roman ähneln sich aufgrund der Farbwahl und des Musters des Einbandes stark. Gleichwohl ist ein Geschäftsbericht ein faktuelles Medienprodukt und ein Roman ein fiktionales. Der Geschäftsbericht von *RLF* dokumentiert die Entwicklung der realen Protestbewegung mit ihren Produkten – der Roman liefert die fiktionale Narration zur Entstehung der Bewegung. Gleichwohl präsentiert auch der Geschäftsbericht eine sehr kurze narrative Struktur,⁶⁹ denn auf den ersten Seiten wird die Frage gestellt, die auch die Webseite von Mikael Mikael zum Bericht als Titel trägt: „Gibt es ein ‚richtiges Leben im Falschen‘?“⁷⁰ Der Geschäftsbericht fügt sich damit umfassend in die Gesamtnarration des transmedialen Konstrukt *RLF* ein und endet mit der Antwort auf der Buchrückseite: „Es gibt kein richtiges Leben im Falschen.“ Das Projekt *RLF* kommt an ein Ende, indem es die zentrale Frage, die seine Grundlage (im Roman und außerhalb) bildet, beantwortet. Ist damit die Konsumrevolution, die *RLF* ins Leben rufen wollte, gescheitert? Oder „bleibt dem Käufer nur das schale Gefühl, von einer Werbekampagne verschaukelt worden zu sein“⁷¹, wie es Dirk Hohnsträter mit Blick auf den Geschäftsbericht und die teuren Designprodukte resümiert?

RLF nur nach seiner in Adornos Tradition stehenden gesellschaftskritischen Komponente zu bewerten, ist nicht ausreichend. Vielmehr ist es erhellend, *RLF* als Textkonstrukt aus Bezugstext und transmedialen Paratexten zu betrachten. Wie dargelegt, ist es für Genette unstrittig, welcher Text den Kern bildet und welcher nur Paratext ist. Die Frage stellt sich ihm nicht, da er als Erzähltheoretiker

⁶⁵ Ryan: Transmediales Storytelling und Transfiktionnalität, 92–94.

⁶⁶ Friedrich von Borries: *1 WTC*. Berlin 2011.

⁶⁷ Mit zeitlichem Abstand bezeichnet Friedrich von Borries Mikael Mikael inzwischen als sein „fiktives Alter Ego“. <https://www.mikaelmikael.com/de/bestof/mikael-mikael> (17.12.2023).

⁶⁸ Mikael Mikael: *RLF*. Gibt es ein „richtiges Leben im Falschen“?

⁶⁹ Narration hier verstanden als Minimalerzählung eines Entwicklungsprozesses: Die als Ausgangspunkt gestellte Frage wird beantwortet.

⁷⁰ Vgl. Mikael: *RLF*. URL: <https://www.mikaelmikael.com/de/projects/rfl-geschaeftsbericht>.

⁷¹ Dirk Hohnsträter: *Vollends*. In: Ästhetische Praxis. Hg. von Michael Kauppert und Heidrun Eberl. Wiesbaden 2016, 235–246, hier: 241.

vom fiktionalen Erzähltext als Untersuchungsgegenstand ausgeht. Geht man bei *RLF* den gleichen Weg und betrachtet den Roman (oder die Romane) als Kerntext (e), auf den/die mit Paratexten referenziert wird, dann gilt es nach der Funktion dieser Paratexte zu fragen. Im Roman *RLF* fährt der Protagonist Jan zu einem Termin nach London, um dort die Werbung für einen Turnschuh zu präsentieren. Der Termin als Inszenierung wird ausführlich beschrieben. Die Figur erhebt den „Revolutionssneaker“,⁷² der gleichzeitig als funktionales Luxusgut⁷³ semantisiert wird, zum Symbol „für Freiheit und den Kampf gegen Ungerechtigkeit“⁷⁴. Unter der Führung des real existenten Friedrich von Borries und der Aktivistin Slavia findet die Protestbewegung *RLF* ihren Weg in die textexternen Realität und stellt ebenfalls einen Sportschuh mit symbolischem Charakter her.⁷⁵ Der Schuh war nicht käuflich, sondern nur im Online-Spiel von *RLF* zu gewinnen⁷⁶ und damit einmal mehr funktionales Luxusgut – nun in der textexternen Realität. Gleichzeitig transportiert der Schuh als real existierendes Produkt den Verweis auf *RLF* als Gesamtprojekt und damit auch auf den fiktionalen Roman.

Die Protestgruppe mit ihren Produkten ist authentisch in ihrer Aktivität, denn sie engagiert sich auch in der außerliterarischen Wirklichkeit. Dies wiederum wirkt auf den Roman zurück und dessen Rezeption, denn durch die textexternen Elemente gewinnt das Framing des Erzähltextes auf einer weiteren Erzählebene an Gewicht: Friedrich von Borries stellt sich im Peritext des Romans als Berichterstatter dessen dar, was ihm an Unterlagen von Mikael Mikael zur Verfügung gestellt wurde. Die Erzählung um Jan und *RLF* wird als Bericht gerahmt. Fiktionalisierung sei notwendig, so heißt es in dem peritextuellen Kommentar, um die „notwendige Anonymität der Beteiligten zu wahren“⁷⁷. Auch hier oszilliert bereits der Roman zwischen Fiktion und Fakten.

Gewissermaßen andersherum funktioniert der Film über die Protestbewegung *RLF*, der auf ARTE ausgestrahlt wurde.⁷⁸ Der Film gibt vor, eine Dokumentation zu sein und präsentiert eine ähnliche Erzählung wie der Roman: der männliche Protagonist, diesmal Friedrich von Borries, erliegt (ebenso wie die fiktive Figur Jan aus dem Roman) dem Traum des Kapitalismus und will die *RLF*-Turnschuhe in Vietnam in Serie produzieren lassen. Der Film ist durchsetzt von faktuellen Sachinfor-

72 Borries: *RLF*, 31.

73 Vgl. Borries: *RLF*, 35–38.

74 Borries: *RLF*, 31.

75 Borries und Levy: Zum Beispiel *RLF*, 168.

76 Borries und Levy: Zum Beispiel *RLF*, 171–174.

77 Borries: *RLF*.

78 Der Trailer ist auf der Webseite von Friedrich von Borries einsehbar: Friedrich von Borries: *RLF* (Film). URL: <https://www.friedrichvonborries.de/de/projekte/rif-film> (6.11.2022).

mationen und anderen Faktizitätssignalen, endet allerdings im Abspann mit einem Interview der Schauspielerin Jana Klinge, die die Figur Slavia spielt. Die auf Textebene evozierte Ontologie – der Film ist eine Dokumentation über reale Personen – wird vom Peritext gebrochen: Slavia ist nur eine Figur, die von einer Schauspielerin verkörpert wird.

Auf Ebene des Gesamtkonstrukts RLF mit all seinen Texten findet sich diese Brechung durch die Funktionalisierung faktueller Kommunikation. RLF ist mit seinen Teilen ein Spiel im Transaktionsraum des Text- und diegetischen Rahmens. Die Textgrenze des Romans wird durch das transmediale Aufspannen der Diegese und das Ausnutzen der Rezeptionsgewohnheiten nicht als undurchlässige Grenze gesetzt, sondern als Möglichkeitsraum von Aushandlungsprozessen genutzt. Dabei ist die Frage danach, was RLF – Roman, Protestbewegung und das ganze Konstrukt – denn nun eigentlich ist, ob faktual oder fiktional obsolet, denn diese Frage lässt sich auch bei tiefgehender Interpretation des Textkosmos nicht beantworten. Vielmehr lassen sich Signale in die eine und andere Richtung identifizieren, die zeigen, dass die ontologische Opposition Fiktion und Fakten eher Skala oder Spektrum sein sollte. Das Projekt RLF spielt genau damit: Die Rezipierenden wollen wissen, ob es sich um eine fiktionale oder faktuale Geschichte handelt, aber das Konstrukt entzieht sich der Zuordnung, um gängige Rezeptionsmuster vorzuführen und somit die Wahrnehmung der Rezipierenden insgesamt zu schärfen. Bereits der Roman *RLF* stellt seine faktuellen Anteile heraus, ebenso wie beispielsweise die transmediale Paratexte *Geschäftsbericht* und *Dokumentation* mit ihren fiktionalen Anteilen irritieren. Und so lotet RLF als transmediales Konstrukt über verschiedene Mediendispositive die Schnittstelle zwischen Fiktion und Realität aus. Die transmediale Paratexte bilden für den Roman *RLF* eine Schwelle, um die textinterne Diegese mit der Realität zu verbinden und so als „Zone [...] der Transaktion“⁷⁹ die zentrale Konfliktlinie des Romans auch außerhalb dessen zu verhandeln.

5 Fazit: Mit dem Paratext für fiktionale und faktuale Orientierungssignale sensibilisieren

Der Paratext fungiert als ein Orientierungssignal für die Rezeption seines Bezugs- textes. Er kann Aufschluss darüber geben, ob ein Text als fiktional oder faktual zu bewerten ist. Gleichzeitig ist er ein besonderer Ort, der für fiktionale Texte den Übergang von der fiktiven Welt zur textexternen Realität bildet. Einige Texte

⁷⁹ Genette: Paratexte, 10.

machen sich diese Eigenschaft zunutze, indem sie ihre transmedialen Paratexte als paradoxe Orientierungssignale einsetzen. Denn ein transmedialer Paratext, der nicht außerhalb der Erzählwelt, sondern intradiegetisch verortet ist, hebt die Grenzen eines Textes als Grenzen seiner fiktiven Welt auf. Der Paratext ist dann ambivalentes Zeichen, weil er in einer fingierten Kommunikationssituation verortet ist, die als solche nur aufzulösen ist, wenn die Referenz zum Kerntext bekannt ist. Außerdem sind transmediale Paratexte häufig vorgeblich faktuale Kommunikate, wie der Ratgeber *Dein Erfolg* zum Roman *Unterleuten* oder das Projekt RLF mit seinen vielfältigen transmedialen Paratexten zeigt. Als Paratexte zu RLF wirken die Twitter-Kommunikation, der Geschäftsbericht, die Produkte etc. auf ihren Bezugstext den Roman zurück und stellen dessen Rezeption in Frage. Dieses Vorgehen ist funktional für die Gesamtaussage des Projekts und fügt sich nahtlos in die Erzählstruktur des Romans ein, deren zentrale Bedeutung darin besteht, Fiktion und Realität als ununterscheidbar erscheinen zu lassen.

Mit diesem Wissen eignet sich das Beispiel RLF, aber vor allem das theoretische Konzept des (transmedialen) Paratextes hervorragend, um kritische Medienkompetenz zu stärken. Denn sich in der heutigen digitalisierten Welt zurechtzufinden und daran teilzuhaben, hängt eng mit der Fähigkeit zusammen, Kommunikate jeglicher medialer Provenienz nach fiktionalen oder faktuellen Anteilen bestimmen zu können. Ein Weg, um die gesellschaftliche Fähigkeit der Unterscheidung zwischen Fiktion und Fakten zu fördern, ist die Arbeit mit den Erkenntnissen aus der literaturwissenschaftlichen Fiktionsforschung und dem erweiterten Paratextualitätskonzept. So verhilft die intensive Auseinandersetzung mit transmedialen Paratexten dabei, der primären Herausforderung unserer Zeit zu begegnen, wie sie der Club of Rome in seinem aktuellen Bericht formuliert: Kompetent darin zu werden, zwischen Fakten und Fiktion zu unterscheiden.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a. M. 1951.
- Birke, Dorothee und Birte Christ: Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field. In: *Narrative* 21 (2013), H. 1, 65–87.
- Borries, Friedrich von: RLF (Film).
- Borries, Friedrich von: 1 WTC. Berlin 2011.
- Borries, Friedrich von: RLF. *Das richtige Leben im falschen*. Berlin 2013.
- Borries, Friedrich von und Anne Levy: Zum Beispiel RLF. In: *Kunst und Wirklichkeit heute. Affirmation – Kritik – Transformation*. Hg. von Lotte Everts, Johannes Lang, Michael Lüthy et al. Bielefeld 2015, 159–178.

- Dembeck, Till: Text ohne Noten? Der Ort von Anmerkung und Digression bei Rabener und Jean Paul. In: Bernhard Metz, Sabine Zubrik und Thorsten Bothe: Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten. Berlin 2008, 149–167.
- Dixson-Declève, Sandrine et al.: Earth for All. Ein Survivalguide für unseren Planeten. München 2022.
- Eco, Umberto: Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. München 1994.
- Erdbrügger, Torsten: Autofiktionen der Creative Industries. Subversive Selbstvermarktung als „Künstlerkritik“ am *richtigen Leben im falschen*. In: Turns und kein Ende? Aktuelle Tendenzen in Germanistik und Komparatistik. Hg. von Elke Sturm-Trigoakis et al. Frankfurt a. M. 2017, 227–240.
- Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart-Bad Cannstatt 1975.
- Genette, Gérard: Einführung in den Architext [frz. 1979]. Stuttgart 1990.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Frankfurt a. M. und New York 1992.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe [frz. 1982]. Frankfurt a. M. 1993.
- Gortz, Manfred: Dein Erfolg. München 2018.
- Gray, Jonathan: From Spoilers to Spinoffs: A Theory of Paratexts. New York und London 2010.
- Gray, Jonathan: Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts. New York 2010.
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1977.
- Hapke, Thomas: Informationskompetenz anders denken – zum epistemologischen Kern von „information literacy“. In: Handbuch Informationskompetenz. Hg. von Wilfried Sühl-Strohmenger. Berlin und Boston 2016, 11–29.
- Hohnsträter, Dirk: Vollends. In: Ästhetische Praxis. Hg. von Michael Kauppert und Heidrun Eberl. Wiesbaden 2016, 235–246.
- Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven der literarischen Anthropologie. Frankfurt a. M. 1993.
- Jenkins, Henry: Transmedia Storytelling 101. URL: http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html (28.1.2022).
- Jenkins, Henry: Convergence culture. Where old and new media collide [2006]. New York 2008.
- Kablitz, Andreas: Literatur, Fiktion und Erzählung. In: Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Hg. von Irina O. Rajewsky und Ulrike Schneider. Stuttgart 2008.
- Kellner, Douglas und Jeff Share: Critical Media Literacy, Democracy, and the Reconstruction of Education. Media Literacy: A Reader 2007.
- Kuhn, Roman: Wahre Geschichten, frei erfunden. Verhandlungen und Markierungen von Fiktion im Peritext. Berlin und Boston 2016.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München 1972.
- Mikael, Mikael: Datenschutz. URL: <https://www.mikaelmikael.com/de/datenschutz> (13.12.2022).
- Mikael, Mikael: RLF. Jahresbericht RLF/Annual Report. Berlin 2014.
- Mikael, Mikael: RLF. Gibt es ein „richtiges Leben im Falschen“? URL: <https://www.mikaelmikael.com/de/publikationen/rlf> (16.11.2022).
- Moennighoff, Burkhard: Goethes Gedichttitel. Berlin und New York 2000.
- Nickel-Bacon, Irmgard, Norbert Groeben und Margit Schreier: Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en). In: Poetica 32 (2000), 267–299.
- Pollak, Guido et al.: Interdisziplinäre Grundlagen der Information and Media Literacy (IML). Theoretische Begründung und (hochschul-)didaktische Realisierung – Ein Positionspapier.

- In: PAradigma – Beiträge aus Forschung und Lehre aus dem Zentrum für Lehrerbildung und Fachdidaktik. Information and Media Literacy. Hg. von Jessica Knauer und Amelie Zimmermann. Salzweg 2019, 9–129.
- Renner, Karl N.: Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman. In: Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Hg. von Gustav Frank und Wolfgang Lukas. Passau 2004, 357–381.
- Ryan, Marie-Laure: Transmediales Storytelling und Transfiktionalität. In: Medien Erzählen Gesellschaft. Transmediales Erzählen im Zeitalter der Medienkonvergenz. Hg. von Karl N. Renner, Dagmar von Horff und Matthias Krings. Berlin 2013, 88–138.
- Thoss, Jeff: Einbruch der Wirklichkeit: Metaleptische Enden transmedial. In: Fiktion im Vergleich der Künste und Medien. Hg. von Anne Enderwitz und Irina O. Rajewsky. Berlin und Boston 2016, 209–225.
- Voss, Christiane: Es Ist, Als Ob. Fiktionalität in Philosophie, Film- und Medienwissenschaft. Boston 2009.
- Wegmann, Thomas, Torsten Voß und Nadja Reinhart: Auktoriale Paratexte um 1800. Einleitung. In: „Drumherum geschrieben“. Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800. Hg. von Torsten Voß. Hannover 2019, 7–33.
- Weinrich, Harald: Positionen der Negativität. München 1975.
- Wolf, Werner: Fiktion: Eine relevante Kategorie der Metareferenz in Literatur und anderen Medien? In: Fiktion im Vergleich der Künste und Medien. Hg. von Anne Enderwitz und Irina O. Rajewsky. Berlin und Boston 2016, 227–244.
- Zeh, Juli: Unterleuten. München 2016.
- Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001.
- Zipfel, Frank: Ein institutionelles Konzept der Fiktion – aus einer transmedialen Perspektive. Überlagerungen zur Fiktionalität von literarischer Erzählung und theatrale Darstellung. In: Fiktion im Vergleich der Künste und Medien. Hg. von Anne Enderwitz und Irina O. Rajewsky. Berlin und Boston 2016, 19–43.
- Zipfel, Frank: Fiktionssignale. In: Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe. Berlin und Boston 2016.

III Ritualisierte Epitexte

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 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 Autorin 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:innename 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 erschriebene 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 Kleinpreisen 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 Arrieviertheit: 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 Gegenwartsliteratur (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 Galionsfigur 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 Schlücht. 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 angeschlussfähig 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 Geschichtenschreiben belassen darf, sondern sich über das Geschichtenschreiben 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 unabsließbare 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 arrestierende 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 Blamberger 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 vorangegangen 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 Jahnn – 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 belehren“⁴⁷). 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 Senkrechtstart 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=voEnAe4lNjY>, 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 F eldes 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).

rung 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 Innocentij 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 Werkrettung 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, verunmöglich 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 führt 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 Gegenwartsmitschrift 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/literarischeswelt/article148352486/Warum-sang-Rainald-Goetz-beim-Buechnerpreis.html> (10.10.2022).

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

Glam-und-Koks-Karriere⁷⁴ 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.deutschekademie.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/literarischeswelt/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).
- Kreknin, 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 Hermann, 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=voEnAe4INjY> (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 Gegenwartsliteratur (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.
- Volkmann, 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.

Max Mayr

Vom Gabentausch zur Werkwerdung. Über Büchner-Preis-Reden als ritualisierte Epitexte

Der deutschsprachige Literaturbetrieb zeichnet sich nicht zuletzt durch die Fülle an Preisen aus, die alljährlich für Autor:innen und deren Werke vergeben werden. Die genaue Zahl mag je nach Zählweise variieren, von knapp 1000 auszugehen, wäre aber wohl nicht übertrieben.¹ Dabei stellen Literaturpreise ob ihrer Konsekrationsmacht bedeutende Institutionen im literarischen Feld dar und so verwundert es nicht, wenn ihnen als Forschungsgegenstand gerade in jüngerer Zeit vermehrt Aufmerksamkeit aus der Literaturwissenschaft zuteilwird. Als häufige Untersuchungsgegenstände wären dabei etwa die allgemeine kulturpolitische Bedeutung von Literaturpreisen, die laufend wachsende und sich ausdifferenzierende Literaturpreislandschaft sowie Vergabepräxen spezifischer Preise oder deren historische Entwicklung zu nennen. Auch der Ritualcharakter von Literaturpreisverleihungen wird im Zuge dieser Studien häufig beleuchtet.² Was in der Literaturpreisforschung bisher aber vergleichsweise wenig Beachtung gefunden hat, sind die Dankesreden, welche von Preisträger:innen speziell auf das Verleihungsritual hin konzipiert werden, selbiges aber zugleich überdauern und so in anderen Kontexten fortbestehen können.

Ebendiese Dankesreden sollen im Folgenden entlang dreier Aspekte als ritualisierte Epitexte untersucht werden: Diese betreffen erstens die Dankesrede im Kontext des Verleihungsrituals und dabei insbesondere des Gabentauschs, der in

1 Nach Alexandra Pontzen, Dennis Borghardt und Sarah Maaß fluktuiert die Zahl der regelmäßig vergebenen Literaturpreise in Deutschland zwischen 950 und 1200. Nicht inkludiert sind in dieser Schätzung Preise, welche im übrigen deutschsprachigen Raum vergeben werden. Zudem verweisen Pontzen, Borghardt und Maaß darauf, dass eine genaue Zahl nicht nur wegen unterschiedlicher Definitionen von Preisen (die bspw. Literaturstipendien inkludieren können oder auch nicht), sondern auch „wegen der Dynamik der Preislandschaft“, in der laufend Preise hinzukommen oder wegfallen, kaum zu ermitteln ist. (Vgl. Alexandra Pontzen, Dennis Borghardt und Sarah Maaß: *Zuviel des Guten? Ein neuer Forschungsansatz zu Vielzahl und Vielfalt deutscher Literaturpreise*. In: *Literaturpreise. Geschichte und Kontexte*. Hg. von Christoph Jürgensen und Antonius Weixler. Berlin 2021, 53–78, hier: 54).

2 Exemplarisch sei an dieser Stelle auf die Beiträge zweier Sammelbände der letzten Jahre verwiesen: Dennis Borghardt, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen (Hg.): *Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis*. Würzburg 2020 sowie Christoph Jürgensen und Antonius Weixler (Hg.): *Literaturpreise. Geschichte und Kontexte*. Berlin 2021.

diesem Ritual vollzogen wird (s. u.), zweitens die Epitextualität der Dankesrede und drittens die Emanzipation der Dankesrede vom Ritual, im Zuge derer sie häufig in einen Werkwerdungsprozess tritt, bei dem sie auf Aufnahme in ebenjenes Werk drängt, welches sie zunächst nur rahmt.

Vorab muss festgehalten werden, dass der jeweilige Preis – vom Preisprofil über die Vergabemodalitäten bis zur konkreten Ausgestaltung des Verleihungsrituals – maßgeblichen Einfluss auf die Verfasstheit der Dankesreden nimmt, die bei seiner Verleihung gehalten werden. Veranschaulichen lässt sich dies an einer exemplarischen Gegenüberstellung des Deutschen Buchpreises mit dem Georg-Büchner-Preis – zweier Preise also, die für den deutschsprachigen Literaturbetrieb gleichermaßen bedeutend sind, hinsichtlich ihrer Konzeption aber kaum unterschiedlicher ausfallen könnten. Selbiges gilt für die jeweiligen Dankesreden. Wenn jene für den Deutschen Buchpreis in der Regel sehr kurz und selten inhaltsträchtig ausfallen, liegt das nicht an den Preisträger:innen, sondern ist vielmehr dem Vergabemodus des Preises geschuldet, der sich stark am Modell einer Oscar-Preisverleihung orientiert.³ Weil die Bekanntgabe des Winners bzw. der Gewinnerin aus einer Shortlist von sechs Nominierten erst während des alljährlichen Verleihungsrituals erfolgt, wird von der betreffenden Autorin bzw. dem betreffenden Autor auch lediglich eine Stehgrefrede verlangt, welche kaum mehr enthalten muss als einige wenige Dankesworte.⁴

Als diesem Vergabemodus diametral entgegengesetzt darf die alljährliche Verleihung des Georg-Büchner-Preises gelten. Hierfür werden Preisträger:innen bereits Monate im Vorhinein bekanntgegeben, bevor der Preis schließlich auf der Herbsttagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung verliehen wird. So ergibt sich einiges an Vorlaufzeit für die Ausarbeitung einer Dankesrede, welche wegen der hohen Erwartungen daran aber zugleich notwendig ist. Die Ansprüche an die Rede ergeben sich nicht zuletzt aus der Prestigeträchtigkeit des Preises, der als bedeutender Literaturpreis im deutschsprachigen Raum gehan-

³ Vgl. Christoph Jürgensen: Würdige Popularität? Überlegungen zur Konsekrationsinstanz ‚Literaturpreis‘ im gegenwärtigen literarischen Feld. In: Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Hg. von Silke Horstotte und Leonhard Herrmann. Berlin und Boston 2013, 285–302, hier: 289.

⁴ Dass diese Erwartungen dabei durchaus auch übertroffen werden können, zeigen die Reden von Saša Stanišić und Kim de l’Horizon 2022, die von den Autor:innen jeweils dazu genutzt wurden, um in (literatur-)politischen Debatten Stellung zu beziehen. (Vgl. Saša Stanišić: Dankrede zum Deutschen Buchpreis. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m86N9AHF4hY> (4.10.2022) sowie Kim de l’Horizon: Dankrede zum Deutschen Buchpreis. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=YzFe_npPu8I (20.10.2022).) Ob sich mit den beiden Reden ein Trend hin zu einer neuen Konvention bei Buchpreis-Reden abzeichnet, bleibt allerdings abzuwarten.

delt wird – dabei ordnen sich seine Träger:innen, indem sie ihn annehmen, jeweils nicht nur in eine Preistradition, sondern auch in eine Tradition prestigeträchtiger Dankesreden.⁵

Wegen der hohen Ansprüche an Büchner-Preis-Reden und der gerade auch poetologischen Bedeutung, die ihnen in Bezug auf die Werke und Autor:innen-schaft ihrer Verfasser:innen zuteilwird, eignen sie sich besonders gut für die Aus-einandersetzung mit dem spannungsreichen Verhältnis zwischen Epitext und Werk. Sie bilden entsprechend den primären Untersuchungsgegenstand der fol-genden Ausführungen, wenngleich einiges davon auch für Literaturpreisreden im Allgemeinen gelten darf. Das betrifft insbesondere ihre Bedeutung im Kontext des Gabentauschs als konstitutives Element von Literaturpreisverleihungen.

I

Mit Christoph Jürgensen und Antonius Weixler lässt sich feststellen, dass „das Auszeichnungs- und Anerkennungsritual ‚Literaturpreis‘ mit den preisstiftenden Institutionen, Verlagen, Autoren, Medien, Literaturkritikern und Lesern alle we-sentlichen Instanzen des literarischen Feldes [zusammenführt].⁶ Dabei erfüllen Literaturpreise und ihre Verleihungen eine Vielzahl an Funktionen, welche sich auch deshalb kaum in ihrer Gesamtheit beschreiben lassen, weil sie für die diver-sen Instanzen und Akteur:innen je unterschiedlich ausfallen. Neben der Konse-kration von Preisträger:innen sowie Preisinstitutionen inklusive Jurys bieten sie

5 Ein generelles Bewusstsein dafür äußert sich in den diversen Demuts-Topoi, die zum Standard-repertoire in Büchner-Preis-Reden gehören. Exemplarisch verwiesen sei an dieser Stelle auf die Reden von Ingeborg Bachmann 1964: „Wie jeder, der hier gestanden ist und es nicht wert war, Büchner das Schuhband zu lösen, habe ich es schwer, den Mund aufzutun, den Dank trotzdem abzustatten mit einer Rede. Wovon reden?“ (URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/ingeborg-bachmann/dankrede> (6.11.2022)), Christa Wolf 1980: „Das Ungenügen an der eigenen Arbeit steigert sich aus einem Anlaß wie diesem auf einen hohen Grad; der Selbstzweifel an der gewählten Existenzform wächst“ (URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/christa-wolf/dankrede> (6.11.2022)) und Cle-mens J. Setz 2021: „Und dann sind, am Ende meiner Klopfeichen angelangt, in der leuchtenden Reihe jener, die diesen Preis in der Vergangenheit bekommen haben, noch einige zu nennen, ohne die ich, und das ist in dem Fall keine Übertreibung, nie im Leben selbst zu schreiben begon-nen hätte“ (URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/cle-mens-j-setz/dankrede> (6.11.2022)).

6 Christoph Jürgensen und Antonius Weixler: Literaturpreise: Geschichten – Geschichte – Funk-tionen. In: Literaturpreise, 2021 (= Anm. 1), 1–28, hier: 3.

u. a. „Distinktionsgelegenheiten für findige FeuilletonistInnen, Unterhaltung für MedienkonsumentInnen [...] und nicht zuletzt Information und Orientierung für die LeserInnenschaft“.⁷ Selbst das Publikum, das als „Zeugengemeinschaft“ seinerseits eine nicht unwesentliche rituelle Funktion erfüllt, erhält zumindest jenes symbolische Kapital, welches mit der bloßen Anwesenheit bei der „historisch singulären Preisverleihung“ einhergeht, sodass Literaturpreisverleihungen generell „als ‚Geltungsgeneratoren‘ für alle Beteiligten“ verstanden werden müssen.⁸ Dabei lassen sich mit der Institution, die den jeweiligen Preis vergibt, und dem oder der Preisträger:in aber insbesondere zwei Akteur:innen isolieren, welche im Ritual nicht nur teilhabend, sondern auch handelnd in Erscheinung treten. Sie stehen im Zentrum der Verleihung sowie auch der folgenden Ausführungen.

Eine Literaturpreisverleihung lässt sich mit Bourdieu als „Einsetzungsritus“ zum Zweck der „Bestätigung oder Legitimierung“ beschreiben.⁹ Als Gabe dient der Preis aber „der Distinktion (incl. Anschlußgewinn) nicht nur der Prämierten, sondern auch der des Gebers“¹⁰ Es werden bei der Einsetzung des Preisträgers oder der Preisträgerin also nicht nur deren Werk und Autor:innenschaft legitimiert, sondern zugleich auch die Preisinstitution selbst. Die Notwendigkeit dafür ergibt sich aus dem Umstand, dass Literaturpreise als Akteure des literarischen Feldes genauso legitimationsbedürftig sind wie die von ihnen ausgezeichneten Autor:innen¹¹ – auch sie müssen sich in den „permanente[n] Positionierungs- und Definitionskämpfe[n]“¹² behaupten, die im Feld ausgefochten werden. Einen Teil ihrer Legitimation beziehen Literaturpreise dabei aus dem Umstand, dass sie von ihren Träger:innen dankend angenommen werden. So stellt die Literaturpreisver-

⁷ Doris Moser: Mediale Inszenierung von Literatur(vermittlung) am Beispiel des *Bachmann-Preises* und des *Deutschen Buchpreises*. In: (Ver)Führungen. Räume der Literaturvermittlung. Hg. von Meri Disoski, Ursula Klingenböck und Stefan Krammer. Innsbruck, Wien und Bozen 2012, 56–68, hier: 64.

⁸ Vgl. Burckhard Dücker: Zur kulturökonomischen Struktur von Literaturpreisen. In: Literaturpreise, 2020 (= Anm. 2), 117–134, hier: 118, sowie speziell zum Publikum als „ritueller Zeugengemeinschaft“ ebd., 129.

⁹ Pierre Bourdieu: Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches. Übers. von Hella Beister. Wien 2005, 111. Deziert zum Ritual der Literaturpreisverleihung vgl. auch Dücker: Zur kulturökonomischen Struktur von Literaturpreisen, 123–124.

¹⁰ Burckhard Dücker et al.: Literaturpreisverleihungen: ritualisierte Konsekrationsspraktiken im kulturellen Feld. Forum Ritualdynamik 11, 2005, 2. URL: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/5490/> (18.11.2022).

¹¹ Vgl. Carolin Amlinger: Zur Akkumulationslogik der Anerkennung. Auszeichnungsökonomien im Literaturbetrieb der Gegenwart. In: Literaturpreise, 2020 (= Anm. 2), 277–297, hier: 285.

¹² Jürgensen: Würdige Popularität?, 286.

leihung im Grunde einen „reziproke[n] Akt“¹³ des „Kennens und Anerkennens“¹⁴ zwischen Preis und Träger:in dar.

Dieses gegenseitige Kennen und Anerkennen vollzieht sich dabei im Modus des Gabentauschs, welcher „mit der Synthese von Altruismus und Eigennutz“¹⁵ den Kern der Ritualpraxis bildet. Der Gabentausch ist mit Burckhard Dürker als eine der wesentlichen Praktiken von Literaturpreisverleihungen zu verstehen.¹⁶ Als Konzept geht er auf den französischen Soziologen Marcel Mauss und dessen Studie *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* von 1950 zurück, wonach die Praktik in drei Kernelemente gliedert werden kann: die Gabe, deren Annahme und schließlich ihre Erwiderung in Form einer Gegengabe.¹⁷ Gerade in den indigenen Kulturen Nordamerikas und Polynesiens, die Mauss beschreibt, kann der Gabentausch einen ausgeprägten agonalen Charakter annehmen, welcher bei Literaturpreisverleihungen in dieser Form wohl nicht oder zumindest kaum vorhanden ist; sehr wohl besteht für das Glücken dieses literaturbetrieblichen Gabentauschs aber die von Mauss konstatierte Verpflichtung zur Annahme der Gabe sowie zur Gegengabe.¹⁸

Im vorliegenden Fall wird der Büchner-Preis mitsamt dem damit einhergehenden symbolischen und ökonomischen Kapital als Gabe verstanden. Ihre Übergabe vollzieht sich mittels performativem Sprechakt beim Verlesen des Urkudentextes¹⁹ sowie bei der unmittelbar daran anschließenden Überreichung der Preisurkunde²⁰ und lässt sich entsprechend präzise im Ablauf des Rituals verorten. Die

13 Dürker: Zur kulturökonomischen Struktur von Literaturpreisen, 124.

14 Amlinger: Zur Akkumulationslogik der Anerkennung, 285.

15 Judith S. Ulmer: Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals. Berlin und New York, 2006, 15.

16 Vgl. Dürker: Zur kulturökonomischen Struktur von Literaturpreisen, 123.

17 Vgl. Marcel Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* [frz. 1950]. Übers. von Eva Modenhauer. Frankfurt a. M. ³1996, 15–26 sowie 36–39; darüber hinaus und insbesondere bezogen auf Literaturpreisverleihungen Dürker: Zur kulturökonomischen Struktur von Literaturpreisen, 120–121 und 123.

18 Mauss: *Die Gabe*, 36–39. Selbige Verpflichtung besteht natürlich nur, wenn der Gabentausch glücken soll. Dass er auch verweigert werden kann, verdeutlicht die Möglichkeit, einen Preis abzulehnen, wie etwa Jean-Paul Sartre 1964 den Literaturnobelpreis.

19 Bereits seit der ersten Verleihung 1951 an Gottfried Benn beginnt dieser mit dem Satz „Die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung verleiht den Georg-Büchner-Preis [Jahr] [Name Preisträger:in]“, der über die Jahre nur geringfügig abgewandelt wurde (vgl. dazu die archivierten Urkudentexte auf der Website der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/> (10.10.2022)).

20 Der genaue Ablauf von Büchner-Preis-Verleihungen lässt sich mittlerweile auch auf dem YouTube-Kanal der Akademie ‚beobachten‘, wo die Verleihungszeremonie der auf der Herbsttagung vergebenen Preise (Georg-Büchner-Preis für Literatur, Sigmund-Freud-Preis für wissenschaftli-

Annahme der Gabe wird ebenso im Zuge der Urkundenübergabe beobachtbar: Publikum und Kameras zugewandt, überreicht sie ein:e Vertreter:in der Akademie mit gratulierendem Handschlag an den oder die Preisträger:in. Die Gabe des Preises geht also fließend in dessen Annahme über, wenngleich auffällt, dass die Annahme, anders als die Gabe, üblicherweise nicht in Form eines performativen Sprechakts verbalisiert wird.

Deutlich schwieriger gestaltet sich die Bestimmung der Gegengabe, und zwar sowohl was ihre Form als auch ihren Ort im Ritual betrifft. Dass sie in der Literaturpreisforschung bisher sehr unterschiedlich verortet wurde, darf als Bestätigung dieses Problems gelten. Dücker definiert etwa die „Veröffentlichung des Namens des Preisträgers als Gegengabe dafür, dass dessen Preistext der Institution die Möglichkeit bietet, sich beim Verleihungsritual selbst zu präsentieren“.²¹ Demnach stellt der Preistext²² eine erste Gabe dar, für die sich die Institution mit dem Preis erkenntlich zeigt. Als verbürgt darf diese zunächst „nicht legitimierte, symbolische Aneignung“ allerdings erst gelten, wenn der oder die auszuzeichnende Autor:in die Gegengabe akzeptiert und somit den Preistext „nachträglich zur bedingten Gabe“ konvertiert.²³ Die von Dücker skizzierte Tauschhandlung nimmt somit ihren Ausgang potenziell bereits vor dem Verleihungsritual, etwa wenn Büchner-Preis-Träger:innen Monate im Voraus von der Akademie bekanntgegeben werden. Zudem unterläuft Dücker die Vorstellung einer linearen Abfolge von Gabe und Gegengabe und legt das Hauptaugenmerk stattdessen auf die Wechselseitigkeit des Gabentauschs. Nach seinem Modell ist eine Literaturpreisverleihung im Grunde weniger als wortwörtlicher „Tauschprozess“ zu verstehen, „vielmehr markiert der *symbolische Gabentausch* eine spezielle Form von Beziehung und Bindung zwischen Autor und Institution“.²⁴ Ähnlich verfahren Pontzen, Borghardt und Maaß, wenn sie in der „Junktur ‚Gabe und Gegengabe‘“ den Aspekt der Wertschöpfung für die daran Beteiligten hervorheben und dabei „die Frage nach der ersten Gabe (Text oder Preis?)“ umgangen wissen wollen.²⁵

che Prosa, Johann-Heinrich-Merck-Preis für literarische Kritik und Essay) gestreamt wird und – zumindest bis zur nächsten Verleihung im Folgejahr – nachgesehen werden kann (vgl. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: YouTube-Kanal. URL: <https://www.youtube.com/@deutschakademie/streams> (10.11.2022)).

21 Dücker: Zur kulturökonomischen Struktur von Literaturpreisen, 123.

22 Als *Preistext* bezeichnet Dücker jenen Text, der mit dem jeweiligen Literaturpreis ausgezeichnet wird (vgl. Dücker: Zur kulturökonomischen Struktur von Literaturpreisen, v. a. 123–124), ohne dabei aber eine klare Begriffsdefinition anzubieten.

23 Dücker: Zur kulturökonomischen Struktur von Literaturpreisen, 123.

24 Dücker: Zur kulturökonomischen Struktur von Literaturpreisen, 123.

25 Pontzen, Borghardt und Maaß: Zu viel des Guten?, 73 sowie ebd. FN 92.

Gerade die Bestimmung des Preistextes als konkrete Gabe ist dabei aber nicht unproblematisch. Zum einen erscheint diese Gabe in gewisser Weise werkzentriert und birgt so die Gefahr, die Dimensionen der Tauschhandlung besonders hinsichtlich der spannungsreichen Dynamik zwischen Einzel- und Gesamtwerk sowie Autor:innenschaft ungebührlich zu verkürzen. Zum anderen wird der Preistext zunächst nicht gegeben, sondern genommen und erst im Zuge der Annahme der Gegengabe nachträglich zur Gabe erklärt. Die initiale Aneignung des Preistextes unterläuft damit die Grundsequenz des Gabentauschs und führt zudem über den Kontext des Verleihungsrituals hinaus in den erweiterten Handlungszusammenhang von Literaturpreisen, insofern sie bereits stattfindet, sobald die Preisinstitution den oder die Preisträger:in bekanntgibt.

Im Gegensatz dazu bestimmt Judith Ulmer in ihrer Arbeit zur Geschichte des Büchner-Preises den Preis als Gabe sowie die Loyalität des Preisträgers oder der Preisträgerin gegenüber der Preisinstitution als Gegengabe. Letztgenannte kommt dabei mit der Annahme des Preises zum Ausdruck und ist als ideeller Wert einigermaßen schwer festzumachen. Wohl nicht zuletzt deshalb merkt Ulmer an anderer Stelle an, dass auch praktische Handlungen als Gegengabe üblich sein können; beim Büchner-Preis im Speziellen etwa die öffentliche Lesung des Preisträgers oder der Preisträgerin, die am Vorabend der Verleihung stattfindet, sowie die „jährlich mit Spannung erwartete Büchnerpreisrede“.²⁶ Anders als die Lesung wird die Dankesrede dabei im Rahmen des eigentlichen Verleihungsrituals gehalten, weswegen es sich, Ulmers Konzeption folgend, anbietet, ebendiese als materialisierte Annahme des Preises und zugleich als Gegengabe vonseiten der Preisträger:innen zu verstehen.²⁷

Mit ihrer Rede sowie dem darin implizit oder explizit geäußerten Dank²⁸ bekräftigen die Preisträger:innen noch einmal die Annahme des Preises und anerkennen

26 Vgl. Ulmer: Geschichte des Georg-Büchner-Preises, 21 und 32.

27 Dieser Ansatz folgt nicht zuletzt auch den Erkenntnissen jüngerer Arbeiten von Michael Hutter und Thomas Wegmann: Ähnlich Ulmer verortet Hutter die Gegengabe für den Preis darin, dass sich der oder die jeweilige Empfänger:in „auf die Bedingungen des Wettbewerbs ein[lässt], zu denen meist eine druckreife Dankesrede und manchmal weitere Verpflichtungen gehören“ (Michael Hutter: Valuierung und Valorisierung: Literaturpreise zwischen eigener und fremder Wertung. In: Literaturpreise, 2020 (= Anm. 2), 105–116, hier: 111). Wegmann beschreibt das Ritual der Literaturpreisverleihung eindrücklich anhand des „Austauschs unterschiedlich bedruckter Papiere und Sprechakte“, wobei die Dankesrede die Gegengabe zum Preis bildet (vgl. Thomas Wegmann: Epitexte als ritualisiertes Ereignis. Überlegungen zu Dankesreden im Rahmen von Literaturpreisverleihungen. In: Literaturpreise, 2021 (= Anm. 1), 105–116, hier: 105–106).

28 Implizit deshalb, weil das Wort „Danke“ oder Vergleichbares in einigen Büchner-Preis-Reden gar nicht vorkommt oder es auch nicht immer an die Preisinstitution gerichtet wird. In einem kurzen Audiomitschnitt ihrer Rede ist beispielsweise zu hören, wie Felicitas Hoppe zum Einstieg

nen im Zuge dessen die Konsekrationsmacht der Preisinstitution. Ihre Rede sollte dabei gewissen Vorgaben bzw. Kriterien entsprechen, welche aber nicht notwendigerweise kodifiziert sind. Viele ergeben sich aus der Tradition des Preises und der Dankesreden der früheren Preisträger:innen. Erwartet wird im Grunde eine elaborierte poetologische Standortbestimmung, die das Werk der Ausgezeichneten überdies zum Namenspatron Georg Büchner in Bezug setzt.²⁹ Damit wird der Preisinstitution und ihrer Programmatik gemäß der Gabentauschlogik Tribut gezollt, zugleich bietet die Rede den Preisträger:innen aber natürlich auch Gelegenheit zur öffentlichkeitswirksamen Inszenierung.

Dabei sind Literaturpreisreden nie allein als Gegengabe im Zuge einer Ritualhandlung, sondern immer auch als Epitexte zu verstehen, obschon der rituelle Rahmen Einfluss auf ihre epitextuelle Funktion sowie ihre Verfasstheit hat. Thomas Wegmann, Torsten Voß und Nadja Reinhard haben zudem nachgewiesen, dass es sinnvoll und notwendig ist, nicht nur Einzelwerke als epitextuelle Bezugsgröße zu verstehen, sondern vielmehr das Gesamtwerk von Autor:innen sowie deren Autor:innenschaft selbst.³⁰ Im Fall von Literaturpreisreden sind dabei mögliche Variablen im konkreten Einzelfall zu bestimmen, wobei diese nicht allein von der Rede, sondern auch vom Preiskontext abhängen. Veranschaulichen lässt sich das an einer erneuten Gegenüberstellung von Büchner-Preis und Deutschem Buchpreis: Der Büchner-Preis zeichnet gemäß seiner Satzung Schriftsteller:innen aus, „die in deutscher Sprache schreiben, durch ihre Arbeiten und Werke in besonderem Maße hervortreten und die an der Gestaltung des gegenwärtigen deutschen Kulturlebens wesentlichen Anteil haben“.³¹ Ausgezeichnet werden also Autor:innen für ihr bisheriges Gesamtwerk. Und beides – Gesamtwerk wie Autor:innenschaft – darf in die-

allein dem Publikum für seine Anwesenheit dankt (vgl. Felicitas Hoppe: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. Audiomitschnitt. URL: <https://www.buechnerpreis.de/buechner/chronik/2012> (12.11.2022)). In der Textfassung fehlt auch dieser, wohl spontane Dank (vgl. Felicitas Hoppe: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/felicitas-hoppe/dankrede> (12.5.2022)). Am Rande sei erwähnt, dass solche spontan-mündlichen Modifikationen während des Verleihungsrituals eine Überlappung von ritualisierten und performativen Epitexten markieren. Für ausführlichere Überlegungen zu Letzteren sei auf den entsprechenden Themenbereich im vorliegenden Band und insbesondere auf die kurz vor Abschluss stehende Dissertation von Nora Manz: Lyrik Live. Lesungspraktiken deutschsprachiger Gegenwartsliteratur am Beispiel von Nora Gomringer [Arbeitstitel]. Universität Siegen, vorauss. 2024 verwiesen.

29 Vgl. Wegmann: Epitexte als ritualisiertes Ereignis, 108.

30 Vgl. Thomas Wegmann, Torsten Voß und Nadja Reinhard: Auktoriale Paratexte um 1800. Einleitung. In: Torsten Voß: „Drumherum geschrieben?“ Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800. Hannover 2019, 7–33, hier: 20.

31 Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Website. Bereich Georg-Büchner-Preis. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis> (10.10.2022).

sem Sinne als epitextuelle Bezugsgröße der Rede gelten. Beim Deutschen Buchpreis dagegen wird lediglich ein Einzelwerk ausgezeichnet – und zwar jenes, welches nach den Kriterien der Buchpreis-Jury den „deutschsprachigen Roman des Jahres“³² darstellt. So ist dieser Roman wohl zunächst auch die unmittelbare Bezugsgröße des Epitextes. Zugleich aber kann er schwerlich die einzige sein, auch und gerade im Kontext der Preisverleihung. Denn: Nachdem es sich dabei um ein Ritual handelt, gilt die physische Präsenz der beteiligten Akteur:innen als konstitutives Element.³³ Der oder die Autor:in ist entsprechend körperlich anwesend und wird beobachtbar.³⁴ Wenngleich beim Buchpreis also nominell *ein* Werk ausgezeichnet wird, ist es letztlich doch dessen Autor:in, der oder die im Rahmen des Verleihungsrituals vor die Augen der Öffentlichkeit tritt, die Preisurkunde entgegennimmt und eine Rede hält.³⁵ Und auch die rituallogische Verpflichtung zur Gegengabe betrifft zwangsläufig den oder die Autor:in, womit diese:r im Umkehrschluss auch als Empfänger:in der ursprünglichen Gabe gelten muss. Werk und Autor:in lassen sich im Preiszusammenhang nicht unabhängig voneinander begreifen, sondern sind darin untrennbar miteinander verbunden. Diese Verbindung reproduziert sich im Epitext der Dankesrede, mit der Preisträger:innen folglich nicht nur ihr Werk, sondern immer auch ihre Autor:innenschaft rahmen und inszenieren.

II

Was den Gehalt von Büchner-Preis-Reden betrifft, stellt Durs Grünbein 2011 in einem Gastbeitrag für die *ZZZ* fest, dass diese „in der Regel fundamentale Besin-

32 Deutscher Buchpreis: Website. URL: <https://www.deutscher-buchpreis.de/der-preis> (10.10.2022).

33 Vgl. Burckhard Dürker und Verena Neumann: Literaturpreise. Register mit einer Einführung. Literaturpreise als literaturgeschichtlicher Forschungsgegenstand. Forum Ritualdynamik 12, 2005. URL: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/5811/> (18.11.2022), 14 sowie Michael Dahnke: Auszeichnungen deutschsprachiger Literatur gestern und heute: Was wissen wir wirklich über sie? In: Literaturbetrieb in Deutschland. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Matthias Beilein. München 2009, 333–343, hier: 335.

34 Vgl. Matthias Schafffrick: In der Gesellschaft des Autors. Religiöse und politische Inszenierungen von Autorschaft. Heidelberg 2014, 77.

35 Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch, dass etwa bei der Bekanntgabe des Preisträgers 2019 Heinrich Riethmüller dezidiert verlautbarte, der Deutsche Buchpreis 2019 werde von der Stiftung Buchkultur und Leseförderung des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels Saša Stanišić, also dem Autor, verliehen (vgl. Saša Stanišić: Dankrede zum Deutschen Buchpreis 2019. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m86N9AHF4hY> (4.10.2022)).

nungen auf die eigene Poetik sind“.³⁶ Sie geben Auskunft über das literarische Selbstverständnis der Preisträger:innen und leiten dabei nicht zuletzt auch die Lektüre ihrer Werke an. Sie erfüllen damit jene paratextuelle Funktion, die von Genette als wesentlichste ausgewiesen wird. So schreibt dieser: „Das hauptsächliche Anliegen des Paratextes, welche ästhetische Absicht auch immer hinzutreten mag, besteht nicht darin, im Umfeld des Textes ‚hübsch zu wirken‘, sondern ihm ein Los zu sichern, das sich mit dem Vorhaben des Autors deckt.“³⁷

Dennoch dürfen die allermeisten Büchner-Preis-Reden auch als ‚hübsch‘ gelten, wollte man ihre für gewöhnlich sehr elaborierte Komposition denn so bezeichnen. Diese kann von Rede zu Rede stark variieren, denn es gibt zwar die bereits angesprochenen Kriterien, die eine Büchner-Preis-Rede erfüllen sollte, zugleich gibt es aber keine nennenswerten Einschränkungen im Gestaltungsspielraum. Und so können sie im Einzelnen nicht nur sehr unterschiedlich geartet sein, was Inhalt und Form betrifft, sondern weisen häufig auch ein hohes Maß an Eigenständigkeit im Sinne eines Textes auf, der weder als rituelle Gegengabe noch als Beiwerk zu einem Bezugstext ausreichend charakterisiert ist.³⁸ Berücksichtigt man darüber hinaus die routinemäßige Publikation von Büchner-Preis-Reden – etwa vonseiten der Akademie oder in späteren Werkausgaben der Preisträger:innen –, darf davon ausgegangen werden, dass die Verfasser:innen die Werkverdung der Reden bereits bei deren Konzeption mitdenken.³⁹

Das vermutlich bekannteste Beispiel für die Werkhaftigkeit einer Büchner-Preis-Rede dürfte der *Meridian* sein, den Paul Celan für den Büchner-Preis 1960 vorgetragen hat. Die Rede gilt zwar als „in sich geschlossenes poetologisches Selbstbekenntnis“⁴⁰, welches für die Büchner-Preis-Tradition wahrscheinlich ge-

³⁶ Durs Grünbein: Artistik und Existenz. Gottfried Benns und Paul Celans Büchnerpreis-Reden von 1951 und 1960 im Vergleich. In: Neue Zürcher Zeitung, 17. Dezember 2011, 23–24, hier: 23.

³⁷ Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. ⁶2016, 388.

³⁸ Parallel dazu hat Kevin Kempke bereits für den rituellen Epitext der Poetikvorlesung festgestellt: „Eine ästhetische Funktion besitzen Poetikvorlesungen schließlich deshalb, weil sie eine wiedererkennbare, mitunter selbstreflexive Faktur besitzen, die sich nicht in der reinen Zweckbindung erschöpft“ (Kevin Kempke: Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur. Die Frankfurter Poetikvorlesungen als Gattung und Institution. Göttingen 2021, 276–277).

³⁹ Dass Epitexte insgesamt auf ihre Werkverdung hin konzipiert sein können, zeigt Natalie Binczek anhand von Briefen Schillers (vgl. Natalie Binczek: Epistolare Paratexte. Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in einer Reihe von Briefen. In: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Hg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. München 2004, 117–133, hier: 121).

⁴⁰ Klaus Weissenberger: Paul Celans *Meridian* – ein moderner Essay. In: Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag. Hg. von Roland Jost und Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. M. 1986, 347–360, hier: 347.

nauso bedeutend ist wie für die Celan-Forschung.⁴¹ Ebenso lässt sich mit Klaus Weissenberger aber auch ihre Bedeutung als „dichterisches Kunstwerk“ hervorheben, welches „den prätabillierten Erwartungshorizont einer Rede [...] überspielt und sich darin dem literarischen Essay öffnet“.⁴² Entsprechend muss festgestellt werden, dass Celan „in dieser Rede gesagt hatte, was er zur Dichtung zu sagen hatte“⁴³, dabei aber keinen bloßen Epitext, sondern zugleich einen literarischen Text hervorgebracht hat, der sich in das Gesamtwerk des Autors einfügt.

Vergleichbares lässt sich für viele weitere Büchner-Preis-Reden feststellen, etwa die 2001 verlesene *Phantasie über Lenz von Georg Büchner, oder Gedächtnisrevolution im Steintale bei Pfarrer Oberlin in der vogesischen Wüste* von Friederike Mayröcker. Diese wird im dritten Band von Dietmar Goltschniggs *Georg Büchner und die Moderne* folgendermaßen beschrieben:

Es handelt sich um eine experimentelle, an expressionistischen, dadaistischen und surrealistischen Verfahrensweisen geschulte, überaus schwierig zu dechiffrierende Montage, die [...] aus zwei Teilen besteht: einem kürzeren Einleitungsteil, in dem die Autorin [...] mit dem Verweis auf die ‚moderne Technik der Montage‘ in Büchners Lenz-Novelle ihr eigenes Erzählexperiment literarhistorisch legitimiert; und einem wesentlich längeren Hauptteil, in dem die collagierende, synästhetische Dekonstruktion eines zerrissenen Bewußtseins ebenfalls mehrere poetologische Rechtfertigungen erfährt [...].⁴⁴

Als Erzählexperiment, das aus der Perspektive einer Figur namens Lenz geschrieben ist, kann Mayröckers Dankesrede auch als eigenständiger literarischer Text gelesen werden, sodass sich speziell in ihrem zweiten Teil die Frage nach der Werkhaftigkeit des Epitextes aufdrängt. Diese muss wohl auf dieselbe Weise beantwortet werden wie im Fall des *Meridians*.

Als weitere Beispiele aus jüngerer Zeit können auch die Dankesreden von Josef Winkler und Felicitas Hoppe gelten. Beide greifen in besonderer Deutlichkeit literarische Mittel aus den ausgezeichneten (Gesamt-)Werken auf, sodass sich an ihnen eindrücklich veranschaulichen lässt, wie die Grenzen zwischen Werk und Epitext in Büchner-Preis-Reden stilistisch, thematisch und motivisch zum Teil stark verschwimmen können.

⁴¹ Vgl. Bernhard Böschenstein: 2.5 *Der Meridian*. In: Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann. Stuttgart und Weimar 2008, 167–175. Dort hält Böschenstein zudem die poetologische Bedeutung der Rede für Celan selbst fest: „C. gab mir zu verstehen, dass er in dieser Rede gesagt hatte, was er zur Dichtung zu sagen hatte. Daher verwies er immer wieder auf den *Meridian*“ (ebd. 174).

⁴² Weissenberger: Paul Celans *Meridian* – ein moderner Essay, 347.

⁴³ Böschenstein: 2.5 *Der Meridian*, 174.

⁴⁴ Dietmar Goltschnigg (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*. Band 3: 1980–2002. Berlin 2004, 105.

Josef Winkler wird der Büchner-Preis im Jahr 2008 verliehen. Die Jury begründet das damit, dass er „schonungslos und mit unerhörter Radikalität die Katastrophen seiner katholischen Dorf-Kindheit und die seines Ausgesetzteins in einer mörderischen Welt in barock-expressive, rhythmische Prosa von dunkler Schönheit verwandelt hat“.⁴⁵ Und in diesem Duktus ist auch seine Rede *Die Realität so sagen, als ob sie trotzdem nicht wär* abgefasst. Winkler zeichnet darin, ausgehend von seiner Kindheit im Kärntner Dorf Kämeling, u. a. seine Lesebiografie nach, die ihren Ausgang unter widrigen Umständen nimmt: „Als Acht- oder Neunjähriger fragte ich einmal meine in der Küche Brot knetende Mutter, ob ich mir ein Buch kaufen könnte. ‚Für Bücher haben wir kein Geld!‘ war die knappe und kommentarlose Antwort von ihr, die kein einziges Buch in ihrem Leben gelesen hatte.“⁴⁶ Bücher werden von ihm also, so die weitere Schilderung Winklers, mit den Erträgen aus Ministrantendiensten und dem Austragen der Kirchenblätter finanziert, später durch den gelegentlichen Diebstahl aus der väterlichen Brieftasche. Er liest zunächst Karl May, bald u. a. Albert Camus, Jean Genet, Franz Kafka, Peter Weiss, Peter Handke, Sylvia Plath, Georg Büchner – „Bücher, in denen mir Himmel und Hölle auf zwei nummerierten, nach Druckerschwärze riechenden Seiten zusammengepappt schienen, in denen sich die Engel und Teufel meiner Kindheit aneinanderrieben“ (JW). Das Auswahlkriterium bildet dabei ein existenzieller Anspruch an Sprache und Literatur: „Wenn ich beim Lesen nicht spürte, dass die Sprache ununterbrochen, Satz für Satz, auf die goldene Waage gelegt, Leben und Tod auspendelt, interessierte mich das Buch nicht. Es langweilte mich, so kann ich es sagen, buchstäblich zu Tode“ (JW). Derselbe Anspruch avanciert schließlich auch zum poetologischen Prinzip der eigenen literarischen Produktion, als Winkler das Lesen zusehends ins Schreiben überführt und in seinem mit literarischen Zitaten durchsetzten Tagebuch „die ersten Sätze zu meinem ersten Romanmanuskript entstanden“ (JW). Auch die Beweggründe für das Schreiben sind existenzieller Natur: Als Auslöser für das Tagebuch wird ein Ereignis bezeichnet, bei dem „zwei Jugendliche das kreuzförmig gebaute Dorf mit einem drei Meter langen Hanfstrick, mit dem Kälber auf die Welt gezogen wurden, aus der Angel hoben und die Füße der beiden Buben wenige Zentimeter über dem Boden des Pfarrhofstadels pendelten“ (JW). Der Doppelselbstmord soll schließlich die Präambel des ersten Romans *Menschenkind* bilden, wird zum wiederkehrenden Motiv in Winklers Schreiben und viel grundlegender

⁴⁵ Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Jury-Begründung zum Georg-Büchner-Preis 2008 für Josef Winkler. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/josef-winkler/urkundentext> (3.9.2022).

⁴⁶ Josef Winkler: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/josef-winkler/dankrede> (26.4.2022). Zitate aus der Rede Winklers werden im Folgenden mit der Sigle JW gekennzeichnet.

noch zu einem der Anlässe, die dieses Schreiben gewissermaßen lebensnotwendig werden lassen, wenn der Autor „Nacht für Nacht mit eigenen und fremden Sätzen Zeile für Zeile meinen Selbstmord aufschob“ (JW).

Winkler bietet mit seiner Rede eine eingehende, noch dazu eng mit seiner Biografie verschränkte poetologische Standortbestimmung an. Zugleich reflektiert er in einer Passage auch die Rede selbst, wenn er beschreibt, wie er im Sommer desselben Jahres begann, diese zu „simulieren“ (JW) während er – auch das fügt sich nahtlos in die Motivik der Rede – Büchners Jugendschrift *Über den Selbstmord* las. Wenn der Autor im Zuge dessen „immer wieder überlegte, wie ich denn die Büchner-Preis-Rede schreiben solle, wann denn endlich der erste Satz zustande kommen werde“ (JW), schwingt in dieser Schilderung nicht zuletzt die Bedeutung und Dringlichkeit mit, die er dem Preis und der erforderlichen Gegengabe beimisst. Den beschriebenen Anforderungen an eine Büchner-Preis-Rede wird damit durchweg entsprochen, noch dazu, weil die Rede in genau jener „barock-expressive[n], rhythmische[n] Prosa von dunkler Schönheit“ abgefasst ist, für die Winkler von der Akademie ausgezeichnet wird. So werden Biografie und Poetologie entlang bildgewaltiger Passagen wie dieser dargelegt:

Während ich mit dem Rücken an der Friedhofsmauer zwischen hochgewachsenem Maggikraut und Petersilie stand, trieb mir der übermächtige, mit seinen violetten Flügeln schlafende Engel den Kirchturm tiefer und tiefer in die Brust, schließlich durchs Herz, bis die Kirchturmspitze mit dem blutbeschmierten Kreuz neben meiner Wirbelsäule durch den Rücken stach, bis ich angenagelt war an die efeubewachsene Friedhofsmauer zu seinen Wörten [...], sodass mich, Morgen für Morgen, schwarzbeschmiert zwischen Maggikraut und Petersilie mit den Früchten des Holunders, meine Mutter auflas und wir, wenn sie unter dem großen Schutzenengelbild an meinem Bett saß, gemeinsam das Morgengebet sprachen [...]. (JW)

Bild- und Motivwahl der Rede rekurrieren stark auf Winklers literarisches Schaffen und insbesondere die Romantrilogie *Das wilde Kärnten*. Dazu gehören neben den jugendlichen Selbstmörtern u. a. das kreuzförmig gebaute Dorf, der Katholizismus, der Kälberstrick. Selbiges gilt für die penibel gearbeiteten Satzperioden, sodass der Epitext letztlich deutliche literarische Züge trägt und als Kommentar zu Werk und Autorschaft zugleich selbst werkhaft anmutet.

Vier Jahre später, im Jahr 2012, geht der Büchner-Preis an Felicitas Hoppe. Ihren Dank stattet sie im Rahmen der Verleihung mit einer Rede ab, welche mustergültig die Erwartungen an Büchner-Preis-Reden erfüllt. Fortlaufend aus Büchners Werken zitierend, setzt sich die Autorin zum Namenspatron des Preises in Bezug und erweist ihm ihre Reverenz: „Oft zitiert, nie erreicht. Während Hoppe, die Idyllenautorin, unaufhörlich weiter von runden Tischen träumt, an denen Platz ist für alle, als wären Zeit und Geschichte für immer aufgehoben, ist bei Büchner Geschichte nicht eskapistische Utopie, sondern reinste gemeinste Gegen-

wart.“⁴⁷ Auch lobt sie „die Akademie, die Sprache, die Dichtung“ (FH), also den Preisgeber, als bedeutende Institution für Literaturschaffende.

Wie bei Winkler ist die Büchner-Preis-Rede für Hoppe Anlass, über das eigene Schreiben, die Kunst im Allgemeinen sowie die Redesituation selbst nachzudenken. Sie stellt u. a. fest: „Was mich betrifft, ich wollte nie Schriftsteller werden, ich war das einfach schon immer“ (FH). Den Schriftsteller:innen-Beruf charakterisiert sie dabei als einsam und asozial, muss angesichts der Ehrung, die sie eben empfangen hat, aber zugleich feststellen: „Ganz allein bin ich allerdings doch nicht geblieben, sondern unvermutet vor ein Publikum geraten, das mir heute Abend zwanzig Minuten Zeit gibt, um zu sagen, was ich schon immer sagen wollte. Kein Dämmerstreif, sondern ein großer Moment“ (FH). An der Bedeutung, die Hoppe dem Büchner-Preis und seiner Verleihung beimisst, besteht spätestens hier kein Zweifel mehr. Dabei ergeben sich aus der Größe des Moments aber auch Schwierigkeiten, welche zum einen das Sprechen über Büchner betreffen,⁴⁸ zum anderen die aus dem Prestige des Preises und seiner Tradition erwachsenden Anforderungen an eine Büchner-Preis-Rede: „Wie also hält man, in Preisverleihungsjahren gerechnet, die siebenund-siebzigste Laudatio auf Georg Büchner? Kurz: Wie lobt man richtig? Die Antwort scheint einfach: Kröne Büchner, dann krönst du dich selbst. Bei Hoppe stattdessen lesen wir: Kröne dich selbst, sonst krönt dich keiner“ (FH).

In dieser Passage, die zuletzt übrigens auf einen anderen Epitext Hoppes, nämlich ihre Heidelberger Poetikvorlesungen anspielt,⁴⁹ offenbart sich das starke Bewusstsein der Autorin für den symbolischen Gabentausch und die gegenseitige Konsekration von Preis und Trägerin im Verleihungsritual. Weil beide darin eine dauerhafte Bindung eingehen, profitieren auch beide von Prestigegegewinnen des bzw. der jeweils anderen. Büchner mit ihrer Dankesrede zu loben, bedeutet für

⁴⁷ Felicitas Hoppe: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/felicitas-hoppe/dankrede> (12.5.2022). Zitate aus der Rede Hoppes werden im Folgenden mit der Sigle *FH* gekennzeichnet.

⁴⁸ Konkret lautet Hoppes Frage: „Wie spricht das Alter über die Jugend, wie spricht, wer über fünfzig ist, über den, der kaum älter als zwanzig wurde, selbst wenn er, wie wir zu sagen pflegen, seiner Zeit voraus war?“ (FH) Hoppe ist im Übrigen nicht die einzige Autorin, die diese Frage in einer Büchner-Preis-Rede aufgreift. So meint Rainald Goetz 2015 in seiner Dankesrede: „[J]eden Herbst neu kann man sich daran freuen, daß Georg Büchner JUGEND heißt; und der Georg-Büchner-Preis im Widerspruch dazu AKADEMIE.“ (URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/rainald-goetz/dankrede> (12.8.2022)). Eine Analyse dieser Rede vor dem Hintergrund von Goetz' schriftstellerischer Karriere als ‚Berufsjugendlicher‘ findet sich in Kevin Kempkes Beitrag im vorliegenden Band.

⁴⁹ Die drei Vorlesungen sind 2018 gesammelt unter dem Titel *Kröne dich selbst – sonst krönt dich keiner!* im Heidelberger Universitätsverlag Winter erschienen.

Hoppe, an dieser Stelle die Konsekrationsmacht des Preises und dessen Status als bedeutendste literarische Auszeichnung im deutschsprachigen Literaturbetrieb anzuerkennen – es bedeutet aber auch, sich selbst zu loben, insofern sie als Trägerin des Preises diese symbolischen Kapitalgewinne zugleich auf ihrem eigenen Konto verbuchen kann. Darüber hinaus bedient sich Hoppe auch am Prestige Büchners, wenn sie eine gewisse Geistesverwandtschaft zwischen sich und dem Namenspatron inszeniert, indem sie beispielsweise von ihrem Selbstzitat sagt, es könne auch von Büchner sein. An früherer Stelle heißt es umgekehrt bei einem Zitat aus *Leonce und Lena*: „Das könnte fast schon von Hoppe sein“ (FH). Und dass dabei die ganze Dankesrede fast schon aus *Hoppe*, dem Anfang desselben Jahres erschienenen Roman der Autorin, sein könnte, denken sich wohl alle Rezipient:innen, die damit vertraut sind. Wie dort spricht Hoppe in ihrer Rede nämlich von sich selbst häufig in dritter Person, ruft scheinbar dieselbe Erzählinstanz ab wie im Roman und perpetuiert einen autofiktionalen Gestus, der mit der Frage nach der Verfügbarkeit der Autorin in ihrem Text spielt.⁵⁰ So rekurrenzt sie in ihrer Büchner-Exegese auf die eigene Biografie, wenn dazu Werner Lehmanns „Nachwort zu jener Gesamtausgabe“ zitiert wird, „die Hoppe 1980 ‚für besondere Leistungen‘ zum Abitur geschenkt bekam“ (FH). Zuvor, noch am Anfang der Rede, hält sie bezüglich Büchner und dessen Briefen an seine „strapazierte Braut“ fest: „Aber man soll den Briefschreiber so wenig mit seinen Briefen verwechseln wie die Rednerin mit seiner Braut und den Autor mit einem Werk, das nur scheinbar zum Feiern einlädt“ (FH). Ein Appell, der neben den Leser:innen von Büchner auch für jene von Hoppe gelten muss – und das nicht allein aufgrund der geistig-literarischen Verbrüderung beider Autor:innen, die in der Rede vollzogen wird, sondern gerade auch wegen der Literarizität der Rede und ihrer Nähe zu Hoppes Werk.

III

An den bisherigen Beispielen hat sich gezeigt, dass Büchner-Preis-Reden eindeutig werkhalte Ausprägungen annehmen können. Wenn die Annahme des Preises als Gegengabe eine penibel gearbeitete, poetologisch angelegte und das eigene Werk

⁵⁰ Zur Autofiktion bei Hoppe vgl. Friederike Eigler: „Könnte nicht alles auch ganz anders sein?“ *Hoppe* zwischen Autofiktion und Metafiktion. In: Felicitas Hoppe. Das Werk. Hg. von Michaela Holdenried. Berlin 2015, 145–159 sowie Anna Oberlacher: „Es ist schon viel Unsinn über mich verbreitet worden“. Evidenzpraktiken und Plausibilisierungsdynamiken in Fiktionalisierungsprozessen. In: Plausibilisierung und Evidenz. Dynamiken und Praktiken von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. von Antje Flüchter et al. Bielefeld 2023, 193–213.

zu Büchner in Bezug setzende Dankesrede erfordert, darf auch deren hohe Literarizität mittlerweile als Teil der ihr entgegengebrachten Erwartungen verstanden werden. Weil damit auch eine Form der Annäherung der Rede an das eigentliche literarische Schaffen der Preisträger:innen erfolgt, scheint sich die von Genette konstatierte Heteronomie des Paratextes⁵¹ darin zumindest partiell aufzulösen. Viele Büchner-Preis-Reden weisen in diesem Sinne ein hohes Maß an Eigenständigkeit auf. Zugleich entfalten sie aber immer auch epitextuelle Wirkung – und das gerade im Zuge der Preisverleihung. Durch ihre Einbettung in den Ritualkontext rahmen sie unweigerlich die ausgezeichneten Autor:innen und Werke. Allerdings ist mit Blick auf die mögliche und speziell im Fall des Büchner-Preises mehr als übliche Publikation der Reden zu fragen, wie sich diese Emanzipation vom Ritual im Weiteren auf ihre Epitextualität auswirkt.

Die Publikationsformate von Büchner-Preis-Reden sind mittlerweile vielfältig. Sie werden standardmäßig im *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* abgedruckt und ebenso auf der Website der Akademie veröffentlicht – zusammen mit der Laudatio auf den oder die Preisträger:in und der Jurybegründung.⁵² Auch Abdrucke in überregionalen Tageszeitungen sind im unmittelbaren Anschluss an die Preisverleihung üblich. Der Epitext tritt dabei in unterschiedliche peritextuelle Umgebungen, was, wie auch Genette anmerkt, „pragmatische und funktionale Auswirkungen“⁵³ hat. Die Wahrnehmung der Rede – sowohl als Epitext als auch als Werk – wird dadurch beeinflusst, ob jene auf der Website der Akademie, in einer Reclam-Ausgabe gesammelter Büchner-Preis-Reden⁵⁴ oder aber in einer Werkausgabe des betreffenden Autors bzw. der betreffenden Autorin rezipiert wird. Wie unterschiedlich sie entsprechend ausfallen kann, soll in der Folge exemplarisch am Beispiel von Heiner Müllers Büchner-Preis-Rede von 1985 mit dem Titel *Die Wunde Woyzeck* nachvollzogen werden.

Am einfachsten zugänglich ist diese Rede heute wohl über die Website der Akademie für Sprache und Dichtung, wobei sie natürlich auch in deren *Jahrbuch* abgedruckt wurde. In beiden Fällen wird der Kontext der Preisverleihung reaktualisiert.

⁵¹ Vgl. Genette: Paratexte, 18. Konkret spricht Genette davon, dass der Paratext „in allen seinen Formen ein zutiefst heteronomer Hilfsdiskurs ist, der im Dienst einer anderen Sache steht, die seine Daseinsberechtigung bildet, nämlich des Textes“ (ebd.).

⁵² Im Übrigen gibt es neben den Textfassungen der Dankesreden auf der Website der Akademie (URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis> (17.10.2022)) auch teilweise Audio- und Videomitschnitte davon, die seit 2021 auf einer gesonderten Website zum Büchner-Preis abgerufen werden können, allerdings nicht immer in ihrer Gesamtheit (URL: <https://www.buechnerpreis.de> (17.10.2022)).

⁵³ Genette: Paratexte, 328.

⁵⁴ Erschienen sind bisher drei Bände: Büchner-Preis-Reden 1951–1971 (Stuttgart 1972), Büchner-Preis-Reden 1972–1983 (Stuttgart 1984) und Büchner-Preis-Reden 1984–1994 (Stuttgart 1994).

So ist der Redentext auf der Website umgeben von Hinweisen auf den Büchner-Preis und dessen Verleihung; um zu ihm zu gelangen, klickt man auf „Dankrede von Heiner Müller“⁵⁵. Ganz ähnlich im *Jahrbuch*, wo die Rede im Inhaltsverzeichnis mit der Laudatio von Helmut Krapp zur Sparte „Georg-Büchner-Preis 1985“ zusammengefasst und folgendermaßen ausgewiesen wird: „Heiner Müller: Wunde Woyzeck. Dankrede.“⁵⁶ In beiden Fällen wird unmissverständlich klar, dass dieser Text als Rede für den Büchner-Preis abgefasst und bei dessen Verleihung verlesen wurde. So wird er auch als poetologische Standortbestimmung Müllers gelesen, die Büchners *Woyzeck* reaktualisiert und sich „in kühnen Assoziationssprüngen“ mit „dem Begriff von ‚Utopie‘ und ‚Revolution‘“ auseinandersetzt.⁵⁷ Wie schon bei den anderen bisher genannten Beispielen tritt zu dieser Wirkungsweise aber eine formale Ausgestaltung, die werkhaft-literarisch anmutet:

Da es sich um eine Rede handelt, liegt die anfängliche Vermutung, der Text sei der Kategorie ‚Sachtext‘ zuzuordnen, natürlich nah. Unterlaufen wird diese allerdings durch die hochmetaphorische Sprechweise, die unsystematische Darstellung von Gedankengängen und die hochgradige Polysemie der genutzten Begriffe.⁵⁸

Mit anderen Worten: Man möchte vielleicht meinen, dass man es hier schlicht mit einem literarischen Text zu tun hat, wäre er nicht als Büchner-Preis-Rede und damit als Epitext ausgewiesen.

Ebendieser Hinweis verflüchtigt sich in der weiteren Publikationsgeschichte der Rede allerdings zusehends. Im achten Band von Müllers Werkausgabe – *Schriften* – findet man ab Seite 281 *Die Wunde Woyzeck* – nun allerdings mit der Widmung „Für Nelson Mandela“ und ohne einen Zusatz wie „Dankesrede“, der im *Jahrbuch* der Akademie zumindest im Inhaltsverzeichnis vermerkt wurde. Den Hinweis darauf, dass es sich hier um die Büchner-Preis-Rede von 1985 handelt, muss man erst im Anhang suchen. Dort wird im Übrigen zuerst auf die Erstveröffentlichung in der *Süddeutschen Zeitung* vom 19./20. Oktober 1985 verwiesen, bevor mit dem Hinweis „[i]m Erstdruck mit dem Untertitel ‚Dankrede des Büch-

55 Heiner Müller: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/heiner-mueller/dankrede> (6.10.2022).

56 Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: *Jahrbuch* 1985. Heidelberg 1986, 6. Der Zusatz „Dankrede“ findet sich dabei nur im Inhaltsverzeichnis, der eigentliche Redentext wurde lediglich mit dem vollständigen Titel „Die Wunde Woyzeck“ abgedruckt (ebd. 192).

57 Andreas Moser: Geschichte als utopisches Potential. Heiner Müllers Büchnerpreisrede *Die Wunde Woyzeck*. In: Literatur, Utopie und Lebenskunst. Hg. von Elżbieta Kapral und Karolina Sidowska. Frankfurt a. M. 2014, 165–182, hier: 165–166.

58 Moser: Geschichte als utopisches Potential, 165, FN 2.

ner-Preisträgers“ der Kontext der Preisverleihung Erwähnung findet.⁵⁹ Ganz allgemein darf der Abdruck eines Epi- oder insgesamt Paratextes in der Werkausgabe eines Autors oder einer Autorin als Form der Eingliederung in den Bezugs-text, also als Form der Entparatextualisierung bzw. Werkwerdung verstanden werden;⁶⁰ allerdings mit Vorbehalten, denn dass der Paratext dabei nicht vollends Text wird, zeigt neben der paratextuellen Funktion, die er – etwa durch seinen poetologischen Gehalt – fortlaufend erfüllt, auch die übliche Gewichtung, nach der Werkausgaben organisiert sind: Die vorgereihten Bände enthalten für gewöhnlich das ‚eigentliche‘ literarische Werk, während Epitexte wie Interviews, Entwürfe und Skizzen, Briefwechsel und auch Reden in späteren Bänden nachge-lagert sind.⁶¹ Auch in Müllers Werkausgabe sind die ersten sieben Bände Gedich-ten, Prosa und Stücken vorbehalten. Epitexte wie *Die Wunde Woyzeck* finden sich erst ab dem achten Band *Schriften*.

Die Entkopplung von Müllers Dankesrede vom Preiskontext sowie ihre damit zusammenhängende Werkwerdung setzt sich in anderen Publikationen fort. Ge-rade für die zeitgenössische Rezeptionsgeschichte Büchners und insbesondere von dessen *Woyzeck* stellt Müllers *Wunde* ein wichtiges Zeugnis dar und wird in diesem Zusammenhang entsprechend häufig zitiert oder abgedruckt. So etwa im dritten Band von *Georg Büchner und die Moderne*, wo – wie in der Müller-Werkausgabe – der Hinweis „Büchnerpreisrede 1985“ erst im Anmerkungsappa-rat als Endnote fällt.⁶² Im Anhang der Reclam-XL-Ausgabe von Büchners *Woyzeck* schließlich findet sich ein Kapitel zur Rezeption und medialen Wirkung des *Woy-*

⁵⁹ Heiner Müller: *Die Wunde Woyzeck*. In: Ders.: *Schriften. Werke 8*. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt a. M. 2005, 281–283 sowie 662–663.

⁶⁰ Beide Begriffe lassen sich weitgehend synonym verstehen, insofern sich die Entparatextualisierung „auf die Beobachtung [stützt], dass die einst vermeintlich so klaren Grenzen zwischen Text und Paratext in der Literatur der letzten Jahrzehnte zunehmend verschwimmen und unter-laufen werden – es kommt zu einer Entparatextualisierung dergestalt, dass Formen und Formate, denen typischerweise Sekundarität zugesprochen wird, selbst den Charakter künstlerischer Äu-ßerungen gewinnen“ (Kempke: Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur, 271). Torsten Hoff-mann verwendet den Begriff speziell für Interviews, die als „eigenständige Text- bzw. Kunstform“ gelten können, wobei ihm gerade auch Interviews von Heiner Müller als Beispiel dienen (vgl. Tors-ten Hoffmann: Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald. In: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*. Hg. von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser. Heidelberg 2011, 313–340, hier: 316).

⁶¹ Dieser Hinweis verdankt sich Christian Metz bei der Tagung „*Irgendwo außerhalb des Buches*“? vom 20.–22. September 2022 in Innsbruck, aus der der vorliegende Band hervorgegangen ist.

⁶² Goltzschigg: *Georg Büchner und die Moderne*, 637.

zeck, betitelt mit einem Zitat aus Müllers Rede: „Woyzeck ist die offene Wunde“.⁶³ Zusammen mit der Rede sind darin diverse Rezeptionsdokumente ganz oder in Auszügen abgedruckt. Statt des Titels *Die Wunde Woyzeck* findet sich zu Beginn von Müllers Rede lediglich der Name ihres Verfassers. Hinweise auf den Büchner-Preis und die Konzeption des Textes als Dankesrede bleiben zur Gänze aus.⁶⁴ Der Grund dafür liegt wohl nicht zuletzt in der Textgrundlage, wie ein Abgleich mit der – wenn auch nur in Teilen – ebenfalls in der *Woyzeck*-Ausgabe abgedruckten Büchner-Preis-Rede von Elias Canetti nahelegt. Diese wurde dem *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* entnommen und ist entsprechend sehr wohl als „Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1972“ ausgewiesen.⁶⁵ Müllers *Wunde* dagegen wurde dem erwähnten achten Band seiner Werkausgabe entnommen.

Letztlich bestätigt sich am Beispiel von Müllers *Die Wunde Woyzeck*, dass insbesondere die peritextuellen Umgebungen, in die Büchner-Preis-Reden bei ihrer Publikation nach dem Verleihungsritual treten können, Einfluss auf ihre Wahrnehmung als Epitexte respektive Werke haben. Mit ihrer Emanzipation vom Ritual treten sie potenziell in einen Prozess der Werkwerdung, in dessen Verlauf sie zunehmend als Teil des eigentlichen – und eigentlich von ihnen gerahmten – Werks ihrer Autor:innen wahrgenommen werden können.

IV

Resümierend lässt sich für Büchner-Preis-Reden festhalten, dass es sich dabei um Epitexte handelt, die Autor:innenschaft und Werk rahmen, miteinander engführen und dabei rezeptionssteuernde Wirkung entfalten sowie Möglichkeiten zur auktorialen Inszenierung bieten. Der Ritualkontext, zu dessen Anlass sie entstehen und in den sie zunächst eingebettet sind, nimmt dabei Einfluss sowohl auf ihre Verfasstheit als auch auf ihre peritextuelle Wirkung. Weil Preisträger:innen sich der Kriterien und hohen Erwartungen bewusst sind, nehmen viele Büchner-Preis-Reden in ihrer akribischen Ausarbeitung deutlich werkhafte Züge an. Garantiert

⁶³ Heike Wirthwein (Hg.): 6. „Woyzeck ist die offene Wunde“ (Heiner Müller, 1987) – Rezeption und mediale Wirkung. In: Georg Büchner: *Woyzeck*. Hg. von Heike Wirthwein. Stuttgart 2013, 82–94. (Unklar bleibt, warum das titelgebende Zitat des Kapitels auf 1987 datiert wurde. Weder die Erstveröffentlichung der Rede noch ihr Abdruck in Band 8 von Müllers Werkausgabe, der hier als Textgrundlage herangezogen wurde, fallen auf dieses Jahr, sodass wohl schlicht von einem Fehler auszugehen ist.)

⁶⁴ Vgl. Wirthwein: 6. „Woyzeck ist die offene Wunde“, 91 und 93.

⁶⁵ Wirthwein: 6. „Woyzeck ist die offene Wunde“, 89.

der Ritualkontext dabei noch ihre Wahrnehmung als Epitext, kann diese wiederum durch die peritextuelle Rahmung bei ihrer Publikation abseits des Rituals unterlaufen werden. Genette stellt zwar fest, dass das Hauptproblem beim Epitext seine Abgrenzung zum Kontext ist,⁶⁶ hier zeigt sich aber, dass auch seine Grenzen nach innen, also zum Werk, nicht fest sind, sondern leicht verwischen können.

Wenn sich bei Büchner-Preis-Reden also die Frage aufdrängt, ob es sich um Epitexte oder Werke handelt bzw. wie werkhaft diese Epitexte sind, verweist selbige deutlich auf die Ambiguität des Epitextes hinsichtlich seiner Beziehung zum Werk. Diese Ambiguität lässt sich nicht auflösen, sondern rückt vielmehr jene Charakteristik des Paratextes in den Fokus, welche Genette als bedeutendste ausmacht und die gerade in jüngerer Zeit von der Paratextforschung⁶⁷ wieder stärker betont wird: „Die wesentlichste dieser Eigenschaften [des Paratextes, Anm.], ist der funktionale Charakter.“⁶⁸ Epitexte bestimmen sich so nicht über Gattungszuordnungen, sondern darüber, ob sie epitextuelle Funktion erfüllen, sprich, ob sie Texte im Sinne ihres Autors oder ihrer Autorin rahmen. Im Fall von Büchner-Preis-Reden scheint diese Rahmung speziell wegen ihrer für gewöhnlich deutlich poetologischen Ausrichtung außer Frage zu stehen.

Und so sind Büchner-Preis-Reden als multifaktorielle Erzeugnisse zu verstehen, die als Gegengabe auf eine Preisverleihung hin entstehen, bei der und über die hinaus sie die epitextuelle Funktion der Rahmung von Autor:innenschaft und Werk erfüllen; das vielleicht in variierendem Ausmaß (auch je nach späterem Publikationsort und peritextueller Rahmung), dabei aber dennoch ungeachtet ihres Potenzials zur Werkwerdung.

Literaturverzeichnis

- Amlinger, Carolin: Zur Akkumulationslogik der Anerkennung. Auszeichnungskonomien im Literaturbetrieb der Gegenwart. In: Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis. Hg. von Dennis Borghardt, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen. Würzburg 2020, 277–297.
- Bachmann, Ingeborg: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/ingeborg-bachmann/dankrede> (6.11.2022).
- Binczek, Natalie: Epistolare Paratexte. Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in einer Reihe von Briefen. In: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Hg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. München 2004.

⁶⁶ Vgl. Genette: Paratexte, 330.

⁶⁷ Verwiesen sei hier insbesondere auf Wegmann, Voß und Reinhardt: Auktoriale Paratexte um 1800 sowie Kempke: Vorlesungsszenen der Gegenwart, Kap. 4.

⁶⁸ Genette: Paratexte, 388.

- Borghardt, Dennis, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen (Hg.): *Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis*. Würzburg 2020.
- Böschenstein, Bernhard: 2.5 *Der Meridian*. In: Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann. Stuttgart und Weimar 2008, 167–175.
- Bourdieu, Pierre: Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches. Übers. von Hella Beister. Wien ²2005.
- Dahnke, Michael: Auszeichnungen deutschsprachiger Literatur gestern und heute: Was wissen wir wirklich über sie? In: *Literaturbetrieb in Deutschland*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Matthias Beilein. München 2009.
- Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: *Jahrbuch 1985*. Heidelberg 1986.
- Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: *Jury-Begründung zum Georg-Büchner-Preis 2008* für Josef Winkler. URL: <https://www.deutschaakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/josef-winkler/urkundentext> (3.9.2022).
- Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Website. Bereich Georg-Büchner-Preis. URL: <https://www.deutschaakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis> (10.10.2022).
- Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: YouTube-Kanal. URL: <https://www.youtube.com/@deutschaakademie/streams> (10.11.2022).
- Deutscher Buchpreis: Website. URL: <https://www.deutscher-buchpreis.de/der-preis> (10.10.2022).
- Dücker, Burckhard: Zur kulturökonomischen Struktur von Literaturpreisen. In: *Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis*. Hg. von Dennis Borghardt, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen. Würzburg 2020, 117–134.
- Dücker, Burckhard et al.: Literaturpreisverleihungen: ritualisierte Konsekurationspraktiken im kulturellen Feld. *Forum Ritualdynamik* 11, 2005. URL: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/5490/> (18.11.2022).
- Dücker, Burckhard und Verena Neumann: *Literaturpreise. Register mit einer Einführung. Literaturpreise als literaturgeschichtlicher Forschungsgegenstand*. *Forum Ritualdynamik* 12, 2005. URL: <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/5811/> (18.11.2022).
- Eigler, Friederike: „Könnte nicht alles auch ganz anders sein?“ *Hoppe* zwischen Autofiktion und Metafiktion. In: *Felicitas Hoppe. Das Werk*. Hg. von Michaela Holdenried. Berlin 2015, 145–159.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [frz. 1987]. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a. M. ⁶2016.
- Georg-Büchner-Preis: Website. URL: <https://www.buechnerpreis.de> (17.10.2022).
- Goetz, Rainald: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. URL: <https://www.deutschaakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/rainald-goetz/dankrede> (12.8.2022).
- Goltschnigg, Dietmar (Hg.): *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*. Band 3: 1980–2002. Berlin 2004.
- Grünbein, Durs: *Artistik und Existenz*. Gottfried Benns und Paul Celans Büchnerpreis-Reden von 1951 und 1960 im Vergleich. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 17. Dezember 2011, 23–24.
- Hoffmann, Torsten: Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald. In: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*. Hg. von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser. Heidelberg 2011, 313–340.
- Hoppe, Felicitas: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. URL: <https://www.deutschaakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/felicitas-hoppe/dankrede> (12.5.2022).
- Hoppe, Felicitas: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. Audiomitschnitt. URL: <https://www.buechnerpreis.de/buechner/chronik/2012> (12.11.2022).

- Hutter, Michael: Valuierung und Valorisierung: Literaturpreise zwischen eigener und fremder Wertung. In: Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis. Hg. von Dennis Borghardt, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen. Würzburg 2020, 105–116.
- Jürgensen, Christoph: Würdige Popularität? Überlegungen zur Konsekurationsinstanz ‚Literaturpreis‘ im gegenwärtigen literarischen Feld. In: Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000. Hg. von Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann. Berlin und Boston 2013, 285–302.
- Jürgensen, Christoph und Antonius Weixler (Hg.): Literaturpreise. Geschichte und Kontexte. Berlin 2021.
- Jürgensen, Christoph und Antonius Weixler: Literaturpreise: Geschichten – Geschichte – Funktionen. In: Literaturpreise. Geschichte und Kontexte. Hg. von dens. Berlin 2021, 1–28.
- Kempke, Kevin: Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur. Die Frankfurter Poetikvorlesungen als Gattung und Institution. Göttingen 2021.
- l'Horizon, Kim de: Dankrede zum Deutschen Buchpreis. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=YzFe_npPu8I (20.10.2022).
- Manz, Nora: Lyrik Live. Lesungspraktiken deutschsprachiger Gegenwartlyrik am Beispiel von Nora Gomringer [Arbeitstitel]. Dissertation. Universität Siegen, vorauss. 2024.
- Mauss, Marcel: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften [frz. 1950]. Übers. von Eva Modenhauer. Frankfurt a. M. ³1996.
- Moser, Andreas: Geschichte als utopisches Potential. Heiner Müllers Büchnerpreisrede *Die Wunde Woyzeck*. In: Literatur, Utopie und Lebenskunst. Hg. von Elżbieta Kapral und Karolina Sidowska. Frankfurt a. M. 2014, 165–182.
- Moser, Doris: Mediale Inszenierung von Literatur(vermittlung) am Beispiel des *Bachmann-Preises* und des *Deutschen Buchpreises*. In: (Ver)Führungen. Räume der Literaturvermittlung. Hg. von Meri Disoski, Ursula Klingenböck und Stefan Krammer. Innsbruck, Wien und Bozen 2012, 56–68.
- Müller, Heiner: Die Wunde Woyzeck. In: Ders.: Schriften. Werke 8. Hg. von Frank Hörmigk. Frankfurt a. M. 2005.
- Müller, Heiner: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/heiner-mueller/dankrede> (6.10.2022).
- Oberlacher, Anna: „Es ist schon viel Unsinn über mich verbreitet worden“. Evidenzpraktiken und Plausibilisierungsdynamiken in Fiktionalisierungsprozessen. In: Plausibilisierung und Evidenz. Dynamiken und Praktiken von der Antike bis zur Gegenwart. Hg. von Antje Flüchter et al. Bielefeld 2023, 193–213.
- Pontzen, Alexandra, Dennis Borghardt und Sarah Maaß: Zuviel des Guten? Ein neuer Forschungsansatz zu Vielzahl und Vielfalt deutscher Literaturpreise. In: Literaturpreise. Geschichte und Kontexte. Hg. von Christoph Jürgensen und Antonius Weixler. Berlin 2021, 53–78.
- Schaffrick, Matthias: In der Gesellschaft des Autors. Religiöse und politische Inszenierungen von Autorschaft. Heidelberg 2014.
- Setz, Clemens J.: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/clemens-j-setz/dankrede> (6.11.2022).
- Stanišić, Saša: Dankrede zum Deutschen Buchpreis. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m86N9AHF4hY> (4.10.2022).
- Ulmer, Judith S.: Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals. Berlin und New York 2006.
- Wegmann, Thomas, Torsten Voß und Nadja Reinhard: Auktoriale Paratexte um 1800. Einleitung. In: Torsten Voß: „Drumherum geschrieben?“ Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800. Hannover 2019, 7–33.

- Wegmann, Thomas: Epitexte als ritualisiertes Ereignis. Überlegungen zu Dankesreden im Rahmen von Literaturpreisverleihungen. In: Literaturpreise. Geschichte und Kontexte. Hg. von Christoph Jürgensen und Antonius Weixler. Berlin 2021, 105–116.
- Weissenberger, Klaus: Paul Celans *Meridian* – ein moderner Essay. In: Im Dialog mit der Moderne. Zur deutschsprachigen Literatur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart. Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag. Hg. von Roland Jost und Hansgeorg Schmidt-Bergmann. Frankfurt a. M. 1986, 347–360.
- Winkler, Josef: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/josef-winkler/dankrede> (26.4.2022).
- Wirthwein, Heike (Hg.): 6. „Woyzeck ist die offene Wunde“ (Heiner Müller, 1987) – Rezeption und mediale Wirkung. In: Georg Büchner: Woyzeck. Hg. von Heike Wirthwein. Stuttgart 2013, 82–94.
- Wolf, Christa: Dankrede zum Georg-Büchner-Preis. URL: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/christa-wolf/dankrede> (6.11.2022).

IV Performative Epitexte

Christian Metz

„perform the storm“. Zur besonderen Energetik von Lyriklesungen

1 Energiequellen der poetischen Performance

Dieser Aufsatz bedarf einer Vorbemerkung. „perform the storm“,¹ der erste Teil des Titels ist von Michael Lentz geborgt. Von Lentz nämlich behauptet Reinhart Meyer-Kalkus in seiner *Geschichte der literarischen Vortragskunst*,² dieser habe mit seinen multimedialen Performances, in denen das Zusammenspiel von verschiedenen Filmen, Hörschnipseln, Wortsprengseln minutios geplant war, eine neue Form von Lyriklesungen begründet. Lentz' Lesungen wirkten, als habe er Oskar Pastior und Thomas Kling auf Überbietung und Überwältigung getunt. Lentz ist inzwischen Dozent in Leipzig. Seit Jahren bildet er eine neue Generation von Lyriklesenden aus. Seine Innovation mag für die 1990er und frühen 2000er das Maß aller Neuheiten gewesen sein. Seit einiger Zeit herrscht eine andere Kultur von Lyriklesungen vor, für die Lentz allerdings weiterhin den Ausgangs- und Bezugspunkt bildet.

Warum diese Leihgabe von Lentz? Weil in dieser Floskel der stürmischen Performance implizit ist, dass es erst ein bestimmtes Energielevel oder ein Energiegefälle geben muss, bevor so ein Sturm losbricht, den man dann performen kann. „perform the storm“³ ist ein Residuum eines auf Flow und (in diesem Fall) auf Überwältigung, Entwurzelung, Durchschütteln der Zuhörer angelegten Sprechens. Und der Flow soll durch das Kunstwerk (den Kern) selbst angestoßen und von ihm getragen werden, auch wenn es multimedial inszeniert wird. Lentz steht mit seiner Beschreibung keineswegs allein. Auch Anja Utler greift mit dem Titel *manchmal sehr mitreißend*⁴ ihrer Studie zur Lyriklesung auf das Bildrepertoire von kinetischer Energie und Energiefluss zurück, um gleich zu Beginn ihre Erfahrung bei einer Lyriklesung als „eine der intensivsten Begegnungen mit Lyrik

1 Michael Lentz: „perform the storm“. URL: <https://www.fischerverlage.de/magazin/lyrik/perform-storm> (12.10.2022).

2 Reinhart Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Stuttgart 2020.

3 Lentz: „perform the storm“. URL: <https://www.fischerverlage.de/magazin/lyrik/perform-storm>.

4 Anja Utler: „manchmal sehr mitreißend“. Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte. Bielefeld 2016.

„überhaupt“ zu charakterisieren.⁵ Die „Intensität“⁶ wiederum ist eine der wirkmächtigsten Denkfiguren graduell gleitender Energetik.

Von solchen Selbstbeschreibungen aus stellt sich die Frage, wo diese Energie für Sturm oder Mitriss tatsächlich herkommt. Die Genette’sche Antwort wäre: Sie steckt im Kernwerk. Im literarischen Text, der die Hauptsache ausmacht. Und alles andere ist nur „Drum-herum-Zirkulation“. Die Energie komme gerade nicht aus „allen Formen spontan-mündlicher Selbstmitteilung von Autoren im Rahmen öffentlicher Lesungen“.⁷

Ich habe schon durchblicken lassen, dass ich das nicht so sehe. Aus meiner Sicht ist literarische Autorschaft ein performativer, prozessualer Fortlauf, der sich aus Schreiben, Lesen, Lesungen, Interviews, Auftritten, Schweigen etc. konstituiert. Für manche dieser Akte verfügen wir über ausgereifte Aufzeichensysteme, für andere nicht. Dem Aufzeichensystem „Buch“ – wie Genette⁸ – einen höheren Wert als etwa den Lesungsmitschnitt zuzusprechen, erscheint mit Blick auf die zeitgenössische Lyrik als ein Residuum vergangener Zeiten. Wenn dem literarischen Medium Lyriklesung aber ein so hoher Stellenwert zukommt, dann fehlte diesem – selbst noch in Zeiten, als die Digitalisierung ihren Siegeszug längst angetreten hatte – weithin ein anerkanntes Aufzeichensystem. Weil nur wenige Veranstalter ihre Lesungsabende so konsequent als Film oder Audio aufnahmen, dass ihre Archive heute gut gefüllt und wohl geordnet wären. Wenn es – wie im Berliner Haus für Poesie – Mitschnitte gab, dann liegen sie weithin unbearbeitet in einem bislang kaum beachteten Archiv. Diese fehlende Aufmerksamkeit für die Aufzeichensysteme des Formats Lesung zeigt pointiert, wie schnell die literarische Öffentlichkeit vergisst, dass Fragen nach der Archivierung, was wir für aufzeichenswert halten und was nicht, immer auch Valorisierungspraktiken sind, mit denen Wert festgesetzt und zu- oder abgesprochen wird. In diesem prozessua-

5 Utler: „manchmal sehr mitreißend“, 7.

6 Erich Kleinschmidt: Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert. Göttingen 2004, 12.

7 Jörg Döring: Performative Epitexte. URL: <https://blogs.uni-siegen.de/epitexte/projekt/performative-epitexte/>. (12.10.2022). Vgl. zudem Jörg Döring und Johannes Paßmann: Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest „Die Nordsee“ (2014). In: Zeitschrift für Germanistik, N.F. XXVII (2017), H. 2, 329–347; Jörg Döring: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext. In: Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk. Hg. von Christian Klein. Stuttgart 2018, 73–93; Nora Manz: Lyrik und performativer Epitext. Nora Gomringers Lesungsroutinen. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 49 (2019), H. 3, 477–492; Jörg Döring: Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts? Monika Rinck liest „Alles Sinnen und Trachten“ (Apollo-Theater Siegen, 3. Dezember 2019). In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 51 (2021), H. 3, 49–72.

8 Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Frankfurt a. M. ⁶2016.

len Akt kommt auch dem – falls man ihn dann noch so nennen dürfte – „performativen Epitext“⁹ eine andere als die von Genette vorgesehene Funktion zu. Weil es Kernwerke unter diesen Maßgaben nicht (voraussetzungslos) gibt. Sie werden erst konstituiert.

2 Die Gleichzeitigkeit von strukturalistisch beschreibbaren Strukturen und welchen, die sich dieser Beschreibung entziehen

Schauen wir auf das heutige Feld der Lyriklesungen, zeigt sich (wie auch in anderen Facetten der literarischen Öffentlichkeit) eine Synchronizität ungleicher Phänomene. Wir haben es einerseits mit Inszenierungen zu tun, zu denen die Genette'schen Begriffe passen wie die Faust aufs Auge, und andererseits mit Auftritten, bei denen die Dualismen und Wertigkeiten von Werk (Kerntext) und Para- oder Epitext mit ihrer Beschreibungsfunktion nicht hinreichend sind. Im Fall von Lyriklesungen und performativen Epitexten kann beides an einem einzigen Abend zusammentreffen. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, weil die meisten Lyriklesungen im deutschsprachigen Raum (aber auch wenn deutschsprachige Autoren etwa über Goethe-Institute ins Ausland eingeladen werden) keine Soloauftritte sind, sondern ein buntes Nacheinander mehrerer Lesungen darstellen.

So ein Normalfall fand z. B. am 22. April 2022 im steiermarkschen Mürzzuschlag statt. Dort lasen nacheinander Anja Utler, Sonja vom Brocke, Hendrik Jackson und Brigitta Falkner zu Ehren des Dichters Franz Josef Czernin. Selbstverständlich wurde der Abend live gestreamt und ist jetzt auf *YouTube* zu sehen (bisherige Aufrufe: 346.¹⁰ Eine Menge, die wohl der kritischen Masse innerhalb der Lyrikszene entsprechen dürfte). Wir bewegen uns also in einer Verschränkung von Analogem und Digitalen.

Anja Utler betritt als erste die Bühne; bedankt sich für die Einladung, betont, dass ihr Werk selbstverständlich nicht dafür da ist, Franz Josef Czernin zu ehren. Sie gratuliert. Sonst sagt sie nur: „Ich les' jetzt 20 Minuten in mein letztes Buch

⁹ Döring: Performative Epitexte. URL: <https://blogs.uni-siegen.de/epitexte/projekt/performative-epitexte/>.

¹⁰ Stand: 11.10.2022.

Kommen sehen hinein.“¹¹ Weiter nichts. Der „performative Epitext“ liegt somit klar getrennt vom „Kernwerk“ vor. So eine epitextuelle Performance lässt sich problemlos mit Genettes Instrumentarium beschreiben. Denn direkt darauf beginnt sie, ihr Langgedicht „kommen, sehen“¹² frei vorzutragen, als würde sie es gerade erst erfinden oder die *inventio* auf der Bühne re-inszenieren. Auch wenn kurz Zweifel aufkommen, ob freies Vortragen noch performativer Epitext oder schon Lesung ist, bleibt die Diagnose klar: Hier entfaltet sich der Genette’sche Normalfall. Und falls es für die Literaturwissenschaft ein Problem geben sollte, besteht es darin: Der Normalfall wirkt extrem unspektakulär. Es lässt sich nicht viel darüber sagen.

Als zweites betritt Sonja vom Brocke die Bühne; sie grüßt nur, kündigt an, einige wenige Texte aus *Mush*¹³ zu lesen, gefolgt von einem von ihr so genannten „Sprung“¹⁴ in Düngerkids Garten. Vom Brocke entfaltet also einen explikatorischen Epitext. Aus Sicht der Lyriklesungsforschung könnte man sagen, sie verfährt nach Döring’schem Handbuch: Erst die proleptische Skizze – das, was im Lesen ihres Vortrages zu hören sein wird – macht das Gelesene konsumierbar. Danach: Lesung pur, bei der sie Elemente ihrer Bände *Düngerkind* (2018)¹⁵ und *Mush* (2020) – als wären deren Titel Programm – zu einer bislang noch nicht dagewesenen Komposition transformiert. Im Sprechen verflüssigen sich die zuvor – auch in ihrer Publikationsfolge – festgeschriebenen Wörter wieder. Aus ihrer Masse (*Mush*) entsteht ein neuer Textkörper? Eine solche Verwandlung provoziert vom Brocke auch dadurch, dass sie zuerst (mitten) aus dem später erschienenen *Mush* liest, bevor sie dann zu *Düngerkind* übergeht. Auch diese Beschreibung lässt sich, wenn auch nicht in allen Nuancen – noch mit Genette fassen; nämlich als ein Kurzschluss von zwei literarischen Hauptwerken der Literatur.

Hendrik Jackson macht gleich zu Beginn klar, dass er (für den Vortrag) überhaupt keinen Text geschrieben habe – er habe „momentan eigentlich nichts zu sagen“¹⁶. Und wo bereits der Text fehlt, kann kein Platz für Paratext sein, oder andersherum: Die Lesung selbst entwickelt den performativen Epitext. Was Jackson jedoch nicht daran hindert, irgendwann vom iPad noch unpublizierte Ge-

¹¹ Thomas Eder, Thomas Poiss und Florian Huber: Tag 2 Teil 2. (Live-Stream zu: Franz Josef Cernin. Autorensymposium und Literaturfest 21.–24. April 2022). URL: https://www.youtube.com/watch?v=SmsIEvt2HNM&list=PLeUoMGqfr2Q3dE05jX948c1TiD-Hbf_N6&index=6 (12.10.2022), 4:00:22.

¹² Anja Utler: *kommen sehen*. Lobgesang. Wien 2020.

¹³ Sonja vom Brocke: *Mush*. Gedichte. Berlin 2020.

¹⁴ Thomas Eder, Thomas Poiss und Florian Huber: Tag 2 Teil 2. (Live-Stream zu: Franz Josef Cernin. Autorensymposium und Literaturfest 21.–24. April 2022). URL: https://www.youtube.com/watch?v=SmsIEvt2HNM&list=PLeUoMGqfr2Q3dE05jX948c1TiD-Hbf_N6&index=6 (12.10.2022), 4:20:38.

¹⁵ Sonja vom Brocke: *Düngerkind*. Ostheim/Rhön 2018.

¹⁶ Eder, Poiss und Huber: Tag 2 Teil 2, 4:36:51.

dichte zu lesen. Sind das Texte? Werden sie es nachher? Gleichsam „epi“, wenn sie sich in der Lesung bewährt haben? Es beginnt eine Suche nach einem Text, der nicht da ist. Ist das drei Wochen später publizierte Gespräch mit Franz Josef Czernin, das sich aus der Konferenz entfaltete, der eigentliche Text? An dieser Stelle wird es interessant, da hier die von Else Buschheuer zelebrierte Refokussierung stattfindet und fasziniert, während Genettes Konzept nicht greift oder gar weiterhilft. Dieser Fall aber wundersamerweise als (pejorativ konnotierte) Abweichung erfasst wird.

Fehlt noch: Brigitta Falkner, die – im Gegensatz zu Jackson –, von einem kurzen Dank und der Nennung der anschließend als Vortrag zu sehenden filmischen Inszenierung ihres Bandes *Strategien der Wirtsfindung*¹⁷ abgesehen, wirklich nichts sagt. Lakonisch verschleift sich bei ihr die Differenz zwischen Epitext und Text vollends. Sie macht eine Pause, wendet sich ab, bittet um Licht – es wird dunkel.

Sie ist weg, wenn – wie Botho Strauß einst monierte – der Dichter und die Dichtung nur noch im Modus des Events¹⁸ existieren oder in Form performativer Epitexte beide von der Bühne verschwinden; verschluckt vom eigens produzierten Poesie-Film auf der Leinwand. Was ist hier dann noch Epitext? Was Text? Was ist Falkners Auftritt; ein Nicht-Auftritt? Für den sie übrigens das gleiche Honorar bekommt wie die anderen drei auch (400 Euro, 3 Nächte vor Ort). Und muss man nicht davon ausgehen, dass diese Gage wohl längst ausgegeben ist für die atemberaubend aufwendigen Filminszenierungen?

Dieser Lyriklesungsabend bildet (für mich) das Sinnbild für die Fragen nach Epitext und Text. Für die Fragen, welche sich mit den offensichtlichen Veränderungen in der literarischen Welt stellen und die wir als Gegenwartsliteraturforschung zu analysieren haben. Vom unspektakulären Genette-Normalfall zu Jacksons Auftritt. Wie ist mit jener eigenständigen Kunstform „performative Epitextentfaltung“ umzugehen, die sich ereignishaft und performativ vor Ort und in actio entwickelt? Wie, wenn sie sich als graduelles Phänomen erweist, dessen Struktur durch stetige Übergänge, Grenzziehungen und Verwischungen von Grenzen geprägt ist?

Zwei Thesen will ich zu den bisherigen Überlegungen über performative Epitexte in der Lyriklesung hinzufügen: Erstens sehe ich es als wichtige Gemeinsamkeit aller Zusammenspiele von performativen Epitexten und Lesungsparts an, dass sie jeweils den Einsatzpunkt ökonomischer Kreisläufe von Gabe und Gegengabe, Text und Anerkennung, Sprache und Textur darstellen. Diese Zirkulationsmuster teilen

17 Brigitta Falkner: *Strategien der Wirtsfindung*. Berlin 2017.

18 Botho Strauß: Anschwellender Bocksgesang. In: *Die selbstbewusste Nation. Anschwellender Bocksgesang und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte*. Hg. von Heim Schwilk. Frankfurt a. M. 1994, 19–40, hier: 19.

auch die spezifischen Rollen und Positionen von Sprechern, Zuschauern und Moderatoren etc. zu. Unter dieser Voraussetzung sieht man – so die zweite These –, dass in diesen Lyriklesungen spezifische Formen von Energien und Erregungen zirkulieren. Diese gehen aber – in Fällen wie dem von Hendrik Jackson – nicht allein von den vorgetragenen Gedichten oder Texten aus. Auch und gerade die performativen Epitexte richten im Wechselspiel – auf dieses kommt es an – mit dem Textvortrag energetische Ökonomien ein. Und diese lyriklesungsspezifische Energetik und die Rolle, welche die performativen Epitexte hierbei spielen, gilt es, in den Fokus zu stellen.

3 Zur Konstruktion von Energetik und Erregung

Die Rede von der energetischen Funktion performativer Epitexte (und Lyrikvorlesungen) mag entweder esoterisch oder nach der typischen publikumsinvolvierenden Affektion klingen, beides aber steht nicht im Fokus der folgenden Ausführungen. Vielmehr geht es darum, eine eigenständige Energetik von Lyriklesungen im Rückgriff auf vier kulturtheoretische Konzepte zu etablieren. Es handelt sich um: Aby Warburgs Modell der kulturellen Erregung, Stephen Greenblatts Aufladung von literarischen Texten mit „soziale[r] Energie“¹⁹, die Rhetorik von *enárgeia* (Detailfülle) und *enérgeia* (Anschaulichkeit)²⁰ und – damit man dieses Doppelspiel von Epitext- und Text-Umgewichtung,²¹ dieses Paar aus immer neuer Grenzziehung und Entgrenzung in den Blick bekommt – um ein Modell der Diffraktion.²²

Erst aus dem Zusammenspiel dieser vier Modelle (so mein Konzept von Energetik der Lyriklesung als Wechselspiel aus Gedichtvortrag und performativem Epitext) ergibt sich überhaupt ein Energiepool, der sich qua Affektation (zur Kraft geformt) auf das Publikum übertragen könnte. Ein Nachdenken über die Lyriklesung als Ladevorgang, an den sich dann die Transformation und Affektation des Publikums anschließt, stellt bislang ein Forschungsdesiderat dar.

¹⁹ Stephen Greenblatt: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance* (Übers. von Robin Cackett). Berlin 1990, 12.

²⁰ Vgl. Ansgar Kemmann: „*Evidentia, Evidenz*“. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3 (Eup-Hör). Hg. von Gert Ueding. Tübingen 1996, 33–47.

²¹ Vgl. den Beitrag von Steffen Martus in diesem Band.

²² Vgl. Astrid Deuber-Mankowsky: *Diffraktion statt Reflexion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens*. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 3 (2011), H. 4 Nr. 1, 83–91.

4 Aby Warburg und die Kultur der Erregung

Aby Warburgs kulturtheoretisches Erregungsmodell, so hat Ulrich Raulff gezeigt, beruht seinerseits auf Richard Semons Theorie von Mneme und Gedächtnisspur.²³ Raulff, der prominenteste Fürsprecher einer Warburg'schen Energetik, erläutert im Rückgriff auf Semons Vokabular:

Jeder Reiz, begriffen als Veränderung einer energetischen Situation, hinterlässt in der organischen Substanz eine Einschreibung. In diesem Engramm ist sozusagen eine latente Energie gespeichert, die durch originale oder mnemische Wiederholung des Reizes reaktiviert oder entladen werden kann (Ekphorie des Engramms).²⁴

Jede Lesung ist demnach eine energetische Situation, in deren organischer Substanz – Autor:in, Text, Leser:in – jeder Reiz, jede Veränderung eine Einschreibung hinterlässt. Es gibt keine Lyriklesungen ohne Erregung. Sie bilden „simultane Erregungskomplex[e]“²⁵, in denen alles, vom Hut der Autorin bis zum knistern den Papier oder wabernden Sound des Mikrofons, als Reiz fungiert und sich in die vorherrschende Situation (einer Lyriklesung) einschreibt.

Es gibt zwei Grundformen der Erregung: Die Originalerregung (das Engraphische) und die mnemische Erregung (das Ekphorische), die schon einmal gewirkt hat und jetzt erneut aufgerufen wird. Was bei Semon auf die individuelle Mneme gemünzt ist, hat bereits Aby Warburg zu einem Modell der „Geschichte der Kulturen“²⁶ transformiert. Warburg versteht letztere als eine Kultur der Erregung. Alle gleichzeitigen Erregungen innerhalb einer kulturellen Gegenwart bilden demnach einen zusammenhängenden simultanen Erregungskomplex, der als solcher engraphisch wirkt. In ihn schreiben sich die Erregungen ein, und zwar als Original oder in Form der Wiederkehr, die ekphorisch wirkt. Ebendiese Auf- und Entladung findet auch in der Erregungsgemeinschaft der Lyriklesung statt, und zwar im spezifischen Wechselspiel von performativem Epitext und Lesung. Für Warburg stellt das Symbol das funktionale Äquivalent des Engramms dar – für ihn speichern Symbole die größten Energien und lösen die intensivsten Erregungsausschläge aus.

Lyrik, so meine These, wird – in ihrer Metaphernfülle und Bildsprache – in der Lesung als Symbolform höchster Energetik rezipiert. Wer anfängt Lyrik zu lesen,

23 Vgl. Richard Semon: Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens. Leipzig 1908, 371–373.

24 Ulrich Raulff: Der Teufelsmut der Juden. Warburg trifft Nietzsche. In: Sprache der Geschichte. Hg. von Jürgen Trabant unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner. München 2005, 142.

25 Semon: Die Mneme, 119.

26 Raulff: Der Teufelsmut der Juden, 142.

wer vom Gesprächston zu Vortrag oder Gedichtlesung wechselt, suggeriert diesen Eindruck. Wer den Wechsel hört, richtet seine Erwartung auf eine solche Übertragung höchster Energetik aus. Da diese symbolische Kodierung im Tempo des Lesens aber nur flüchtig zu erfassen ist, bleibt sie auf Bruchstückhaftes beschränkt: Einzelne Verse, Sätze, Einheiten, so könnte man in einer Nietzsche-Paraphrase sagen, werden souverän und springen aus dem Kontext heraus. Es funkts und zum Vorschein treten Erregungspartikel. Die Rezeption schaltet in solchen Momenten auf die Wahrnehmung von Klang, Rhythmus, Melodie und Sprachfluss um. Sie wird mitreißend: „perform the storm“²⁷ – so entsteht das Rauschgefühl der Lyrik, das den Eindruck höchster Erregung keineswegs ausstreckt. Dass diese Erregungspotenziale sich grundlegend von denen der Prosa oder Dramatik mit ihren Figuren, ihrer kontinuierlichen Psychologie von Personen, Situationen und Plot-Strukturen („nur keine Story!, auf keinen Fall eine Story zulassen,“ legte schon Thomas Kling als Devise für die Lyrik nach Mayröcker aus²⁸), ihrer Spannungsführung und Lust am Text unterscheiden, liegt auf der Hand.

Gelesene oder vorgetragene Lyrik bildet aber nur die eine Hälfte der engraphischen oder ekphorischen Erregung innerhalb der engrammatischen Lyriklesung. Die zweite Hälfte ist der ebenfalls auf Kürze ausgerichtete performative Epitext: Er kommt im Regelfall als autodiegetische Selbsterlebens-Beschreibung daher. Als Künstleranekdote, realistisch erzählt, mit Authentizitätsmarkern gespickt. Im Kontext der deutschsprachigen Lyrik hat diese vermeintlich spontane Selbstaussage eine besondere Kodierung: Über die Stimme und die performative Inszenierung von Gedankenfolgen ruft sie – selbst beim Vortragen von Avantgarde-Texten – stets die Konzeption der Lyrik als Ausdruck des Gefühls auf. Zwischen diesen Erregungs- und Abkühlungspotenzialen changieren die performativen Epitexte im Wechsel mit dem Vortrag poetischer Texte. Sie tragen mit ihrer erzählenden, meist an eine zentrale Figur (Ich) gebundenen Perspektive, mit ihrer Plot-Struktur und ihrer auf eine Story ausgerichteten Kohärenz zur energetischen Balance der Lyriklesung bei. Hier finden sich viele weitere Verständnispassagen. Mit ihnen lässt sich ein zweites Erregungspotenzial entfalten und abrufen, – wiederum vermittelt durch Moderationen, zusätzlich vorgetragene Informationen, einschlägige Selbstauskünfte, die vorgenommene Gewichtung des Gehörten oder durch Produktionsauskünfte, gezielte Entdeckungen und Dichtergeständnisse. Nur weil die Erzählungen einen informativen Charakter tragen, heißt das noch lange nicht, dass in ihnen immer die gemäßigte Erregungsstufe „ethos“ herrsche. Information kann gezielt zur Höchstaufregung füh-

27 Lentz: „perform the storm“. URL: <https://www.fischerverlage.de/magazin/lyrik/perform-storm>.

28 Thomas Kling: Widmungen: für Dorothea Gelker. Düsseldorf 15. November 1985, 15.

ren. Moderieren übrigens heißt während der Lyriklesung: sich als Moderierende an der energetischen Komposition beteiligen, sie konstellieren und in Szene setzen. Und zwar mit dem energieeffektivsten Mittel überhaupt: der gezielten Frage.

5 Greenblatts *New Historicism* und die soziale Energie

Es geht hier nicht darum, einer Trennung zwischen Form und Inhalten das Wort zu reden. Da entweder auf der einen oder auf der anderen Eben das Energiepotenzial zu vermuten wäre und der Inhalt sich etwa in eine zuvor bestehende Form einfüllen ließe. Nein: Die Kunstform Lyriklesung konstituiert ihre Energetik prozessual aus ihrem notwendigen Wechselspiel von performativem Epitext und Lesepart. Sie lädt sich (Energie vor dem Sturm) auf, indem sie sich etwa spezifischer Diskurse und Codes bedient. Die zweite energetische Dimension lässt sich also im Rückgriff auf Stephen Greenblatts *New Historicism* und seinen Begriff der „soziale[n] Energie“²⁹ erfassen: Die Energetik der Lesungen und des Gesprochenen steigt dadurch, dass Diskursfäden in den Text eingebunden werden und andere wieder aus ihm herausführen. Signifikant ist in diesem Sinne weniger, was die einzelnen Autoren gelesen haben oder tatsächlich von sich erzählen, sondern vielmehr der Fundus von Codes und Narrativen, den sie – wissend oder nichtwissend – mit ihrem Publikum teilen. Die Reibung der Diskurse, wie Greenblatt sie nennt, die Polykodierung, wie man im Anschluss an Koschorke³⁰ sagen kann, die gerade keinen Abschluss benötigt, kein Einpflegen von Paradoxien, macht zum zweiten die spezifische Energetik der Lyriklesung aus. Sie wird als Zirkulation sozialer Energien innerhalb einer (Warburg’schen und Greenblatt’schen) Erregungsgemeinschaft beschreibbar.

29 Greenblatt: Verhandlungen mit Shakespeare, 12.

30 Albrecht Koschorke: Codes und Narrative. Überlegungen zur Poetik der funktionalen Differenzierung. In: Texte zur Theorie der Literaturtheorie der Gegenwart. Hg. von Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner und Bernd Stiegler. Stuttgart 2008, 545–558, hier: 547.

6 Rhetorik – *enárgeia* und *enérgeia*: Detaillierte Darstellung und Fülle

Drittens lässt sich in die spezifische Energetik der Lyriklesung schon aufgrund der Bühnenpräsenz der Beteiligten an das alte Begriffspaar der Anschaulichkeit (*enárgeia*) und Fülle (*enérgeia*) knüpfen. Die *enárgeia* ist als „Lebendigkeit, die einem vor Augen steht“, seit Aristoteles eine feste Kategorie. „Das (aus sich heraus) leuchtend vor Augen stellen“ ist per se ein energetisches Bild.³¹ Von Cicero³² an ist die Anschaulichkeit schließlich mit der Fülle (*enérgeia*) der Informationen identifiziert. Sie vermag den Zuhörern einen Eindruck vor Augen zu stellen, welcher im Zuviel oder Zuwenig Kontur zu verlieren droht. Die Denkfigur der Fülle und des Überflusses verbindet die Rhetorik des Auftritts, der Erscheinung und der energetischen Flüsse direkt miteinander. Folgen wir diesem Leuchten (*enárgeia*), geraten wir mit Lessing zur Lebendigkeit literarischer Darstellung, die er mit der Immersion in die entworfene Welt verbindet:

Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich seyn; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu seyn aufhören.³³

Dieses Täuschende, so Lessing weiter, heißt *enárgeia* – wegen seiner Lebendigkeit. Diese Form der *enárgeia* entsteht, wenn die realistische Inszenierung ein Eintauchen in den Text erlaubt. *Enárgeia* wird so mit der Mimesis der Darstellung (und damit einer spezifischen Poetik) enggeführt.

Lebendigkeit und höchste Energetik entstehen, wenn die Nachahmung perfekt ist. Das überzeugt einerseits, ist aber andererseits – mit Blick auf Warburg und Greenblatt – gerade nicht die einzige Möglichkeit, um die Lyrik leuchten zu lassen. Diese anderen Potenziale (etwa an spezifischen Bildmaterialien partizipieren, sich an Diskurse andocken, Wortenergien erzeugen, neue Sympathien schmieden etc.) schauen wir uns im Einzelnen an – es sind Verfahren vor allem der Avantgarde-Lyrik.

31 Kemmann: „Evidentia, Evidenz“, 33.

32 Kemmann: „Evidentia, Evidenz“, 33, 35 u. 47.

33 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart 2012, 123.

7 Diffraktion

Wir können noch ein weiteres energetisches Prinzip ausmachen, das sich im Doppelspiel von Textlesung und performativem Epitext vollzieht. Ich möchte dieses Paar aus immer neuer Grenzziehung und Überschreitung der eben noch betonten Grenze, aus Verneinen der angebotenen Kategorisierung bei gleichzeitigem Vollziehen exakt dieser Praxis (Interviewbashing im Interview etwa) mit dem Modell der Diffraktion beschreiben.

Damit lässt sich eine Alternative zur Selbstreflexion entwerfen, die stets eine – an sich und ihren Bedingungen – scheiternde Reflexion wäre. Wozu noch den Gestus vortäuschen, wenn ihm sein Misslingen eingeschrieben ist?

So ist das Einsetzen der neuen Energetik und Ökonomie des Überfließens und der Grenzziehung mit dem Schaffen einer Alternative zur Reflexion verbunden. Das ist folgerichtig, weil die Vorstellung eines Platzes gegenüber einem pflanzlichen Objekt, eines Orts der sicheren, statischen und separierten Reflexion,³⁴ Kontemplation und Erkenntnis – wie Schopenhauer ihn entworfen hat – sich als inkompatibel mit den Modellen Hyperinformation, der gemeinsamen Pools und Datenströme, der Omniverbindungen, der Mehrfachfokussierungen und Überlagerungen erweist. Die entscheidende Innovation liegt aus meiner Sicht daher im Kurzschluss des poetischen Produktions-, Text-, Selbstreflexions- und Lektüremodells mit dem – von Donna Harraway und Karen Barad³⁵ entwickelten – Konzept der Diffraktion.³⁶

Was ist Diffraktion? Es handelt sich um ein physikalisches Modell: Wellen (wie die des Lichts) werden gebeugt, wenn sie durch eine Lücke in einer Barriere dringen. Anders als bei der Reflexion werden Wellen nicht von einer Fläche zurückgeworfen, auf die sie treffen. Bei der Beugung geht es vielmehr um ein Überfließen des einen Mediums in ein anderes. Die Lücke, die diesen Überfluss erlaubt, ist konstitutiv für den Beugungsapparat. Die Wellen treffen auf die Barriere, ein Teil fließt durch die Lücke in das Medium über, das hinter der Abgrenzung liegt. Diese Wellen breiten sich daraufhin von der Lücke aus in konzentrischen Halbkreisen aus. Als solche interferieren sie mit den bereits vorgängigen Wellenbewegungen des Mediums, in das sie eingedrungen sind. Die Differenz beider Wellenamplituden bleibt hierbei erhalten. Aus dieser Überlagerung von Wellen mit unterschiedlichen

³⁴ Zu diesem kardinalen Wechsel innerhalb der Lyrikgeschichte vgl. die überzeugende Studie von: Ulrich Breuer: „Farbe im Reflex“: Natur / Lyrik im 19. Jahrhundert. In: Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur. Hg. von Steffen Martus u. a. Bern 2005, 141–164, hier: 49.

³⁵ Karen Barad: Verschränkungen. Übers. von Jennifer Sophia Theodor. Berlin 2015.

³⁶ Siehe hierzu: Christian Metz: Beugung. Poetik der Dokumentation. Berlin 2020.

Amplituden kommt es bei der Beugung zu Unschärfeeffekten dort, wo die Wellen aufeinandertreffen.

Einer der wichtigsten Effekte dieses physikalischen Phänomens ist: Durch die Beugung dringt die Wellenbewegung in Gebiete vor, in die sie auf direktem Wege oder mithilfe der Reflexion nicht gelangen würde. Das Phänomen der Beugung ist nämlich nicht an Winkelgesetze gebunden. Daher wird bei der Beugung auch dort Licht, wo in anderen Fällen Dunkelheit geherrscht hätte. Der Beugungsapparat umfasst also vier Komponenten: Eine Grenze, die zu keiner Zeit aufgelöst wird, eine Lücke, das Überfließen des einen in das andere Medium und die daraus resultierenden Figuren der Interferenz und Unschärfe.

8 Hendrik Jackson: Ein energetisches Close reading

Anhand des folgenden Drei-Minuten-Ausschnitts aus Hendrik Jacksons Vortrag³⁷ soll das eben skizzierte Quartett von performativen Epitexten als Leitlinie der Untersuchung dienen.

Wie sieht eine solche energetische Analyse aus?

Leere Bühne. Kühle Leere. Jackson kommt. *Evidentia* – Detailreichtum? Eher übersichtlich. Wenige Details. Klare Kontur. Jackson findet das Arrangement einer Wasserglas-Lesung vor. Alles in Schwarz, ein Tisch, ein Autor: Topos des obskuren, rätselhaften, undurchschaubaren Dichters. Jackson trägt zwei auffällige Utensilien bei sich: ein Notizheft und ein iPad (oder so). Die beiden Gegenstände werfen einen medialen Kontrast auf: Das Heft steht für das handschriftliche Notieren des Flüchtigen in einem separaten (Schreib-)Raum. Das iPad dafür, Geschriebenes und Gedachtes sofort – qua Suchmaschine – mit den Wissensbeständen verbinden zu können. Setzen, wackeln.

HJ = Hendrik Jackson

- 4:36:16 1 HJ ((seufzt)) Hhm [Pause] Ja [Pause] Hier wackelt so.
4:36:39 2 Ja, wackelig ist auch, was ich mache hier (also).
4:36:42 3 Mmh [Pause] ((seufzt))
4:36:51 4 Also ich hab mmh ((schnalzt mit der Zunge)) (-) ich
hab etwas leichtfertig zugesagt hmm [Pause], weil
hmm ich momentan eigentlich äh überhaupt nichts äh
zu sagen habe. Also mmh (-)

37 Eder, Poiss und Huber: Tag 2 Teil 2, 4:36:16–4:54:28.

- 4:37:10 5 Die zwanzig Minuten [Pause] können ganz lang sein
 (also). Hhm [Pause] Das kenne ich leider [Pause] aus
 dem Unterricht auch [Pause] und mmh (-)
- 4:37:24 6 ((stellt die Wasserkaraffe runter))

Was sehen wir mit Greenblatt? Die Inszenierung einer Pathos-Formel. Die Angst-Szene: Man geht für einen Vortrag auf die Bühne, hat aber nichts vorzutragen. Keinen Text, keinen Witz. Wackeligkeit.

Ist das mit Warburg ein starker Erregungsmoment? Sicher mehr als bei Utler. Risiko und Spontaneität und Geistesgegenwart müssen jetzt an ihren Platz. Aber gesehen haben wir solche Inszenierungen vielleicht schon früher: also mnemische Engrammatik. Mit Ekrigraphie, denn es wackelt!

Ich denke nicht, dass Jackson vorab über Verletzbarkeit nachgedacht hat. Ich glaube auch nicht unbedingt, dass er Butlers Aufsatz über Affektivität und Prekarität gelesen hat. Er folgt diesem Code, weil das heutzutage geht: die Energie der Verletzbarkeit, des Affiziertseins aufzurufen. Gerade auch als männlicher Autor (man stelle sich das etwa bei Günter Grass vor). Greenblatts Reibung lässt grüßen: Routiniert lädt Jackson seine performative Epitext-Inszenierung mit diesem Code auf. Statt „perform the storm“³⁸ nur noch Sturm im Wasserglas, und zugleich überträgt sich dieses energetische Potenzial auf das gesamte Lesungssetting: Die Arbeit am Wackelkandidaten „Wasserglaslesung“ ist eben nicht nur ein Angebot, sie auf die Psyche des Autors zu verrechnen, sondern auch, sie als performativen Kommentar zu verstehen. Hier wird das Potenzial der traditionellen „Wasserglaslesung“ – die längst wackelig geworden ist – einfach abgeräumt. Die Lesung von fertigen Texten wäre ja auch gar nicht möglich. Was man nicht hat, liest man nicht.

Die Inszenierung von Verletzbarkeit, von Porosität, einer Durchlässigkeit schlägt um in einen Akt der Balance:

- 4:37:28 7 So! Reicht, wenn einer wackelig ist.

Um anzuschließen:

- 4:37:32 8 Ja, ich habe nichts zu sagen eigentlich mmh. [Pause]
 Das ist ein bisschen schwierig [...]

³⁸ Lentz: „perform the storm“. URL: <https://www.fischerverlage.de/magazin/lyrik/perform-storm>.

Selbstverständlich inszeniert sich Jackson – die Energiefüllung wird langsam prall – als Metapher der eigenen Texturen, um mit einer zeitlichen Verschränkung von Geschriebenem und Autorperson fortzuschreiten:

- 4:37:49 9 Wenn ich sage, dass ich mich natürlich nicht mmh über die Schriften definiere, die ich geschrieben habe, und die gedruckt vorliegen (-) ich glaube, das geht allen so, ((lacht)) weil die sind ja schon geschrieben (-)
- 4:38:00 10 sondern natürlich über die, die ich noch schreiben werde. Und [Pause] dann habe ich überlegt: Eigentlich sogar über die, die ich nie schreiben werde, denn (-) darin erkenne ich mich am ehesten wieder.
- 4:38:13 11 Und ähm [Pause] Und ähm [Pause] deswegen aber kann ich die halt nicht vortragen äh, (das) ist das Problem, und ähm [Pause]. Also [Pause] müsste ich eigentlich nichts sagen, und da fängt das Problem schon an, weil (-) die Null ist halt ein Kreis [...].
- 4:39:10 12 Ich plaudere jetzt einfach mal. Wenn ich schon nichts vorlese.

Als Metapher des eigenen Arbeitens: So beginnt der „Sog des Entschlüsselungswunsches“,³⁹ denn der Publikumserfolg von Lyriklesungen speist sich – so hielt Ursula März schon 2002 treffend fest – nicht alleine daraus, „dass von einem literarischen Text Begeisterte diesen unbedingt noch einmal, vorgetragen mit der Stimme der Autorin, hören wollen, sondern daraus, dass die Leute den Körper, das Gesicht, die Kleidung, das Benehmen der Frau da vorne sehen wollen“.⁴⁰

Und dieser Autor gibt sich als ambivalente Konstellation; einerseits als das schwarze Geheimnis, das angeblich hier, an diesem Ort ist, während er andererseits angeblich sein Scheitern preisgibt. Hier sind wir in der doppelten Struktur von Grenzziehung und Lücke, durch die – diffraktiv – ein Medium in ein anderes einfließt. Und das Licht fällt aufgrund der Verschränkung auch dorthin, wo in der Reflexion kein Licht fallen würde: auf die Beziehung des Autors zu seinen Arbeiten, die er nie schreiben wird. Die als Spiegel(wand) also überhaupt nicht existieren, um in der Sprachfigur doch für einen Moment im Licht zu erscheinen. Die also keinen reflexiven Raum, sondern ein diffraktives Überfließen vor Augen stellen.

³⁹ Ursula März: Rauchen und Rucken. Die Dichterlesung als Ereignis und Problem. In: Frankfurter Rundschau. 26. Februar 2002, 23.

⁴⁰ März: Rauchen und Rucken, 23.

Das ist Hendrik Jackson – körperlich direkt vor Ihnen und dennoch zieht jede seiner Aussagen die Grenze zwischen dieser Figur und der Person, um sie mit der Betonung der eigenen Wackeligkeit, dem Gestus, sich selbst in Balance und in Sicherheit bringen zu müssen, wieder zu unterlaufen. Diffraktiv erzeugt er so auf der Bühne Unschärfeeffekte. Durch das Überfließen lädt er die Situation mit poetischer Energie auf. Selbst wer diese Energetik des unbestimmten Bestimmten (es geht stets um den Doppelcharakter von Setzung und Unterlaufen) als langweilig auffasst, befindet sich im energetischen Modus, den diese Inszenierung initiiert.

Mit dem Geständnis, nichts zu sagen zu haben, ruft Jackson einen Topos des Versagens auf. Das Scheitern liegt plötzlich auf der Hand. Ein Autor, der nichts zu sagen hat, ist kein Autor – eine Energetik, mit der sich jeder sofort identifizieren kann. Ist das nicht der Angstmoment jeder Person? Leichtfertig zugesagt zu haben, nach vorne zu gehen. Aber nichts, überhaupt nichts zu sagen zu haben. (Vielleicht darf ich Ihnen erzählen, dass ich vor Ort war. Und in keiner Weise war Jackson nachträglich schockiert. Oder in besonderer Weise mitgenommen. Alles Selbstdarstellung?)

Lesen muss man mit dieser Inszenierung schon nicht mehr. Prozessual entfaltet sich das Kunstwerk: Lyriklesung. Diese Entwicklung setzt ein mit der Personalisierung der Autorenvorlesung seit den 1990er Jahren. Zuvor waren die Lesungen an den Vortrag oder das Vorlesen geknüpft. Damals gab es sie noch: den Epitext und die strukturalistische Unterscheidung, die jetzt mit höchster Energie hinfällig gemacht wird. Inzwischen dienen die Lyriklesungen zur Vorführung des Autors in seiner Rolle als Dichter. Sie würden „in radikalisierter Form“⁴¹, so März 2002 noch,

ihren Zweck auch dann [erfüllen], wenn der Autor sein Buch erst gar nicht aufschläge, um daraus vorzulesen, sondern sein Publikum von Anfang an mit Anekdoten, der Entfaltung von privaten Philosophien, ergänzt durch kleine Darbietungen aus dem Repertoire des Habituellen unterhielte.⁴²

Was Ursula März sich als Provokation vorstellt, ist überhaupt nicht das Telos der Verletzbarkeit, wie sie Hendrik Jackson betreibt (er liest ja noch), sondern das kunstvolle Verweben des Gedankens – könnte sein, dass er nichts liest –, bevor er dann doch mit seinen Texten einsetzt. Das Lesen selbst erhält nun eine neue Wertigkeit. Zuvor konnte man Jackson noch beim hochgradig energetischen Prozess zuschauen, wie bei der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Sprechen tatsächlich Poesie entsteht (oder zumindest Performance). Jetzt wirkt das Lesen der vorgeschriebenen Passagen wie der Wechsel zu Ruheinseln. Als wäre der

41 März: Rauchen und Rucken, 23.

42 März: Rauchen und Rucken, 23.

Autor in den sicheren Raum der Lektüre eingetreten und würde so eine Sicherheit gewinnen, auf die es in der Inszenierung vor Ort aber eigentlich nicht ankommt. Das Gelesene (das Kernwerk) wird degradiert zum Epitext. Oder doch nicht? In dieser energetischen Schwebe hält Jackson seine performativen Epitexte, indem er eben nicht in Detailvielfalt ausufert, sondern anschaulich bleibt, indem er geschickt das autobiografische Potenzial des Erzählens mit den verschiedenen Inszenierungen von Figuren diffraktiv verschränkt.

Schon seit 20 Jahren sind Autor:innen daran, die Grenze zwischen Autorperson und Auto(r)fiktion nicht etwa einzureißen. Nein, ohne die Grenze und die Behauptung der Differenz wäre die Kommunikation auf Identität aus und damit auch auf die Erfüllung einer ästhetischen Kategorie: der Langeweile. Es geht also gezielt und mit allen Finessen bestückt darum, die Grenze zu behaupten, die Differenz zu betonen und sie doch porös zu machen – für gezieltes Überfließen zu sorgen. Das erst sind (Doppel-)Spiele der Beugung, und zwar im Hinblick auf eine Figur hin, die körperlich (performativ) in *actio*, in einer spezifischen Situation präsent auf der Bühne ist. Inszeniert wird eine Körperlichkeit, die sich dem Zugriff zugleich entzieht. Diese Doppelbewegung indes ist zu erklären: und zwar als und im Modus der Diffraktion.

9 Ausblick und Fazit

Was wir im Fall von Hendrik Jacksons performativen Epitexten sehen, ist also das ständige Vorantreiben von diffraktiven Mustern, in denen das eine in das andere Medium überläuft, beide sich ineinander verschränken und immer neue Unschärfe-Effekte erzeugen. Diese diffraktive Energetik führt auch mit sich, dass erst aus dem Vorgetragenen (noch nicht Geschriebenen) das neue Textuelle entsteht. Nicht der Vortrag dient zum erneuten Aufrufen eines Textes, sondern die performative Lesung führt zur Produktion von Texten. Als zwei Monate nach dem Symposium Franz Josef Czernin und der Autor, der „gegenwärtig nichts zu sagen hat“, ihr gemeinsames, langes Gespräch veröffentlichen, gehen sie dort – ausgerechnet – vom Begriff der „Reflexion“ aus. Aus strukturalistischer Perspektive stellt dieses Gesprächsinterview eindeutig einen Epitext dar. Doch in diesem Fall wirkt es, als sei das Symposium schlicht noch nicht vorbei, sondern das Interview noch Kernwerk der Konferenz. Aber das müssen Experten wie Torsten Hoffmann⁴³ beurteilen – mitten in unserer diffraktiven, epitextuellen Lyrikwelt.

⁴³ Vgl. z. B. Torsten Hoffmann: Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit. In: Literatur für Leser 38 (2015), Sonderheft: Literaturbetriebspraktiken, 99–111.

Literaturverzeichnis

- Barad, Karan: Verschränkungen. Übers. von Jennifer Sophia Theodor. Berlin 2015.
- Breuer, Ulrich: „Farbe im Reflex“: Natur / Lyrik im 19. Jahrhundert. In: Lyrik im 19. Jahrhundert. Gattungspoetik als Reflexionsmedium der Kultur. Hg. von Steffen Martus, Stefan Scherer und Claudia Stockinger. Bern 2005, 141–164.
- vom Brocke, Sonja: Düngerkind. Ostheim/Rhön 2018.
- vom Brocke, Sonja: Mush. Gedichte. Berlin 2020.
- Deuber-Mankowsky, Astrid: Diffraktion statt Reflexion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 3 (2011), H. 4 Nr. 1, 83–91.
- Döring, Jörg: Performative Epitexte. URL: <https://blogs.uni-siegen.de/epitexte/projekt/performative-epitexte/> (12.10.2022).
- Döring, Jörg: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext. In: Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk. Hg. von Christian Klein. Stuttgart 2018, 73–93.
- Döring, Jörg: Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts? Monika Rinck liest „Alles Sinnen und Trachten“ (Apollo-Theater Siegen, 3. Dezember 2019). In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 51 (2021), H. 3, 49–72.
- Döring, Jörg und Johannes Paßmann: Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest „Die Nordsee“ (2014). In: Zeitschrift für Germanistik, N.F. XXVII (2017), H. 2, 329–347.
- Eder, Thomas, Thomas Poiss und Florian Huber: Tag 2 Teil 2. (Live-Stream zu: Franz Josef Czernin. Autorensymposion und Literaturfest 21.–24. April 2022). URL: https://www.youtube.com/watch?v=Sms1Evt2HNM&list=PLeUoMGqfr2Q3dE05jX948c1TiD-Hbf_N6&index=6 (12.10.2022).
- Falkner, Brigitta: Strategien der Wortsfindung. Berlin 2017.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Frankfurt a. M. 2016.
- Greenblatt, Stephen: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Übers. von Robin Cackett. Berlin 1990.
- Hoffmann, Torsten: Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit. In: Literatur für Leser 38 (2015), Sonderheft: Literaturbetriebspрактиken, 99–111.
- Kemmann, Ansgar: „Evidentia, Evidenz“. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Bd. 3 (Eup-Hör). Hg. von Gert Ueding. Tübingen 1996, 33–47.
- Kleinschmidt, Erich: Die Entdeckung der Intensität. Geschichte einer Denkfigur im 18. Jahrhundert. Göttingen 2004.
- Kling, Thomas: Widmungen. für Dorothea Gelker. Düsseldorf 15. November 1985.
- Koschorke, Albrecht: Codes und Narrative. Überlegungen zur Poetik der funktionalen Differenzierung. In: Texte zur Theorie der Literaturtheorie der Gegenwart. Hg. von Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner und Bernd Stiegler. Stuttgart 2008, 545–558.
- Lentz, Michael: „perform the storm“. URL: <https://www.fischerverlage.de/magazin/lyrik/perform-storm> (12.10.2022).
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Stuttgart 2012.
- Manz, Nora: Lyrik und performativer Epitext. Nora Gomringers Lesungsroutinen. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 49 (2019), H. 3, 477–492.
- März, Ursula: Rauchen und Rucken. Die Dichterlesung als Ereignis und Problem. In: Frankfurter Rundschau. 26. Februar 2002.
- Metz, Christian: Beugung. Poetik der Dokumentation. Berlin 2020.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Geschichte der literarischen Vortragskunst. Stuttgart 2020.

- Raulff, Ulrich: Der Teufelsmut der Juden. Warburg trifft Nietzsche. In: Sprache der Geschichte. Hg. von Jürgen Trabant unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner. München 2005.
- Semon, Richard: Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens. Leipzig 1908.
- Strauß, Botho: Anschwellender Bocksgesang. In: Die selbstbewußte Nation: Anschwellender Bocksgesang und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte. Hg. von Heim Schwilk. Frankfurt a. M. 1994, 19–40.
- Utler, Anja: „manchmal sehr mitreißend“. Über die poetische Erfahrung gesprochener Gedichte. Bielefeld 2016.
- Utler, Anja: kommen sehen. Lobgesang. Wien 2020.

Lena Hintze

„15 Jahre, zehn Gedichte.“ Potenziert performativer Epitext bei Mara Genschel

Es ist der 20. Oktober 2021, ein Lesungsabend an einem der vielen Orte für Literatur in Berlin. Das Publikum ist im abgedunkelten Teil des Raumes auf Stühlen und Sesseln platziert und schaut frontal auf die leicht erhöhte und ausgeleuchtete Bühne. Auf dieser stehen ein Barhocker, ein Stuhl und ein Mikrofon auf einem Stativ. Mara Genschels Auftritt beginnt.

{00:00:00} 01 MG ((betritt die bühne mit einem stapel papier in der linken hand und hat kopfhörer in den ohren, die an ihr mobiltelefon angeschlossen sind, das in ihrer hosentasche steckt))
{00:00:02} 02 ((rückt sich den stuhl zurecht und setzt sich auf den barhocker))
{00:00:05} 03 ((stellt ihr linkes bein auf dem stuhl vor ihr ab, holt ihr mobiltelefon aus der hosentasche und nimmt einstellungen darauf vor))
{00:00:12} 04 ((klopft mit dem zeigefinger ihrer rechten hand an das mikrofon, um zu testen, ob es an ist, danach rückt sie sich den mikrofonständer zurecht))
{00:00:15} 05 ((nimmt weitere einstellungen auf ihrem mobiltelefon vor und reguliert die lautstärke über die seitlich am telefon befindlichen tasten))
{00:00:28} 06 ja schönen guten nabend (-) äm (.)
{00:00:31} 07 °h ich werd auch gedichte lesen (.) und zwar äm erst ein paar äm (--)
{00:00:37} 08 °h gedichte die (-) im weitesten sinne mit bewegung zu tun haben (.)
{00:00:41} 09 °h und dann (-)

{00:00:44} 10 mit ein paar liebesgedichten noch (.)
 abschließen
 {00:00:48} 11 ((seufzt))¹

Daran schließt Genschel den Vortrag ihrer Gedichte an. Immer wenn sie eines davon zu Ende gelesen hat, wirft sie die oberste Seite ihres Papierstapels auf den Boden; zwischendurch blättert sie darin, schaut, wie viele Texte sie noch vor sich hat, und intoniert so Gedicht für Gedicht, Blatt für Blatt. Die Gedichte stammen ausnahmslos aus ihrem Lyrikdebüt *Tonbrand Schlaf*, das 2008 veröffentlicht wurde. Sie eröffnet mit „Handvoll mündiger Tauben“, fährt mit „Sentenz sein“ fort, dann folgen am Stück „Road movies“, „Zwiebel schnitt sie, Messerblick in Spiegel“, „Wie wir schmolzen“, „Einseitige Notiz“, „Zur Stunde: galt“, „Nacht. &“ sowie „Ziergang“. Nach diesen neun Gedichten unterbricht sie ihren Werkvortrag, um anzukündigen, dass sie ein abschließendes zehntes Gedicht lesen wird. Dem Vortrag dieses letzten Textes kommt allerdings eine Frage aus dem Publikum zuvor. Warum sie seit 15 Jahren dieselben Gedichte lese, wiederholt die Autorin die Frage eines:r Zuschauenden für alle laut, weil sie diese eingangs selbst nicht richtig verstanden hatte. Als die Frage im Raum steht, beantwortet Genschel sie pflichtgemäß.

So oder so ähnlich hat wohl jede:r Literaturinteressierte schon einmal eine Lesung erlebt, entspricht sie doch sowohl von ihrem räumlichen Setting als auch von ihrem Ablauf her geradezu prototypisch dem Standard einer solchen Veranstaltung, die mittlerweile häufig in der Forschung beschrieben wurde. Christoph Bartmann spricht von fünf öffentlichen Handlungen, aus denen eine Lesung besteht: (An-)Moderation, eigentliche (Vor-)Lesung, (moderiertes) Gespräch mit dem Publikum inklusive Abmoderation, im Anschluss daran eine Signierstunde und

¹ 1 Unveröffentlichter Videomitschnitt des Beitrags von Mara Genschel zur Veranstaltung „Enter Literature“ vom 20. Oktober 2021 in Berlin, 00:00:00–00:00:51. Es handelt sich hierbei um ein Minimaltranskript nach den Standards des Gesprächsanalytischen Transkriptionssystems (GAT2) zur Verschriftlichung gesprochener Sprache, vgl. Margret Selting et al.: Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In: Gesprächsforschung. Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 10 (2009), 353–402. Das Transkript untergliedert sich von links nach rechts in: Timecode der Aufnahme, fortlaufende Segmentnummer, Initialen der Sprecherin (MG = Mara Genschel) sowie die Transkription des Gesprochenen mit deutlich wahrnehmbarer Ein- und Ausatmung, Sprechpausen und nonverbalen Handlungen. Die Veranstaltung „Enter Literature“ und dieser Aufsatz sind Teil eines Forschungsprojekts, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380.

schließlich geselliges Beisammensein.² Obschon manche Teile dieser fünf Akte wegfallen können, wird der Vortrag aus dem Werk doch mindestens gerahmt, wie Lena Vöcklinghaus etwas kleinteiliger herausarbeitet:

Gewöhnlich klammert eine Anmoderation, etwa von einer Moderatorin oder einer Vertreterin der ausrichtenden Institution, den Vorlese-Teil [...] ein. Im Anschluss folgt meistens ein moderiertes Gespräch, in das auch das Publikum einbezogen wird. Einen zweiten Rahmen stellen die einleitenden und abschließenden Worte des Vortragenden, die meist nicht mit abgelesen, sondern im Gegensatz zum vorher vorbereiteten Vortrag spontan konfiguriert [...] geliefert werden.³

Ein Textvortrag ohne „Begleitschutz“,⁴ wie es bei Gérard Genette von den Paratexten heißt, wäre also ungewöhnlich für eine Lesung. Auf Lesungen von Lyriker:innen, das haben die Studien von Jörg Döring und Johannes Paßmann sowie von Nora Manz gezeigt,⁵ trifft das im Besonderen zu: „Sie lesen ihre Gedichte vor, vor allem aber reden sie darüber.“⁶ Grund dafür sei, so die These, dass „Lyrik aufgrund ihrer sprachlichen Eigenheiten in aller Regel die größte Hörer-Zumutung unter den Praxisformen aufgeführter Literatur dar[stelle].“⁷ Noch mehr als die stille und optionalerweise mehrfach wiederholbare private Lektüre von Gedichten ist das nur einmalige Hören von in der Öffentlichkeit vorgetragenen Gedichttexten eine Herausforderung – und eine angemessene Rahmenkommunikation deshalb notwendig. Erst der „performative Epitext“,⁸ wie Döring und Paßmann ihn nennen, – also das, was ein:e Autor:in vor und nach dem Vortrag von Gedichten über diese sagt, –

2 Vgl. Christoph Bartmann: Dicht am Dichter. Die Lesung als Routine und Ritual. In: To read or not to read. Von Leseerlebnissen und Leseerfahrungen, Leseförderung und Lesemarketing, Leselust und Lesefrust. Hg. von Anja Hill-Zenk und Karin Sousa. München 2004, 120–129, hier: 125.

3 Lena Vöcklinghaus: Rahmungen verkörperter Autorschaft auf literarischen Lesungen und in wissenschaftlichen Vorträgen. In: Der Auftritt. Performanz in der Wissenschaft. Hg. von Thomas Etzemüller. Bielefeld 2019, 389–406, hier: 395.

4 Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M. 2001, 9.

5 Vgl. Jörg Döring und Johannes Paßmann: Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest „Die Nordsee“ (2014). In: Zeitschrift für Germanistik, N.F. XXVII (2017), H. 2, 329–347; Jörg Döring: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext. In: Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk. Hg. von Christian Klein. Stuttgart 2018, 73–93; Nora Manz: Lyrik und performativer Epitext. Nora Gomringers Lesungsroutinen. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 49 (2019), H. 3, 477–492 sowie Jörg Döring: Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts? Monika Rinck liest „Alles Sinnen und Trachten“ (Apollo-Theater Siegen, 3. Dezember 2019). In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 51 (2021), H. 3, 49–72.

6 Döring und Paßmann: Lyrik auf YouTube, 331. Meistens übersteigt der zeitliche Anteil der umrahmenden Kommunikation gar den der eigentlichen Lesung, vgl. Döring: Marcel Beyer liest, 74.

7 Döring und Paßmann: Lyrik auf YouTube, 332.

8 Döring und Paßmann: Lyrik auf YouTube, 332.

macht den Werkvortrag an sich kommensurabel und gehört deshalb als ein wesentlicher Bestandteil zur Lyriklesung. Sie spezifizieren die von Vöcklinghaus als „zweiter Rahmen“ charakterisierten öffentlichen Selbstmitteilungen von Dichter:innen während der Lesung und unterteilen sie in vier Grundformen:

1. die präliminarische Selbstmitteilung der Autoren vor der Lesung des ersten Gedichtes, gewissermaßen das *warm-up*, Teil der Eröffnungskommunikation, die eine gemeinsame Praxis von Autor und Zuhörern zuallererst stiften soll;
2. die Selbstmitteilung des Autors vor der Lesung eines einzelnen Gedichtes;
3. die Selbstmitteilung nach der Lesung eines einzelnen Gedichtes;
4. die Selbstmitteilung im Rahmen eines allgemeinen Publikumsgesprächs im Anschluss an die Lesung des letzten Gedichtes, wenn also gleichsam die *setlist* des Autors abgearbeitet ist.⁹

Wie Döring in einem anderen Aufsatz bemerkt, wird der performative Epitext in Form dieser unterschiedlichen auktorialen Selbstmitteilungen zwar mündlich vorgetragen, spontan erfolgt er deswegen allerdings nicht zwangsläufig. Vielmehr handelt es sich dabei um Routinen einer Praxis, die in zuvor abgehaltenen Lesungen ausprobiert und sodann abgerufen und situationsspezifisch angepasst werden.¹⁰

Exemplarisch soll hier eine „Sprechszene“,¹¹ als die Döring in Anlehnung an Rüdiger Campes Begriff der Schreibszene¹² die Verknüpfung von Gedichttext und auktorialen Äußerungen, von Instrumentalität und Körperlichkeit des Sprechens auf der Bühne bezeichnet,¹³ mittels des gesprächsanalytischen Transkriptionsverfahrens, wie es oben bereits angewandt wurde, nachgezeichnet werden. Denn das Transkript vermag, obwohl es in dieser Analyse nur den Minimalanforderungen des Verfahrens entsprechend eingesetzt wird und komplexere Phänomene wie Betonung, Silbendehnung oder Prosodie nicht berücksichtigt, mehr Auskünfte über die Sprechszene zu geben, als es die bloße Wiedergabe des Wortlauts der Redebeiträge könnte. Die Transkription basiert auf einer audiovisuellen Aufzeichnung des Lesungsabends. Die kategorialen Unterschiede, die zwischen einem Live-Auftritt und dem Mitschnitt desselben bestehen,¹⁴ sollen keinesfalls in Abrede gestellt wer-

9 Döring und Paßmann: Lyrik auf YouTube, 331.

10 Vgl. Döring: Marcel Beyer liest, 89.

11 Jörg Döring: „Der Schreibtisch im Nachtleben“. Bohème um 2000 in *Tristesse Royale?* In: Bohème nach 1968. Hg. von Walburga Hülk, Nicole Pöppel und Georg Stanitzek. Berlin 2015, 109–141, hier: 120.

12 Vgl. Rüdiger Campe: Die Schreibszene. Schreiben. In: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1991, 759–772.

13 Vgl. Döring: Marcel Beyer liest, 74–75, Fn. 7.

14 Jede Art der Konservierung eines einmaligen Auftritts, so Anna Bers, reduziert die Anzahl der Codes und kann bestimmte Dimensionen des Live-Erlebnisses nicht mittransportieren, wie

den, jedoch ermöglicht erst die Aufzeichnung der Lesung die Untersuchung in der hier vorliegenden Form.

Genschels einführende Worte zu Beginn ihrer Lesung, dass sie Gedichte vorlesen wird, die im weitesten Sinne mit Bewegung zu tun haben / °h und dann (-) / mit ein paar Liebesgedichten noch (.) abschließen möchte, wirken instruktiv und geben für das Verständnis der nachfolgenden Lesung eine inhaltliche Stoßrichtung vor.¹⁵ Inwieweit die dann vorgetragenen Texte das beinhalten, was Genschel behauptet, sei der individuellen Interpretation überlassen, macht es die „überstrukturierte [...] Textkonstitution“¹⁶ von Lyrik doch zumindest möglich, in viele Gedichte Bewegung und Liebe hineinzulesen. Dass die Autorin mit einem Klischee spielt, ist nicht ausgeschlossen, davon könnte auch das tiefe Seufzen am Ende ihrer einleitenden Aussage zeugen. Nach dem Vortragsblock der neun Gedichte nutzt Genschel die öffentliche Selbstmitteilung, um die Ankündigung, ein letztes Gedicht lesen zu wollen, mit einer zusätzlichen zeitlichen Einordnung zu versehen. Auch hier wird den Zuhörer:innen mehr Kontext zum Gedicht geliefert und damit der funktionelle Gedanke des performativen Epitextes erfüllt. Dass diesem letzten Gedichtvortrag eine Frage aus dem Publikum zuvorkommt, stimmt gleichsam mit den Beobachtungen zur Lyrik-Lesung überein – wenngleich das Publikumsgespräch in der Regel eher (an)moderiert wird, als dass, wie hier, die Zuschauenden direkt und ohne Aufruforderung in den Ablauf eingreifen. Der performativen Epitext nach dem Vortrag der ersten neun Gedichte gestaltet sich mit Beginn des Publikumsgesprächs bei Genschel wie folgt:

{00:07:40} 01 MG °h ja und zum Schluss würd ich gern noch ein
gedicht lesen äm (--) äh
 {00:07:45} 02 von früher (-) äh (.) das macht son spaß
 {00:07:48} 03 äh (.) ((räuspert sich)) lange nicht mehr gemacht
 {00:07:51} 04 äm °h (--) das heißt halt (2.3)
 {00:07:55} 05 da hinten ist eine frage (3.6)
 {00:08:00} 06 bisschen lauter bitte (4.2)

beispielsweise die Beschaffenheit des Raumes, die Zusammensetzung des Publikums usw. Vgl. Anna Bers: Ein spannungsreicher Normalfall. Lyrik-Performance und Schrifttextgedicht als verschiedene Aggregatzustände. In: Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik 2 (2021), 145–169, hier: 146, Fn. 1.

15 Vgl. Döring: Marcel Beyer liest, 76.

16 Jürgen Link: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes. In: Literaturwissenschaft. Grundkurs 1. Hg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek b. Hamburg 1981, 192–219, hier: 205. Vgl. auch Döring: Marcel Beyer liest, 73.

- {00:08:05} 07 ja okay (-) also wenn ich richtig verstanden hab
äh °hh
- {00:08:09} 08 äh warum ich seit fünfzehn jahren (.) äh dieselben
gedichte vorlese (---)
- {00:08:14} 09 °hh äm (--) hh° (3.4)
- {00:08:19} 10 °hh (--) also erstens es sind einfach meine zehn
besten (1.7) äm (2.9) h°
- {00:08:26} 11 °h ich äh (.) mach auch andere sachen aber (--) das
sind halt (.) die richtigen gedichte (--)
- {00:08:33} 12 ich weiß nich (2.3) °hh (1.7) was dagegen spricht
(-) die äh (-) immer wieder mal zu lesen
- {00:08:41} 13 ich denk auch nich dass hier in diesem raum äh jeder
(--) jede version (-) davon kennt °hh¹⁷

Um ein wirkliches Gespräch handelt es sich bei dieser Sprechszene nicht. Liest man das Transkript aufmerksam, fällt auf, dass einzig Mara Genschel spricht. Die Frage aus dem Publikum, bei der die Autorin darum bittet, dass sie noch einmal etwas lauter wiederholt wird, hat keine:n eigene:n Sprecher:in. Das ist nicht in der nachträglichen Rezeptionssituation, die die Aufzeichnung des Lesungsabends darstellt, begründet. Auch das im Oktober 2021 leibhaftig anwesende Publikum vor Ort hat diese Frage nicht gehört. Es konnte die Frage nicht hören, weil sie schlachtweg nicht gestellt wurde. Spätestens an dieser Stelle wird beim Live-Abend wie bei der Aufzeichnung ein Bruch der Kommunikationssituation offenbar, der mit einem entscheidenden Faktor zu tun hat, auf den hier bislang noch nicht eingegangen wurde: Mara Genschel betritt die Bühne mit Kopfhörern im Ohr, die an ihr Mobiltelefon angeschlossen sind. Erst nachdem sie auf ihrem Handy einige Einstellungen vorgenommen hat, beginnt sie mit der Ansprache des Publikums. Warum und wozu sie diese Kopfhörer nutzt, klärt sich im einzigen – so soll an dieser Stelle vorweggenommen werden – „echten“ performativen Epitext dieser Lesung, einem kurzen moderierten Gespräch mit allen Akteur:innen des Abends im Anschluss an die künstlerischen Beiträge. Da Mara Genschel die zweite von sechs Auftretenden war, fand das Gespräch mit vergleichsweise großer zeitlicher Distanz zu ihrer Lesung statt. Auf die Frage hin, wie sie entscheidet, mit welchem Material sie auftritt und ob sich die von ihr vorgetragenen Texte von ihren publizierten Druckwerken unterscheiden, offenbart Genschel nachträglich, dass sie mit ihrer Darbietung eine Lesung von 2007 nachgestellt hat. Über die Kopfhörer spielt sie im Moment ihres Auftritts die Aufzeichnung ihrer eige-

17 Genschel: Beitrag „Enter Literature“, 00:07:40–00:08:45.

nen Lesung inklusive des performativen Epitextes in Form der eröffnenden Worte von 2007 ab und spricht auf der Bühne im Oktober 2021 das Gehörte Wort für Wort nach. Die Papiere, die sie in der Hand hält und von denen sie vorgibt, die Gedichte abzulesen, sind unbeschrieben.¹⁸

Mit diesem Reenactment ihrer eigenen Lesung stellt Genschel einen Großteil dessen aus, was paradigmatisch für eine Lyriklesung ist. Vor allen Dingen, dass die typische Lyriklesungssituation neben dem Werkvortrag wesentlich aus den erklärenden Worten des/der Autors:in und einem Gespräch mit dem Publikum – kurz: dem performativen Epitext – besteht. Doch mit ihrem Auftritt, so die These hier, dreht sie das klassische Setting der Lyriklesung noch einmal eine Umdrehung weiter, sie potenziert es. Das Abrufen von „erprobten Routinen“¹⁹ in Bezug auf das Handeln von Dichter:innen bei Lesungen ist bei diesem Auftritt von Mara Genschel in einem sehr besonderen Sinne präsent, wenn ihr eine bereits abgehaltene Darbietung als Aufzeichnung bereitsteht, die sie noch einmal vorführt. Schaut man mit der Performativitätsforschung auf diese Lesung, werden auch die durch Erika Fischer-Lichte geprägten Beschreibungsmodi der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit der Aufführung²⁰ von Genschel pervertiert, weil sie letztlich an die Stelle der Ephemeralität die Iterabilität setzt. Genschels Lesung im Oktober 2021 hat immer noch etwas Einzigartiges und Ereignishaftes an sich, aber ihr Grundgedanke ist, einen Auftritt mithilfe der Aufzeichnung exakt so zu wiederholen, wie er sich schon Jahre zuvor abgespielt hat. Dabei wird ein weiterer wesentlicher Zug der Lyriklesung vorgeführt, wie die Gegenüberstellung des Transkripts des Vortrags der ersten Strophe des Gedichtes „Handvoll mündiger Tauben“ mit der gedruckten Textfassung aus ihrem Gedichtband zeigt:

{00:00:57} 01 MG	halbmohn (-) offen (-) flügellappen
{00:01:00} 02	lippen (--) °h fische deren mund und wässrig deren öffnung stumm (2.5)
{00:01:07} 03	°hh transparen (.) tes cello fern ganz windig cellophan und pflasterfasern (.) denkmal handvoll (--)
{00:01:15} 04	°hh kopfstein (3.2)
{00:01:19} 05	dann auf einmal (--)

¹⁸ Vgl. unveröffentlichter Videomitschnitt des Publikumsgespräches zu „Enter Literature“ mit Yevgenia Belorusets, Mara Genschel, Martina Hefter, Carsten Schneider, Kinga Tóth und Mathias Traxler, 00:07:01–00:08:25.

¹⁹ Manz: Nora Gomringers Lesungsroutinen, 488.

²⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte: Für eine Ästhetik des Performativen. In: Literaturforschung heute. Hg. von Eckart Goebel und Wolfgang Klein. Berlin und Boston 2014, 221–228, hier: 223–224.

{00:01:21} 06 tausend gassenhauer (.) tausendfaches pfeifen
 malt über mehrfarbige sicht sich überlappendes sich
 überlagerndes mehrfarbige wellen schall
 {00:01:28} 07 und abertausend sittiche aus augenwinkeln tauben
 winkeln tauden toten oder spitzen schnäbeln so
 stäben kupferstiche schsch schrillige k käfig
 kutten (--)
 {00:01:36} 08 °hh kuppeln gold nämlich schreie gläsern oder²¹

Die Originalverse des Gedichtes lauten:

Halbton offen Flügellappen,
 Lippen / Fische deren Mund
 und wässrig,
 deren Öffnung stumm;
 transparentes Cello, fern,
 ganz windig Cellophan und
 Pflasterfasern, Denkmal,
 handvoll

Kopfstein.

Dann auf einmal
 tausend Gassenhauer,
 tausendfaches Pfeifen malt
 mehrfarbige Sicht,
 sich Überlappendes,
 Sicht über Lager über Meer,
 farbige Wellen Schall und
 aber tausend Sittiche, aus
 Augen, Winkeln, tauben,
 toten oder spitzen Schnäbeln,
 so Stäben Kupferstiche,
 schrille Käfige
 Kuppeln gold, katholisch
 hohe, tausend schnelle Schläge
 nämlich Schreie,
 gläsern oder [...]²²

Bereits das erste Wort des Gedichtes weicht im wiederholten Auftritt von der im Buch veröffentlichten Fassung ab (halbmohn statt „Halbton“), doch besonders die zweite Hälfte der hier wiedergegebenen Strophe wartet im Reenactment mit Unverständlichem, mit in Bezug auf den Gedichttext sozusagen falschen Verlautbarungen

21 Genschel: Beitrag „Enter Literature“, 00:00:57–00:01:39.

22 Mara Genschel: Tonbrand Schlaf. Leipzig 2008, 54.

auf. Die Autorin liest ihre Gedichte schlecht vor, könnte man meinen; sie artikuliert sie bei Weitem nicht so sauber, wie man sich das bei einer Lesung wünschen oder von ihr erwarten würde. An die Seite der sprachlichen Dichte, die die Überstrukturiertheit von Lyrik mit sich bringt, tritt in der nachgestellten Performance zusätzlich eine Überforderung durch Wörter, die es nicht gibt, sodass die Unverständlichkeit auf eine andere Ebene gehoben wird. Weil Genschel die Gedichte nicht visuell, sondern über die abgespielte Tonaufzeichnung „vor“ sich hat, muss sie an diesem O-Ton dranbleiben, ihm hinterherkommen und gerät deshalb auch zuweilen ins Stocken. Passagen, die sie bei ihrer Lesung 2007 sehr schnell gesprochen hatte, muss sie 2021 noch einmal in gebotener Schnelle ausagieren, während sie schon hört, wie das Gedicht weitergeht. Damit fällt ein Schlaglicht auf ein weiteres typisches Merkmal von Lyrik, auf die „Selbstthematisierung des Mediums Sprache im Akt des Sprechens, im performativen Vollzug“²³. Genschel macht hierdurch auch ein Element produktiv, das in ihren Arbeitsprozessen generell eine wichtige Rolle spielt: Noise. „Das *Störende, Noise*“, so Genschel, verstehe sie als „Partikel; nicht nur, aber mitunter akustisch/schriftlich/situativ. [...] Noise ist kein passives, sondern intelligenter, ein hochaktives Partikel. Im Störenden formuliert sich ein Widerstand zu den es umgebenden sinnvollen Strukturen.“²⁴ Dieses Störende verwendet sie für den Text,²⁵ genauer: in diesem speziellen Fall für ihren Auftritt vom Oktober 2021, mit dem sie die prototypische Lyriklesung ausstellt.

Einen Stör- bzw. zumindest Unsicherheitsfaktor stellt bei Lesungen in der Regel das Publikumsgespräch dar. „Aus der beinahe vollständigen Vorhersehbarkeit – ein Autor liest bereits Gedrucktes vor – stürzt [...] das Leseritual“ mit dem Publikumsgespräch, wie Bartmann resümiert, „kopfüber in sein Gegenteil. In der Fragestunde ist alles möglich [...].“²⁶ Bei Genschel hingegen ist an dieser Stelle alles kalkuliert. Die Frage aus dem Publikum bei ihrem Auftritt von 2021 ist sehr wahrscheinlich nicht nachgesprochen, hätte doch 2007 niemand die Frage stellen können, warum sie seit 15 Jahren immer die damals neu erschienenen Gedichte lesen

23 Claudia Benthien: „Performed Poetry“. Situationale Rahmungen und mediale „Über-Setzungen“ zeitgenössischer Lyrik. In: Rahmenbrüche – Rahmenwechsel. Hg. von Uwe Wirth. Berlin 2013, 287–309, hier: 307.

24 Mara Genschel: Noise, Notiz und Mache. In: Metonymie. Hg. von Norbert Lange. Berlin 2014, 24–27, hier: 25 (Hervorhebungen im Original).

25 Vgl. Genschel: Noise, Notiz und Mache, 27.

26 Bartmann: Dicht am Dichter, 125.

27 Dass Genschels Einführung zu Beginn ihrer Lesung sehr wohl nachgesprochen ist, lässt ein Partikel vermuten. Die Autorin verkündet nämlich, sie werde auch Gedichte lesen. Der Lesungsabend 2021 ist allerdings nicht als Lyrikveranstaltung angekündigt, und unmittelbar vor ihr wurden realiter keine Gedichte gelesen. Die Partikel „auch“ verweist hier also auf einen anderen Kontext, wahrscheinlich auf den aus ihrer Lesung von 2007.

würde.²⁷ Das ist auch an der sehr klaren Artikulation in ihrer Beantwortung der Frage erkennbar, die im Gegensatz zur Sprechweise der nachgestellten Gedichtvorträge steht. Genschel nutzt die inszenierte Frage bewusst, um die Lyriklesung ein weiteres Mal aus der Meta-Ebene zu beobachten. Denn die Lesung ist in vielen Fällen dazu da, dem Publikum etwas Neues vorzustellen – entweder etwas gänzlich Unbekanntes oder aber etwas, das just veröffentlicht wurde und verkauft werden soll. Schließlich sind Lesungen auch und wesentlich Marketinginstrumente für Bücher.²⁸ Beim Auftritt Mara Genschels vom Oktober 2021 liegt die Veröffentlichung der Gedichte, die sie vorliest, knapp 15 Jahre zurück. Obwohl Genschel nicht am laufenden Band Lyrik publiziert, hätte es durchaus aktuellere Publikationen gegeben, aus denen sie zu diesem Zeitpunkt hätte vortragen können.²⁹ Aber gerade das Nicht-Neue ihrer Gedichte dient ihr im zweiten Teil ihrer Antwort auf die „Publikumsfrage“ als Ansatzpunkt, um erneut die Bedingungen von (Lyrik-)Lesungen vorzuführen:

{00:08:48} 01 MG ja (2.6) und (1.1)
 {00:08:53} 02 na gut ich mein wenn ich jetzt (-) ein äh (1.9)
 jedes mal ein neues konzept machen müsste (---)
 {00:09:00} 03 das wär n bisschen (--) ineffizient oder
 {00:09:03} 04 ich mein was is der te was is das thema dieses
 abends (---)
 {00:09:05} 05 °h (--) lesung (1.4) sformen (2.1)
 {00:09:10} 06 ich kann da äh (---) ich kann mich da jetzt nicht
 jedes mal irgendwie vollkommen neu auf irgendwas
 vorbereiten (--)
 {00:09:17} 07 das wäre aberwitzig (2.5)
 {00:09:21} 08 °h (--) das is auch geldmäßig überhaupt nich drin
 also finanziell (.)
 {00:09:24} 09 ich weiß nich äh (1.7) wie das äm (1.9)
 funktionieren soll °h (1.6)
 {00:09:32} 10 außerdem (-) ähm (1.8) wär ich dann jedes mal
 unfassbar aufgeregt (-)

²⁸ Vgl. Anja Johannsen: Stroh zu Gold oder Gold zu Stroh? Zur Ambivalenz öffentlicher Autorenlesungen. In: Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft. Hg. von Philipp Theisohn und Christine Weder. München 2013, 63–75, hier: 67–68.

²⁹ Eine vollständige und stetig aktualisierte Liste von Genschels Publikationen findet sich auf ihrer Website, Mara Genschel: Höhere Vasen. URL: <https://hoeherevasen.wordpress.com/mara-genschel/buch/>. Weblog (20.10.2022).

{00:09:38} 11 ich mein ich weiß dann einfach nich wird es (.)
 total scheiße oder wird es gut es ist jedes mal
 wieder ein (-) unendlicher stress für mich (-)
{00:09:46} 12 es is auch ne (-) frage der gesundheit und ((fasst
 sich ans herz)) des herzens³⁰

Genschel wiederholt mit dieser Aussage das offene Geheimnis des Literaturbetriebs, dass Autor:innen, im Speziellen: Lyriker:innen, ökonomisch auf Lesungen angewiesen sind, um sich das Schriftsteller:innendasein leisten zu können. Gleichzeitig beglaubigt das Auftreten die Zugehörigkeit von Autor:innen zum eigenen Feld: Die Lesung ist „die primäre Aufführungsform des Literaturbetriebs [...]. Damit sind die Aufführungen nicht nur eine Performance für die eigenen *peers*, sondern eben auch der Ort, an dem Literatur [...] vor der Öffentlichkeit präsentiert“³¹ wird. Autor:innen sind dann „literaturbetrieblich erkennbar“,³² wenn sie auftreten. Mit der Lesung, wie Harun Maye bemerkt, veröffentlicht sich der/die Autor:in selbst.³³ Dieses öffentliche Auftreten rentiere sich laut Genschel ökonomisch allerdings nicht, wenn für jeden Kontext etwas Neues erarbeitet werden muss. Diesen allgemeinen Hintergrund münzt die Autorin wieder auf ihre eigene Arbeitsweise um:

{00:09:55} 01 selbst wenn ich das jetzt machen würde
{00:09:57} 02 selbst wenn ich jedes mal (.) irgendetwas spezielles
 für jedes (--) anders wieder angelegte format °h (---)
 äh (---) erfinden ((mit erhobenem zeigefinger))
 würde (1.1)
{00:10:09} 03 °h und es (.) wie gesagt finanziell in dieser weise
 (2.9)
{00:10:15} 04 attraktiv halbattraktiv un (--) tendenz zu unattraktiv
 (--) äm (--) is ja (0.9)
{00:10:21} 05 °h dann müsste ich irgendwas davon haben
{00:10:23} 06 und was hätte ich denn davon (--) °h meine alten
 gedichte zu lesen (2.8)
{00:10:28} 07 °h es ist total (.) ähm (2.7) uninteressant für mich

30 Genschel: Beitrag Enter Literature, 00:08:48–00:09:50.

31 Vöcklinghaus: Rahmungen verkörperter Autorschaft, 390 (Hervorhebung im Original).

32 Döring: Marcel Beyer liest, 75.

33 Harun Maye, Peter von Möllendorff und Monika Schausten: Vortrag/Lesung. In: Handbuch Medien der Literatur. Hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jürgen Schäfer. Berlin und Boston 2013, 333–351, hier: 341.

{00:10:33} 08 °hh oder das arbeitsverhältnis müsste eben das sein
(0.7)

{00:10:37} 09 °hh also dieses es müsste ein arbeitsverständnis geben
das hier irgendwie so sagt das was ich auf der bühne
mach ist dann teil meiner arbeit

{00:10:45} 10 und je:weils das was dann da entsteht oder nich
entsteht (—)

{00:10:49} 11 °hh (—) ist dann eine art forschungsinteresse

{00:10:52} 12 so (—) was (1.9)

{00:10:55} 13 das isses aber auch nich °hh (1.3)

{00:10:58} 14 insofern hh° (—) fünfzehn jahre (1.1) zehn
gedichte³⁴

Tatsächlich hat Mara Genschel für diesen Auftritt genau das gemacht: Sich mit einer spezifischen Anforderung auseinandergesetzt und dafür ein Auftrittskonzept entwickelt. Fünfzehn Jahre lang immer dieselben Gedichte vorzulesen hätte für ihre Arbeitsweise, für das forschungsinteresse, das sie mit ihrer Arbeit verbindet, keinen Mehrwert. Es sei denn, sie entwickelt aus einer alten Lesung etwas Neues. Der Abend, an dem sie ihre Performance aufführte, war thematisch auf die Darbietung von Literatur in unterschiedlichen Präsentationsformen ausgerichtet.³⁵ Auch die weiteren Beteiligten der Veranstaltung, Yevgenia Belorusets, Martina Hefter, Carsten Schneider, Kinga Tóth und Mathias Traxler, gingen mit ihren Aufführungen, die mit Musik und Sounds im erweiterten Sinne, Tanz und Bildender Kunst arbeiteten, über Literatur an sich hinaus. Für diese Künstler:innen, wie auch für Genschel, ist das nichts Ungewöhnliches. Im Gegenteil: Mara Genschel thematisiert den öffentlichen Umgang mit Literatur immer wieder. Bertram Reinecke fasst zusammen:

Jeder Veranstalter, der Mara Genschel einlädt, muss sich darauf gefasst machen, durchleuchtet zu werden, inwiefern gerade seine Veranstaltung Momente der Affirmation des Üblichen enthält, die Mara Genschel nicht mittragen möchte, oder wenigstens darauf, dass sie die situative Konstellation zwischen Auftretenden, Publikum und Ort mit den Mitteln schräger Komik in etwas anderes transzendiert. Ihr Konzept wird damit jeweils eigens auf die Umstände der Anfrage angepasst.³⁶

³⁴ Genschel: Beitrag „Enter Literature“, 00:09:55–00:11:02.

³⁵ Vgl. Temporal Communities: Ankündigung der Veranstaltung „Enter Literature“. URL: <https://www.temporal-communities.de/events/enter-literature-literarische-performances.html> (20.10.2022).

³⁶ Bertram Reinecke: Den Literaturbetrieb schwänzen. In: Mara Genschel Material. Hg. von dems. Leipzig 2015, 5–15, hier: 6–7.

Dafür stehen unterschiedliche Beispiele ihrer Arbeit ein. Im September 2021 trat sie bei der Konferenz „eins: zum andern‘ – Ein Gesprächsexperiment zwischen Lyrik und Wissenschaft“ auf bzw. nicht auf. In einem Format, das Tandems aus einem/r Autor:in und einem/r Wissenschaftler:in zusammen an einem Begriff arbeiteten ließ, erörterte Genschel gemeinsam mit der Philosophin Judith Siegmund den Begriff „Öffentlichkeit“, verwehrte sich der konkreten Öffentlichkeit, der Vorführung des Ergebnisses, dann aber. Zumindest zunächst. Bei der angekündigten Veranstaltung ließen Genschel und Siegmund das Publikum im Saal auf sich warten, während sie in einem Nebenraum eine Art Privatgespräch führten, das aufgezeichnet, aber nicht übertragen wurde. Die Dokumentationen beider Settings – des Publikums im leeren Saal wie des Gesprächs der beiden Protagonistinnen – wurden im Nachhinein miteinander verschnitten und in einen Videobeitrag überführt.³⁷ Im Juni 2021 nahm Genschel außerdem am Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb in Klagenfurt teil, wo ihr Auftritt ebenfalls für Aufsehen sorgte, da sie ihren Text mit angeklebtem Schnurrbart und amerikanischem Akzent vortrug.³⁸ Das ist insofern ungewöhnlich, als die recht strengen Statuten des Wettbewerbs vorsehen, dass ausschließlich der/die Autor:in den eigenen Text vortragen darf, was beispielsweise 2014 dazu führte, dass Karen Köhler vom Wettbewerb ausgeschlossen wurde, weil sie krank war und ihren Text nicht selbst lesen konnte. Es war nicht möglich, dass jemand anderes die Lesung des Textes, der Monate vorher eingereicht wurde, übernimmt. Mara Genschel jedoch verwandelte sich beim Vorlesen quasi in die Hauptfigur ihres Textes – einen Amerikaner mit Schnurrbart –, war also, wenn man so möchte, gar nicht mehr sie selbst und hätte eigentlich vom Wettbewerb ausgeschlossen werden müssen.

Von einem älteren Auftritt berichtet Monika Rinck in einer ihrer Vorlesungen der Münster'schen Poetikdozentur: Zur Feier des von Bertram Reinecke herausgegebenen Materialbandes zu Mara Genschel veranstaltete diese im Mai 2015 eine Gala mit befreundeten Künstler:innen, bei der Rinck im Publikum saß. Ein Teil der Aufführung bestand darin, dass Genschel auf der Bühne dem Literaturkritiker Meinolf Reul gegenüberstand und ein Gespräch mit ihm führte. Jedoch waren die Mikrofone der beiden nicht eingeschaltet, sodass maximal die direkt vor der Bühne sitzenden Zuschauer:innen verstehen konnten, was sie redeten. Der Rest des Publikums sah die gestikulierenden Personen auf der Bühne, verstand aber nichts. Monika Rinck nahm die hinlänglich bekannte und oft miterlebte Gesprächssituation dadurch differenziert wahr: „Dankbar und amüsiert sah ich mir

³⁷ Vgl. Mara Genschel: Höhere Vasen. URL: <https://hoeherevasen.wordpress.com/2022/01/12/sensing-oeffentlichkeit-mit-judith-siegmund/>. Weblog (20.10.2022).

³⁸ Vgl. Mara Genschel: Höhere Vasen. URL: <https://hoeherevasen.wordpress.com/2022/08/16/lesung-bachmannpreis/>. Weblog (20.10.2022).

den übertönten Gesprächsaufbau an. Konnte jetzt auf anderes achten. Auf all die gestischen Anteile der Rede. Auf die Körper, das Sitzen, das Wippen der Füße.“³⁹ Genschel betreibe damit etwas, so Rinck, „das im Literaturbetrieb (im Gegensatz zum Kunstbetrieb) eher selten ist: Institutionalkritik“.⁴⁰ Institutionelle Aushandlungen betreibt Mara Genschel auch mit ihren Publikationen: In Kleinstauflage veröffentlicht sie Textsammlungen unter dem Reihentitel *Referenzfläche*.⁴¹ Diese spielen mit der vermeintlichen Stabilität von gedrucktem Text – Genschel stellt die Texte selbst zusammen, lässt sie vervielfältigen und greift nachträglich handschriftlich in das Gedruckte ein, sodass jedes Heft ein Unikat ist. Über den bibliophilen Stolz, ein solches Heft zu besitzen – wie etwa bei einer handsignierten Erstausgabe –, geht das Konzept der *Referenzfläche* allerdings mit einem eigenen Verleihsystem hinaus: Erwirbt man eine Ausgabe der Reihe, bekommt man diese gegen einen kleinen Unkostenbeitrag von Mara Genschel zugeschickt; wenn jemand anderes die gleiche Ausgabe bestellt, wird man gebeten, sie an den/die nächste:n Interessenten:in weiterzuschicken. Irgendwann kommt die Ausgabe womöglich zu Mara Genschel zurück, sie nimmt neue Eingriffe vor und ironisiert mit der Verknappungslogik das übliche Verkaufs- und Vertriebssystem, mit dem Bücher sonst gehandelt werden.

Die fehlende Stabilität von Text zeigt sich auch deutlich an dem Auftritt, der im Zentrum dieser Überlegungen steht, besonders wenn es um die Unterscheidung von Text und Epitext geht. Denn die Trennung zwischen Werkvortrag und rahmendem performativen Epitext gibt es in dieser Aufführung nicht. Es ist nicht auszumachen, wo die Lesung aufhört und wo der Paratext beginnt; das Werk ist die situativ gebundene Aufführung mit all ihren spontan-mündlich erscheinenden Äußerungen. Über die Möglichkeit, bei einer Lesung überhaupt mit dem Begriff des Paratextes operieren zu können, ist verschiedentlich reflektiert worden. Einerseits, so fasst es Maye zusammen, ist die Lesung Beiwerk des Buches, hat aber, indem sie unabhängig vom gedruckten Buch vor die Öffentlichkeit tritt und über das Buch hinaus eine weitere Zirkulation der Texte ermöglicht, andererseits eigenen Werkcharakter. Die Abweichung vom gedruckten Buch im Ausagieren der Lesung stellt einen Originalbeitrag und kein Anhängsel mehr zum gedruckten Buch dar.⁴² Genuine Originalbeiträge in Form von Lesungen, oder vielleicht sollte

³⁹ Monika Rinck: Verkörpern. Münster'sche Poetikdozentur, gehalten am 7. Dezember 2015. In: Champagner für die Pferde. Ein Lesebuch. Hg. von Monika Rinck und Daniela Seel. Frankfurt a. M. 2019, 312–339, hier: 338–339.

⁴⁰ Rinck: Verkörpern, 325.

⁴¹ Vgl. Mara Genschel: *Referenzfläche*. URL: <https://referenzflaeche.com/>. Weblog (20.10.2022).

⁴² Vgl. Maye, von Möllendorff und Schäusten: Vortrag/Lesung, 341. Vgl. auch Döring: Marcel Beyer liest, 92–93.

man besser sagen: Performances, sind einerseits typisch für Mara Genschel. Sie sind aber – und damit sei das hier singulär herausgegriffene Beispiel eines Auftritts von Genschel auf eine globalere Ebene gehoben – womöglich auch typisch für eine bestimmte Form von Literatur, die sich gegenwärtig vermehrt und wahrscheinlich besonders im Bereich der Lyrik zeigt. Sie verwirklicht sich in der Aufführung und stellt so nicht ein Werkmedium zweiter Ordnung dar, als Reorialisierung eines niedergeschriebenen Textes, sondern ist wie der gedruckte Text selbst ein Werkmedium erster Ordnung.⁴³ Lyrik fungiert damit als Gattung, „die nicht nur ausnahmsweise, sondern ganz wesentlich in verschiedenen Formen existiert“⁴⁴

Mit ihrer Antwort auf eine zweite bei der Lesung im Oktober 2021 gestellte „Publikumsfrage“, die gleichzeitig den Abschluss ihres Auftrittes bildet, öffnet Genschel zumindest gedanklich den Raum für weitere Formen, die aus dem Dargebotenen erwachsen und das Reenactment fortschreiben, es auf die nächst höhere Stufe heben, es erneut potenzieren könnten. Womöglich so lange, bis jeder (--) jede version (-) ihrer Gedichte kennt.

{00:11:04} 01 MG ne andere frage (3.7)
{00:11:08} 02 °h ja also das mit dem äh papier (-)
{00:11:11} 03 ich weiß es is eine (.) dass es papierknappheit
gibt (1.3)
{00:11:15} 04 °hh deswegen (.) äh sammel ich die jetzt auch
gleich wieder ein und benutz die dann nächstes mal
wieder (-)
{00:11:20} 05 vielen dank⁴⁵

Literaturverzeichnis

Bartmann, Christoph: Dicht am Dichter. Die Lesung als Routine und Ritual. In: To read or not to read. Von Leseerlebnissen und Leseerfahrungen, Leseförderung und Lesemarketing, Leselust und Lesefrust. Hg. von Anja Hill-Zenk und Karin Sousa. München 2004, 120–129.

Benthien, Claudia: „Performed Poetry“. Situationale Rahmungen und mediale „Über-Setzungen“ zeitgenössischer Lyrik. In: Rahmenbrüche – Rahmenwechsel. Hg. von Uwe Wirth. Berlin 2013, 287–309

43 Vgl. Maye, von Möllendorff und Schausten: Vortrag/Lesung, 333.

⁴⁴ Bers: Ein spannungsreicher Normalfall, 146.

45 Genschel: Beitrag „Enter Literature“. 00:11:04–00:11:21.

- Bers, Anna: Ein spannungsreicher Normalfall. Lyrik-Performance und Schrifttextgedicht als verschiedene Aggregatzstände. In: Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik 2 (2021), 145–169.
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszene. Schreiben. In: Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a. M. 1991, 759–772.
- Döring, Jörg: „Der Schreibtisch im Nachtleben“. Bohème um 2000 in *Tristesse Royale?* In: Bohème nach 1968. Hg. von Walburga Hülk, Nicole Pöppel und Georg Stanitzek. Berlin 2015, 109–141.
- Döring, Jörg: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext. In: Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk. Hg. von Christian Klein. Stuttgart 2018, 73–93.
- Döring, Jörg: Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts? Monika Rinck liest „Alles Sinnen und Trachten“ (Apollo-Theater Siegen, 3. Dezember 2019). In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 51 (2021), H. 3, 49–72.
- Döring, Jörg und Johannes Paßmann: Lyrik auf YouTube. Clemens J. Setz liest „Die Nordsee“ (2014). In: Zeitschrift für Germanistik, N.F. XXVII (2017), H. 2, 329–347.
- Fischer-Lichte, Erika: Für eine Ästhetik der Performativen. In: Literaturforschung heute. Hg. von Eckart Goebel und Wolfgang Klein. Berlin und Boston 2014, 221–228.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M. 2001.
- Genschel, Mara: Tonbrand Schlaf. Leipzig 2008.
- Genschel, Mara: Noise, Notiz und Mache. In: Metonymie. Hg. von Norbert Lange. Berlin 2014, 24–27.
- Genschel, Mara: Beitrag zu „Enter Literature“ vom 20. Oktober 2021 in Berlin (unveröffentlichte Videoaufzeichnung).
- Genschel, Mara: Höhere Vasen. URL: <https://hoeherevasen.wordpress.com/>. Weblog (20.10.2022).
- Genschel, Mara: Referenzfläche. URL: <https://referenzflaeche.com/>. Weblog (20.10.2022).
- Johannsen, Anja: Stroh zu Gold oder Gold zu Stroh? Zur Ambivalenz öffentlicher Autorenlesungen. In: Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft. Hg. von Philipp Theisohn und Christine Weder. München 2013, 63–75.
- Link, Jürgen: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes. In: Literaturwissenschaft. Grundkurs 1. Hg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek b. Hamburg 1981, 192–219.
- Manz, Nora: Lyrik und performativer Epitext. Nora Gomringers Lesungsrouterinen. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 49 (2019), H. 3, 477–492.
- Maye, Harun, Peter von Möllendorff und Monika Schäusten: Vortrag/Lesung. In: Handbuch Medien der Literatur. Hg. Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. Berlin und Boston 2013, 333–351.
- Publikumsgespräch zu „Enter Literature“ mit Yevgenia Belorusets, Mara Genschel, Martina Hefter, Carsten Schneider, Kinga Tóth und Mathias Traxler vom 20. Oktober 2021 in Berlin (unveröffentlichte Videoaufzeichnung).
- Reinecke, Bertram: Den Literaturbetrieb schwänzen. In: Mara Genschel Material. Hg. von dems. Leipzig 2015, 5–15.
- Rinck, Monika: Verkörpern. Münster'sche Poetikdozentur, gehalten am 7. Dezember 2015. In: Champagner für die Pferde. Ein Lesebuch. Hg. von Monika Rinck und Daniela Seel. Frankfurt a. M. 2019, 312–339.

- Selting, Margret et al.: Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In: Gesprächsforschung. Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 10 (2009), 353–402.
- Temporal Communities: Ankündigung der Veranstaltung „Enter Literature“. URL: <https://www.tempo-ral-communities.de/events/enter-literature-literarische-performances.html> (20.10.2022).
- Vöcklinghaus, Lena: Rahmungen verkörperter Autorschaft auf literarischen Lesungen und in wissenschaftlichen Vorträgen. In: Der Auftritt. Performanz in der Wissenschaft. Hg. von Thomas Etzemüller. Bielefeld 2019, 389–406.

Nora Manz und Anna Obererlacher

„Influencer, Artist, Entrepreneur“ – Kunstfigur Stefanie Sargnagel

„Ist die Kappe eigentlich festgewachsen?“¹ wird die österreichische Autorin Stefanie Sargnagel in der Fotointerview-Serie „Sagen Sie jetzt nichts“ der *Süddeutschen Zeitung* gefragt. Sargnagel beantwortet die Frage, indem sie ihre Baskenmütze am Zipfel so weit nach oben zieht, dass sie nicht mehr fest auf dem Kopf aufliegt, aber trotzdem die Haare noch berührt. Im Prosaband *Statusmeldungen* (2017) proklamiert das literarische Ich Sargnagels: „2.2.2017 Ich geh heute zum Friseur. Lass mir die rote Mütze abschneiden.“² Die auffällige Kopfbedeckung zieht sich durch Sargnagels (Selbst-)Inszenierung als Autorin: Auf ihrer Website findet sich anstelle eines fotografierten Porträts eine Selbstkarikatur mit weißem Kragen, Zigarette im Mundwinkel, fadisiert-amüsierter Augenaufschlag und eben einer roten Baskenmütze.

Im literarischen Feld der Gegenwart sind Autor:innen einem enormen „Inszenierungsdruck“³ ausgesetzt, der aus der Ausdifferenzierung des Literatursystems resultiert. Sargnagel kennt die Mechanismen des Literaturbetriebs und nutzt diese, um sich als Autorin zu platzieren. So ist ihre Website ausschließlich für die Bekanntmachung und Archivierung von Veranstaltungshinweisen seit 2016 sowie den Online-Shop konzipiert. Es finden sich keine Informationen zu ihren Büchern, keine Social-Media-Buttons, keine Autor:innenbiografie oder Listen mit Stipendien und Preisen. Dass die Initialen im Header der Website aus Dollarzeichen bestehen, kann als ein ironischer Hinweis auf die Kommerzialisierung der Autor:innschaft (Stichwort: „Entrepreneur“) gelesen werden, der sich auf der Unterseite

1 Tibor Bozi: Sagen Sie jetzt nichts, Stefanie Sargnagel. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, 17. Dezember 2017. URL: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/ein-interview-ohne-worte/sagen-sie-jetzt-nichts-stefanie-sargnagel-84312> (14.10.2022).

2 Stefanie Sargnagel: *Statusmeldungen*. Reinbek b. Hamburg 2017, 280. Im Folgenden werden Zitate aus den *Statusmeldungen* unter Angabe der Seitenzahl/en mit der Sigle \$\$\$ gekennzeichnet.

3 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: 15. Zur Bedeutung auktorialer Selbstinszenierungen für die Generierung von Aufmerksamkeit und Positionierung im literarischen Feld etwa auch Alexander M. Fischer: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Heidelberg 2015, 26–27.

Anmerkung: Das Zitat im Aufsatztitel entspricht der Beschreibung des Instagram-Profils (Stefanie Sargnagel [@sargnagelstef]: Instagram-Profil, URL: <https://www.instagram.com/sargnagelstef/?hl=de> (13.10.2022)).

„Termine“ bestätigt: „Aktuelle Termine meiner Lesungen, Ausstellungen, Theatersstücke und anderen öffentlichen Ausschlachtungen“.⁴

Angesichts der vielfältigen Möglichkeiten zur Selbstinszenierung und -stilisierung, die sich Autor:innen gegenwärtig bieten, erscheint es sinnvoll, Autor:innen als (öffentliche) Personae zu begreifen, die durch Praktiken der Selbst- und Fremdinszenierung, sowohl in Text als auch Epitext hervorgebracht werden. Autor:innen haben „sich schon immer auch performativ inszeniert oder Masken benutzt“,⁵ um über Kleidung, Make-up, Gestus, Posen Aufmerksamkeit auf das eigene Werk zu lenken.⁶ Sargnagel selbst spricht das in den *Statusmeldungen* offensiv an: „30.3.2016 Seit wann ist eigentlich ‚Selbstinszenierung‘ bei künstlerisch tätigen Menschen etwas Schlechtes? Jeder inszeniert sich doch selbst, die meisten sind halt einfach langweilig dabei“ (\$\$, 150).

Sargnagels Inszenierung ist hingegen nicht langweilig, sondern wird kontrovers aufgenommen und bildet ein prägnantes Beispiel für dieses Vorgehen.⁷ Als (Social-Media-)Autorin, Karikaturistin, Cartoonistin und Aktivistin ist sie der deutschsprachigen literarischen Öffentlichkeit wohlbekannt und nutzt die große Präsenz, sowohl auf digitalen als auch analogen Bühnen, um ihre Persona mit hohem Wiedererkennungswert in Szene zu setzen. Das zeigt sich schon an ihrem Namen. Auf die Frage der Journalistin Judith E. Innerhofer im *Zeitmagazin* anlässlich des Kinostarts von *Sargnagel – Der Film* (2021), ob sie das Interview nun mit Stefanie Sprengnagel – wie die Autorin im bürgerlichen Namen heißt – oder Stefanie Sargnagel führe, lautet die Antwort:

Ich weiß gar nicht genau, wo die Grenze liegt. Sicher, ich gebe weder in meinen Texten noch gegenüber Medien alles über mein Privatleben preis. Sargnagel ist eine Selbstüberspitzung, egal ob ich schreibe, zeichne oder sie wie jetzt in einem Film spiele. Sie ist wie ein

4 Stefanie Sargnagel: Homepage, Rubrik „Termine“. URL: <https://www.stefaniesargnagel.at/> (13.10.2022).

5 Barbara Schaff: Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung. Vier Fallbeispiele fingierter Autorschaft. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Hg. von Heinrich Detering. Stuttgart und Weimar 2002, 426–443, hier: 428.

6 Dazu etwa: Gunter E. Grimm und Christian Schärf: Einleitung. In: Schriftsteller-Inszenierungen. Hg. von dens. Bielefeld 2008, 7–11; Dirk Niefanger: Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur. In: Pop – Pop – Populär. Popliteratur und Jugendkultur. Bremen, Oldenburg 2004, 85–101.

7 Schon 2015 zählte Jan Kedves in einem Porträt für die *Süddeutsche Zeitung* jene äußerlichen Merkmale auf, die Sargnagel unverwechselbar machen (vgl. Jan Kedves: Stefanie Sargnagel: „Ich habe ein klassisches Rapper-Problem“. In: sueddeutsche.de, 5. Dezember 2015. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/netz-autorin-sargnagel-stefanie-sargnagel-ich-hab-ein-klassisches-rapper-problem-1.2767699> (24.10.2022)).

Charakter in einer Stand-up-Comedy auch dort greifen die Künstler vieles aus ihrem Leben auf und karikieren es.⁸

Sargnagel präsentiert sich der Öffentlichkeit ausschließlich mit ihrem Künstlerinnennamen.⁹ Zwischen der öffentlich bekannten Biografie der Autorin und der Kunstfigur Sargnagel scheint es keinerlei Unterschied zu geben. Dieser Eindruck ist als Effekt einer engmaschigen Inszenierungsstrategie der Autorin zu sehen, die sich selbst karikiert, um eine fiktionale Öffentliche Figur Sargnagel hervorzu bringen.

Auch die Social-Media-Einblicke in den vermeintlich privaten Alltag lassen lediglich das Leben einer Kunstfigur beobachten. Die Inszenierung erscheint bei Sargnagel im Sinne einer Simulation, die – paradox genug – „Authentizität zur Erscheinung“¹⁰ bringt. Die Öffentlichkeit partizipiert an der Erschaffung der Kunstfigur, indem Sargnagel Resonanz affirmsiert, wahrnimmt und in ihre Arbeit rückkoppelt.¹¹ Das Phänomen Sargnagel beschäftigt die Sozialen Medien und die literarische Öffentlichkeit, insbesondere das Feuilleton, das sie porträtiert und interviewt oder als Essayistin engagiert. Die literaturwissenschaftliche Forschung hat sich bisher nur vereinzelt und auf besondere Aspekte beschränkt mit Sargnagels Werk und Autor:innenschaft befasst.¹² Dabei erweisen sich ge-

⁸ Judith E. Innerhofer: „Ein Witz muss schon verstanden werden“. Gespräch mit Stefanie Sargnagel. In: *Zeitmagazin*, 15. Oktober 2020, 23–27, hier: 24.

⁹ Einzig auf Facebook verwendet sie seit einer Auseinandersetzung mit einem FPÖ-Politiker, der sie der Plattform meldete, den bürgerlichen Klarnamen (vgl. Kedves: Stefanie Sargnagel: „Ich habe ein klassisches Rapper-Problem“).

¹⁰ Erika Fischer-Lichte: Theatralität und Inszenierung. In: *Inszenierung von Authentizität*. Hg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug. Tübingen und Basel 2000, 11–27, hier: 23.

¹¹ In einem Interview mit der *WochenZeitung* reflektiert Sargnagel diesen Mechanismus: „Je mehr Leute meine Sachen gelesen haben, desto mehr wurde ich zur Kunstfigur.“ (Miriam Suter: „Die Politiker nehmen mir momentan den Job weg“. Gespräch mit Stefanie Sargnagel. In: *WochenZeitung online*, 19. Dezember 2019. URL: <https://www.woz.ch/1951/stefanie-sargnagel/die-politiker-nehmen-mir-momentan-den-job-weg> (24.10.2022)).

¹² Die umfassendsten Arbeiten zu Stefanie Sargnagel haben Rupert Gaderer und Ann-Marie Riesner vorgelegt: Rupert Gaderer: Polemische Aktivitäten. Karl Kraus und Stefanie Sargnagel. In: *Polemische Öffentlichkeiten. Zur Geschichte und Gegenwart von Meinungskämpfen in Literatur, Medien und Politik*. Hg. von Elke Dubbels, Jürgen Fohrmann und Andrea Schütte. Bielefeld 2021, 119–140; Ders.: Statusmeldungen. Stefanie Sargnagels Gegenwart sozialer Medien. In: *Sprachmedialität. Verflechtungen von Sprach- und Medienbegriffen*. Hg. von Hajnalka Halász und Csongor Lörincz. Bielefeld 2019, 385–403; Ders.: Verkürzt. Stefanie Sargnagels Reportagen. In: *TEXT + KRITIK*, Sonderband: *Literarischer Journalismus*. Hg. von Erika Thomalla. München 2022, 203–212; Ann-Marie Riesner: „Dem mitnehmbaren Internet heimlich einsagen, was ich mir wirklich denke“. Dokumentarisches Echtzeit-Erzählen und fiktionale Devianz bei Stefanie Sargnagel. In: *Literatur nach der Digitalisierung: Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen*. Hg. von

rade ihre enorme Produktivität und mediale Umtriebigkeit als ergiebige Anknüpfungspunkte, um das dynamische Verhältnis von Epitext und Text in den Blick zu nehmen und dessen Bedeutung für die Konstitution einer Kunstfigur zu erörtern.

An den vielseitigen auktorialen Inszenierungsmaßnahmen Sargnagels zeigt sich, dass sich die Konventionen von Epitext-Produktion, -Distribution und -Rezeption im literarischen Feld der Gegenwart grundlegend verändern. Epitexte zirkulieren häufiger im digitalen Raum und können von Autor:innen mithilfe mobiler Endgeräte unmittelbar über unterschiedliche Kanäle verbreitet werden. Digitale Epitexte simulieren eine besondere Nähe zu ihren Autor:innen und deren literarischen Werken. Nähe ist dabei im Sinne von Erreichbarkeit¹³ und Verfügbarkeit zu verstehen.¹⁴ Interviews, Auftritte, Selbstkommentare auf Social-Media-Plattformen usw. sind „Elemente des auktorialen Epitextes mit einem öffentlichen Resonanzradius“.¹⁵ Darüber hinaus lassen sie sich als multimediale und multimodale Orte der „Transaktion“¹⁶ verstehen, an denen sich Autor:innenschaft inszenieren kann. Durch die Berücksichtigung von nichtsprachlichen Ausdrucksformen wie Kleidung, Gestik und Mimik¹⁷ können auch Bereiche der „Performanz, Inszenierung oder Markenbildung im literarischen Feld [...] von epitextuellen Analysen profitieren“.¹⁸

In besonderem Maße kumulieren die verschiedenen Inszenierungspraktiken Sargnagels bei ihren Lesungen, wenn sie die im digitalen Raum entstandenen und in Buchform publizierten Texte live vor einem kopräsenten Publikum vorträgt und so eine Verbindung zwischen ihrer Online- und ihrer Bühnen-Persona herstellt. Epitexte treten hier performativ und gemeinsam mit den Texten vor eine Zuhörer:innen-schaft, wodurch die Wechselwirkungen zwischen Text, Epitext, Autor:in und

Elias Kreuzmair und Eckhard Schumacher. Berlin und Boston 2021, 195–214; Dies.: *Imaginationen des Internet in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur 1999–2018. Analyse anhand der Akteur-Netzwerk-Theorie*. Heidelberg 2022; Dies.: *Satire and Affect. The Case of Stefanie Sargnagel in Austria*. In: *Violence and Trolling on Social Media: History, Affect, and Effects of Online Vitriol*. Hg. von Daniel Trottier und Sara Polak. Amsterdam 2020, 179–196.

¹³ Vgl. Martin Schroer: *Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums*. Frankfurt a. M. 2006, 273.

¹⁴ Gaderer merkt an, dass „Soziale Medien“ für die Autorin „nicht nur der Ort von Konflikten und nervöser Gereiztheit“ sind, „sondern auch, wie dies Stefanie Sargnagels Posts und Buchpublikationen zeigen, der Ort literarischer Produktion und Kommunikation“ (Gaderer: *Polemische Aktivitäten*, 140).

¹⁵ Jürgensen und Kaiser: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken*, 12.

¹⁶ Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M. 2001, 10.

¹⁷ Vgl. Jürgensen und Kaiser: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken*, 12.

¹⁸ Martin Gerstenbräun-Krug: „Dichter haben mit dem Publikum nichts zu schaffen.“ Zu Autor:schaft und Paratext. *SchriftstellerInnenrundfragen 1900–1933*. Innsbruck 2019, 191.

Rezipient:innen komprimiert werden.¹⁹ Als „auktoriale Kurzkommentare“ begleiten und gliedern performative Epitexte vor allem Lesungen, die kurze Texte in Serie präsentieren, und rahmen die einzelnen Werkvorträge (zumindest vorgeblich) spontan.²⁰ Am 2.12.2019 trat Sargnagel in der 12. Ausgabe des *PCCC* – Vienna's First Queer Comedy Club* auf, der vierteljährlich im alternativen Wiener Werkstätten- und Kulturhaus (WUK) stattfindet und diesmal unter dem Motto „Oh, Vienna!“ stand. Die Veranstaltung wurde mitgeschnitten und die Auftritte der verschiedenen Künstler:innen in separaten Einzelvideos auf YouTube veröffentlicht.²¹ Sargnagel liest hier aus den *Statusmeldungen*, einer Sammlung von kurzen Texten, die ursprünglich auf Facebook gepostet und schließlich gesammelt in Buchform publiziert wurden. Entlang eines Ausschnitts aus diesem 26-minütigen Lesungsvideo, das wir entsprechend der GAT-2-Konventionen²² transkribiert haben und im Folgenden ausschnittweise wiedergeben werden, möchten wir verschiedene Fäden von Sargnagels epitextuellen Inszenierungen aufgreifen und ihnen nachgehen. Die Anfänge von Sargnagels Autorinnenschaft liegen im Internet. Doch durch ihre (körperliche) Präsenz vor dem Lesungspublikum gewinnt ihre Persona eine weitere Dimension: Sie wird zur Kunstfigur zum Angreifen.

Nach einer knappen, launigen Anmoderation durch die beiden Gastgeber:innen Denice Bourbon und Josef Jöchl betritt Stefanie Sargnagel die Bühne. Mit ein paar Zetteln und Büchern in der Hand nimmt sie Platz auf einem bereitstehenden Stuhl und eröffnet mit einem Witz über die Problematik von hohen Barhockern für kleine Personen wie sie. Sie trägt einen auffälligen Pullover in Hellblau und Pink, darunter ein kurzes Kleid mit weißem Kragen und Strumpfhosen, dazu schwarze Sneaker. Nichts davon ist zufällig gewählt. Sargnagels Auftreten ist bereits zu Lebzeiten ikonisch: Den Pullover trägt sie auch in *Sargnagel – Der Film*, sogar auf der DVD-Hülle ist er zu sehen. Auch das Kleid hat Geschichte: 2015 trat Ronja von Rönne in einem betont konservativen Kleid mit weißem Bubikragen bei den Tagen

19 Zur „Feedbackschleife“ vgl. Erika Fischer-Lichte: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2004, 115.

20 Vgl. Jörg Döring: Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts? Monika Rinck liest „Alles Sinnen und Trachten“ (Apollo-Theater Siegen, 3. Dezember 2019). In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 51 (2021), 147–170, hier: 152–153. DOI: <https://doi.org/10.1007/s41244-021-00205-3>.

21 Der Sargnagel-Clip findet sich bei YouTube sogar mehrfach in identischer Version: Während das Video erst über ein Jahr nach dem Auftritt im Kanal des *PCCC** erschien, veröffentlichte der Account „Stand-up Comedy“ es bereits im Dezember 2019 und erzielte damit über 20.000 Views und 250 Likes (Stand 21.10.2022). Im Folgenden beziehen wir uns auf diesen Clip (vgl. Stand-Up Comedy: Stefanie Sargnagel. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GloC1ySc2zg> (24.10.2022)).

22 Vgl. Margret Selting et al.: Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In: Gesprächsforschung. Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 10 (2009), 353–402.

der deutschsprachigen Literatur an. Im Sommer 2017, ein Jahr nachdem Sargnagel 2016 selbst am Wettlesen am Wörthersee teilgenommen hatte, legte sie sich ebenfalls ein solches Kleid zu. Auf Instagram schreibt sie zu einem Selfie: „Hab mir heut spontan das ronja von rönne bachmannpreiskleid gekauft.“²³ Seither trägt sie es häufig bei öffentlichen Auftritten und so auch im WUK, wo sie lediglich auf die ikonische rote Baskenmütze verzichtet. Hier reflektiert sie zunächst ihre Teilnahme an dieser Comedy-Veranstaltung und den Wien-Bezug ihrer Werke, bevor sie einen ersten Text vorträgt. Dann geht sie über zur nächsten Vorrede mit Werkbezug:

1 Botschafterin

{00:03:55} 001 SS: ((schnalzt)) °h und ich äh les halt auch
oft in deutschland
{00:04:00} 002 und da spür ich dann doch auch dass ich
mich sehr stark mit wien identifizier=
{00:04:02} 003 =auch weil ich (.) das deutsche publikum mir
dann oft so näher bringt (.) ähm (-) wie
(.) stark ich wien repräsentier=

Bereits zu Beginn stellt Sargnagel klar, dass sie eine gefragte Autorin ist – auch im (deutschsprachigen) Ausland. Für ihre Verhältnisse fällt dieser Hinweis vergleichsweise implizit aus, schließlich hält sich die Wienerin selten mit Bescheidenheitsgesten auf. Bevorzugt konstatiert sie: „29.9.2015 Mein Lieblingsautor bin ich, ehrlich gesagt“ (\$\$\$, 59) oder: „3.7.2016 Ich bin Goethe“ (\$\$\$, 189). Dass Sargnagel diese Hybris demonstrativ ausstellt, lässt sich als Singularisierungsstrategie mit doppeltem Boden verstehen: Sie übernimmt gängige Bewertungsnormen zum qualitativen Vergleich mit der Konkurrenz, von der sie sich abheben möchte. Indem sie dieses Bestreben in ihrer Imitation aber übersteigert, karikiert sie die Singularisierungsansprüche.

Mit dem Verweis auf ihre Lesereisen bedient Sargnagel im WUK zudem ein typisches Sujet von Stand-up und Slam-Poetry, die häufig um Lebens- und Auftrittserfahrungen kreisen.²⁴ Die meisten von Sargnagels kurzen Texten „handeln von Alltagsbeobachtungen, sind gesellschaftskritisch, berichten über Erfahrungen in

²³ Stefanie Sargnagel [@sargnagelstef]: Instagram-Post vom 7. Juli 2017, URL: <https://www.instagram.com/p/BWP5XqIDTc5/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D> (13.10.2022).

²⁴ Vgl. Arne Kapitza: *Commedia/Kabarett/Comedy/Vaudeville*. In: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von Uwe Wirth. Stuttgart 2017, 210–220, hier: 213–215.

der Fremde, über die Aktionen der Burschenschaft Hysteria und kritisieren rechtskonservative Bewegungen in Österreich“.²⁵ Sargnagel beherrscht und bespielt auch andere Genres, oft erinnern ihre Posts auf Facebook oder X (ehemals Twitter) aber an einen Live-Ticker.²⁶

Besonders auf Reisen, so behauptet Sargnagel im performativen Epitext weiter, merke sie, in welch großem Maß ihre Herkunft ihre Persönlichkeit ausmacht. Sie ist mehr als nur Wienerin, sie identifiziert sich mit ihrem Heimatort. Dass Sargnagel in ihrer Vorrede mit Werkbezug nicht Österreich als Kontrastfolie zum Nachbarstaat Deutschland wählt, ist kein Zufall: Einer linken Person verbietet sich schließlich jeglicher Nationalpatriotismus – das hatte sie zu Beginn der Veranstaltung im WUK mitgeteilt. Stadt- oder besser noch Bezirkspatriotismus sind dagegen „leiwand“.²⁷ Sargnagels Autor:innenidentität ist nicht nur mit der Stadt verknüpft, sondern auch mit einem bestimmten Milieu. In den *Statusmeldungen* betont sie: „17.9.2015 Ich bin das erste Mal im Gemeindebau-Zielpunkt als Autorin erkannt worden“ (\$\$, 50). Neben dem Gemeindebau und einer Filiale der fast ausschließlich in Ostösterreich präsenten Supermarktkette *Zielpunkt* gehört die Kunstfigur Sargnagel mittlerweile zum festen Inventar der Stadt – wie auch zum Stammensemble einer von der Autorin literarisierten Stadt. Ihre Zuneigung zu Wien äußert sich vor allem als „Bezirkspatriotismus“. Im Vergleich zum „Stadtspatriotismus“, der nach Sargnagel gerade mal so „geht“, ist die Liebe zum eigenen Bezirk dagegen „urcool“ (\$\$, 85).

Für Sargnagel ist dieser Patriotismus zu einer Art Markenzeichen avanciert, der zugleich kontrastiert wird durch ihr problematisches Verhältnis zum Rest Österreichs bzw. Österreich im Allgemeinen. Mit ihren Cartoons, die sie über verschiedene Kanäle verbreitet, etwa soziale Medien oder die Wiener Wochenzeitung *Falter*, reiht sie sich in eine Tradition österreichischer Karikatur-Satire ein, als deren prominentester Vertreter wohl Manfred Deix gilt. Die Werke des 2016 verstorbenen Künstlers fungierten für Sargnagel als „Zündstoff für die Entwicklung ihrer eigenen schöpferischen Fantasie“.²⁸ Der Bezirkspatriotin, die sich im Gemeindebau am wohlsten fühlt, sind Lesereisen ein Graus: „24.9.2016 Lesereisen haben so was Trostloses. Man fährt allein, verkater und übermüdet mit dem Zug durch Deutschland, schaut im Abteil Frauen mit Hemdblusen und christlichen Sprucharmbändern beim Müsliriegelessen zu, und eine Stimme sagt durch einen Lautsprecher: ‚Osnabrück‘“ (\$\$, 224). In den Sozialen Medien dokumentiert und kommentiert sie ihre Eindrücke von Stadtspa-

25 Gaderer: Statusmeldungen, 388.

26 Vgl. Riesner: „Dem mitnehmbaren Internet heimlich einsagen“, 208.

27 Vgl. Stand-Up Comedy: Stefanie Sargnagel, min. 0:02:12 bis 0:02:37.

28 ORF Radio Ö1: LEPORELLO. Dank an Deix. 70. Geburtstag des großen Karikaturisten, 22. Februar 2019. URL: <https://oe1.orf.at/programm/20190222/543502/Dank-an-Deix> (12.10.2022).

zergängen in Lesereisen-Destinationen und von Zugfahrten dorthin – auch Berlin gefällt Sargnagel nicht und sie ist froh, nicht dort zu wohnen (vgl. \$\$\$, 96). Schäbige Ecken, Wettlokale in Bahnhofsnähe, morbide Schaufensterdekorationen, skurrile Fundstücke in Second-Hand-Shops, geschmacklose Beisl und Fast-Food-Läden mit fragwürdigen Namen: Sargnagel spürt sie auf²⁹ – in Wien und anderswo, wobei die österreichische Hauptstadt ihr stets als Bezugsfolie fungiert.

Selten ist die Autorin länger als ein paar Tage auf Reisen, bevor sie über Heimweh klagt (vgl. \$\$\$, 92). Besonders die Deutschen empfindet sie als „ein unheimliches, groß gewachsenes Volk, sie haben so etwas Nordisches, das man kulturell eigentlich gar nicht richtig versteht“ (\$\$, 286). Ob aus Heimweh oder Bezirksstolz: Sobald Sargnagel die Grenze nach Deutschland überquert, „rede[t] [sie] doppelt so österreichisch wie sonst“ (\$\$, 146). Kein Wunder also, dass auch die Rezipient:innen sie als Inbegriff von Österreich bzw. Wien wahrnehmen.³⁰ Vor allem das deutsche Publikum spiegelt ihr, wie stark sie Wien repräsentiert, teilt Sargnagel ihrem – großteils österreichischen – Publikum im WUK mit und manifestiert damit auch in ihrer Heimat, in der sie schon länger „eine feste Größe, eine Heldin der linken Beislgänger und Rumhänger, der Künstler, Feministen und Feministinnen, der FPÖ-Gegner“³¹ ist, ihr Amt als Botschafterin Wiens im Ausland. Gemeindebau, Bobos, K.-u.-k.-Nostalgie, Opernball und linke Subkultur. Wien ist vielfältig. Für Sargnagel ist die österreichische Hauptstadt, in der sie geboren und aufgewachsen ist, Epizentrum ihrer Autor:innenschaft.

²⁹ Eine fortlaufende Instagram-Story, die sie ausnahmsweise sogar als Highlight in ihrem Profil speichert (vgl. Sargnagel [@sargnagelstef]: Instagram-Profil, URL: <https://www.instagram.com/sargnagelstef/?hl=de> (16.12.2022)), bildet ihre USA-Reise im Zuge ihres Aufenthaltsstipendiums am Grindell College in Iowa (4. April bis 9. Mai 2022).

³⁰ Ein Kommentar unter dem YouTube-Video der Lesung Sargnagels im WUK lautet etwa: „Stefanie sargnagel ist wirklich eine der wienerischsten Wienerinnen überhaupt. Iconic“ (Kommentar von User:in „Emily D“ zu Stand-Up Comedy: Stefanie Sargnagel).

³¹ Kedves: Stefanie Sargnagel: „Ich hab ein klassisches Rapper-Problem.“

2 Sandlerin

{00:04:08} 004 =die meinen so ja: und dieses ekelhafte und dieser gri:nd und so
 {00:04:11} 005 ((publikum lacht))
 {00:04:13} 006 SS: das is halt für sie so wien= =und da meinen sie auch und dieser akzent= =ich ma:ch den so wi:tzig nach und so
 {00:04:15} 008 ((publikum lacht))

Aber es seien eben nicht die kaiserliche Opulenz der Stadt und das geschäftige Treiben des Naschmarkts, das die Deutschen mit Wien verbinden, sondern das Ekelhafte und dieser Grind, legt Sargnagel im performativen Epitext sofort nach. Verkommen, ramponiert und verkrustet werde die österreichische Hauptstadt aus der Perspektive des Nachbarstaats wahrgenommen. Sargnagel gibt diese Einschätzung im WUK wieder, ohne sich ihr anzuschließen. Das wäre nicht angebracht, schließlich präsentiert sie sich heute im geshmähten Wien, vor großteils Wiener Publikum. Als Insider:innen amüsieren sie sich über die Unkenntnis der Deutschen. Die wissen nicht, dass der Wiener Gemeindebau seit den 1920er Jahren als Errungenschaft und Vorbild im Bereich sozialen Wohnbaus gilt.³² In der traditionell sozialdemokratisch verwalteten Stadt³³ ist der Gemeindebau zum Gegenstand der Populärkultur geworden: Verschiedene Fernsehserien und Spielfilme wie *Ein echter Wiener geht nicht unter* (1975–1979), *Kaisermühlen Blues* (1992–2000) oder *Muttertag – Die härtere Komödie* (1993) waren im Gemeindebau angesiedelt und haben dessen öffentliche Wahrnehmung maßgeblich beeinflusst.³⁴ In dieses populärkulturell geprägte Bild vom Gemeindebau schreibt sich Sargnagel nicht nur durch Betonung auf ihre Herkunft ein, sondern, indem sie das Milieu beobachtet: „24.10.2015 Die Gemeindebaurie hat sich meinen halben Cheeseburger aus dem Mistkübel geschnappt. Dann hat sie mir eine Visitenkarte für ihren Dumpster-Foodblog gegeben“ (\$\$\$, 74).

Noch deutlicher wird die Distanz zwischen Sargnagel und ihren Zuhörer:innen im Ausland, wenn sie im WUK die Ignoranz der unheimlichen Deutschen vorführt, die meinen, sie würde den Wiener Akzent lediglich nachahmen. „9.12.2015 Wiene-

32 Vgl. Stadt Wien: Geschichte des Wiener Gemeindebaus. URL: <https://www.wienerwohnen.at/wiener-gemeindebau/geschichte.html> (12.10.2022).

33 Nach der Gemeinderatswahl 1919 ist Wien die erste Metropole der Welt, die sozialdemokratisch regiert wird, der erste rote Bürgermeister ist Jakob Reumann (vgl. Stadt Wien: Geschichte des Wiener Gemeindebaus).

34 Johannes Luxner: Ikonen einer radikalen Reform. In: orf.at, 4. Mai 2019. URL: <https://orf.at/stories/3120104/> (24.10.2022).

risch klingt so krank einfach. Jetzt, nach einer Weile in Deutschland, höre ich es auch. Altmodisch und pervers“ (\$\$, 96). Und doch ist dieser Schmäh die Muttersprache der Autorin: Geboren und aufgewachsen in Wien, hat sie als einziges Arbeiterkind ein bürgerliches Gymnasium aufgemischt, bevor sie an die Kunsthochschule ging, gesandelt und im Callcenter gearbeitet hat.³⁵ Nicht nur diese Biografie verbindet Sargnagel mit Christine Nöstlinger (vgl. \$\$, 230). Auch in ihrem ungeschönten Stil zeigen sich Parallelen zu einer von Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard geprägten Traditionslinie österreichischer Literatur.³⁶

Indem Sargnagel sich autofiktional gewisse Attribute zuschreibt und Inszenierungsmaßnahmen ergreift, die mit ihrer bekannten Biografie spielen, kommt sie einer Fremdzuschreibung zuvor: Die Autofiktion „bedient“ nämlich „auch das Bedürfnis von Kulturbetriebsmenschen nach ‚höherem Gossip‘“ und so hat sich parallel zur Konjunktur des Begriffs der Autofiktion „in der digitalen Celebrity-Kultur der Trend zu einer Art ‚Auto-Gossip‘“ durchgesetzt: Statt es den Paparazzis zu überlassen, postet man gleich selbst private Fotos von sich, „ungeschminkt“³⁷ Nicht zuletzt weil sie sich selbst so schonungslos porträtiert, ist Sargnagel die Essenz Wiens, ist sie „what really brings vienna on the map“.³⁸ Eine Wienerin beschreibt Wien: „9.11.2015 Ich stehe nackt in der schmutzigen Gemeindebauwohnung, rauch eine Zigarette, warte, bis meine einzige Hose auf der Heizung trocken ist für den Fototermin mit dem Hochglanzmagazin, und fühle mich wie ein Star“ (\$\$, 84).

Im WUK muss Sargnagel entsprechend die deutsche Fehleinschätzung bezüglich ihres Dialekts gar nicht explizit korrigieren. Es reicht, dass sie diese eindeutig wienerisch gefärbt wiederholt. Anstatt mit gespieltem Akzent ein deutsches Publikum zu belustigen, unterhält sie mit dessen Ahnungslosigkeit heute ihre Wiener Zuhörer:innen – und das ohne plumpen Fingerzeig. Das Satzende lässt sie in der Luft hängen: und so. Sargnagels Pointen bauen darauf, dass Eingeweihte wissen, worum es geht.³⁹ Ihr sei bewusst, dass ihre Herangehensweise unkonventionell ist, teilt sie dem *Deutschlandfunk* mit:

Humor hat immer so eine Außenseiterposition, wenn du nicht grad Comedy machst, dann darf es nicht zu lustig sein, dann ist es eben nicht Hochkultur. Es darf so hühü amüsant

³⁵ Vgl. Jens Uthoff: Urarg, urschlecht, urschade. In: taz.de, 15. März 2016. URL: <https://taz.de/Autorin-Stefanie-Sargnagel/!5283294/> (18.10.2022).

³⁶ Vgl. Gaderer: Statusmeldungen, 388.

³⁷ Isabelle Graw und Brigitte Weingart: Entre Nous. Ein Briefwechsel über Autofiktion in der Gegenwartsliteratur zwischen Isabelle Graw und Brigitte Weingart. In: Texte zur Kunst 29 (2019), 38–63, hier: 55.

³⁸ Stand-Up Comedy: Stefanie Sargnagel, min. 0:00:01 bis 0:00:03.

³⁹ Vgl. Riesner: Satire and Affect, 185.

sein, aber es darf nicht wirklich witzig sein. Aber es ist mir jetzt nicht wichtig. Ich mach halt, was ich mach, und es ist mir eigentlich egal, wie das eingeordnet wird.⁴⁰

Und so baut sie im WUK ihren Witz, ihr Bit mit jedem Satz weiter auf: Sie wechselt kontrastiv die Perspektive oder steigert die vorherige Aussage um ein surreales Maß. Riesner stellt zudem fest, dass Sargnagel unter Einsatz des zeitdeckenden Erzählens und des Tempus' Präsens gezielt „Authentizität und Faktizität“ erzeugt, diese aber zugleich „zur Fiktionalisierung und grotesken Übertreibung“ nutzt – mit fließenden Übergängen.⁴¹ Indem Sargnagel scheinbar Dokumentarisches ins Fantastische oder Groteske zieht, zeigt sich eine Nähe zu anderen Autor:innen mit hoher Online-Präsenz, deren Social-Media-Aktivitäten nicht nur auf der formal-stilistischen bzw. sprachlichen Ebene literarischen Wert aufweisen, sondern die im Rahmen ihrer Inszenierungspraktiken humoristisch-literarische Stilmittel wie Polemik, Übertreibung, absurde Schreibweisen und Satire einsetzen.

3 Autorin

{00:04:20} 010 SS: und wien hat ja auch einen sehr oagen
(stand) in der populärkultur=
{00:04:22} 011 =grad (.) wegn so (.) leutn wie wanda oder
yung hurn=
{00:04:25} 012 =also irgendwie is es grad sehr präsent
{00:04:27} 013 °h und dann we:r ich immer so gefragt (.)
was isn so cool an wien=
{00:04:29} 014 =warum is wien eigentlich so cool
{00:04:31} 015 °h und ich denk mir so (.) wa:s (.) da:s is
es einfach ni:cht also
{00:04:33} 016 ((publikum lacht))
{00:04:35} 017 SS: und da hab ich dann auch mal ein
text geschriebn

Nach dem Amusement über ihren vermeintlich gespielten Akzent kommt Sargnagel im WUK als nächstes auf den sehr oagen Stand zu sprechen, den Wien in der Populärkultur hat. Sie verzichtet auf eine konkrete zeitliche Verortung, das Prä-

⁴⁰ Florian Fricke: „Ich bin zu versoffen für eine Intellektuelle“. In: Deutschlandfunk Kultur, 4. Dezember 2015. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/facebook-bloggerin-stefanie-sargnagel-ich-bin-zu-versoffen-100.html> (24.10.2022).

⁴¹ Riesner: „Dem mitnehmbaren Internet heimlich einsagen“, 198.

sens legt aber nahe, dass es sich um eine gegenwärtige oder andauernde Beobachtung handelt. Auch, ob Wien nun einen besonders guten oder im Gegenteil besonders schlechten Stand hat, lässt Sargnagel offen, aber oag ist er in jedem Fall: ganz besonders. Dass es ihr zunächst um eine Abgrenzung der populärkulturellen von der hochkulturellen Auseinandersetzung mit der österreichischen Hauptstadt geht, bekräftigen die Beispiele, die sie erläuternd anführt. Es sind ausschließlich musikalische: Sowohl die Austropop-Band Wanda als auch der Rapper Yung Hurn stürmen regelmäßig die Charts – nicht nur in Österreich, sondern auch im deutschsprachigen Ausland.⁴²

Zu Leutn wie der Gruppe Wanda hat Sargnagel ein ambivalentes Verhältnis. So verdankt sie dem Leadsänger Marco Michael Wanda etwa Hinweise auf Literaturstipendien, von denen sie schließlich eines erhielt.⁴³ In einem Beitrag über das Album *Bussi* in der *Süddeutschen Zeitung* zeigt sie sich 2015 zunächst aber ratlos. Unter dem Titel „Das letzte verzweifelte Schwanz-Rausholen“ überlegt sie, wie sie über eine Band schreiben soll, „die in mir und meinem gesamten Freundeskreis zwiespältige Gefühle auslöst, zwischen Begeisterung und Abscheu“.⁴⁴ Dazu kommt, dass Ronja von Rönne, die im selben Jahr mit dem antifeministischen Text „Warum mich der Feminismus anekelt“ in der Tageszeitung *Die Welt* einen Skandal ausgelöst hatte, im Video zu Wandas „Bussi Baby“ (2015) mitspielt.⁴⁵ Sargnagel verfolgt die österreichische Musikszene schon lange: „Mit Austropop bin ich aufgewachsen, ich mag nicht alles, aber diese Ambros-Melancholie, die immer auf so ein total totes Wien verweist, das ist schon toll“,⁴⁶ lässt sie im Interview mit dem *Musikexpress* wissen, das sie ge-

⁴² Der Wikipedia-Eintrag von Wanda listet Top-10-Chartplatzierungen der Alben *Bussi* und *Niente* in Österreich, Deutschland und der Schweiz (vgl. Wanda. In: Wikipedia. URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Wanda_\(Band\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Wanda_(Band)) (20.10.2022)). Yung Hurn ist vor allem in Österreich und Deutschland kommerziell erfolgreich (vgl. Yung Hurn. In: Wikipedia. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Yung_Hurn (20.10.2022)).

⁴³ Vgl. Linus Volkmann: Was Stefanie Sargnagel und Voodoo Jürgens über Die Ärzte, Tocotronic und Austropop zu sagen haben. In: *musikexpress.de*, 18. August 2018. URL: <https://www.musikexpress.de/stefanie-sargnagel-voodoo-juergens-plattenschrank-musikexpress-linus-volkmann-1991259/> (13.10.2022).

⁴⁴ Stefanie Sargnagel: Das letzte verzweifelte Schwanz-Rausholen. In: *sueddeutsche.de*, 30. Dezember 2015. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/neues-album-von-wanda-das-letzte-verzweifelte-schwanz-rausholen-1.2677931> (13.10.2022).

⁴⁵ Vgl. Jens Christian Rabe: Rum Kokos für's Karma. In: *Goethe-Institut Magazin*, Februar 2016. URL: <https://www.goethe.de/ins/ph/de/kul/mag/20704550.html> (13.10.2022).

⁴⁶ Volkmann: Was Stefanie Sargnagel und Voodoo Jürgens über Die Ärzte, Tocotronic und Austropop zu sagen haben.

meinsam mit Voodoo Jürgens, einem österreichischen Liedermacher, gibt. Dieser übernimmt auch in *Sargnagel – Der Film* eine Rolle.⁴⁷ Daneben ist Sargnagel Mitglied in verschiedenen Künstler:innenkollektiven und -gruppen, in wechselnden Zusammensetzungen. Gerade Kollaborationen mit FLINTA-Schriftsteller:innen sind für Sargnagel ein entscheidendes Merkmal geworden. Eine ständige Begleiterin Sargnagels ist die Wiener Autorin Lydia Haider. Zusammen mit Barbi Marković bilden sie die „Wiener Grippe“ (in Anlehnung an die Mitte der 1950er Jahre begründete und von Dichtern wie H. C. Artmann inspirierte „Wiener Gruppe“), die dem männlich dominierten Betrieb Literatur von Frauen entgegensezen möchte.⁴⁸

Sargnagel beschränkt sich im WUK auf Beispiele popmusikalischer Natur und reduziert damit Populärikultur auf Popkultur bzw. verortet hier zumindest den Ursprung für den oagen Stand, den Wien derzeit hat. Es herrscht kein Ekel vor dem Grind der Stadt, vielmehr kommt Wien durch Vertreter:innen wie Wanda und Yung Hurn oag gut an und ist jetzt grad sehr präsent. Dass Sargnagel das an dieser Stelle noch einmal explizit festhält, stiftet eine verwundert-amüsierte Gemeinschaft zwischen ihr und dem Wiener Publikum,⁴⁹ das in dieser Hinsicht über einen ähnlichen Kenntnisstand zu verfügen scheint wie sie selbst. Sargnagel kann ihrer Prämisse folgen, dass man „sein Publikum immer auch ein bisschen verachten [sollte]“ (\$\$\$ 157), ohne die Zuhörer:innen vor den Kopf zu stoßen. Die gemeinsame Abgrenzung von den Deutschen als impliziten Adressat:innen ihrer Aussagen erzeugt Komik, die nicht auf Kosten der Anwesenden geht. Im WUK wird oft gelacht – wissend, selbstironisch.

Sargnagel behauptet, dass sie – die internationale Repräsentantin der Stadt – im Ausland bei jeder Gelegenheit gefragt wird: was isn so cool an Wien? Sie präsentiert sich gerne kokett als Hochkulturautorin.⁵⁰ Diesmal erfolgt diese Positionierung nicht explizit, sondern indem sich die Rowohlt-Autorin als reflektierte Soziografin der österreichischen Hauptstadt darstellt. Als solche wird Sargnagel auch von der Literaturkritik verstanden, die ihre „brutale[n] Milieu-Schilderungen“⁵¹ zu schätzen

47 Vgl. Sargnagel – Der Film. Full Cast & Crew. In: IMDB. URL: https://www.imdb.com/title/tt14846178/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (19.10.2022).

48 Ada: Wiener Grippe/KW77. URL: <https://vimeo.com/330946870> (24.10.2022).

49 Die Zusammensetzung ihres Publikums reflektiert Sargnagel in einem Tweet folgendermaßen: „hab ich schon erzählt dass in letzter zeit urviele coole junge menschen auf mich zu kommen und sagen: omg stefanie sargnagel! meine mutter is ur fan von dir!“ (Stefanie Sargnagel [@stefansargnagel]: Tweet vom 31. August 2022, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1565003778704678912> (20.10.2022)).

50 So beispielsweise auch im WUK: „Und ich dachte auch, ich kann mich jetzt auch nicht so als Hochkulturyrikerin da irgendwie degradieren und so auf Kasperl machen“ (Stand-Up Comedy: Stefanie Sargnagel, min. 0:01:54 bis 0:02:00).

51 Kedves: Stefanie Sargnagel: „Ich hab ein klassisches Rapper-Problem“.

weiß. Auch die Juror:innen des Bachmannpreises zeigten sich beeindruckt von Sargnagels schonungslosen Beobachtungen: „Gegen die zerrissenen Typen aus Wien kann Faust einpacken,“⁵² so Sandra Kegel 2016 in der Diskussion.

Dass Sargnagel in ihrer Vorrede die Popularität Wiens ausstellt, lässt sich als ein Akt der Popularisierung zweiter Ordnung verstehen,⁵³ der zugleich ironisch gebrochen wird: Die Autorin teilt nicht nur den Befund mit, dass Wien sehr präsent sei und ihr deutsches Publikum das wahrnehme, sondern führt gleichzeitig vor, dass niemand versteht, warum is Wien eigentlich so cool. Sargnagel geht noch weiter, wenn sie verdeutlicht, dass sie nicht einmal begreift, wie man auf diese Frage kommt: was? Die Frage nach der Coolness Wiens irritiert sie, denn cool, das is es einfach nicht, das ist kein Attribut, das sie ihrer Stadt zuschreiben würde. – Das denkt sich Sargnagel aber lediglich, wann immer sie zu diesem Thema befragt wird. Ihre Einschätzung teilt sie dennoch mit: in einem Text, den sie mal geschrieben hat.

Die Bandbreite an Texten, die Sargnagel publiziert, ist groß. Vor allem aber verfasst sie Posts auf Facebook und X,⁵⁴ in denen sie Beobachtungen, Erlebnisse und Überlegungen festhält, sie überspitzt und literarisch überformt. Immer wieder erscheinen ausgewählte Posts als gedruckte Anthologie und die Kürze ihrer Texte ist Markenzeichen und Running Gag: Im SZ-Interview „Sagen Sie jetzt nichts“ reagiert die Autorin mit einem Mittelfinger auf die nahezu obligatorische Frage: „Sie haben vier Bücher mit Kurztexten veröffentlicht. Angst vor langen?“⁵⁵ Auch in den Statusmeldungen amüsiert sich Sargnagel über den Fetisch des Literaturbetriebs für Langtexte:

26.11.2015 Große deutsche Verlage schreiben mich plötzlich an: „Wir haben gehört, Ihre kurzen Texte kommen gut an. Wir wären daher interessiert, aber nur an LANGEN Texten. Oder Kurzgeschichten. Das ist so, wie ihre kurzen Geschichten, nur LÄNGER. LÄNGER IST BES-
SER! LÄNGER, LÄNGER, LÄNGER, WIE UNSERE LANGEN SCHWÄNZE!“ (\$\$\$, 90–91)

2021 erschien mit dem autofikionalen *Dicht. Aufzeichnungen einer Tagediebin* ihr erster längerer Prosatext im Rowohlt Verlag (übrigens in der Kategorie Sachbuch).

Die medialen Bedingungen ihrer Autor:innenschaft sind eine wichtige Voraussetzung für Sargnagels engmaschige Inszenierung. Weil ihre Autor:innenschaft von den Sozialen Medien ausging, sich ständig weiterentwickelt und ihre Facebook-Postings

⁵² Tage der deutschsprachigen Literatur 2016: Jurydiskussion Stefanie Sargnagel. URL: <https://bachmannpreis.orf.at/v3/stories/2783082/index.html> (13.10.2022).

⁵³ Vgl. Jörg Döring et al.: Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 6 (2021), H. 2, 1–24, hier: 13.

⁵⁴ Vgl. Riesner: Satire and Affect, 181.

⁵⁵ Bozi: Sagen Sie jetzt nichts, Stefanie Sargnagel.

dem literarischen Werk vorausgehen bzw. sich mittlerweile „zu einem vielfältigen künstlerischen Werk“⁵⁶ transformieren, wird die Dynamik zwischen Text, Epitext und Autorin als komplexes Inszenierungsverfahren evident. Ihre Praktiken der Selbst(re)präsentation erscheinen mühelos und vermeintlich authentisch, indem sie verschiedene mediale Inszenierungsräume bespielen und zu einem Gesamtbild zusammenfügen. Dabei werden die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion, der realen Autorin und der Kunstfigur Sargnagel, zwischen Epitext und literarischem Text im Sinne einer umfassenden Selbstinszenierung konterkariert.

Mit dem lapidaren Hinweis, dass sie da auch mal ein Text geschrieben hat, inszeniert Sargnagel im WUK ihr Schreiben einmal mehr als spontan-beiläufig und positioniert sich sowohl als Gegenpol zur österreichischen Popmusik, die eine Wien-Euphorie befördert, als auch zu einer Hochkultur, deren Blick auf die Stadt nicht so unmittelbar und ungefiltert ausfällt wie ihr eigener. Da Stefanie Sargnagel sich mit ihrer Heimatstadt identifiziert, lässt sich im performativen Epitext eine Aussage über Wien zugleich als Selbstbeschreibung verstehen.

4 Alleinunterhalterin

{00:04:37}	018	((liest von losen zetteln ab)) vierter fünfter zweitausendachtzehn=
{00:04:38}	019	=deutsche fragen mich ständig (.) warum wien jetzt so cool ist
{00:04:41}	020	aber wien is (.) einfach überhaupt nicht cool
{00:04:44}	021	und es wird auch nie cool sein
{00:04:45}	022	°h es gibt einfach keine coole gegend in wien

Sargnagel wechselt vom freien Sprechen ins Vorlesen. In den *Statusmeldungen* behauptet sie dazu: „24.11.2015 Man spricht nicht, wie man schreibt, das ist doch völlig klar. Man schreibt, wie man denkt, und man spricht angestrengt verlogen“ (\$\$\$, 89). Im WUK hört man jedoch keinen Unterschied: Ihr Duktus ändert sich kaum, die Artikulation wird nicht deutlicher, das Tempo nicht langsamer. Auch der Stil bleibt ungeschliffen und kolloquial, sie setzt auf Verkürzungen und Wiederholungen und behält den unbemühten Gesprächston des performativen Epitexts bei, verliest sich und nuschelt. Anders als bei zahlreichen Gegenwartslyriker:innen, die bei ihren Lesungen ebenfalls vollständige Werke vortragen, lassen sich bei Sargnagel

⁵⁶ Christoph Waldboth: Platz da! FLINTA erobern die Kabarettbühnen. In: The Gap, Oktober/November 2022, 14.

performativer Epitext und Text sprechtonlich kaum voneinander unterscheiden.⁵⁷ Dass sie liest, wird vor allem visuell deutlich. Sie blickt weniger ins Publikum, liest stattdessen von einem der losen Blätter ab, die sie mit auf die Bühne gebracht hatte und die sie nun in der Hand hält. Zwei ihrer Bücher hat sie auf ihren Oberschenkeln abgelegt. Im Verlauf der Lesung wechselt sie zielstrebig von einer Textvorlage zur nächsten. Über Auswahl und Reihenfolge ihrer Texte hatte sich die Autorin im Vorfeld der Veranstaltung Gedanken gemacht, auch wenn sie sich bemüht, alles beiläufig erscheinen zu lassen.

Sargnagel liest ein Datum vor und markiert damit das dokumentarische Format, das die meisten ihrer – zunächst – auf Social Media publizierten Texte kennzeichnet.⁵⁸ Sie erweist sich als „Chronistin unserer Zeit in der Pubertät, mal radikal, mal nachdenklich und oft einfach ziemlich komisch“.⁵⁹ Riesner rückt die „Simultanprotokolle“⁶⁰ Sargnagels in die Nähe von Briefromanen oder Tagebüchern, die Unmittelbarkeit, Unverfälschtheit und Authentizität simulieren. In Sargnagels Inszenierungspraktiken werden entsprechend „verschiedenste Phänomene, vergangene, zukünftige und gegenwärtige, kopräsent“.⁶¹ Indem Soziale Medien „auf die Synchronisierung multipler Gegenwarten“ zielen, „stellen [sie] in ihren Feeds und Timelines andererseits aber auch die Gleichzeitigkeit ungleichzeitiger Ereignisse aus“.⁶² Wie eine Celebrity präsentiert Sargnagel auf Facebook, X und Instagram daneben vermeintlich authentische Informationen über ihr Pri-

57 Sowohl Jörg Döring als auch Reinhart Meyer-Kalkus beschreiben etwa Marcel Beyers speziellen Vorleseton. Vgl. Jörg Döring: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativer Epitext. In: Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk. Hg. von Christian Klein. Stuttgart 2018, 73–93 sowie Reinhart Meyer-Kalkus: Harte Fügung mit Glottisschlag. Marcel Beyers Lesung seines Gedichts „Froschfett“. In: Klang – Ton – Wort: akustische Dimensionen im Schaffen Marcel Beyers. Hg. von Sven Lüder und Alice Stašková. Berlin 2021, 49–63.

58 Laut Genette sehen Schriftsteller:innen in Tagebüchern „eine Art Ergänzung ihres Werks oder gar eine Ablenkung davon“ und würden darin „vorzüglich Ereignisse“ notieren, „die außerhalb ihrer Arbeit liegen“. Tagebücher können entsprechend verschiedene Funktionen einnehmen, indem sie auf das Werk verweisen, Einblicke in den Schreibprozess, die „Arbeitsweise“ und „Selbsteinschätzung“ von Autor:innen geben (vgl. Genette: Paratexte, 372–374).

59 Pia Rauschenberger: Pubertierende Chronistin unserer Zeit. In: Deutschlandfunk Kultur, 21. Juli 2017. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/stefanie-sargnagel-statusmeldungen-pubertierende-chronistin-100.html> (13.10.2022).

60 Vgl. Riesner: „Dem mitnehmbaren Internet heimlich einsagen“, 204.

61 Klaus Birnstiel: Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung. In: Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 63–80, hier: 73.

62 Elias Kreuzmair, Magdalena Pflock und Eckhard Schumacher: Einleitung: Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien. In: Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien. Hg. von dens. Bielefeld 2022, 9–16, hier: 11.

vatleben. Indem sie diese aber zugleich nutzt, um die gewünschte Version ihres Ichs zur Schau zu stellen, erhält die Inszenierung autofiktionale Züge.⁶³ Das Konzept der Autofiktion wird auf visuelle, audiovisuelle und digitale Medien sowie Formen des Selbstentwurfs übertragen, die nicht narrativ organisiert sind⁶⁴ und „dem schreibenden Subjekt neue Spielräume der Selbstkonstitution“ eröffnen.⁶⁵

Nach der Datumsangabe wiederholt der Text, den Sargnagel vorliest, zunächst die Aspekte, die sie in der Vorrede vorausgeschickt hatte. Als wäre er ein hermetisches Gedicht, rahmt die Autorin den Vortrag ihres Texts mit performativem Epitext und nimmt die Routinen typischer Lyriklesungen aufs Korn. Sie weiß, dass häufig Interpretamente oder Lektüreanweisungen geliefert werden, um die Rezeption der überstrukturierten und nach einmaligem Hören kaum zu erfassenden Gedichte zu befördern.⁶⁶ Die zahlreichen, teils wörtlichen Wiederholungen sorgen bei Sargnagel, der „kabarettistische[n] Alleinunterhalterin“,⁶⁷ dagegen für eine semantische Eindeutigkeit, die in ihrem Übermaß komisch wirkt. Indem sie das Klischee hochkultureller Konventionen selbstironisch bricht, greift sie souverän die Kritik auf, ihre Texte seien nicht kunstfertig genug. In dieser Hinsicht fühlt sich die Autorin „oft auch ein bisschen missverstanden. Die lesen das so literaturmäßig. Ich sehe das mehr so humormäßig. Wobei ich finde, das ist nicht unbedingt ein Widerspruch. Aber ich merke schon, dass Leute verwirrt sind, weil es ist nicht so einordnungsbar“.⁶⁸ Zugleich verschieben die Redundanzen die Aufmerksamkeit vom Inhalt auf die formale Ebene und rücken Sargnagels Inszenierungsverfahren in den Fokus. Alles wiederholt sich: Ihren Signature Look präsentiert sie mit kleineren Abwandlungen bei fast jedem Auftritt. Die Beobachtungen in ihren Texten – seien sie Posts, Artikel oder ihren Büchern entnommen – ähneln sich stark. Dazu kommt in der Lesungssituation die inhaltliche und stimmliche Kongruenz von performativem Epitext und Text, die wiederum von ihrem Bemühen zeugt, eine vollständige Identität zwischen der vortragenden und der im Text beobachtenden Sargnagel zu produzieren.

⁶³ Vgl. Graw und Weingart: *Entre Nous*, 53 und 55.

⁶⁴ Vgl. Christine Ott und Jutta Weiser: Autofiktion und Medienrealität. Einleitung. In: *Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts*. Hg. von dens. Heidelberg 2013, 7–18, hier: 15.

⁶⁵ Ott und Weiser: *Autofiktion und Medienrealität*, 15.

⁶⁶ Vgl. Döring: Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts?, 153.

⁶⁷ Elena Witzeck: Es traf sie hart, wir lachten trotzdem. In: *faz.net*, 17. November 2020. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/stefanie-sargnagels-dicht-es-traf-sie-hart-wir-lachten-trotzdem-16993042.html> (24.10.2022).

⁶⁸ Simone Schlosser: Ein It-Girl der Neuen Medien. In: *Deutschlandfunk Kultur*, 2. Dezember 2015. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/facebook-star-stefanie-sargnagel-ein-it-girl-der-neuen-100.html> (24.10.2022).

Auch die mediale Fremdinszenierung im literarischen Feld unterwandert die Autorin durch ein dichtes Netz an Selbstinszenierungsmaßnahmen, die mit humoristischen Stilmitteln wie Sarkasmus und Satire arbeiten. Kritik an etablierten Literaturbetriebspraktiken übt sie etwa durch selbstironische Bemerkungen, wie jener, dass sie selbst in Interviews „spontan so viel Blödsinn“ (\$\$, 71) rede, dass sie die Textsorte inzwischen mit anderen Augen sieht. Sie markiert Interviews, die traditionell mit hohen Ansprüchen an Glaubwürdigkeit und Authentizität ausgestattet sind,⁶⁹ somit als Teil eines Spiels mit der Öffentlichkeit.

Während Sargnagel im WUK den Zeitstempel mitliest, verzichtet sie auf einen Hinweis über den Entstehungsort ihres Textes. Auch das ist typisch: Zwar werden Orte genannt, thematisiert und beschrieben, ob der jeweilige Text dort entstanden ist, bleibt aber unklar. Unterstützt wird die Simulation von Nähe und Präsenz dadurch, dass nicht nur die Nachricht selbst direkt, sondern auch in der „eigenen technischen Umgebung“ vermittelt werden kann – dem Smartphone bzw. dem mobilen Endgerät. Dieses ermöglicht eine neue Konzeption „von Autor-schaft, Stimme und vor allem der Mittelbarkeitsbedingungen des Schreibens“.⁷⁰ So changieren Sargnagels Arbeiten auch zwischen Text und Epitext und schaffen damit Räume für Sargnagel, sich als Kunstfigur hervorzubringen.

Bei ihrer Lesung informiert Sargnagel die Zuhörer:innen auch nicht über den Publikationsort des Textes, den sie vorträgt. Ob es sich um einen Facebook-Post oder Tweet handelt oder der Text in einer Zeitschrift veröffentlicht wurde oder sich (inzwischen) in den *Statusmeldungen* findet, lässt sie offen. Dass sie ihn von einem losen Blatt vorliest, erschwert die mediale Verortung zudem. Ähnliches passiert, wenn vermeintlich faktuale epitextuelle Äußerungen wie Social-Media-Postings, Journaleinträge oder Reden in Buchform erscheinen, damit ihren Status infrage stellen und zugleich die Künstlichkeit literarischer Texte ausstellen.

Bei dem Text, den Sargnagel 2019 im WUK vorliest, handelt es sich ursprünglich um einen Facebook-Post aus dem Jahr 2016,⁷¹ der später in die *Statusmeldungen* aufgenommen wurde.⁷² Ein Vergleich der drei Versionen zeigt, dass der Text mehrfach überarbeitet wurde. So wurde beispielsweise das einleitende Datum

⁶⁹ Vgl. Volkmar Hansen: Das literarische Interview. „In Spuren gehen ...“. Festschrift für Helmut Koopmann, Tübingen 1998. 461–470, hier: 464–465.

⁷⁰ Riesner: „Dem mitnehmbaren Internet heimlich einsagen“, 197.

⁷¹ Auf Facebook postete Stefanie Sargnagel am 20. Juli 2016: „Deutsche fragen, warum wien plötzlich so cool ist. Aber das coole an wien is ev dass es überhaupt nicht cool ist. Ich mein, es gibt einfach keine coole Gegend in Wien“ (Stefanie Sprengnagel [@stefanie.sargnagel]: Facebook-Post vom 20. Juli 2016, URL: <https://www.facebook.com/stefanie.sargnagel/posts/pfbid0rKMgqK69wZ3nTL5nTtGF3qfBFe9bB9uEJagpAomMQVp2Dc38jkdr2HNvaSQUz4unl> (24.10.2022)).

⁷² Für die *Statusmeldungen* wurde der Post ediert und erweitert abgedruckt: „20.7.2016 Viele Deutsche fragen mich, warum Wien plötzlich so cool ist. Aber das ist eine verzerrte Wahrneh-

für die Lesung geändert. Ob Sargnagel mit dem neuen Datum eine neue Fassung des Textes kennzeichnet, bleibt unklar. Möglicherweise schien es ihr 2019 für die Dramaturgie der Lesung passender, den Text in das Jahr 2018 zu verschieben – etwa um eine größere Aktualität zu suggerieren oder das Wiener Publikum dazu anzuregen, den Text in einen anderen Kontext zu setzen. Zumindest in der vergleichenden Rezeption verliert Sargnagels Text durch das veränderte Datum seinen Faktualitätsanspruch. Stattdessen wird die Literarisierung der vorgeblich dokumentarischen Wienbetrachtungen sichtbar. Sargnagel unterläuft die Funktionsweise Sozialer Medien, „um zu provozieren und Reaktionen hervorzurufen“,⁷³ und hat damit „den Humor der Szene maßgeblich mitbeeinflusst“.⁷⁴

Anders als in der Lesung ist in Ursprungspos und *Statusmeldung* außerdem davon die Rede, dass Wien „plötzlich so cool“ sei. Während Sargnagel hier eine aktuelle Entwicklung beobachtet, suggeriert sie in der Lesung eine gewisse Tradition der Frage nach der Coolness Wiens, wird sie doch immer bzw. ständig an sie herangetragen. Daneben wird im ursprünglichen Facebook-Post der oage Stand Wiens in der Populärkultur noch gar nicht thematisiert. In der Fassung der *Statusmeldungen* bleibt der Verweis allgemein, bevor Sargnagel ihn bei der Veranstaltung im WUK in den performativen Epitext verlagert und mit Beispielen illustriert. Dafür entfällt hier die Überlegung, dass Wien cool sei, gerade weil es nicht cool ist.⁷⁵ Daneben wurden weitere Glättungen vorgenommen: Die Tippfehler des Posts finden sich weder in den *Statusmeldungen*, noch sind sie im WUK zu hören. Dasselbe gilt für die einleitende Floskel „ich mein“. Dennoch lassen sich Bezüge zwischen Lesung und Facebook-Post herstellen, schließlich wirkt der Vortrag ähnlich schludrig wie der vorgeblich spontan verfasste Post. Sargnagel „mag das Formale nicht, sondern Reduktion und Understatement oder verhatschte Sachen, lakonische Sprache“.⁷⁶ – Sie inszeniert sich als unprätentiös, zugänglich und wienerisch gründig.

mung durch ein paar Poperfolge. Möglicherweise ist das Coole an Wien, dass es überhaupt nicht cool ist. Es gibt einfach keine coole Gegend in Wien“ (\$\$\$, 194).

73 Riesner: „Dem mitnehmbaren Internet heimlich einsagen“, 213.

74 Waldboth: Platz da!, 14.

75 Die Veränderungen für die Lesung mögen auch dem Konzept des PCCC* geschuldet sein. Vor dem Auftritt diskutieren und überarbeiten die Künstler:innen gemeinsam mit Sensitivity Readern ihre Texte gemäß dem Motto der Veranstaltungsreihe: „Kicking-up, statt punching-down“ (vgl. WUK: PCCC* #16: GENIUS! Vienna's First Queer Comedy Club. URL: <https://www.wuk.at/programm/pccc-16-genius-1/> (24.10.2022)).

76 Barbara Haas: „Ich mag halt das Derbe in der Sprache, ist einfach witziger“. Gespräch mit Stefanie Sargnagel. In: [wienerin.at](https://wienerin.at/stefanie-sargnagel-ich-mag-halt-das-derbe-der-sprache-ist-einfach-witziger), 8. Oktober 2020. URL: <https://wienerin.at/stefanie-sargnagel-ich-mag-halt-das-derbe-der-sprache-ist-einfach-witziger> (14.10.2022).

Im Post wie im vorgetragenen Text folgt auf die – nun bereits wiederholt vorgebrachte – Information, dass Deutsche Sargnagel um eine Erklärung für den Wien-Hype bitten, eine weitere Steigerung: Wien wird auch nie cool sein! Die Insiderin weiß, dass es einfach keine coole Gegend in Wien gibt, die jetzt oder jemals der Stadt das Prädikat „cool“ einbringen könnte. Indem sie Satz für Satz eine weitere Zuspitzung vornimmt oder eine neue Wendung einschlägt, baut Sargnagel im WUK ihre Pointe weiter auf. Ihr Humor basiert auf dem rasanten und unvorhergesehenen Wechsel zwischen Fakt, Fiktion und Ironie.⁷⁷ Diese Vorgehensweise sowie die nahezu kongruente Ausgestaltung von performativem Epi-text und vorgetragenem Text, die stellenweise gezielt gebrochen wird, zeugen von kalkuliertem Vorgehen, das Sargnagel hinter ihrer schnoddrigen Art zu verstecken scheint. An anderer Stelle unterläuft die Autorin diesen Eindruck, indem sie konstatiert, den Sprung zur vor allem in der Generation Z⁷⁸ beliebten Plattform TikTok nicht geschafft zu haben, weil es ihr „zuwider“ sei, „zu strategisch zu denken“⁷⁹.

5 Expertin

{00:04:48}	023	als hi:p (.) ((macht eine gänsefüßchengeste)) gilt da_siemte bezirk
{00:04:51}	024	°h da sin designshops zwischen gutbürgerlichen restaurants=
{00:04:54}	025	=irgendwo in den (.) neunziger_jahren em ti vi m videos bicken geblieben is
{00:04:59}	026	°h ((macht eine gänsefüßchengeste))
		linksalternativ (.) is der sechzehnte bezirk
{00:05:02}	027	°h weil zwischen dem fi:schrestaurant und dem alten wirtshaus manchmal noch ein zerzauster a:lthippie sitzt
{00:05:07}	028	((publikum lacht))

77 Vgl. Riesner: Satire and Affect, 185.

78 Der Plattform *Statista* zufolge sind, mit Stand April 2022, über 40% der TikTok-User:innen im Alter zwischen 18 und 24 Jahren, wobei Frauen mit 24% die weltweit größte User:innengruppe darstellen. Weitere 30% der User:innen sind zwischen 25 und 34 Jahren alt (Statista: Distribution of TikTok users worldwide as of April 2022, by age and gender. URL: <https://www.statista.com/statistics/1299771/tiktok-global-user-age-distribution/> (13.10.2022)).

79 Waldboth: Platz da!, 14.

{00:05:08} 029 SS: °h als artsy ((macht eine
gänsefußchengeste)) (.) gilt der vierte
bezirk

{00:05:11} 030 mit seinen coolen studentenlokalen

{00:05:13} 031 wie dem (.) point of sale

{00:05:15} 032 ((publikum lacht))

{00:05:18} 033 SS: und dem treffpunkt der wilden
künstlerboheme=

{00:05:20} 034 =dem anzengruber

{00:05:21} 035 ((publikum lacht))

{00:05:22} 036 SS: wohin noch nie je ein mensch mit geschmack
einen fuß gesetzt ha:t

{00:05:25} 037 ((publikum lacht))

{00:05:27} 038 SS: oder dem schikane:der in dem die (.) artsy
(.) jot vau pe (.) party (macht)

{00:05:31} 039 ((publikum lacht, johlt und klatscht))

Um ihre Argumentation zu stützen – und keine Pointe zu verschenken –, liefert Sargnagel anschließend Beispiele dafür, dass es in Wien keine coole Gegend gibt. Hip, also aktuell in Mode sei der 7. Bezirk, Neubau. Dieses Viertel, in dem es gleichermaßen Designshops wie auch gutbürgerliche Restaurants gibt, strahlt in Sargnagels Darstellung einen gewissen Wohlstand aus. Vorherrschend sind nicht Subkultur und Wiener Grind, sondern vielmehr der Mainstream der bürgerlichen Mitte. Dementsprechend erinnert der Bezirk Sargnagel an die Ästhetik von MTV-Clips aus den 1990er Jahren. In dieser Hinsicht ist Sargnagel Expertin, schließlich durfte sie – anders als ihre wohlbehüteten Mitschüler:innen – „halt so sieben Stunden pro Tag fernschauen und war dadurch natürlich wesentlich gebildet und informiert, wusste halt voll, was auf der Welt abgeht“⁸⁰ wie sie im Laufe der WUK-Lesung noch mitteilen wird.

In Ottakring, dem 16. Bezirk, entdeckt Sargnagel anstelle der Designshops so manches Fischrestaurant zwischen den alten Wirtshäusern. Zwar gibt es keine Einkaufsmeile, dafür wird Kulinarisches konsumiert und gleichermaßen Wert auf frische Qualität, Geselligkeit und Tradition gelegt. Trotzdem wird dieses Viertel laut Sargnagel als linksalternativ wahrgenommen, weil hier manchmal noch ein zerzauster Alt-hippie zu sehen ist. Hier pulsiert keine radikal progressive Subkultur (mehr), aber das harmlose Relikt, das an vergangenen Widerstand erinnert, wertet Ottakring zum vorgeblich politischen Bezirk auf, der eben nicht bloß hip oder bürgerlich ist.

⁸⁰ Stand-Up Comedy: Stefanie Sargnagel, min. 0:08:35 bis 0:08:44.

Auch Sargnagels Stammlokal, das Café Weidinger, das für seine „Grind-Atmosphäre“⁸¹ bekannt ist, liegt in Ottakring. Das Ich der *Statusmeldungen* trifft sich hier mit Journalisten, um das neue Buch zu besprechen: „Ich sitze stundenlang da, und sie kommen abwechselnd zu mir. Der Kellner fragt. ‚Ist der Herr schon weg?‘ Und ich so: ‚Ja, aber gleich kommt ein anderer.‘ Er lächelt schief und denkt, ich bin eine Hure“ (\$\$, 65). Das damit alludierte Klischee von der im traditionellen Wiener Kaffeehaus schreibenden Autorin bedient und ironisiert Sargnagel auch an anderer Stelle. Sie bezieht sich auf bekannte Lokale, in denen sie selbst, in ihrer Inszenierung, auftreten muss, um als Wiener Autorin ernst genommen zu werden. Sie spielt dabei mit der Erwartungshaltung der Öffentlichkeit, die die Autorin einerseits als Vertreterin des Milieus, das sie in ihren Texten beschreibt, wahrnimmt, und sie andererseits zur Heldenin dieser Klasse kürt und in den etablierten Literaturmarkt aufnimmt.

Im artsy 4. Bezirk, Wieden, gibt man sich dagegen künstlerisch-anspruchsvoll und edgy. Hier tummelt sich die Jugend in coolen Studentenlokalen, deren Angebot nachhaltig und vielfältig ist. So etwa im Point of Sale, das

[i]n gemütlicher Kaffeehausatmosphäre [...] entspannten workspace mit WLAN und Steckdosen bei (fast) allen Tischen, familienfreundliche Umgebung mit Platz für Kinderwagen und Kinderhochsesseln ebenso wie Barbetrieb mit Cocktails und einer großen Auswahl an Spirituosen zu späterer Stunde [bietet].⁸²

Geselligkeit fällt hier betont locker aus und es wird Wert auf Qualität und Ideale gelegt: Man gibt sich vielfältig und nachhaltig, ist artsy. Nur wenige Häuser weiter liegt das Anzengruber, das Sargnagel in ihrem Text als wichtigen Treffpunkt der wilden Künstlerboheme bezeichnet. Auch das Café selbst stellt sich als „besondere[n] Ort der Zusammenkunft, Diskussion und Entspannung“ dar und wirbt damit, dass man hier „Intellektuelle, Politiker, Weltverbesserer, Gutmenschen, Künstler und mehr“ treffen kann.⁸³ So ließen sich hier, im „Kulturtreff“⁸⁴ konspirative Gruppen avantgardistischer Künstler:innen vermuten. Diesen Eindruck korrigiert Sargnagel jedoch sofort, wenn sie konstatiert, dass in dieses Café noch nie je ein Mensch mit Geschmack einen Fuß gesetzt hat. Ernstzunehmende Künstler:innen (wie sie) begegnen sich eher im linksalternativen 16. Bezirk: „24.1.2017 Jetzt habe ich ins Café Weidinger gewechselt. Gegenüber von mir sitzt ein berühmter Schauspieler. Ich

⁸¹ Stadtbekannt – Das Wiener Stadtmagazin: Grind-Atmosphäre par excellence. URL: <https://lokalfuehrer.stadtbekannt.at/restaurants/caf-weidinger/> (13.10.2022).

⁸² The Point of Sale: Homepage. URL: <https://thepointofsale.at/> (24.10.2022).

⁸³ Cafe Anzengruber: Homepage. URL: <https://anzengruber.cafe/> (22.10.2022).

⁸⁴ Cafe Anzengruber: Homepage.

starre ihn aber nur an, weil ich sehen möchte, ob er in mir eine berühmte Autorin erkennt“ (\$\$, 278).

Das Schikaneder, das Sargnagel ebenfalls anführt, um den 4. Bezirk zu charakterisieren, ist ein traditionsreiches Programmkino und liegt auch in der Schleifmühlgasse. Dazu gehört eine Bar, in der – laut Selbstbeschreibung – „(Kunst)Studenten, Kreative und andere Trinkfreudige [...] gemeinsam auf bequemen, alten Couchen herum[lungern], während ein täglich wechselndes DJ Line-up den passenden Soundtrack zwischen Indie-Rock, Pop, Minimal, Techno, Disco und House liefert“.⁸⁵ Dieses Ambiente nutzte auch die artsy JVP für eine Party, merkt Sargnagel in ihrem Text an und spielt damit erneut ironisch mit dem Kontextwissen ihres Publikums. Auch für die Jugend der konservativ-christdemokratischen ÖVP ist artsy ein derart unpassendes Attribut, dass die Pointe ihr Ziel erreicht, das Publikum lacht. Korrekt ist hingegen, dass die JVP im Schikaneder eine Party veranstaltet hat: Im Januar 2018 mietete sich die Partei für ihren traditionellen Neumitgliederempfang ein, woraufhin den Betreiber:innen des in linksliberalen Kreisen beliebten Lokals harsche Kritik entgegenschlug und sogar eine Protestaktion vor dem Gebäude geplant war.⁸⁶ Der Verweis auf die JVP-Party fehlt in den früheren Textfassungen naturgemäß. Indem Sargnagel ihren Text stattdessen im Juli 2018 verortet, entsteht ein Zusammenhang zwischen der Veranstaltung im Schikaneder und der gerade für nichtig erklärt Wahl. – Zumindest für diejenigen ihrer Wiener Zuhörer:innen, die mit dem Kontext vertraut sind: „The success of her texts results from the reader's satisfaction of being able to understand the references, the irony and the provocations[.]“⁸⁷ Sargnagel schafft immer wieder neue Anlässe für Provokation bzw. exponiert sich derart, dass sie vor allem von rechten und konservativen Kreisen angegriffen wird. Die Attacken, unter denen sich auch Morddrohungen⁸⁸ finden, bleiben dabei zumeist verbal und werden auch so beantwortet. Sargnagels Aktivismus und ihr Umgang mit Hass im Netz ist Gegenstand medialer Auseinandersetzung. Neben den etablierten Medien,

⁸⁵ Schikaneder: Homepage. URL: https://schikaneder.at/bar/about_schikaneder (24.10.2022).

⁸⁶ Vgl. Vanessa Gaigg: Was passiert, wenn sich die Junge Volkspartei ins linke Stammbeisl setzt. In: *derstandard.at*, 8. Januar 2018. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000071715198/schikane-der-junge-volkspartei-setzt-sich-ins-linke-stammbeisl> (24.10.2022). Auch in Elias Hirschs Roman *Salonfähig* (2021), in dem er die Szene der JVP-Emporkömmlinge um eine dem Politiker Sebastian Kurz ähnliche Figur beschreibt, treffen die ÖVPler:innen auf dem Weg zum jährlichen Akademikerball in der Wiener Staatsoper auf eine Gruppe von Demonstrant:innen. Im Gewirr aus Radiosound, Protestgebrüll und Taxigespräch glaubt eine Figur sogar einen Wanda-Song zu hören (vgl. Elias Hirsch: *Salonfähig*. Wien 2021, 157–161).

⁸⁷ Riesner: *Satire and Affect*, 185.

⁸⁸ Haas: „Ich mag halt das Derbe in der Sprache, ist einfach witziger.“

wie etwa der auflagenstärksten und meinungsbildenden österreichischen Tageszeitung *Kronen Zeitung*,⁸⁹ artikulieren sich kritische Kommentare und sogar Hassbotschaften gegen die Autorin vor allem in den Sozialen Medien. Dem Motto „don't feed the trolls“ folgend, hat Sargnagel einen ganz eigenen Umgang mit den Hasskommentaren gefunden, indem sie „diese in ihrem Account sammelt, sie von ihrem ursprünglichen Umfeld trennt und auf einem neuen Schauplatz zur Sprache bringt“.⁹⁰

Ihr eröffnen sich neue Handlungsspielräume und Autonomie, wenn sie die Hasskommentare nicht nur öffentlich dokumentiert und archiviert, „sondern ebenso eine Souveränität über die gesendeten und geteilten Botschaften“ demonstriert, „indem ihr abgrundtiefer Hass und ihr Wahnsinn öffentlich gemacht werden“.⁹¹ Durch die Praktiken der sozialen Medien („Liken, Posten, Retweeten etc.“) wird eine neue „Reflexion über das eigene polemische Schreiben und die Rezeption der User“ ermöglicht.⁹² Dennoch, so die Autorin in einem Interview, müsse man „schon ziemlich angstfrei sein, um sich so in die Öffentlichkeit zu stellen, wie ich es tue“.⁹³ Zugleich verfügt die Autorin über ein Netzwerk an Verbündeten, die ihr auch physisch zur Seite stehen. Sargnagels öffentliche Wahrnehmung ist maßgeblich durch ihre Mitgliedschaft in der feministischen Burschenschaft Hysteria bestimmt und sie fühle „sich schon stark, wenn achtzig im Fechtkampf ausgebildete Frauen hinter einem stehen“.⁹⁴ Zu den 40. Tagen der deutschsprachigen Literatur 2016 begleiteten sie Mitglieder von Hysteria. Der Verbund an Frauen setzt sich für das „Goldene Matriarchat“⁹⁵ ein und dem deutschnationalen Burschenschaftssystem in Österreich eine radikal linke Haltung entgegen. Sargnagel, die schon 2015 bemerkt: „Je bekannter ich werde, desto linker muss ich mich stellen“ (\$\$\$, 6), hat in Hysteria eine geistige Heimat gefunden. Als Teil ihres persönlichen Wuchs' kann die rote Baskenmütze gelten, die über die feministische und rebellische Mutter ihrer besten Freundin in Sargna-

⁸⁹ Ein Beispiel für die kritische Haltung der *Kronen Zeitung* findet sich etwa in den Kommentaren zu einer Marokko-Reise Sargnagels und anderer Autorinnen. Die *Kronen Zeitung* hatte auf die polemischen Reiseberichte der Autor:innengruppe reagiert und kritisiert, dass die Reise mit österreichischem Steuergeld finanziert wurde (vgl. Gaderer: Polemische Aktivitäten, 134 sowie Michael Wurmitzer: Wirbel um Marokko-Reisebericht von Sargnagel, Haider und Hofer: Der Einfachheit erlegen. In: derstandard.at, 10. März 2017. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000053969916/wirbel-um-marokko-reisebericht-von-sargnagel-haider-und-hofer-der> (12.10.2022)).

⁹⁰ Gaderer: Polemische Aktivitäten, 135.

⁹¹ Gaderer: Polemische Aktivitäten, 135.

⁹² Gaderer: Polemische Aktivitäten, 137.

⁹³ Suter: „Die Politiker nehmen mir momentan den Job weg“.

⁹⁴ Suter: „Die Politiker nehmen mir momentan den Job weg“.

⁹⁵ Vgl. Shirin Sojatrawalla: Marschieren fürs Goldene Matriarchat. In: taz.de, 16. August 2017. URL: <https://taz.de/Statusmeldungen-von-Stefanie-Sargnagel/!5432569/> (25.10.2022).

gels Besitz gelangte⁹⁶ und welche die Autorin an „Malerklischees, Kommunismus, alte [...] Damen und Frankreich“ (\$\$\$, 72) erinnert. Seit sie 17 ist, trägt Sargnagel die Mütze, die neben einem werbenden auch einen profanen Zweck erfüllt: „Heute, als Künstlerin, ist sie zu einem praktischen Wiedererkennungswert geworden, sogar meine Feinde müssen unweigerlich an mich denken, wenn sie rote Kopfbedeckungen sehen“ (\$\$\$, 72). Mit zum Verbindungsgruß erhobener Faust, roter Baskenmütze und einer dürtig zusammengeflickten Sonnenbrille ist Sargnagel schließlich auch auf jenen Bildern zu sehen, die anlässlich der Zuerkennung des Publikumspreises angefertigt und durch die Landschaft visueller Medien gereicht wurden.

Mit ihrem Text positioniert sich Sargnagel, indem sie die recht allgemeine Kategorie „cool“ durch konkretere Begriffe ersetzt und sich gleichzeitig von diesen positiven Zuschreibungen der Bezirke distanziert. Die Attribute *hip*, *linksalternativ* und *artsy* werden von Anführungszeichen als Zitate markiert – auch im Vortrag, in dem Sargnagel, die ansonsten kaum gestikuliert, demonstrative Gänsefußchengesten ausführt. Bei Wieden und Neubau – nicht aber dem Bezirk, in dem sich ihr Stammcafé befindet, – kennzeichnet Sargnagel die Einschätzung zusätzlich verbal als eine fremde: Beide Bezirke gelten manchen als *hip* bzw. *artsy*. Durch die fast schon polemische Charakterisierung der drei Viertel distanziert sich Sargnagel noch weiter – gewissermaßen überdeutlich – von den Labels, die sie gerade zitiert. An ihrer Einschätzung, dass es keine coole Gegenden in Wien gebe, ändert auch ihr Stadt- bzw. Bezirkspatriotismus nichts. Dieser sowie die Markierung ihrer Zugehörigkeit zu einem Milieu äußern sich auch in Aussagen über bestimmte Stadtteile. Bekannt sind etwa ihre Affinität zu bestimmten Kaffee- oder Kaufhäusern, wie die Lugner City, die sie als ihren „Lieblingsort in Wien“ (\$\$\$, 71) bezeichnet. Manche Ecken der Stadt werden hingegen bewusst abgewertet, mit anderen Grätzln oder Bezirken kontrastiert oder persifliert: „24.10.2015 In Währing ist alles so schön und rein. In Währing gibt's am Würstelstand Matcha Chai“ (\$\$\$, 74).

6 Wienerin

{00:05:35} 040 SS: unser berghain (.) ist die staatsoper
 {00:05:38} 041 ((publikum lacht und johlt))

Über das Berghain stellt Sargnagel in einer letzten Pointe noch einmal einen Bezug zu Deutschland her. Der Berliner Techno-Club dient als komischer Kontrast

⁹⁶ Vgl. Stefanie Sargnagel: Sachen am Kopf. In: Chapeau! Eine Sozialgeschichte des bedeckten Kopfes. Hg. von Michaela Feursein-Prasser und Barbara Staudinger. Wien 2016, 72–73, hier: 72.

zur altehrwürdigen Staatsoper in Wien, schließlich sind beide weltbekannte Institutionen. Während erstere ein jüngeres Klientel anzieht, das ungehemmt feiern und tanzen möchte, strömt in letztere gehobenes bürgerliches Klientel mit Verbindungen in Politik und Wirtschaft. Pars pro toto setzt Sargnagel, die „[d]ie pointierte, kurze Form [...] perfekt [beherrscht]“⁹⁷ zum Abschluss ihres Textes den angesagten Club und das elitäre Opernhaus für die jeweilige Hauptstadt. Jetzt muss wirklich jede:r begriffen haben: Wien is einfach überhaupt nicht cool, „Wien ist Essig für die Seele“.⁹⁸

Mit den Mitteln der Komik schafft Sargnagel ironische Distanz, während sie zugleich für maximale Verfügbarkeit sorgt. Sie kann verstanden werden als eine (Selbst-)Schöpfung des Internets,⁹⁹ das „lange Zeit ein Ort der Virtualität [war], in dem Menschen als Avatare weitgehend losgelöst von ihrer faktischen Identität agierten“.¹⁰⁰ Durch die Sozialen Medien ist die „Unterscheidung zwischen Netz und Welt“ inzwischen weitgehend „kollabiert“.¹⁰¹ Erleben, Schreiben und Publizieren fallen hier eng zusammen, und das begünstigt eine Wahrnehmung von Unmittelbarkeit und Präsenz sowie die Simulation von Faktualität. Sargnagel positioniert ihre Social-Media-Posts „zwischen Fiktion und Fakt, welche manchmal erkennbar in die Fiktion kippen, oft aber absichtlich uneindeutig bleiben“.¹⁰²

So scheint sie ihrer Fremdinszenierung stets einen Schritt voraus zu sein¹⁰³ und schreibt ihre eigene Rezeption gleich mit, indem sie Follower:innen, Feuilleton und Literaturwissenschaft dazu anregt, Kompliz:innen zu werden und ihre Selbstbeschreibung zu perpetuieren. Sargnagel partizipiert an einer Reihe von Literaturbetriebsprosa, die ihre eigenen Autor:innen beobachtet und deren Status im literarischen Feld neu kalibriert,¹⁰⁴ und provoziert eine enge Verknüpfung

⁹⁷ Uthoff: Urarg, urschlecht, urschade.

⁹⁸ Stand-Up Comedy: Stefanie Sargnagel, min. 0:06:22 bis 0:06:29.

⁹⁹ Vgl. Kedves: Stefanie Sargnagel: „Ich hab ein klassisches Rapper-Problem“.

¹⁰⁰ Elisabeth Michelbach: Der Fall Aléa Torik. Zum Spiel als Kategorie des autobiographischen Blogs. In: Sich selbst aufs Spiel setzen. Spiel als Technik und Medium von Subjektivierung. Hg. von Christian Moser und Regine Sträling. Paderborn 2016, 157–177, hier: 175.

¹⁰¹ Michelbach: Der Fall Aléa Torik, 175.

¹⁰² Riesner: „Dem mitnehmbaren Internet heimlich einsagen“, 208–209.

¹⁰³ Im Epilog der *Statusmeldungen* proklamiert sie (speziell an die „rechtskonservativen Männer, die mich mit Gewalt bedrohen“, gerichtet): „Ich bin immer 30 Sekunden schneller als ihr, und wenn ihr noch stirnrunzelnd dabei seid, eine meiner Anspielungen zu verstehen, habe ich schon längst mit dem nächsten spontanen Verbalfurz eure gesamte hassgetriebene Demagogie zersetzt“ (\$\$\$, Epilog, 291).

¹⁰⁴ Darunter fallen etwa Texte wie Wolf Haas' *Das Wetter vor 15 Jahren* (2005), Thomas Glavincs *Das bin doch ich* (2007) oder Marlene Streeruwitz' *Nachkommen* (2014).

zwischen Person(a) und literarischem Werk. Daneben folgt Sargnagels Verfahren auch der künstlerisch-bildnerischen Tradition der (gesellschaftspolitischen) Karikatur. Übertreibung und selbstironische Zurschaustellung ihrer Selbstinszenierung manifestieren sich wiederholt in der Figur der Hybris: Sie „spricht von sich als It-Girl und behauptet, Facebook groß gemacht zu haben. Ihr aktuelles Buch hat sie sich selbst gewidmet“.¹⁰⁵ Diese Autokarikatur scheint einen elementaren Bestandteil der Inszenierungspraktiken Sargnagels zu bilden.¹⁰⁶

Die „Medienrealität“ von Internet und insbesondere Social Media, „deren Realitätseffekt [...] so authentisch ist, dass sie die Differenz zwischen Realität und Fiktion vollends zunichte macht“¹⁰⁷ bietet Sargnagel ideale Bedingungen für „neue, rekursive und interaktive Formen der Selbstinszenierung“.¹⁰⁸ Die Autorin gewährt hier Einblicke in ihren analogen Alltag, teilt Zeugnisse ihrer öffentlichen Auftritte und zirkuliert ihre Texte: Sie postet, bewirbt ihre Bücher, sie produziert eine Flut an Epitexten – sie überlagert Fiktionales und Faktuelles, Epitext und Text.¹⁰⁹ Mit jedem Auftritt, jedem Post, jedem Buch verdichtet sich das öffentliche Bild ihrer Autorinnenpersona. Immer wieder bestätigt Sargnagel die (Auto-)Narrative ihrer Inszenierung und simuliert durch die konsequente Redundanz Authentizität. Sie strebt jedoch kein „Abbildungsverhältnis zwischen Leben und Erzählung“ an, sondern bildet aus der Summe „die Kunstfigur Stefanie Sargnagel heraus“.¹¹⁰ Die Kunstfigur, die durch diese textuellen und epitextuellen Praktiken hervorgebracht wird, erscheint dabei als eigentliches Werk der Autorin. Sie nutzt autofiktionale Schreibweisen für eine „textinterne Stilisierung bzw. Inszenierung ihrer Person“,¹¹¹ geht aber noch weiter und produziert eine Art performativer Autofiktion, „deren rezeptive Nachhaltigkeit eben in der demonstrativen Verzahnung von Kunst und Wirklichkeit liegt“.¹¹² Dabei werden die Inszenierungspraktiken in den flankieren-

¹⁰⁵ Schlosser: Ein It-Girl der Neuen Medien.

¹⁰⁶ So räumt Sargnagel im Interview mit Jens Uthoff ein: „Ich spiele ja inzwischen mit diesem Charakter. Man nimmt etwas, das schon da ist, und überhöht es. Das ist eigentlich eher comedy-mäßig. Ich erstelle selbst Klischees über mich.“ (Uthoff: Urarg, urschlecht, urschade).

¹⁰⁷ Ott und Weiser: Autofiktion und Medienrealität, 14.

¹⁰⁸ Matthias Schaffrick und Marcus Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert. In: Theorien und Praktiken der Autorschaft. Hg. von dens. Berlin 2014, 3–148, hier: 95.

¹⁰⁹ Vgl. Gaderer: Verkürzt, 209.

¹¹⁰ Riesner: „Dem mitnehmbaren Internet heimlich einsagen“, 213.

¹¹¹ Birgitta Krumrey: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen. Göttingen 2015, 13.

¹¹² Jörg Pottbeckers: Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Würzburg 2017, 90.

den Epitexten weitergeführt und im Sinne einer möglichst kohärenten Selbstpräsentation unterstützt. Die mediale Inszenierung der Kunstfigur Sargnagel legt sich wie ein dicht gesponnenes Netz über die reale Person, simuliert Identität. Auf diese Weise enthält jedes Element ihrer Selbstinszenierung die gesamte Sargnagel-DNA: Nicht nur aus einem Post scheint die Kunstfigur zu sprechen, auch das krakelige Titelbild in Paint-Optik der *Statusmeldungen* verweist auf das Gesamtkunstwerk, genau wie ihr Wiener Akzent und der weiße Bubikragen. Es erscheint konsequent, dass die Kanonisierung Sargnagels (zunächst) nicht vorrangig über ihre Texte erfolgt, sondern über ihre rote Baskenmütze. Die fand sich nämlich bereits als Exponat in der Ausstellung *Chapeau! Eine Sozialgeschichte des bedeckten Kopfes* (9. Juni bis 30. Oktober 2016) im Wien Museum.

Literaturverzeichnis

- Ada: Wiener Grippe/KW77. URL: <https://vimeo.com/330946870> (24.10.2022).
- Birnstiel, Klaus: Interview, Präsenz, Paratext. Versuch einer vorläufigen Feldbestimmung. In: Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Hg. von Torsten Hoffmann und Gerhard Kaiser. Paderborn 2014, 63–80.
- Bozi, Tibor: Sagen Sie jetzt nichts, Stefanie Sargnagel. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, 17. Dezember 2017. URL: <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/ein-interview-ohne-worte/sagen-sie-jetzt-nichts-stefanie-sargnagel-84312> (14.10.2022).
- Cafe Anzengruber: Website. URL: <https://anzengruber.cafe/> (22.10.2022).
- Döring, Jörg: Marcel Beyer liest. Gedicht und performativ Epitext. In: Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk. Hg. von Christian Klein. Stuttgart 2018, 73–93.
- Döring, Jörg: Wie analysiert man die Lesung eines geschriebenen Gedichts? Monika Rinck liest „Alles Sinnen und Trachten“ (Apollo-Theater Siegen, 3. Dezember 2019). In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 51 (2021), H. 3, 147–170. DOI: <https://doi.org/10.1007/s41244-021-00205-3>.
- Döring, Jörg et al.: Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 6 (2021), H. 2, 1–24.
- Fischer, Alexander M.: Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Heidelberg 2015.
- Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung. In: Inszenierung von Authentizität. Hg. von Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug. Tübingen und Basel 2000, 11–27.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2004.
- Fricke, Florian: „Ich bin zu versoffen für eine Intellektuelle“. In: Deutschlandfunk Kultur, 4. Dezember 2015. URL: <https://www.deutschlandfunk.de/facebook-bloggerin-stefanie-sargnagel-ich-bin-zu-versoffen-100.html> (24.10.2022).
- Gaderer, Rupert: Statusmeldungen. Stefanie Sargnagels Gegenwart sozialer Medien. In: Sprachmedialität. Verflechtungen von Sprach- und Medienbegriffen. Hg. von Hajnalka Halász und Csongor Lörincz. Bielefeld 2019, 385–403.

- Gaderer, Rupert: Polemische Aktivitäten. Karl Kraus und Stefanie Sargnagel. In: Polemische Öffentlichkeiten. Zur Geschichte und Gegenwart von Meinungskämpfen in Literatur, Medien und Politik. Hg. von Elke Dubbels, Jürgen Fohrmann und Andrea Schütte. Bielefeld 2021, 119–140.
- Gaderer, Rupert: Verkürzt. Stefanie Sargnagels Reportagen. In: TEXT+KRITIK, Sonderband: Literarischer Journalismus. Hg. von Erika Thomalla. München 2022, 203–212.
- Gaigg, Vanessa: Was passiert, wenn sich die Junge Volkspartei ins linke Stammbeisl setzt. In: derstandard.at, 8. Januar 2018. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000071715198/schikane-der-junge-volkspartei-setzt-sich-ins-linke-stammbeisl> (24.10.2022).
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M. 2001.
- Gerstenbräun-Krug, Martin: „Dichter haben mit dem Publikum nichts zu schaffen.“ Zu Autorschaft und Paratext. SchriftstellerInnenrundfragen 1900–1933. Innsbruck 2019.
- Graw, Isabelle und Brigitte Weingart: Entre Nous. Ein Briefwechsel über Autofiktion in der Gegenwartsliteratur zwischen Isabelle Graw und Brigitte Weingart. In: Texte zur Kunst 29 (2019), 38–63.
- Grimm, Gunter E. und Christian Schärf: Einleitung. In: Schriftsteller-Inszenierungen. Hg. von dens. Bielefeld 2008, 7–11.
- Haas, Barbara: „Ich mag halt das Derbe in der Sprache, ist einfach witziger“. Gespräch mit Stefanie Sargnagel. In: wienerin.at, 8. Oktober 2020. URL: <https://wienerin.at/stefanie-sargnagel-ich-mag-halt-das-derbe-der-sprache-ist-einfach-witziger> (14.10.2022).
- Hansen, Volkmar: Das literarische Interview. „In Spuren gehen ...“. Festschrift für Helmut Koopmann. Tübingen 1998. 461–470.
- Hirschl, Elias. Salonfähig. Wien 2021.
- Innerhofer, Judith E.: „Ein Witz muss schon verstanden werden“. Gespräch mit Stefanie Sargnagel. In: Zeitmagazin, 15. Oktober 2020, 23–27.
- Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese. In: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte. Hg. von dens. Heidelberg 2011, 9–30.
- Kapitza, Arne: Commedia/Kabarett/Comedy/Vaudeville. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Uwe Wirth. Stuttgart 2017, 210–220.
- Kedves, Jan: Stefanie Sargnagel: „Ich habe ein klassisches Rapper-Problem“. In: sueddeutsche.de, 5. Dezember 2015. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/netz-autorin-sargnagel-stefanie-sargnagel-ich-hab-ein-klassisches-rapper-problem-1.2767699> (24.10.2022).
- Kreuzmair, Elias, Magdalena Pflock und Eckhard Schumacher: Einleitung: Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien. In: Feeds, Tweets & Timelines – Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien. Hg. von dens. Bielefeld 2022, 9–16.
- Krumrey, Birgitta: Der Autor in seinem Text. Autofiktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur als (post-)postmodernes Phänomen. Göttingen 2015.
- Luxner, Johannes: Ikonen einer radikalen Reform. In: orf.at, 4. Mai 2019. URL: <https://orf.at/stories/3120104/> (24.10.2022).
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Harte Fügung mit Glottisschlag. Marcel Beyers Lesung seines Gedichts „Froschfett“. In: Klang – Ton – Wort: akustische Dimensionen im Schaffen Marcel Beyers. Hg. von Sven Lüder und Alice Stašková. Berlin 2021, 49–63.
- Michelbach, Elisabeth: Der Fall Aléa Torik. Zum Spiel als Kategorie des autobiographischen Blogs. In: Sich selbst aufs Spiel setzen. Spiel als Technik und Medium von Subjektivierung. Hg. von Christian Moser und Regine Sträling. Paderborn 2016, 157–177.
- Niefanger, Dirk: Provokative Posen. Zur Autorinszenierung in der deutschen Popliteratur. In: Pop – Pop – Populär. Popliteratur und Jugendkultur. Bremen, Oldenburg 2004, 85–101.

- ORF Radio Ö1: LEPORELLO. Dank an Deix. 70. Geburtstag des großen Karikaturisten, 22. Februar 2019. URL: <https://oe1.orf.at/programm/20190222/543502/Dank-an-Deix> (12.10.2022).
- Ott, Christine und Jutta Weiser: Autofiktion und Medienrealität. Einleitung. In: Autofiktion und Medienrealität. Kulturelle Formungen des postmodernen Subjekts. Hg. von dens. Heidelberg 2013, 7–18.
- Pottbeckers, Jörg: Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Würzburg 2017.
- Rabe, Jens Christian: Rum Kokos für's Karma. In: Goethe-Institut Magazin, Februar 2016. URL: <https://www.goethe.de/ins/ph/de/kul/mag/20704550.html> (13.10.2022).
- Rauschenberger, Pia: Pubertierende Chronistin unserer Zeit. In: Deutschlandfunk Kultur, 21. Juli 2017. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/stefanie-sargnagel-statusmeldungen-pubertierende-chronistin-100.html> (13.10.2022).
- Riesner, Ann-Marie: Satire and Affect. The Case of Stefanie Sargnagel in Austria. In: Violence and Trolling on Social Media: History, Affect, and Effects of Online Vitriol. Hg. von Daniel Trottier and Sara Polak. Amsterdam 2020, 179–196.
- Riesner, Ann-Marie: „Dem mitnehmbaren Internet heimlich einsagen, was ich mir wirklich denke“. Dokumentarisches Echtzeit-Erzählen und fiktionale Devianz bei Stefanie Sargnagel. In: Literatur nach der Digitalisierung: Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen. Hg. von Elias Kreuzmair und Eckhard Schumacher. Berlin und Boston 2021, 195–214.
- Sargnagel – Der Film. Full Cast & Crew. In: IMDB. URL: https://www.imdb.com/title/tt14846178/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (19.10.2022).
- Sargnagel, Stefanie: Das letzte verzweifelte Schwanz-Rausholen. In: sueddeutsche.de, 30. Dezember 2015. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/neues-album-von-wanda-das-letzte-verzweifelte-schwanz-rausholen-1.2677931> (13.10.2022).
- Sargnagel, Stefanie: Penne vom Kika. 2016. URL: https://bachmannpreis.orf.at/v3/static/files_orf_at/vietnam2/files/bachmannpreis/201619/sargnagel_penne_vom_kika_439811.pdf (13.10.2022).
- Sargnagel, Stefanie: Sachen am Kopf. In: Chapeau! Eine Sozialgeschichte des bedeckten Kopfes. Hg. von Michaela Feursein-Prasser und Barbara Staudinger. Wien 2016, 72–73.
- Sargnagel, Stefanie [@sargnagelstef]: Instagram-Post vom 7. Juli 2017, URL: <https://www.instagram.com/p/BWP5XqIDTc5/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D> (13.10.2022).
- Sargnagel, Stefanie: Statusmeldungen. Reinbek b. Hamburg 2017.
- Sargnagel, Stefanie [@stefansargnagel]: Tweet vom 31. August 2022, URL: <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1565003778704678912> (20.10.2022).
- Sargnagel, Stefanie: Homepage, Rubrik „Termine“. URL: <https://www.stefaniesargnagel.at/> (13.10.2022).
- Sargnagel, Stefanie [@sargnagelstef]: Instagram-Profil, URL: <https://www.instagram.com/sargnagelstef/> (13.10.2022).
- Schaff, Barbara: Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung. Vier Fallbeispiele fingierter Autorschaft. In: Autorschaft. Positionen und Revisionen. Hg. von Heinrich Detering. Stuttgart und Weimar 2002, 426–443.
- Schaffrnick, Matthias und Marcus Willand: Autorschaft im 21. Jahrhundert. In: Theorien und Praktiken der Autorschaft. Hg. von dens. Berlin 2014, 3–148.
- Schikaneder: Website. URL: https://schikaneder.at/bar/about_schikaneder (24.10.2022).
- Schlosser, Simone: Ein It-Girl der Neuen Medien. In: Deutschlandfunk Kultur, 2. Dezember 2015. URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/facebook-star-stefanie-sargnagel-ein-it-girl-der-neuen-100.html> (24.10.2022).

- Schroer, Martin: Räume, Orte, Grenzen. Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raums. Frankfurt a. M. 2006.
- Selting, Margret et al.: Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In: Gesprächsforschung. Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 10 (2009), 353–402.
- Sojitrawalla, Shirin: Marschieren fürs Goldene Matriarchat. In: taz.de, 16. August 2017. URL: <https://taz.de/Statusmeldungen-von-Stefanie-Sargnagel/!5432569/> (25.10.2022).
- Sprengnagel, Stefanie [@stefanie.sargnagel]: Facebook-Post vom 20. Juli 2016, URL: <https://www.facebook.com/stefanie.sargnagel/posts/pfbid0rKMgqK69wZ3nTL5nTtGF3qfBFe9bB9uEJagpAomMQVp2Dc38jkdr2HNvaSQuz4unl> (24.10.2022).
- Stadtbekannt – Das Wiener Stadtmagazin: Grind-Atmosphäre par excellence. URL: <https://lokalfuehrer.stadtbekannt.at/restaurants/caf-weidinger/> (13.10.2022).
- Stadt Wien: Geschichte des Wiener Gemeindebaus. URL: <https://www.wienerwohnen.at/wiener-gemeindebau/geschichte.html> (12.10.2022).
- Stand-Up Comedy: Stefanie Sargnagel. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GIoC1ySc2zg> (24.10.2022).
- Statista: Distribution of TikTok users worldwide as of April 2022, by age and gender. URL: <https://www.statista.com/statistics/1299771/tiktok-global-user-age-distribution/> (13.10.2022).
- Suter, Miriam: „Die Politiker nehmen mir momentan den Job weg“. Gespräch mit Stefanie Sargnagel. In: WochenZeitung online, 19. Dezember 2019. URL: <https://www.woz.ch/1951/stefanie-sargnagel/die-politiker-nehmen-mir-momentan-den-job-weg> (24.10.2022).
- Tage der deutschsprachigen Literatur 2016: Jurydiskussion Stefanie Sargnagel. URL: <https://bachmannpreis.orf.at/v3/stories/2783082/index.html> (13.10.2022).
- The Point of Sale: Website. URL: <https://thepointofsale.at/> (24.10.2022).
- Uthoff, Jens: Urarg, urschlecht, urschade. In: taz.de, 15. März 2016. URL: <https://taz.de/Autorin-Stefanie-Sargnagel/!5283294/> (18.10.2022).
- Volkmann, Linus: Was Stefanie Sargnagel und Voodoo Jürgens über Die Ärzte, Tocotronic und Austropop zu sagen haben. In: musikexpress.de, 18. August 2018. URL: <https://www.musikexpress.de/stefanie-sargnagel-voodoo-juergens-plattenschrank-musikexpress-linus-volkmann-1991259/> (13.10.2022).
- Waldboth, Christoph: Platz da! FLINTA erobern die Kabarettbühnen. In: The Gap, Oktober/ November 2022, 14.
- Wanda. In: Wikipedia. URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Wanda_\(Band\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Wanda_(Band)) (20.10.2022).
- Witzeck, Elena: Es traf sie hart, wir lachten trotzdem. In: faz.net, 17. November 2020. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/stefanie-sargnagels-dicht-es-traf-sie-hart-wir-lachten-trotzdem-16993042.html> (24.10.2022).
- WUK: PCCC* #16: GENIUS! Vienna's First Queer Comedy Club. URL: <https://www.wuk.at/programm-pccc-16-genius-1/> (24.10.2022).
- Wurmitzer, Michael: Wirbel um Marokko-Reisebericht von Sargnagel, Haider und Hofer: Der Einfachheit erlegen. In: derstandard.at, 10. März 2017. URL: <https://www.derstandard.at/story/2000053969916-wirbel-um-marokko-reisebericht-von-sargnagel-haider-und-hofer-der> (12.10.2022).
- Yung Hurn. In: Wikipedia. URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Yung_Hurn (20.10.2022).

∨ **Digitale Epitexte**

Johannes Franzen

Digitale Autorschaft? Auktoriale Epitexte in der Aufmerksamkeitsökonomie des Internets

1 Digitale Autorschaft unter Verdacht

Im April 2022 tauchte auf Twitter¹ ein Schriftsteller auf, den man dort nicht vermutet hätte. Ein Account mit dem Namen „Thomas Mann Daily“ begann, täglich Ausschnitte aus den Tagebüchern des Autors zu posten, immer am gleichen Tag des Eintrags. Der digitale Thomas Mann konnte innerhalb kürzester Zeit über 20.000 Follower ansammeln – eine beachtliche Menge für einen Account, der sich mit deutschsprachiger Literatur beschäftigt.² Die Beiträge wurden oft hundert- oder sogar tausendfach geliked und geteilt, und das, obwohl sie bewusst nur die trivialsten Stellen aus den Tagebüchern präsentieren. Vermerkt werden Ereignisse und Beobachtungen wie diese: „Nachmittags wieder geschlafen.“ „Fühlte mich erholt oder erfrischt.“ „Nachmittags gequält von Gasen.“ „Versehentlich bis 9 Uhr geschlafen.“³

Die Komik dieses Accounts wird durch die Diskrepanz zwischen dem Prestige des Großautors und der alltäglichen Nichtigkeit seiner Notate hergestellt. Das allein macht den Reiz dieser Twitter-Performance allerdings nicht aus – die Tatsache, dass die Tagebücher Manns auch viel Banales und Alltägliches enthalten, wurde seit dem Beginn ihrer Veröffentlichung im Jahr 1975 immer wieder festgestellt.⁴ Sein ganzes komisches Potenzial entwickelt der Account erst durch den

1 Die Plattform wurde im Sommer 2023 von ihrem neuen Eigentümer Elon Musk in „X“ umbenannt.

2 Der Account wurde vom Literaturwissenschaftler Felix Lindner betrieben und im Frühling 2023 vorläufig eingestellt.

3 Thomas Mann Daily [@DailyMann]: Twitter-Post vom 20. Oktober 2022, URL: <https://twitter.com/DailyMann/status/1582988966026162176?s=20&t=2WuKroBggRiBZZ1-petzyA> (27.10.2023); Twitter-Post vom 19. Oktober 2022, URL: <https://twitter.com/DailyMann/status/1582664333372243969?s=20&t=2WuKroBggRiBZZ1-petzyA> (27.10.2023); Twitter-Post vom 18. Oktober 2022, URL: <https://twitter.com/DailyMann/status/1582316008672358401?s=20&t=2WuKroBggRiBZZ1-petzyA> (27.10.2023); Twitter-Post vom 16. Oktober 2022, URL: <https://twitter.com/DailyMann/status/1581594110229508097?s=20&t=2WuKroBggRiBZZ1-petzyA> (27.10.2023).

4 Alexander Honold: Der Großschriftsteller, Rückansicht. Zum Bilde Thomas Manns in der neuen Forschung. In: Zeitschrift für Germanistik 4 (1994), H. 2, 350–365, hier: 358.

medialen Raum, in dem er stattfindet: Thomas Mann auf Twitter – das scheint für viele Menschen eine unmittelbar lustige Vorstellung zu sein.

Die (natürlich aus dem Kontext gerissenen) Stellen aus den täglichen Einträgen bestätigen in ihrem digitalen Umfeld das Klischee der Sozialen Medien als Ort, wo Menschen die Öffentlichkeit mit ihren Problemen belästigen, ihr Essen fotografieren, über individuelle Wehwehchen klagen und generell eine eigentlich distanzlose Form der Privatheit inszeniert und ausgelebt wird. Eine Autorinszenierung wie die Thomas Manns, die das Bild des bürgerlichen Großautors reproduziert, wirkt in diesem Kontext besonders komisch, weil besonders inkongruent.⁵

Dieser Eindruck der Inkongruenz wird dadurch verstärkt, dass andere Nutzer:innen der Plattform mit dem Account interagieren können, was in Form von Stellungnahmen unter den Tweets und Quote-Retweets viel gemacht wird. Es handelt sich oft um ironisch zustimmende Kommentare, die darauf abzielen, dass die Kommentierenden sich wie der Autor fühlen. So wird Thomas Mann eingemeindet in das interaktive Sprachspiel der scherhaften Kommunikation auf Twitter. Es erscheint genuin unangemessen, einen ernsthaften Großautoren auf Twitter auftreten zu lassen.⁶ Die Sphäre digitaler Kommunikation gilt nach wie vor als ein eminent unliterarischer Raum. Während der Debatte um den Literaturnobelpreis für Peter Handke von 2019 diagnostizierte Thomas Melle Twitter etwa eine „Atmosphäre der Intellektuellenfeindlichkeit“.⁷ Auf der Plattform, die zum Ort eines Schauprozesses gegen Handke geworden sei, würden Inhalte in „toxische Fetzen und süffisante Häppchen“ formatiert.⁸ Ähnlich äußerte sich auch Nora Bossong in diesem Kontext: Jene, die „in tagespolitischer Tweetsprache zu Hause sind“, seien „tatsächlich noch nie von Weltliteratur in Ekstase geraten“.⁹

In diesen Wortmeldungen stellen sich die Sozialen Medien als ein Raum dar, in dem ernstzunehmende Literatur oder literarischer Diskurs nicht stattfindet, ja gar nicht stattfinden kann. Ein Konzept wie digitale Autorschaft steht vor diesem

⁵ Zur Autorinszenierung Thomas Manns vgl. Alexander M. Fischer: Posierende Poeten. Autorinszenierung vom 18. bis ins 21. Jahrhundert. Heidelberg 2015, 238–338.

⁶ Das zeigt auch das Beispiel des falschen Cormac McCarthy, der im Sommer 2021 für eine kurze Zeit auf Twitter auftauchte und sich dort scheinbar darüber mokierte, dass sein Presseagent ihn gezwungen habe, einen Tweet zu schreiben. Der Tweet wurde rasch tausende Male geteilt, weil vielen Menschen auf der Plattform die Vorstellung, ein Großautor wie McCarthy könne Twitter verwenden, absurd vorkam. Vgl. dazu Johannes Franzen: Die Trennung von Publikum und Autor. Neue Näheverhältnisse in der literarischen Öffentlichkeit nach der Digitalisierung. In: Sprache und Literatur 51 (2022), H. 2, 116–133, hier: 126–127.

⁷ Thomas Melle: Clowns auf Hetzjagd. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 20. Oktober 2019, 37.

⁸ Melle: Clowns auf Hetzjagd.

⁹ Nora Bossong: Wege des Weltverständens. In: die tageszeitung, 23. Oktober 2019, 12.

Hintergrund automatisch unter Verdacht. Dieser Verdacht geht mit dem Vorwurf einher, Autor:innen würden sich in den Sozialen Medien vornehmlich mit Nichtrichtigkeiten beschäftigen, ihre Zeit verschwenden und vor allem: hemmungslose Eigen-PR betreiben.

Dieser Eindruck, dass literarische Autorschaft und digitale Präsentation nicht zusammenpassen, wird häufig zu naheliegenden kulturredaktionellen und -pessimistischen Diagnosen ausgebaut. Im April 2021 kritisierte Martina Läubli in der *Neuen Zürcher Zeitung*, Autor:innen seien in den Sozialen Medien zu „Marktschreieren ihrer selbst geworden“, die sich auf Facebook, Twitter oder Instagram vor allem auch bildlich selbst inszenieren müssen.¹⁰ Ziel dieser scharfen Polemik waren, was kein Zufall ist, vor allem Autorinnen, die Blumenbilder, verträumte Spaziergangsfotos, lustige Selfies mit Vampirzähnen oder zu viel Bein zeigen würden. Läubli fragt empört: „Geht es hier um Literatur oder Lifestyle?“¹¹ Dabei wird zu einer weitläufigen Kulturredaktion digitaler Autorschaft ausgeholt:

Durch Social Media wandelt sich die Rolle der Autorinnen und Autoren: Sie werden zu Vermarktern ihres eigenen Werks. Damit ihr Buch wahrgenommen wird, zeigen sie sich selbst. Im visuellen Wettstreit sind jene im Vorteil, die jung sind oder Sex-Appeal haben.¹²

„Sex-Appeal“ fungiert hier als der Inbegriff des Außerliterarischen. Statt innerer Werte, in diesem Fall die Qualität der literarischen Werke, werden visuelle Reize eingesetzt, um das Publikum zu betören – ein schwerer Verstoß gegen die Autonomieästhetik. Überhaupt erscheint das Publikum in solchen kulturredaktionellen Polemiken oft als ausgesprochen manipulierbar, mit einem sehr fragilen Geschmackssinn, der durch äußere Einflüsse jederzeit verwirrt werden kann. Diese Einflüsse betreffen, laut Läubli, nicht nur gutes Aussehen, sondern auch eine einnehmende Persönlichkeit:

Wer nicht sein Äusseres in den Vordergrund rücken will, setzt Humor ein, ästhetisiert seinen Alltag oder gar seine Unsicherheiten; Hauptsache sympathisch. In jedem Fall verwischen sich die Grenzen zwischen Buchmarketing, Veranstaltungshinweis und narzisstischer Selbstdarstellung.¹³

Beispiele für digitale Autorinszenierungen, die Läubli besonders stören, sind die Instagram-Profile der Autorinnen Simone Meier, Dana Grigorcea und Simone Lappert. Diese Accounts sind sicherlich repräsentativ für eine bestimmte Form digitaler Autorinszenierung in der Gegenwart. Hinweise auf ein neues Buch stehen hier neben

¹⁰ Martina Läubli: Macht euch ein Bild von mir! In: Neue Zürcher Zeitung, 25. April 2021, 53.

¹¹ Läubli: Bild.

¹² Läubli: Bild.

¹³ Läubli: Bild.

Naturaufnahmen und Momentaufnahmen alltäglicher Geselligkeit. Ein Bild zeigt etwa Simone Lappert bei der Gartenarbeit (#outofhomeoffice).¹⁴

Solche Posts gehören heute zum geläufigen Erscheinungsbild des literarischen Lebens nach der Digitalisierung. Tritt man einen Schritt vom kulturkritischen Konflikt über digitale Autorschaft zurück, so präsentieren sich die inkriminierten Posts vor allem als klassische auktoriale Epitexte, die Aufmerksamkeit erzeugen, Verkäufe ankurbeln und ein positives Bild der Autor:innen vermitteln sollen. Es handelt sich also im Sinne Genettes um kommunikative Akte außerhalb des Buches, die ein Einwirken auf die Öffentlichkeit ermöglichen sollen, „im guten oder schlecht verstandenen oder geleisteten Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre“.¹⁵

Im Folgenden möchte ich ein paar Beobachtungen und Thesen zu Posts in Sozialen Medien als auktoriale Epitexte vorstellen und der Frage nachgehen, ob sich daraus Ansätze einer Theorie digitaler Autorschaft ableiten lassen. Damit ist gemeint, dass Autorschaft heute fast zwangsläufig auch im digitalen Raum stattfindet, und sei es auch nur im Modus der Verweigerung. Die kulturkritische Resistenz gegen neue Medien erweckt den Eindruck, als würde die Digitalität von Autorschaft neue Qualitäten der zerstörerischen Kommunikation freisetzen. Ein Blick auf die konkreten Praktiken zeigt allerdings, dass die Kontinuitäten überwiegen. Was genau *digital* an digitaler Autorschaft ist, muss jedenfalls deutlich bestimmt werden.

2 Paratextuelle Verschmutzung

Zunächst ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass die Polemik gegen digitale Autorschaft sich in eine lange Tradition der Kulturkritik einfügt. Das Außerliterarische schiebt sich demnach vor das Literarische. Diese Vorstellung ist ein fester Bestandteil der Konfliktgeschichte des Autonomieparadigmas – eine Geschichte, die grundiert wird durch die Paranoia, jemand könnte sich literarischen Ruhm durch nichtliterarische Handlungen erschwindeln.

¹⁴ Simone Lappert [@simonelappert]: Instagram-Post vom 4. Mai 2020, URL: https://www.instagram.com/p/B_x-mzngZvP/ (27.10.2023).

¹⁵ Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [frz. 1987]. Frankfurt a. M. 2001, 10.

Von der Wirkmächtigkeit dieser Furcht zeugen die zahlreichen Literaturbetriebssatiren, die auf diesen Konflikt abzielen.¹⁶ Dahinter steht ein Korruptionsnarrativ, das direkt an das Problem von Autorschaft geknüpft ist. In diesem Narrativ ist es vor allem die Person der Autor:in mit ihrem Aussehen, ihren Meinungen, ihren Motivationen und ihrem Resonanzkalkül, die sich vor das literarische Werk schiebt und den „reinen“ Blick auf dessen ästhetische Vorzüge oder Defekte verstellt.

Marc Reichwein beklagte in einem Text zu Literaturskandalen von 2007 eine „allgemeine Professionalisierung der Kulturvermittlung“, die bewirkt habe, dass „Personalisierung“, „Visualisierung“ und „Etikettierung“ zu den wichtigsten Betätigungsfeldern im Literaturbetrieb avanciert seien. Eine journalistische „Inszenierungslogik“ führe dazu, dass „werkexterne und werkbegleitende Aspekte von Literatur“ zunehmend in den Vordergrund treten.¹⁷ Diese kulturreditische Bestandsauftnahme geht von einer regelrechten paratextuellen Verschmutzung des literarischen Feldes aus. Das Beiwerk des Buches droht das Werk zu ersetzen, und das gilt insbesondere für das Interesse an der Person der Autor:in.

Autorschaft entsteht durch spezifische Praktiken, die in der Literaturwissenschaft unter dem Begriff „Autorinszenierung“ untersucht werden. Es handelt sich dabei um ein produktives Forschungsfeld, das sich im Zuge der „Rückkehr des Autors“ seit den 1990er Jahren entwickelt hat.¹⁸ Gerade ein Blick in die Geschichte dieser Praktiken zeigt, wie unhistorisch die Polemik gegen digitale Autorschaft oft erscheint. Alexander Fischer hat in seiner Monographie *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert* eine beeindruckende Sammlung von auktorialen Epitexten zusammengestellt, die zeigt, wie stark auch in vordigitalen Zeiten Aufmerksamkeit für das eigene Werk über oft visuelle Selbst-Inszenierung akkumuliert wurde.

Dazu gehört der berühmte „Gleimstuhl“, den der Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim als schriftstellerisches Werkzeug inszenierte, das die Authentizität seiner auf Kommunikation angelegten Freundschafts poetologie unter Beweis stel-

¹⁶ Vgl. etwa für die Literatur der letzten 50 Jahre David-Christopher Assmann: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler. Berlin und Boston 2014.

¹⁷ Marc Reichwein: Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten. In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner. Göttingen 2007, 89–99, hier: 97.

¹⁸ Die „Rückkehr des Autors“ hat sich als Schlagwort durch die Publikation des Sammelbandes *Rückkehr des Autors* etabliert, vgl. Fotis Jannidis et al. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999. Für einen kurzen Überblick zum Forschungsfeld der Autorinszenierung vgl. Johannes Franzen: Autorinszenierung. Leistungsfähigkeit und Probleme autorzentrierter Forschung am Beispiel der Studie *Posierende Poeten* von Alexander M. Fischer. In: *PhiN* 80 (2017), 87–100.

len sollte. Der Stuhl ist so konstruiert, dass man beim Schreiben eines Briefes direkt das Porträt des adressierten Freundes betrachten kann. Selbst das Mobiliar ist also nicht sicher davor, als auktorialer Paratext verwendet zu werden. Das gilt auch für ein auf den ersten Blick noch trivialeres Phänomene wie die Frisur Jakob Wassermanns, die sich – zum Spott der Zeitgenossen – immer mehr der Frisur Honoré de Balzac angenähert haben soll.

Auch kanonische Autoren der Moderne wie Thomas Mann oder Bertolt Brecht waren Virtuosen der visuellen Selbstinszenierung. Das gilt erst recht für die Autor:innen der Pop-Literatur, die das Beiwerk der Personalisierung zum Teil eines ästhetischen Programms machten, das auch vor einem Auftritt in einer Peek & Cloppenburg-Werbung nicht zurückschreckte.¹⁹ All diese Inszenierungen bedienten sich expitextueller Kommunikationsformen, die die Funktion hatten, die Rezeption eines Werkes im Sinne ihrer Autor:in positiv zu beeinflussen.

Wenn man auf die Geschichte der Autorinszenierung in der Moderne schaut, fallen eigentlich mehr Kontinuitäten zum literarischen Feld der digitalen Gegenwart auf als kategoriale Unterschiede. Auch wenn der Autor als Größe für den Lektürehabitus professioneller Leser:innen im Angesicht von Schlagworten wie „Tod des Autors“ oder methodologischen Dogmen wie der *intentional fallacy* an Bedeutung verloren hatte, ist inzwischen deutlich geworden, dass die (teilweise) obsessive Beschäftigung mit der Person der Autor:in – zumindest in der modernen Literaturgeschichte – eine historische Konstante darstellt. James F. English und John Frow schreiben in ihren Überlegungen zum Zusammenspiel von Autorschaft und *Celebrity Culture*:

The very possibility of a modern (post-patronage) literary field has depended less on the production of a new kind of literature than on the production of a new apparatus of authorship capable of focusing popular excitement and fascination on certain figures, certain constructed personalities.²⁰

Die moderne Literaturgeschichte zeichnet sich demnach vor allem durch unterschiedliche Manifestationen des „apparatus of authorship“ aus – durch eine Diskursmaschine, die den Autor immer wieder neu hervorbringt. Dahinter stehen Institutionen der Autorschaft, die Prestige und Ressourcen nach bestimmten Kriterien verteilen. In den Worten von English und Frow handelt es sich um eine Industrie der „literary value production“.²¹

¹⁹ Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München 2005, 116.

²⁰ James F. English und John Frow: *Literary Authorship and Celebrity Culture*. In: *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*. Hg. von James F. English. Malden, Oxford, Carlton 2006, 39–57, hier: 40.

²¹ English und Frow: *Literary Authorship*, 48.

Die Faszination für Persönlichkeiten ist im literarischen Feld weit verbreitet, und keine neue Tendenz des Internetzeitalters. Allerdings haben sich die Produktionsbedingungen von Autorschaft verändert. Zu fragen ist nach dem Charakter des „apparatus of authorship“ in der digitalen Gegenwart. Man könnte naheliegenderweise davon ausgehen, dass sich die Anforderungen der Autorinszenierung durch die Digitalisierung radikalisiert haben. Meine Intuition ist allerdings, dass die Digitalisierung vor allem dazu führt, die antiökonomische Illusio, es gebe im literarischen Feld Orte, wo man sich nicht verkauft, endgültig zu zerstören.

Die von Johannes Paßmann untersuchte *Soziale Logik des Likes* folgt ähnlichen Mechanismen des Gabentausches wie der Kulturbetrieb vor-digitaler Zeiten: „Wer also viele Follower haben will, sollte ständig faven beziehungsweise liken; für die soziale Logik des Likes ist es elementar, stets auch ein Geschenk zu sein, das zu Revanche herausfordert.“²² Dieser öffentliche Austausch von Wertschätzung und Zuneigung wird durch die standardisierte Kommunikation Sozialer Medien besonders offensichtlich. Angesichts einer so transparenten Tauschbörse von kulturellem und sozialem Kapital ist es dann auch kaum verwunderlich, dass sich um die Digitalisierung der literarischen Öffentlichkeit herum ein kulturkritischer Diskurs angelagert hat.

Die Reproduktion dieses Diskurses sollte die Literaturwissenschaft natürlich vermeiden. Stattdessen muss man sich die Frage stellen, was sich durch die Digitalisierung überhaupt verändert hat. Die Frage erscheint angemessen, denn gerade das hochkulturelle Segment der Belletristik verhält sich, wie Carolin Amlinger festgestellt hat, „gegenüber digitalen Innovationen eher träge“.²³ Die Anzahl der deutschsprachigen Autor:innen, die sich aktiv und mit einer gewissen Breitenwirkung in den Sozialen Medien betätigen, ist zum Stand dieses Aufsatzes (2023) noch überschaubar. Es ist schwer abzuschätzen, ob sich die Trends, die sich in dieser Umbruchssituation abzeichnen, tatsächlich durchsetzen werden. Es ist aber durchaus lohnend, diese Trends zu analysieren, da auf diese Weise deutlich wird, wie innerhalb des literarischen Feldes auf den Umbau auf dessen Umbau reagiert wird.

Digitale Autorschaft

Die Umbauten des literarischen Feldes durch die Digitalisierung betreffen insbesondere die kulturelle und literarische Öffentlichkeit. Die Tatsache, dass es durch die publizistische Infrastruktur des Internets sehr einfach geworden ist, sich in irgendeiner Form am öffentlichen Gespräch über Kunst und Kultur zu beteiligen,

²² Johannes Paßmann: Die Soziale Logik des Likes. Eine Twitter-Ethnografie. Frankfurt a. M. und New York 2018, 67.

²³ Carolin Amlinger: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit. Frankfurt a. M. 2021, 285.

hat zu einer ungeheuren Emanzipation diskursiver Energien geführt. Die neuen Medien veränderten, schreibt Jürgen Habermas in seinem Aufsatz „Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit“ von 2021, „auf radikale Weise das bisher in der Öffentlichkeit vorherrschende Kommunikationsmuster. Denn sie ermächtigen alle potentiellen Nutzer prinzipiell zu selbstständigen und gleichberechtigten Autoren.“²⁴

Ein Beispiel für diese Ermächtigung zur allgemeinen Autorschaft ist, dass neue Wertungskulturen abseits der etablierten Kritik an Selbstbewusstsein gewinnen. Die Fans und Follower, die Künstler:innen in den Sozialen Medien teilweise in riesigen Mengen hinter sich versammeln, sind eine wichtige Größe im Machtkampf der ästhetischen Kommunikation geworden. Eine Künstler:in, die mit einer Rezension nicht einverstanden ist, kann diese Rezension zum Gegenstand eines digitalen Plebiszits machen, in dem die Masse der Fans gegen die Kritiker:in mobilisiert wird. Die Emanzipation des Publikums durch die Digitalisierung führt dazu, dass die Künstler:innen an den etablierten Gatekeepers vorbei mit dem Publikum kommunizieren können.²⁵

Für die Autorinszenierung ergeben sich daraus Folgen. Buchmarketing hat es immer gegeben, aber zumeist wurde diese Form der Kommunikation von Intermediären, vor allem von den Presse- und Marketingabteilungen der Verlage, übernommen. Das bedeutete für die Autor:innen nicht nur eine arbeitsökonomische Entlastung, sondern für ihre Autorinszenierung auch, sich von diesem „schmutzigen“ Geschäft distanzieren zu können. Das Potenzial der direkten Adressierung des Publikums erzeugt allerdings eine Nachfrage nach authentischer Kommunikation. Aus der Möglichkeit des Selbstmachenkönnens resultiert im Fall des Buchmarketing der Imperativ des Selbstmachenmüssens. So entsteht der Eindruck einer gesteigerten Form der Selbstinszenierung.

Das Neue an digitalen auktorialen Epitexten ist, dass sie tendenziell auf Kommunikation ausgelegt sind. Sie stellen Nähe her, nicht Distanz. Um nur ein Beispiel zu nennen: Am 26. April 2021 postete die Autorin und Kulturjournalistin Hannah Lühmann auf Instagram das Foto eines Pakets mit den offenbar gerade angekommenen Belegexemplaren ihres Romans *Auszeit*. Diese Art von Foto ge-

²⁴ Jürgen Habermas: Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit. In: Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit? Hg. von Martin Seeliger und Sebastian Sevigniani. Baden-Baden 2021, 470–500, hier: 489. Habermas hat diese Überlegungen noch einmal in monographischer Form abgehandelt, vgl. Ders.: Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik, Frankfurt a. M. 2022.

²⁵ Johannes Franzen: Everyone's a critic. Rezensieren in Zeiten des ästhetischen Plebiszits. In: Unterstellte Leseschaften. Hg. von Moritz Baßler, Hanna Engelmeier und Andrea Geier. Essen 2021, 115.

hört zum festen Bestanteil des individuellen Buchmarketings. Der Post wurde mit der Caption „Unfuckingboxing“ versehen.²⁶

Es handelt sich dabei um die Bezugnahme auf eine Praxis, die stark mit der Sozialfigur der Influencer:in assoziiert wird. Unboxing bezeichnet den Vorgang des öffentlichen Auspackens eines Konsumguts für ein Publikum, meist auf YouTube. Diese Videos dienen nicht selten der Bewerbung des ausgepackten Produkts. Wenn eine literarische Autorin in einem Instagram-Post darauf ironisch Bezug nimmt, dann zeigt das ein Verständnis für das problematische Umfeld, in dem digitale Autorinszenierung stattfindet.

„Influencer“ ist ein Begriff, der sich für ein vages Konglomerat von digitalen Praktiken etabliert hat. Er ist schwer zu operationalisieren, weil – gerade im feuilletonistischen Diskurs – viel kulturkritisches Begehrnis mitschwingt.²⁷ Als Influencer:in versteht man geläufig eine Person, die in den Sozialen Medien Produkte bewirbt, dies allerdings in der authentischen Inszenierung ihres individuellen Geschmacks. Als Kampfbegriff transportiert die Bezeichnung eine Reihe evokativer Bilder und Vorstellungen eines neuen Modells von Autorschaft. Dieses Modell widerspricht dem modernistischen Geniekonzept eines Schriftstellers, der sich vom Betrieb und seinen Leser:innen distanziert. Massimo Salgaro hat in seinem Beitrag zur Aushandlung literarischer Wertungen in der Gegenwart für einen Teilbereich der literarischen Öffentlichkeit festgestellt: „the image of the writer as a quixotic bohemian has been replaced by that of a networked, self-promoting author on social media“.²⁸

Was das konkret bedeutet, analysiert Simone Murray in ihrem Buch *The Digital Literary Sphere. Reading, Writing, and Selling Books in the Internet Era*, in dem sie einige Beobachtungen und Überlegungen zur digitalen Autorschaft zusammenträgt: unter anderem ein neuer Zugang zum Publikum, der eine noch nie dagewesene Kontrolle über die eigene Autorinszenierung ermöglicht. Murray schreibt: „The mainstreaming of digital communications, and especially Web 2.0–enabled social media after the turn of the millennium, has given authors unprecedented opportunities to directly shape and constantly micromanage their public image.“²⁹ Diese neuen Möglichkeiten, über die Details der eigenen Autorinszenierung zu entscheiden, haben allerdings auch zum Anspruch einer ständigen, zeitlich entgrenz-

²⁶ Hannah Lühmann [@hannahluhmann]: Instagram-Post vom 26. April 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CO11rRpn1fv> (27.10.2023).

²⁷ Vgl. Claas Mark: Verachtungsanalyse – Herablassung gegenüber Influencern als intellektuelle Pose. In: 54books, 18. April 2021. URL: <https://www.54books.de/verachtungsanalyse/> (27.10.2023).

²⁸ Massimo Salgaro: Literary Value in the Era of Big Data. Operationalizing Critical Distance in Professional and Non-Professional Reviews. In: Journal of Cultural Analytics 7 (2022), H. 2.

²⁹ Simone Murray: The Digital Literary Sphere. Baltimore 2018, 24.

ten Kommunikation der Autor:in geführt: „Instead of the broadcast era’s authorial phasing in and out of public consciousness according to the publicity cycle for a new book, the digital-era author now aims for consistency and „stickiness“ (in web parlance) of reader-writer relationships.“³⁰

Murray identifiziert drei wesentliche Aspekte dieser neuen Form von Autorschaft. Zunächst geht es um den Aspekt der Disintermediation: Die Intermediären der Buchindustrie werden aus der Kommunikation mit dem Publikum (und im Fall von Self-Publishing aus dem Veröffentlichungsprozess) verdrängt. Das führt zu einer „do-it-yourself (DIY) revolution in authorial construction“.³¹ Es handelt sich um einen Prozess, der nicht unbedingt zu mehr Freiheiten für die Autor:in beiträgt. Der Druck der Kommunikation wird nämlich so auch auf sie abgewälzt und erzeugt neue Formen der Abhängigkeit. Ein weiterer Aspekt digitaler Autorschaft, den Murray identifiziert, ist Interactivity, die Möglichkeit der direkten und ortsungebundenen Kommunikation mit den Leser:innen auf Plattformen wie Facebook, Twitter oder Instagram, wo eine „quasi-intimate connection with readers“ hergestellt werden kann. Aus dieser Kommunikationsstruktur folgt der Aspekt der Para-Sociality, also des allgemeinen Eindrucks (oder der Illusion), dass die Autor:in direkt zu den Leser:innen spricht: „Consequently, digital mediums foster substantial upswing in author-reader para-social pseudo-intimacy, on top of the actual interaction they facilitate.“³²

Diese Kommunikativität digitaler Autorschaft fordert, wie das Beispiel der Polemik Martina Läublis zeigt, eine bestimmte Form kulturkritischer Skepsis heraus – eine Skepsis, die sich allerdings nicht allein auf den angeblichen Narzissmus bezieht, der durch den Zwang zur Selbstdarstellung produziert werden soll, sondern auf die gesamte Kommunikationssituation. Bereits 2012 wurde in dem Online-Magazin *Slate* ein viel diskutierter Artikel des Journalisten Jacob Silverman veröffentlicht, der dort die Befürchtung äußerte, die neue digitale Öffentlichkeit könnte den literarischen Diskurs beschädigen.³³

30 Murray: Digital Literary Sphere, 12.

31 Murray: Digital Literary Sphere, 29.

32 Murray: Digital Literary Sphere, 29. Diese Form der „imagined intimacy“ ist natürlich keine Innovation des digitalen Zeitalters. Wie Loreen Glass am Beispiel Charles Dickens’ zeigt, ist das Bedürfnis, ein näheres Verhältnis zu einem berühmten Autor zu haben, in der literarischen Moderne weit verbreitet. Die öffentliche Lesung etwa wurde als Schauplatz etabliert, um dieses para-soziale Verhältnis inszenieren zu können, vgl. Loreen Glass: *Brand Names. A Brief History of Literary Celebrity*. In: *A Companion to Celebrity*. Hg. von P. David Marshall und Sean Redmond. Hoboken 2016, 39–57, hier: 44.

33 Jacob Silverman: Against Enthusiasm. The epidemic of niceness in online book culture. In: *Slate.com*, 4. August 2012. URL: <https://slate.com/culture/2012/08/writers-and-readers-on-twitter-and-tumblr-we-need-more-criticism-less-liking.html> (17.10.2023).

Die Digitalisierung literarischer Kommunikation habe zu einer „Epidemie der Nettigkeit“ („epidemic of niceness“) in der Online-Buchkultur geführt. Silvermans Hauptbeispiel ist die Autorin Emma Straub, die damals ihr Debüt *Laura Lamont's Life in Pictures* noch gar nicht veröffentlicht, allerdings schon eine gewisse Popularität erlangt hatte. Silvermann suggeriert, dieser Popularitätsvorschuss lasse sich dadurch erklären, dass die Autorin gut in den Sozialen Medien funktioniere. Ein Post mit einem liebenswürdig versponnenen Bild und den Worten „Yours, in love with everyone, Emma“ sei von vielen Akteuren der literarischen Welt ge-lied und geteilt worden.³⁴

Silvermans polemisches Ziel ist eindeutig: Die digitale Kommunikation mache aus dem literarischen Feld eine Gesellschaft ausgestellter gegenseitiger Bewunderung („mutual admiration society“). Wer nur ein wenig Zeit in dieser Bubble verbringe, der werde regelrecht belagert von Freundlichkeit, von einem unerbittlichen Enthusiasmus. Alle neuen Bücher seien wundervoll, jeder sei der größte Fan jeder Schriftsteller:in. Dieser ständige Applaus mache eine produktive kritische Auseinandersetzung schwierig.

Der Artikel ist ein interessantes Zeugnis aus der Geschichte der digitalen Öffentlichkeit, die von Anfang an von einer heftigen Skepsis begleitet wurde. Die Angst vor einer Influencer:innen-Literatur, die nur deshalb verlegt und verkauft wird, weil die Autor:in viele Follower hat, ist hier schon deutlich vernehmbar. Die Kritik bezieht sich auf die von Murray identifizierten Charakteristika der digitalen Autorschaft. Ständige, direkte Kommunikativität führe demnach zu einer zwanghaften Pflege sozialer Netzwerke, die einen offenen kritischen Diskurs über Literatur verhindere.³⁵

Diese kulturkritische Haltung nimmt auch Einfluss auf die Art und Weise, wie digitale Autorschaft in der Forschung behandelt wird. Am Ende ihrer Studie geht Simone Murray noch einmal auf das Konzept digitaler Paratexte ein und zeigt sich verwundert, dass eine Buch- und Literaturwissenschaft, die kaum noch Berührungsängste mit den analogen Beiwerken des Buches hat, sich mit dem digitalen Beiwerk so schwer zu tun scheint. Dafür werden mehrere Gründe angeführt: Digitale Paratexte würden als zu trivial, zu kommerziell und zu flüchtig

³⁴ Silverman: Against Enthusiasm.

³⁵ Dass es sich dabei um einen kulturkritischen Topos handelt, der schon länger und auch in Bezug auf das klassische Feuilleton eine wichtige Rolle spielt, zeigt Jan Süselbeck in seinem Beitrag: Verschwinden die Verrisse aus der Literaturkritik? Zum Status polemischer Wertungsformen im Feuilleton. In: Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung. Hg. von Heinrich Kaulen und Christina Gansel. Göttingen 2015, 175–195.

angesehen, als schlicht zu „anders“, um eine ernsthafte wissenschaftliche Auseinandersetzung zu legitimieren.³⁶

In dieser von Murray diagnostizierten Zurückhaltung spiegelt sich die antidigitale Skepsis der feuilletonistischen Kulturkritik.³⁷ Literaturwissenschaften tun sich, wie der Rest der Kultur, schwer mit neuen Medien und den Umbauten, die diese Innovationen im Bereich ästhetischer Strategien und ihrer Öffentlichkeit bewirken.³⁸ Die Herausforderung ist in diesem Fall, kulturkritische Topoi nicht zu reproduzieren und sich auf die Andersartigkeit der neuen Phänomene einzulassen.

Ein gewichtiger methodischer Einwand gegen die Erforschung digitaler Phänomene sind tatsächlich die Fragilität und Flüchtigkeit des Korpus', die die Literaturwissenschaft vor heuristische Herausforderungen stellt, die noch nicht ansatzweise gemeistert wurden. Eine Editionsphilologie digitaler Literatur und digitaler Paratexte gibt es nur in Ansätzen. Es wäre eine wichtige Aufgabe der Digital Humanities, sich der Sicherung dieses schnell verschwindenden Materials zu widmen. So stehen Forscher:innen, die sich mit digitalen Phänomenen beschäftigen, vor dem Problem, dass es keine einheitliche Zitierweise oder Speicherungsmöglichkeit für Posts in Sozialen Medien gibt.

Das liegt zum einen an der extrem intransparenten Archivierung durch die Plattformen, zum anderen an der Werkpolitik der Autor:innen, die ihre digitalen Paratexte oft löschen oder verschwinden lassen. Das kann so weit gehen, dass ganze Accounts ihren Betrieb einstellen. 2022 legte Saša Stanišić, einer der engagiertesten deutschsprachigen Schriftsteller:innen auf Twitter, seinen Account still – für die Erforschung von digitaler Autorschaft und Autorinszenierung ein Verlust. Allerdings hatte Stanišić bereits zuvor Tweets etwa zu der Debatte um den Literaturnobelpreis für Peter Handke gelöscht, die er maßgeblich auf der Plattform angestoßen hatte. Eine Rekonstruktion dieser Debatte ist unter anderem dadurch schwer geworden. Diese geläufige Form der Werkpolitik zeugt von

³⁶ Die Medienwissenschaften kennen diese Berührungsängste nicht. Wichtige Impulse zu einer Erforschung digitaler Paratexte findet sich in Johannes Paßmann et al.: Formular und digitaler Paratext. Geschichte des Facebook-Accountnamens. In: Peter Plener, Niels Werber, Burkhardt Wolf (Hg.): Das Formular. Berlin/Heidelberg 2021, 307–324.

³⁷ Murray: Digital Literary Sphere, 173–176.

³⁸ Das heißt natürlich nicht, dass es keine gute Forschung in diesem Bereich gibt. Um nur ein paar Beispiele zu nennen: Sebastian Böck et al. (Hg.): Lesen X.0. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart. Göttingen 2017; Hannes Bajohr und Annette Gilbert (Hg.): Digitale Literatur II. München 2021; Elias Kreuzmair, Magdalena Pflock und Eckhard Schumacher (Hg.): Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien. Bielefeld 2022; Hanna Hamel und Eva Stubenrauch (Hg.): Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur, Bielefeld 2023 und Paul Wolff (Hg.): Digitale Autor:innenschaft. Praktiken und Politiken schriftstellerischer Selbstinszenierung, Bielefeld 2023.

einem Mangel an Nachlassbewusstsein in Bezug auf digitale Texte und Paratexte – eine Beobachtung, die selbst als Ausgangspunkt einer Analyse digitaler Autorschaft dienen kann.³⁹

Im Gegensatz zur kanonisierenden Selbstarchivierung analoger Autorschaft, die gerade im Hochkultursegment der Belletristik die eigene Praxis oft schon mit einem Blick auf das Literaturarchiv Marbach strukturiert,⁴⁰ herrscht im Bereich des Digitalen eine größere Sorglosigkeit in Bezug auf den Status dessen, was man dort erzeugt. Das führt zu einer gewissen Freiheit und Spielfreude; für die Forschung allerdings ergeben sich daraus große Schwierigkeiten. Dann wiederum muss man auch darauf hinweisen, dass die historische Literaturwissenschaft unter einer oft viel gravierenderen Verlustgeschichte leidet, gerade was die Verfügbarkeit von Rezeptionszeugnissen und Paratexten angeht.

3 Posts als Epitexte

Vor diesem Hintergrund möchte ich abschließend den Versuch machen, den Post in den Sozialen Medien als digitalen auktorialen Epitext zu charakterisieren. Dabei werde ich vor allem Posts in den Blick nehmen, die die Veröffentlichung eines Buches, vom Verlagsvertrag bis zu den Preisverleihungen begleiten. Diese Posts sind ein kleiner Ausschnitt der Menge kommunikativer Praktiken, die digitale Autorschaft konstituieren. Als Posts verstehe ich Äußerungen, die in den Sozialen Medien (Twitter, Facebook, Instagram, TikTok, Tumbler etc.) gemacht wird. Sie können öffentlich oder semi-öffentlicht, also für potenziell alle oder durch die Privatisierungsfunktionen der Plattformen nur für die Menschen zugänglich sein, die von der Autor:in zugelassen wurden.

So gut wie jeder Post einer literarischen Autor:in kann als auktorialer Epitext fungieren, weil er in irgendeiner Öffentlichkeit stattfindet und so einen möglichen Einfluss auf die Rezipient:innen ihrer Werke hat. Darin erschöpft sich die Funktion von Posts natürlich nicht. Digitale Äußerungen sind, wie die meisten Äußerungen, mehrfach codiert. Wenn eine Autorin etwa einen empörten Tweet zu einem politischen Ereignis absetzt, dann spricht sie einerseits als Bürgerin, die ihre Meinung zum Ausdruck bringt, andererseits als Autorin, die damit möglicherweise eine politische Lesart ihrer Werke anbieten möchte. Ob intendiert oder nicht, die Äußerung

³⁹ Zum Thema ‚Nachlassbewusstsein‘ im Allgemeinen vgl. Kai Sina und Carlos Spoerhase (Hg.): *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000*. Göttingen 2017.

⁴⁰ Hanna Engelmeier: Selbsteinlieferung oder: Vorlass nach Marbach! In: *Merkur* 72 (2018), H. 830, 33–64.

wird bei denen, die sie registrieren, mit der von Genette postulierten Zwangsläufigkeit die Rezeption beeinflussen: „daß diejenigen, die davon wissen, nicht so lesen, wie diejenigen, die nicht davon wissen, und daß uns diejenigen zum Narren halten, die diesen Unterschied leugnen“.⁴¹

Das ist allerdings kein Alleinstellungsmerkmal digitaler Paratexte, sondern könnte genauso gut für ein Interview in einer Printzeitung gelten. Viele analoge Phänomene verlängern und verdoppeln sich ganz selbstverständlich in den digitalen Raum. Ob man eine auktoriale Äußerung in einer Zeitung, im Fernsehen, im Radio oder in den Sozialen Medien antrifft, macht zunächst einmal gar keinen so großen Unterschied, was die Wirkung dieses Beiwerkes auf die Lektüre der Werke betrifft. Die Tatsache allein, dass ein Paratext (auch) im Internet anzutreffen ist, macht ihn nicht automatisch zu einer eigenständigen Kategorie.

So äußert sich die Autorin J. K. Rowling seit einigen Jahren polemisch in Debatten über Geschlechteridentitäten. Das hat ihr den Vorwurf der Transfeindlichkeit eingebbracht und zu heftigen Verwerfungen in der riesigen Fangemeinde des Harry-Potter-Universums geführt, die sich damit auseinandersetzen musste, dass die Rezeption der geliebten Erzählwelt durch den vergifteten Paratext der politischen Ansichten ihrer Schöpferin kontaminiert wurde.⁴² Die auktorialen Epitexte, die zu dieser Kontaminierung geführt haben, waren zunächst Tweets, dann aber auch Essays und Interviews.

Für die inhaltliche Rezeption erscheint es auf den ersten Blick unerheblich, welchen medialen Aggregatzustand eine Äußerung besitzt. Es sind im Wesentlichen zwei Dinge, die den Charakter digitaler Paratexte ausmachen. Beide beziehen sich auf die von Simone Murray beschriebene Kommunikativität digitaler Autorschaft. Zum einen präsentieren sich Posts in vielen Fällen als unmittelbare Äußerungen der Autor:in. Hier gibt es keine Intermediäre; der kurze Kommunikationsweg eines Tweets erzeugt den Eindruck einer authentischen Meinungsäußerung. Es gibt durchaus Fälle, in denen der Auftritt in den Sozialen Medien einem redaktionellen Prozess unterzogen oder gar von einem professionellen PR-Team übernommen wird. Für die Ästhetik dieser Kommunikation spielt das aber keine Rolle, solange der Eindruck aufrechterhalten wird, dass sich die Autor:in ohne Filter äußert. Das kann, wie im Fall J. K. Rowlings, dazu führen, dass bestimmte Äußerungen eine besondere Wucht entwickeln.

Zum anderen provozieren Posts als auktoriale Epitexte unmittelbare Interaktion. Auch hier sind die kurzen kommunikativen Dienstwege entscheidend. Während es früher alles andere als einfach war, eine bekannte Autorin wie Rowling

41 Genette: Paratexte, 14.

42 Vgl. Franzen: Trennung, 117–119.

überhaupt zu erreichen, ist das heute mit einem Kommentar unter einen Tweet schnell möglich. Die Autorin kommunizierte in diesem Fall auch tatsächlich erhitzt mit den Verbündeten und Feinden, die sie auf der Plattform gefunden hatte, was wiederum zu einer unüberschaubaren Menge an Folgekommunikation einlud. Diese Dehierarchisierung des literarischen Austausches hat dazu geführt, dass ein auf Distanz aufbauendes Autorschaftsmodell nur möglich ist, wenn man sich dem Medienwandel der Digitalisierung konsequent entzieht.

Die Kommunikativität von Posts charakterisiert sie als genuin digitale Epitexte. Allerdings ist damit noch nicht die schwierige Frage beantwortet, wann es sich um einen Epitext handelt und wann man es tatsächlich mit einem Aspekt des Werkes zu tun hat. Denn natürlich ist ein Teil der digitalen Produktion von Autor:innen auch als Literatur intendiert: Wann gehört digitaler Text zum Werk, wann zum Beiwerk? Wenn Clemens J. Setz ein Gedicht auf Twitter postet, dann würde man davon ausgehen, dass es sich um einen literarischen Text handelt. Wenn er ein Foto oder einen Witz postet, kann man das eher als Epitext bezeichnen. Wie verhält es sich aber zum Beispiel mit Memes, an denen der Autor sich gerne beteiligt? Handelt es sich hier um Werk oder Beiwerk?

Die Unterscheidungsprobleme, die sich hier andeuten, sind nicht neu, sondern bezeichnen eine grundsätzliche Schwierigkeit der von Genette entwickelten Terminologie. Diese Probleme beginnen immer dort, wo der Schauplatz des Literarischen über das Buch hinausgeht. Was Werk und was Beiwerk ist, lässt sich nicht trennscharf nach medialen oder formalen Kriterien festlegen; stattdessen handelt es sich um Wertungskonflikte, die in Legitimationskämpfen ausgetragen werden. Ob ein Interview als Teil des Werkes oder Beiwerkes wahrgenommen wird – darüber entscheidet das Prestige der Autor:in oder des Publikationskontextes.⁴³

Ähnliches gilt allgemein für die Inszenierungspraktiken von Autor:innen. Im Bereich der Pop-Literatur etwa wird die Performance von Autorschaft als wichtiger Teil des Werkes anerkannt. Was Werk und was Beiwerk sein soll, lässt sich in diesen Fällen kaum unterscheiden. Das bedeutet aber nicht, dass die Kategorien überflüssig werden, im Gegenteil: Gerade weil es sich um Wertungsfragen handelt, kann eine bewusste Grenzverletzung überhaupt als Provokation wahrgenommen werden. Diese Konflikte finden nun zwar auch in der digitalen Sphäre statt, führen allerdings nicht zu einer neuen Qualität des Verschwimmens von Text und Paratext.

Bei Posts, die die Produktion, Veröffentlichung und Rezeption eines Buches kommentieren, steht der Status als Beiwerk allerdings außer Frage. Es handelt sich um eine Praxis der Kommunikation, die sich gut dazu eignet, die Eigenheiten

⁴³ Zum Interview als Epitext vgl. den Beitrag von Torsten Hoffmann in diesem Band.

digitaler Autorschaft zu illustrieren. Das beginnt oft mit einer Ankündigung, durch das Posten des Coverentwurfs oder der Verlagsvorschau.⁴⁴ Am 21. Oktober 2021 postete Fatma Aydemir das Cover ihres Romans *Dschinns* mit dem Kommentar „Es ist da 😊 Also bald. 14.2.2022.“ Dazu wurde noch der Verlag (@hanserliteratur) verlinkt und auf die Verlagsseite verwiesen.⁴⁵

Das Smiley mit den bittenden Augen inszeniert auf Twitter konventionell eine gewisse Sorge und Verletzlichkeit, die hier für die Ankündigung des Buches in Anspruch genommen wird. Ein eigentlich offiziöser Akt, nämlich die Veröffentlichung eines Romans in einem bekannten Publikumsverlag, wird in die semi-private Kommunikation der digitalen Sphäre integriert. Die distanzierende Geste des klassischen Autorschaftsmodells, die sich einem solchen Verhältnis zum Publikum gerade verweigert, wird zurückgenommen oder zumindest relativiert. *Para-Sociality* wird hergestellt.

Die eigentliche Funktion des Tweets besteht allerdings in seiner Interaktivität. Diese Art von Posts sind Einladungen an eine Community, sich an der Feier dieses Ereignisses zu beteiligen. Aydemirs Ankündigung hat fast 400 Likes angesammelt und einige Re-Tweets. Vor allem aber sammelten sich unter dem Tweet zahlreiche Gratulant:innen aus dem erweiterten literarischen Diskurs auf Twitter, die ihre Freude über die Publikation zum Ausdruck brachten. Der auktoriale Epitext hat also sein Ziel, einen Teil des Publikums in die Autorinszenierung einzugemeinden, erreicht. So wird der Prozess der Publikation in gewisser Hinsicht vergemeinschaftet, die zukünftigen Leser:innen haben Anteil am Erfolg des Buches, indem sie dazu beitragen, dass es verbreitet wird.⁴⁶

Diese Mischung aus Resonanzkalkül und Interaktivität charakterisiert auch andere Posts, die den Publikations- und Rezeptionsprozess begleiten. Dazu gehören eine genaue Beobachtung und selektive Kommentierung des Feuilletons. Vor allem positive Rezensionen, Interviews oder Porträts werden geteilt. Am 18. Feb-

⁴⁴ Der Prozess der Ankündigung beginnt zuweilen aber schon früher. Das kann so weit gehen, dass bereits die Verlagsverträge gepostet werden, um anzugeben, dass sich ein Buch im Entstehen befindet. Diese Form der Autorinszenierung findet oftmals im semi-öffentlichen Raum der Facebook-Gemeinde statt, was es aus forschungsethischen Gründen schwer macht, hier konkrete Fälle zu nennen. Das Beispiel dieser Form des auktorialen Paratextes zeigt also eine weitere methodische Schwierigkeit der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit digitalen Phänomenen, nämlich wie man mit Epitexten umzugehen hat, die nur einem eingeschränkten Kreis zugänglich gemacht werden.

⁴⁵ Fatma Aydemir [@fatma_morgana]: Twitter-Post vom 21. Oktober 2021, URL: https://twitter.com/fatma_morgana/status/1451146809284481026 (27.10.2023).

⁴⁶ Insofern fallen diese Bücher in die Kommunikationssituation „hilfsbedürftiger Mitteilungen“, die einfordern, dass man ihnen bei der Verbreitung beisteht, vgl. Johannes Paßmann: Hilfsbedürftige Mitteilungen. In: Die Politische Meinung 573 (2022), 30–34.

ruar 2022 postete Nadire Biskin auf Facebook: „Nach der Premiere kommt diese schöne Nachricht. In der heutigen Ausgabe der Berliner Zeitung gibt es einen Text über mich und meine Arbeit. Es heißt, mein Roman ‚Ein Spiegel für mein Gegenüber‘ sei stark.“⁴⁷ Verbunden ist dieser Hinweis mit einem Screenshot des Artikels und des Autor:innenfotos, das im Artikel abgedruckt ist.

Dieser auktoriale Epitext ist repräsentativ für den digitalen Umgang der Autor:innen mit positiven kulturjournalistischen Reaktionen auf ihre Bücher. Auch in diesem Fall ist der Post eine Einladung an die jeweilige Community, sich an der Freude darüber zu beteiligen. Gleichzeitig könnte man sich fragen, ob hier nicht auch die Rezentsent:innen in ein Näheverhältnis mit den Autor:innen eingebunden werden, das die Rezensionen zu einem transparenten Teil der auktorialen Selbstinszenierung macht. Man kann im Übrigen beobachten, dass die Konvention, nicht auf negative Rezensionen zu reagieren, im Bereich der hochkulturellen Belletristik nach wie vor zu gelten scheint.

Auch andere Aspekte des Publikationsprozesses unterliegen einer ständigen expitextuellen Kommentierung, die in Hinweisen auf Veranstaltungen wie Lesungen oder Podiumsdiskussionen zum Ausdruck kommt. Diese Hinweise haben zum einen die Funktion, Menschen zu diesen Veranstaltungen einzuladen. Allerdings werden die meisten Menschen, die durch diese digitalen Ankündigungen erreicht werden, gar nicht teilnehmen können, weil sie nicht vor Ort sind. So haben diese Posts zum anderen die Funktion, die Tatsache, dass die Autor:innen am literarischen Leben der Gegenwart teilnehmen, unter Beweis zu stellen. Sichtbarkeit wird erzeugt und die Möglichkeit auf Folgeeinladung erhöht. Ähnliches gilt für den Hinweis auf Preise, für die man nominiert wurde oder die man gewonnen hat. Literaturpreise spielen im literarischen Feld der Gegenwart eine große Rolle bei der Konsekration von Autorschaft.⁴⁸ Der möglichst öffentliche Verweis darauf, dass man von diesem „apparatus of authorship“ anerkannt wurde, gehört zu den wichtigen epitextuellen Praktiken des literarischen Feldes.⁴⁹

Es ist abschließend wichtig darauf hinzuweisen, dass sich der Charakter solcher Posts als auktorialer Epitext nicht in seiner aufmerksamkeitsökonomischen Funktion erschöpft. Ein kultursoziologischer Ansatz hat die Tendenz, in Bezug auf

⁴⁷ Nadire Biskin: Facebook-Post vom 18. Februar 2022, URL: <https://www.facebook.com/nadire.yilmazbiskin/posts/pfbid02tKnGPtyMaov5XDhE5XwatSMqcbqoCME21BU6UUUV5jaYsCaXuzXD8tED7RDoMf33Vl> (27.10.2023).

⁴⁸ Vgl. hierzu auch die Beiträge von Kevin Kempke und Max Mayr in diesem Band.

⁴⁹ So postete Aydemir dann ihre Nominierung für den deutschen Buchpreis: Fatma Aydemir [@fatma_morgana]: Twitter-Post vom 23. August 2022, URL: https://twitter.com/fatma_morgana/status/1561995271411843075 (27.10.2023).

Strategien der Autorinszenierung einen entlarvenden ökonomistischen Ton anzuschlagen. Hinter den Aspekten digitaler Autorschaft, die hier analysiert wurden, steht allerdings auch eine genuin kommunikative Poetologie, die den Austausch mit dem Publikum zu einem festen Bestandteil des eigenen Autorschaftsmodells macht. Digitale Autorschaft erscheint vor diesem Hintergrund als ein Ensemble von Praktiken, die alte Strategien der Inszenierung in neue Medien hineinragen, dabei allerdings auch das Verhältnis von Künstler:in und Publikum maßgeblich transformieren.

Literaturverzeichnis

- Amlinger, Carolin: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit. Frankfurt a. M. 2021.
- Assmann, David-Christopher: Poetologien des Literaturbetriebs. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler. Berlin und Boston 2014.
- Aydemir, Fatma [@fatma_morgana]: Twitter-Post vom 21. Oktober 2021, URL: https://twitter.com/fatma_morgana/status/1451146809284481026 (27.10.2023).
- Aydemir, Fatma [@fatma_morgana]: Twitter-Post vom 23. August 2022, URL: https://twitter.com/fatma_morgana/status/1561995271411843075 (27.10.2023).
- Bajohr, Hannes und Annette Gilbert (Hg.): Digitale Literatur II. München 2021.
- Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten. München 2005.
- Biskin, Nadire: Facebook-Post vom 18. Februar 2022, URL: <https://www.facebook.com/nadire.yilmazbi/skin/posts/pfbid02tKnGPtyMaov5XDhE5XwatSMqcbqoCME21BU6UU5jaYsCaXuzXD8tED7RDoMf33VI> (27.10.2023).
- Böck, Sebastian et al. (Hg.): Lesen X.0. Rezeptionsprozesse in der digitalen Gegenwart. Göttingen 2017.
- Bossong, Nora: Wege des Weltverständens. In: die tageszeitung, 23. Oktober 2019, 12.
- Engelmeier, Hanna: Selbsteinlieferung oder: Vorlass nach Marbach! In: Merkur 72 (2018) H. 830, 33–64.
- English, James F. und John Frow: Literary Authorship and Celebrity Culture. In: A Concise Companion to Contemporary British Fiction. Hg. von James F. English. Malden, Oxford, Carlton 2006, 39–57.
- Fischer, Alexander M.: Posierende Poeten. Autorinszenierung vom 18. bis ins 21. Jahrhundert. Heidelberg 2015.
- Franzen, Johannes: Autorinszenierung. Leistungsfähigkeit und Probleme autorzentrierter Forschung am Beispiel der Studie *Posierende Poeten* von Alexander M. Fischer. In: PhiN 80 (2017), 87–100.
- Franzen, Johannes: Everyone's a critic. Rezensieren in Zeiten des ästhetischen Plebiszits. In: Unterstellte Leseschaften. Hg. von Moritz Baßler, Hanna Engelmeier und Andrea Geier. Essen 2021, 1–15.
- Franzen, Johannes: Die Trennung von Publikum und Autor. Neue Näheverhältnisse in der literarischen Öffentlichkeit nach der Digitalisierung. In: Sprache und Literatur 51 (2022), H. 2, 116–133.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Frankfurt a. M 2001.
- Glass, Loreen: Brand Names. A Brief History of Literary Celebrity. In: A Companion to Celebrity. Hg. von P. David Marshall und Sean Redmond. Hoboken 2016, 39–57.

- Habermas, Jürgen: Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit. In: Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit? Hg. von Martin Seeliger und Sebastian Sevigniani. Baden-Baden 2021, 470–500.
- Habermas, Jürgen: Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik, Frankfurt a. M. 2022.
- Hamel, Hanna und Eva Stubenrauch (Hg.): Wie postdigital schreiben? Neue Verfahren der Gegenwartsliteratur, Bielefeld 2023.
- Honold, Alexander: Der Großschriftsteller, Rückansicht. Zum Bilde Thomas Manns in der neueren Forschung. In: Zeitschrift für Germanistik 4 (1994), H. 2, 350–365.
- Jannidis, Fotis et al. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999.
- Kreuzmair, Elias, Magdalena Pflock und Eckhard Schumacher (Hg.): Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien. Bielefeld 2022.
- Lappert, Simone [@simonelappert]: Instagram-Post vom 4. Mai 2020, URL: https://www.instagram.com/p/B_x-mzngZvP/ (27.10.2023).
- Läubli, Martina: Macht euch ein Bild von mir! In: Neue Zürcher Zeitung, 25. April 2021, 53.
- Lühmann, Hannah [@hannahluhmann]: Instagram-Post vom 26. April 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/COI1rRpn1fv/> (27.10.2023).
- Mark, Claas: Verachtungsanalyse. Herablassung gegenüber Influencern als intellektuelle Pose. In: 54books, 18. April 2021. URL: <https://www.54books.de/verachtungsanalyse/> (27.10.2023).
- Melle, Thomas: Clowns auf Hetzjagd. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 20. Oktober 2019, 37.
- Murray, Simone: The Digital Literary Sphere. Baltimore 2018.
- Paßmann, Johannes: Die Soziale Logik des Likes. Eine Twitter-Ethnografie. Frankfurt a. M. und New York 2018.
- Paßmann, Johannes: Hilfsbedürftige Mitteilungen. In: Die Politische Meinung 573 (2022), 30–34.
- Paßmann, Johannes, Lisa Gerzen, Anne Helmond und Robert Jansma: Formular und digitaler Paratext. Geschichte des Facebook-Accountnamens. In: Das Formular. Hg. von Peter Plener, Niels Werber und Burkhardt Wolf. Berlin/Heidelberg 2021, S. 307–324.
- Reichwein, Marc: Diesseits und jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten. In: Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen. Hg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner. Göttingen 2007, 89–99.
- Salgaro, Massimo: Literary Value in the Era of Big Data. Operationalizing Critical Distance in Professional and Non-Professional Reviews. In: Journal of Cultural Analytics 7 (2022), H. 2.
- Silverman, Jacob: Against Enthusiasm. The epidemic of niceness in online book culture. In: Slate.com, 4. August 2012. URL: <https://slate.com/culture/2012/08/writers-and-readers-on-twitter-and-tumblr-we-need-more-criticism-less-liking.html> (17.10.2022).
- Sina, Kai und Carlos Spoerhase (Hg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000. Göttingen 2017.
- Süselbeck, Jan: Verschwinden die Verrisse aus der Literaturkritik? Zum Status polemischer Wertungsformen im Feuilleton. In: Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung. Hg. von Heinrich Kaulen und Christina Gansel. Göttingen 2015, 175–195.
- Thomas Mann Daily [@DailyMann]: Twitter-Post vom 16. Oktober 2022, URL: <https://twitter.com/DailyMann/status/1581594110229508097?s=20&t=2WuKroBggRiBZZ1-petzyA> (27.10.2023).
- Thomas Mann Daily [@DailyMann]: Twitter-Post vom 18. Oktober 2022, URL: <https://twitter.com/DailyMann/status/1582316008672358401?s=20&t=2WuKroBggRiBZZ1-petzyA> (27.10.2023).

Thomas Mann Daily [@DailyMann]: Twitter-Post vom 19. Oktober 2022, URL: <https://twitter.com/DailyMann/status/1582664333372243969?s=20&t=2WuKroBggRiBZZ1-petzyA> (27.10.2023).

Thomas Mann Daily [@DailyMann]: Twitter-Post vom 20. Oktober 2022, URL: <https://twitter.com/DailyMann/status/1582988966026162176?s=20&t=2WuKroBggRiBZZ1-petzyA> (27.10.2023).

Wolff, Paul (Hg.): *Digitale Autor:innenschaft. Praktiken und Politiken schriftstellerischer Selbstinszenierung*, Bielefeld 2023.

Magdalena Elisabeth Korecka und Henrik Wehmeier

Die inszenierte Erfüllung des lyrischen Ich(s)? Epitexte der Instapoetry als Schwelle zwischen lyrischem Text, auktorialer Selbstinszenierung, Plattforminterface und Rezipierenden

1 Einleitung

Instagram ist zu einem zentralen Ort in der gegenwärtigen Lyriklandschaft geworden: Instapoetry erreicht Millionen von Leser:innen und nimmt zugleich immer stärkeren Einfluss auf den Buchmarkt. Als Onlineplattform bringt Instagram aber auch eigene Erscheinungs- und Präsentationsformen mit sich, die sich signifikant vom traditionellen Buchformat unterscheiden. Einer dieser zentralen Unterschiede ist die Rolle von Paratexten: Instapoetry ist in ein Plattforminterface eingebunden, das die lyrischen Texte prominent mit paratextuellen Elementen wie Profilnamen und -bild, Selbst- und Fremdkommentaren und plattformspezifischen Bestandteilen wie Like-Buttons und Hashtags verknüpft. Die Selbstkommentare übertreffen die Länge des Gedichts oftmals um ein Vielfaches, Hashtags vernetzen die Gedichte jenseits klassischer Ordnungsmuster von Lyrikanthologien und binden sie in die individuellen, dynamischen Hashtag-Feeds der Nutzer:innen ein.

Die Paratexte spielen somit eine zentrale Rolle für die Rezeption von Instalyrik, wie wir im Folgenden aufzeigen möchten. Um die spezifischen Funktionen dieser Paratexte zu untersuchen, muss die Relation von Paratexten und Interfaces grundsätzlich reflektiert werden: Welche Elemente prägen die Interfaces sozialer Medien wie Instagram und wie kann Gérard Genettes Typologie von Peri- und Epitexten auf sie adaptiert werden? Notwendig ist hierfür der Rückgriff auf Theorien der *Platform* sowie *Interface Studies*, die entlang des Begriffs der Schwelle in einen produktiven Dialog mit Paratext-Theorien gebracht werden, um die formale Funktionalität der Genette'schen Behauptung in der Instapoetry aufzuzeigen (2.).

Das Instagramprofil von Rupi Kaur, Anfang der 2020er Jahre die erfolgreichste Instalyrikerin, zeichnet sich durch einen umfassenden Einsatz dieser paratextuellen Elemente aus. Die Analyse eines Gedichtposts von Kaur zeigt beispielhaft auf, wie die textimmanente lyrische Subjektivität mit epitextuellen Selbstinszenierungen, auktorialen Erklärungen, infrastrukturellen Einbettungen in die Plattform und reagierenden wie kommentierenden Rezipierenden kombiniert wird. Aus diesem

Grund müssen die zuvor entfalteten medien- und kommunikationswissenschaftlichen Ansätze in einen Austausch mit lyriktheoretischen Problematisierungen des Begriffs des *lyrischen Ichs* gebracht werden (3.). Davon ausgehend wird anhand des Instagramprofils der amerikanisch-koreanischen Dichterin Kyunghee Kim aufgezeigt, wie die paratextuellen Praktiken der Instapoetry an der Schwelle von lyrischem Text, (Selbst-)Inszenierungspraktiken, Plattforminterface und Rezipierenden operieren. Genette'sche Theorie wird also um eine soziale Ebene erweitert. Die Epitexte befördern aus einer kulturwissenschaftlichen und postkolonialen Perspektive einerseits autobiografische Interpretationen und sorgen für eine Sichtbarkeit marginalisierter Identitäten im hegemonialen Diskurs, sind andererseits aber in ihren essentialisierenden Tendenzen zu thematisieren, wie abschließend diskutiert wird (4.).

2 Außerhalb des Buches: Epitext und Interface

Die Veröffentlichung von Gedichten auf Instagram geht mit einer Einbettung in mediale Oberflächen einher, die vielfältige neue paratextuelle Praktiken mit sich bringen. Die Formen und Formate der Instapoetry bestehen jedoch keineswegs nur aus *Text* im traditionellen Sinn, sondern umfassen multimodale (*Para-Text*)-*Textualitäten*. Mit *Textualitäten* sind hier die unterschiedlichen Plattform-eigenschaften oder Features gemeint, wobei eine Spannung zwischen der Rezeption von Schrift als Text und der Hervorkehrung ihrer Visualität in Form z. B. einer analog anmutenden Typografie besteht.¹ Die Schrift wird, mit Rückgriff auf Lori Emersons Theorie des *Reading Writing* gedacht, nicht nur von den Leser:innen, sondern auch von Algorithmen gelesen.² Emerson spricht von einer zirkulären Lese- und Schreibpraxis, Algorithmen produzieren Text und sind zugleich konstant damit beschäftigt, Texte zu verarbeiten, zu bewerten und miteinander in Relation zu bringen, demnach also zu *lesen*.³ Die Rezipierenden wiederum lesen klassische

1 Tanja Grubnic verhandelt z. B. das Phänomen der Nostalgie-Ästhetik („nosthetics“) auf Instagram in ihrem Beitrag *Nosthetics. Instagram poetry and the convergence of digital media and literature*. In: *Australasian Journal of Popular Culture* 9 (2020), H. 2, 145–163.

2 Vgl. Lori Emerson: *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis 2014, xiv.

3 Vgl. Emerson: *Reading Writing Interfaces*, xiv. Emerson definiert die dynamische und vernetzte Bewegung des *Reading Writing* im englischen Original als „the practice of writing through the network, which as it tracks, indexes, and algorithmizes every click and every bit of text we enter into the network, is itself constantly reading our writing and writing our reading“. Außerdem lassen sich die Bildunterschriften, die sogenannten *Captions*, wie auch die Kommentare der

Textelemente in den Wörtern und Versen der Gedichte, begegnen aber eben auch den doppeldeutigen und gleichzeitig als Bild und Text existierenden „Schriftbildern“⁴ der Instapoems. Die einzelnen Elemente der Instapoems bewegen sich somit an der Schwelle zwischen Bild und Text, sind miteinander genuin vernetzt und müssen als Gesamtheit in der Analyse beachtet werden.

Im Sinne und als ein kleiner Beitrag zu einer Plattformbiografie von Instagram soll hier kurz beleuchtet werden,⁵ aus welchen Elementen ein Instagramprofil und damit ein Instapoem samt Paratext besteht. Die Methode der Plattformbiografie (*Platform Biography*) versteht laut den Medienwissenschaftlerinnen Jean Burgess und Nancy Baym die Plattformgeschichte und ihre Narrative als Zusammensetzung ihrer „Materialitäten, soziale[n] Beziehungen und Events“.⁶ Zur Geschichte der materiellen Oberflächen gehört auch die Darstellung der aktuellen Hauptfunktionen von Instagram. Die visuell orientierte Plattform umfasst sogenannte Features, also Merkmale oder Eigenschaften, die ihre optische Erscheinung prägen: Zu nennen sind hier der Profil- oder Username, das Location-Tag (Ortsanzeige) über dem Foto oder gerahmten Text, die *Captions* (Text unter dem Profil), die Hashtags und der Kommentarbereich. Diese Elemente fungieren alle als Paratexte, die Gedichte kontextualisieren und ihre Rezeption beeinflussen. Sie variieren je nach Beitragsart. Unterscheiden sollte man hier zwischen einem einzelnen, *klassischen* Post, dem Reel-Format (also kurze Videos in einer eigenen Kategorie) und den Stories (also Bildern oder maximal 60-sekündigen Videos, die nach 24 Stunden verschwinden).⁷ Ein Instagrambeitrag kann sich somit aus heterogenen Elementen zusammenset-

User:innen ebenso von Algorithmen als Text lesen. Hiermit wäre außerdem gemeint, dass eine Wort-für-Wort-Textsuche in gängigen Suchmaschinen direkt Kommentare von Rezipierenden sowie die *Captions* auf Instagram anzeigen würde. Im Unterschied dazu ist der Gedichttext Teil des visuellen Bildes bzw. Fotos und somit üblicherweise nicht durch eine einfache Textsuche über Suchmaschinen auffindbar.

4 Die Doppellogik von Schrift und ihrer Eigenschaft, als Bild visuell betrachtet und gelesen werden zu können sowie als Zeichensystem, das sich solch einer Sichtung entzieht, verhandelt der von Susanne Sträling und Georg Witte herausgegebene Sammelband *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München 2006.

5 Weite Teile dieses Textes entstanden für eine Tagung im September 2022, die folgenden Analysen widmen sich also der Plattform Instagram zum damaligen Zeitpunkt. Die Plattform hat sich seitdem verändert; dieser Text versucht jedoch grundsätzliche Überlegungen zur Relation von Paratext und Plattform zu entfalten.

6 So behaupten Jean Burgess und Nancy Baym: „[T]he platform biography approach provides the foundation for a dynamic empirical approach that generates a narrative of change weaving together the stories of material objects, social relations, and events [...].“ (Twitter. A Biography. New York 2020, 27–28).

7 Stories können auch dauerhaft angezeigt werden, wenn sie als *Highlight*, also in einem kreisrunden Format, thematisch und fortwährend auf der Profilseite abgespeichert werden.

zen. Instagram verfügt in der aktuellen Version über zwei Formen von Feeds: Während sich der Feed mit den Posts räumlich-vertikal durch die Scrollbewegung der User:innen und die algorithmische Ordnung entfaltet, differenziert sich der Story Feed horizontal in einer, nicht von der User:in festgelegten, zeitlichen Ordnung aus. Hinzu kommt die Profilseite, die als (oftmals) ästhetisch konzipierte Sammlung von Inhalten beschrieben werden kann, die sich im Fall von Instapoet:innen z. B. aus Gedichten, Porträtfotos, aber auch Screenshots von Zeitungsartikeln und Interviews zusammensetzt.

Das Interface von Instagram wirft damit die Frage auf, wie Genettes auf Bücher fokussiertes Konzept von Peri- und Epitexten auf sie angewandt werden kann.⁸ So orientiert sich Genette an der Grenze des Buches, um zwischen Peri- und Epitexten zu differenzieren.⁹ Bei der Instapoetry ist jedoch die Grenze des Werkes deutlich schwerer zu bestimmen, da sich Netzliteratur im Allgemeinen, wie Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer ausführen, „nur flüchtig als Knoten in komplexen Netzwerken aus rechnenden Maschinen, diversen Interfaces und kommunizierenden Personen materialisieren“.¹⁰

Die Gedichte der Instapoetry erscheinen mit einer Reihe von Paratexten, die ursprünglich parallel zur Polaroid-Fotografie als Annotationen zu einem Foto gedacht waren.¹¹ In ihrer oftmaligen Veröffentlichung in Buchform erscheinen die Gedichte allerdings ohne diese Elemente (wie z. B. *Captions* oder Kommentare). Die Buchpublikation ist dabei nicht der Erstveröffentlichungsort – üblicherweise erscheinen die Gedichte erstmals in einer anderen medialen Konstellation und nach-

⁸ Annika Rockenberger weist auf eine gewisse Begriffsunschärfe bei Genette hin, gestehe Genette selbst eine mehrdeutige Verwendung von Begriffen wie *Paratext* oder *Paratextualität* ein, die an dieser Stelle jedoch nicht weiter diskutiert werden soll. Vgl. „Paratext“ und Neue Medien. Probleme und Perspektiven eines Begriffstransfers. In: *Philologie im Netz* 76 (2016), H. 2, 21–60, hier: 24.

⁹ Vgl. Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [frz. 1987]. Frankfurt a. M. und New York 1989, 12. Vgl. auch Rockenberger: „Paratext“ und Neue Medien, 31.

¹⁰ Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer: Einleitung. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. von dens. Berlin und Boston 2013, 1–8, hier: 4. Gleichermassen fragen Nadine Desrochers und Daniel Apollon nach dem Einfluss der Digitalisierung auf den Textbegriff: „The term „text“, or any new term chosen to replace it in the digital context, should also address a rapidly changing and evolving population of dynamic objects performing various well-known and less well-known functions in the construction of meaning. The expanded notion of text applies particularly to computer games and various cultural products that include highly fluid, haptic, kinetic, or biosensory aspects.“ (Introduction. In: *Examining paratextual theory and its applications in digital culture*. Hg. von dens. Hershey und Pennsylvania 2014, xxix–xxxix, hier: xxii.)

¹¹ Vgl. Tama Leaver, Tim Highfield und Crystal Abidin: *Instagram Social Media Visual Cultures*. Cambridge et al. Medford 2020, 57.

träglich in einem Buch.¹² In ihrer gedruckten Form werden sie von User:innen dann oftmals abfotografiert und als Bild wieder auf Instagram hochgeladen, sprich remediatisiert.¹³ Niels Penke bezeichnet diesen Mechanismus als „ewige Rückkopplungsschleife“.¹⁴ In anderen Fällen werden dieselben Texte in einem sich unterscheidenden Designformat digital erstellt und zu einem anderen Zeitpunkt wiederum in differenten Text-Illustrations-Kombinationen hochgeladen. Dieses zweite Hochladen geht dann ggf. mit neuen *Captions*, neuen Kommentaren und Profilnamen sowie -bildern einher. Damit offenbart sich eine merkwürdige Ambivalenz: Einerseits sind diese Paratexte an das Gedicht gebunden, befinden sich im direkten „Umfeld des Textes“.¹⁵ Andererseits löst sich das Instapoem immer wieder von diesen Paratexten, wenn diese beispielweise keinen Eingang in die Buchpublikation der Gedichte finden oder von den User:innen remediatisiert werden.

Die Vermischung von Primär- und Paratext im gleichen Interface¹⁶ fordert für Laura Piippo grundsätzlich Genettes Konzept heraus: „In general, the distinction between textuality and paratextuality seems to leak when the shared and referred texts and sources are embedded in the same interface.“¹⁷ Es stellt sich somit die Frage, wie Genettes Typologie auf Instagramprofile übertragen werden kann. Bei vielen Gedichtposts sind etwa der Autor:innenname und auch manchmal Gedichttitel auch Teil des Posts selbst. Genette zählt beides jedoch zu den Peritexten. Gleichfalls benennen Johannes Paßmann, Lisa Gerzen, Anne Helmond et al. Elemente wie den Profilnamen oder den Likebutton als Peritexte, die von den Plattformen wie Verleger:innen betreut werden.¹⁸ Zu fragen ist also, ob die Paratexte von Instagramprofilen analogisch zum Buch modelliert werden können: Ob etwa der Post als die Buchseite mit Primärtext aufzufassen ist, die *Captions* als Vor- und Nach-

12 Hier soll kurz angemerkt werden, dass die Plattform-Buchbewegung einer weitaus größeren Diskussion und Argumentation benötigt, um fassen zu können, wie die Instapoetry sich medial verändert beziehungsweise ob und inwiefern dieses literarische Phänomen in einer Genre-Terminologie als Instapoetry zu fassen ist.

13 Vgl. Jay Bolter und Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA, und London 2001, hier: 44–50.

14 Niels Penke: #instapoetry. Populäre Lyrik auf Instagram und ihre Affordanzen. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 49 (2019), H. 3, 451–475, hier: 469.

15 Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, 12.

16 Für Genette ist diese materielle Trennung in Bezug auf die Unterscheidung zwischen Peri- und Epitexten wichtig. Vgl. Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, 328.

17 Laura Piippo: Rinse, Repeat. Paratextual Poetics of Literary Twitter Collage Retweeted. In: Image & Narrative 20 (2019), H. 2, 51–68, hier: 61.

18 Vgl. Johannes Paßmann et al.: Formular und digitaler Paratext. Geschichte des Facebook-Accountnamens. In: *Das Formular*. Hg. von Peter Plener, Niels Werber und Burckhardt Wolf. Berlin 2021, 307–323, hier: 308–309, 317.

wort und Profilnamen und -bild schließlich als eine Art Umschlag. Eine derartige Übertragung des Konzepts bringt jedoch die Gefahr mit sich, die medialen Differenzen zwischen Buch und Onlineplattform zu übergehen. So merkt Annika Rockenberger kritisch an, dass die Etablierung neuer funktionaler Äquivalente klassischer Paratexte in den sozialen Medien abweichende Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen reflektieren müsse.¹⁹ Onlineplattformen sind im Kontrast zum (gedruckten) Buch im stetigen Wandel und gehen vermehrt mit neuen (menschlichen und nichtmenschlichen) Akteur:innen einher,²⁰ weswegen ein Vergleich auf funktionaler Ebene produktiver erscheint.

Die Paratexte von Social-Media-Profilen sind stark von den Affordanzen der Plattformen abhängig. Der Begriff der Affordanzen bezieht sich dabei darauf, wie „Objekte Handlungen für sozial situierte Subjekte gestalten“ und wie sie diese „ermöglichen und einschränken“.²¹ Problematisch ist hier, wenn die konzeptuelle Unterscheidung zwischen Affordanzen und Paratextualitäten, demnach Paratexten in der Form der unterschiedlichen Textualitäten, in der Literatur außer Acht gelassen wird.²² Affordanzen setzen sich hier aus Paratexten (als formale Elemente) und den medialen und digitalen Fähigkeiten der User:innen zusammen, von denen sie beeinflusst sind und die sie zugleich prägen. In ihrer Relationalität implizieren sie mögliche Nutzungen und Praktiken.²³ Beispielsweise ermöglicht das paratextuelle Element des Hashtags die Affordanz des Netzwerkens, des Archivierens oder die Affordanz einer kritischen Kommentierung – abhängig etwa von der jeweiligen *Media Literacy* der Nutzer:innen und der Einbettung dieses Elements auf der Plattform selbst. In dem Begriff der Affordanz ist somit immer die Möglichkeit einer Nutzung implizit, deren tatsächliche Ausführung durch die vorliegenden paratextuellen Praktiken und stringenteren bzw. offenen Plattformrahmungen und durch die gegenseitige Beeinflussung von menschlichen und nichtmenschlichen Akteur:innen sichtbar wird.²⁴ Diese Handlungsmacht in der optionalen Verwendung ist dabei

19 Vgl. Rockenberger: „Paratext“ und Neue Medien, 31.

20 Natürlich spielen auch nichtmenschliche Akteur:innen in einigen, digital angebundenen Buchpublikationen außerhalb der Instapoetry vermehrt eine Rolle, wie die Verwendung von QR-Codes in „Halb Taube Halb Pfau“ von Maren Kames (2016). Dies ist aber eine Entscheidung der Autor:innen und Verleger:innen. Literatur auf Instagram und anderen Social Media-Plattformen kann solchen nichtmenschlichen Akteur:innen per se nicht entgehen.

21 Vgl. Jenny Davis: *How Artifacts Afford*. London und Cambridge 2020, 18–22. [eigene Übersetzung]

22 Vgl. Piippo: *Rinse, Repeat*, 63.

23 Vgl. Davis: *How Artifacts Afford*, 22. Für eine detaillierte Diskussion des Affordanzbegriffes kann u. a. Taina Buchers und Anne Helmonds Artikel *The Affordances of Social Media Platforms*. In: *The SAGE Handbook of Social Media*. Hg. von Jean Burgess, Alice Marwick und Thomas Poell. Los Angeles et al. 2018, 233–253 herangezogen werden.

24 Vgl. Bucher und Helmond: *The Affordances of Social Media Platforms*, 249–250.

konstant abhängig von hegemonialen Verhältnissen auf Plattformen, d. h., dass auch beachtet werden muss, *wer* von bestimmten Affordanzen profitiert oder *wie* diese durch Paratexte in der Praxis Anwendung finden.²⁵ Instapoetry kann unter Berücksichtigung von Paratexten und der Affordanztheorie folglich als plattformisierte Lyrik bezeichnet werden. Es handelt sich um eine Dichtung, die in das „Ökosystem aus Diensten und Services“ der Plattform eingebunden ist, das sich wiederum aus „expressiven Inhalten“ und dem „Verstehen von Individuen und Kohorten von User:innen“ zusammensetzt.²⁶

Diese Abhängigkeit von der Plattform zeigt sich beispielsweise, wenn große Umbrüche im Interfacedesign zum Verschwinden von Paratexten führen oder neue Formen etablieren. Instagram hat seit seiner Einführung 2010 diverse Veränderungen erfahren. Bezogen auf die Präsentation von Posts im Feed fällt beispielsweise auf, dass sich die *Captions* in früheren Versionen durch die Verwendung von blauer Schriftfarbe und fetter Schrift noch deutlicher vom Foto abgrenzten.²⁷ Das gegenwärtige, minimalistisch-dezente Design schwächt diese Abgrenzung dagegen potenziell ab. Direkt unter dem Bild werden zudem statt Schrift jetzt ikonische Buttons gezeigt. Diese Tendenzen verstärken sich durch neue Formate wie durch die *Stories*, die oftmals schriftliche Kommentare direkt in das Bild oder Video einbinden.

Die Interfaces der Plattformen beeinflussen also die Gestaltung der Posts sowie der Profilseiten. Sie können z. B. eine Begrenzung der Länge der Paratexte vorgeben oder neue Schriftfarben oder Filter für die Fotobearbeitung zur Verfügung stellen. Insbesondere legt Instagram die Typografie der Paratexte fest (im Unterschied zu der typografischen Gestaltung der Instapoems selbst).²⁸ Die Plattformen sind demnach, wie Jan Distelmeyer grundsätzlich zu Interfaces ausführt, gleichzeitig ermächtigend und restriktiv, da sie technische Prozesse bedienbar machen, aber auch verbergen.²⁹ Instapoet:innen haben keinen Zugriff auf die

25 Vgl. Davis: How Artifacts Afford, 56. Beispielsweise werden paratextuelle Elemente, zum Beispiel Hashtags, unterschiedlich behandelt. Die Plattform TikTok unterdrückt LGBTQ+-Inhalte (u. a. in Form von Hashtags), wie Ellen Simpson und Brian Seeman in einer Studie zu TikTok untersuchten: For You, or For „You“?: Everyday LGBTQ + Encounters with TikTok. In: Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction (2020), H. 4, 1–34.

26 Vgl. Burgess und Baym: Twitter. A Biography, 22. [eigene Übersetzung]

27 Die Veränderungen des Interfaces-Designs von 2010 bis 2016 sind z. B. von Ali R. Tariq dokumentiert: On Instagram’s Inverted UX Iceberg. URL: <https://blog.prototypypr.io/the-future-of-instagram-and-its-inverted-ux-iceberg-4013b15368f6>. Weblog 2017 (12.10.2022).

28 Vgl. Jannis Androutsopoulos und Florian Busch: Register des Graphischen. Skizze eines Forschungsansatzes. In: Register des Graphischen. Hg. von dens. Berlin und Boston 2020, 1–31, hier: 11–12.

29 Vgl. Jan Distelmeyer: An/Leiten. Implikationen und Zwecke der Computerisierung. In: Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Filter(n) – Geschichte Ästhetik Praktiken 17 (2017), H. 2, 37–53, hier: 46.

grundsätzliche Programmierung der Plattform, sondern operieren nur am *Front-end*. Die Betreiber:innen der Plattformen nehmen daher u. a. durch die technische Programmierung Einfluss auf die Paratexte.

Die stetigen Veränderungen, die die Plattform-Interfaces erfahren, betreffen auch alle älteren Posts, die damit plötzlich anders erscheinen können als von der Autor:in ursprünglich veröffentlicht. Das bedeutet z. B. auch, dass die Forschung etwa bei älteren Posts auf Instagram reflektieren muss, dass diese heute anders auftreten als bei ihrem ursprünglichen Erscheinen. In den meisten Fällen können die alten Designversionen annäherungsweise über Tools wie die *Wayback Machine* rekonstruiert werden, falls sie archiviert vorliegen.³⁰ Digitale Quellen zeichnen sich somit durch eine hohe Fluidität und eben auch Vergänglichkeit aus, da z. B. die Posts von Instapoet:innen nicht unbedingt in all den verschiedenen Designversionen dokumentiert sind. Hinzu kommt, dass Interfaces heutzutage in der Regel responsiv sind und ihre Erscheinung grundsätzlich vom *Device* abhängt, mit dem sie aufgerufen werden. Die Onlineplattform erscheint anders, je nachdem, ob wir sie auf einem Smartphone oder einem Laptop aufrufen. Gleichfalls können z. B. die Farbwerte je nach Browser, je nach Displayeinstellung etc. variieren. Auch hier steht die Forschung vor dem Problem, nicht immer alle *Devices* und zugehörigen Darstellungsoptionen durchprobieren zu können. Zugleich müssen die Veränderungen unserer medialen Umwelten reflektiert werden, wie Francesco Casetti anhand der Orte des gegenwärtigen Kinos aufzeigt:

[E]s ist eben nicht mehr nur die Kinoleinwand, sondern auch – und vor allem – der Bildschirm meines Fernsehers, meines DVD-Abspielgerätes, meines Computers, meines iPods oder meines Smartphones; der Bildschirm im Bahnhofwartesaal, im Flugzeug, im Autobus, ja im Auto; der Bildschirm in der Kunsthalle oder im Museum [...]. Es ist also legitim zu fragen, ob das Kino überhaupt noch existiert oder ob es nicht schon längst – der Konvergenz sei dank – in einer undifferenzierten Welt der Medien aufgegangen ist.³¹

Was Casetti hier anhand des Kinos beschreibt, trifft auch auf die Instapoetry zu: In der Gegenwart begegnen uns immer neue Formen von Displays (wie z. B. Smartwatches oder VR- und AR-Brillen), die potenziell immer auch zum Begegnungsort mit Lyrik werden können. Dies hat auch einen maßgeblichen Einfluss auf die Paratexte: Je nach Displaygröße sind Posts (mit Gedichttext) und Paratext mal simultan sichtbar, mal müssen diese zusätzlichen Teile eines Instapoems „ausgeklappt“ werden, mal muss zu ihnen gescrollt werden, mal präsentieren *De-*

30 URL: <https://archive.org/web/> (10.10.2022).

31 Casetti, Francesco: Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche. In: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 19 (2010), H. 1, 11–35, hier: 15.

vices nur eine reduzierte Ansicht und verzichten scheinbar auf paratextuelle Elemente. Überspitzt ließe sich also formulieren, dass die beständige Veränderung die einzige Konstante von Social-Media-Plattformen wie Instagram ist. Diese beständigen Veränderungen des Interfacedesigns, aber auch die Situiertheit durch das jeweils verwendete *Device*, beeinflussen maßgeblich die Anzeige, Produktion und Rezeption der Paratexte.³² Annäherungsweise können lediglich Trends ausgemacht werden, etwa die gegenwärtige Orientierung hin zu vertikalen, audiovisuellen Formen wie zu Videos und dem Reel-Format auf Instagram. Eine spannende Frage ist z. B., wie kontinuierlich Instapoetry-Posts ihre Statik durch Plattformveränderungen, algorithmische Interventionen sowie sich daran anpassende Produktionspraktiken der Autor:innen reduzieren und dynamischer werden, indem sie mit Bewegtbild, demnach Video- und Audioelementen sowie Körperlichkeit und Stimme, arbeiten. Es wäre auch zu untersuchen, ob und wie sich eine Tendenz zu Lyrik im Story- oder Reelformat beobachten lässt.

All die genannten Aspekte lassen die der Genette'schen Theorie inhärente Analogie zum Buch immer schwieriger werden: Wo kann bei Instapoetry überhaupt eine Grenze zwischen Werk und Paratext gezogen werden? Niels Penke sieht etwa im Falle Rupi Kaur's ihr Profil mit der strengen Alteration zwischen Gedicht- und Porträtfoto als das eigentliche Kunstwerk an.³³ Diese Makroperspektive auf das Profil übergeht allerdings, dass die Posts von Kaur in der Regel als Teil der jeweils individuellen Feeds von Nutzer:innen erscheinen und damit nicht nur in Relation zu den anderen Posts von Kaur stehen. Gleichfalls scheint uns die von Paßmann, Gerzen, Helmond und Jansma präsentierte Bezeichnung von Profilnamen als Peritexte insofern problematisch bzw. unzulänglich, da, wie bereits geschildert, ein „innerhalb“, d. h. eine Grenze des Werkes, schwer auszumachen ist. Dies ist der Fall, weil Instapoetry über eine schier unbegrenzte Anzahl von Bildschirmen zirkuliert und die Paratexte in ihrer Erscheinung, aber auch in ihrem Umfang (historisch) stark divergieren können. Entsprechend tendieren wir dazu, von Epitexten zu sprechen, die Genette in seiner Typologie offener und dynamischer skizziert. So attestiert er Epitexten eine Zirkulation im freien Raum, d. h. in einem „virtuell unbegrenzten physikalischen oder sozialen Raum“.³⁴ Zugleich schreibt er ihnen sehr heterogene Funktionen und eine Eröffnung vielfältiger Diskurse zu, die nicht immer der Kommentierung des Primärtextes dienen.³⁵ Auch diese Offenheit in der Funktionsbestimmung bietet sich für die *Captions* auf Social-Media-Plattformen an, deren

32 Vgl. Leaver, Highfield und Abidin: Instagram Social Media Visual Cultures, 176–181 (Instagram-Timeline).

33 Vgl. Penke: #instapoetry, 446–447.

34 Genette: Paratexte, 328.

35 Vgl. Genette: Paratexte, 330.

thematischer oder auch formaler Bezug zum Gedicht sehr unterschiedlich sein kann. Damit ist z. B. gemeint, dass diese Stellungnahmen zum Gedicht im Sinne einer inhaltlichen Interpretationssteuerung³⁶ als auktoriale Ergänzung gesehen werden können. In anderen Fällen bestehen diese aus Hashtags, auf die als genuin digitales Phänomen an späterer Stelle noch näher eingegangen wird.³⁷

Dass es grundsätzlich sinnvoll ist, hier von Epitexten zu sprechen, zeigt sich auf Ebene der Funktionen. Genette sieht Epitexte (wie alle Paratexte) nicht als Schranke oder undurchlässige Grenze, sondern als Schwelle an.³⁸ Gleichfalls charakterisieren Tobias Matzner und Christian Schulz Interfaces als Schwellen, nicht als Schnittstellen. Durch diese Benennung wollen sie zum Ausdruck bringen, dass, bezogen auf Social-Media-Plattformen, die Interaktionen zwischen Mensch und Technik auf dem Interface stattfinden.³⁹ Der Begriff der Schwelle soll demnach aufzeigen, dass hier eine *unbestimmte Zone* humaner und nichthumaner Interaktionen besteht, setzt sich die spezifische Erscheinung von Feeds aus dem Feedback der User:innen, der technischen Programmierung und der algorithmischen Filterung zusammen.⁴⁰

Der Begriff der Schwelle ist also produktiv, um Genettes Bindung von Epitexten an Autor:innen und Verleger:innen⁴¹ um weitere Akteur:innen wie z. B. die Plattformbetreiber:innen zu erweitern. Es ändern sich auch die Adressat:innen der Paratexte, sind es nicht nur die Leser:innen, die die Epitexte rezipieren, sondern, wie

³⁶ Interpretationen und klassische Stellenkommentare, wie in den *Captions* der Instapoetry, sind bei Till Dembeck et al. ebenfalls Epitexte aufgrund ihrer Funktion ein zusätzliches inhaltliches „Verständnis“ und eine „ästhetische Wertung“ der Texte zu vermitteln. Vgl. Epitexte. In: Handbuch der Medien der Literatur. 518–535, hier: 518–521. In der Instapoetry ist vor allem der erste Punkt, eine inhaltliche Steuerung, in den von den Autor:innen selbst geschriebenen *Captions* relevant.

³⁷ Oder dass die *Captions* z. B. auch schlicht ein unspezifischer Werbetext sein können. So ver sieht der Instapoet R. M. Drake seine Posts oftmals mit Beschreibungen wie: „Hi loves, there's a super sale going on right now on Amazon for „BUT IN THE END, YOU JUST HAVE TO LET GO“ it's on sale for 10 bucks! Hurry up before the sale ends. It's available via the link on my bio!!“ (R. M. Drake (@rmdrk): Instagram-Post vom 29. Juli 2022, URL: <https://www.instagram.com/p/Cgk31Y9tYIP/> (10.10.2022).)

³⁸ Vgl. Rockenberger: „Paratext“ und Neue Medien, 23.

³⁹ Vgl. Christian Schulz und Tobias Matzner: Feed the Interface. Social-Media-Feeds als Schwellen. In: Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Filter(n) – Geschichte Ästhetik Praktiken 20 (2020), H. 2, 147–164, hier: 147–148. Über die Verhältnisse von humanen zu nichthumanen Akteur:innen siehe Bruno Latours Actor-Network-Theory. (Vgl. Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory. Oxford 2005.)

⁴⁰ Vgl. Schulz und Matzner: Feed the Interface, 149–153.

⁴¹ Vgl. Rockenberger: „Paratext“ und Neue Medien, 25–28. Zur Problematisierung des Autorbegriffs im Konzept des Epitextes vgl. Natalie Binczek: Epistolare Paratexte: Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in einer Reihe von Briefen. In: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Hg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. Berlin 2014, 117–134, hier: 120–121.

bereits erwähnt, z. B. auch die Algorithmen der Plattform, die sie mit anderen Schlagwörtern semantisch abgleichen und auswerten.⁴² Epitexte wie die Ortsnennungen oder die *Gefällt mir* bzw. *Like*-Angaben, aber auch die epitextuellen Begleittexte sind somit immer auch Daten, die algorithmisch die weitere Verarbeitung der Anzeige von Gedichten beeinflussen.⁴³ Dieser Einsatz und diese Nutzung von Epitexten kann auch auf Reichweite und demnach Popularität ausgerichtet sein. Paßmann, Gerzen, Helmond und Jansma sprechen in diesem Zusammenhang beispielsweise allgemeiner von „Popularitätsparatexten“.⁴⁴ Instapoetry ist demnach in ihrem Kern durch eine Logik der *Datafizierung*, also von einer *Big-Data*-Logik durchdrungen, von ökonomisch quantifizierbaren Einheiten, von Unsichtbarkeiten des *Backend* und auch von in Echtzeit übertragenen Informationen gekennzeichnet.⁴⁵ Dadurch erlangen Epitexte zugleich eine höhere Relevanz, da quantifizierbare Einheiten in Form von Likes z. B. die Sichtbarkeit und Distribution der Instapoems beeinflussen.

Wendet sich der Blick auf die Inhalte der Epitexte, sind es oftmals die Lyriker:innen selbst, die in diesen hervortreten. Profilbild und -namen erscheinen neben den Gedichten, die *Captions* geben häufig biografische Einblicke, Ortsangaben verorten sie und ihre Werke geografisch. Diese Selbstinszenierung der Autor:innen⁴⁶ scheint zugleich ein wichtiger Erfolgsfaktor der Instapoetry zu sein: Einige Lyriker:innen schaffen auf Instagram ihren Durchbruch, ihre zuvor bei Verlagen eingereichten Manuskripte wurden in namhaft Fällen abgelehnt.⁴⁷ Damit stellt sich die Frage, inwiefern Epitexte – etwa als Inszenierungsmittel – auf die für Instalyrik so zentrale Relation von Autor:inneninszenierung und lyrischem Subjekt Einfluss nehmen. Wie kann diese Schwelle, sprich das Zusammenspiel von lyrischem Text, (Selbst-)Inszenierungspraktiken und medialer Einbettung, näher beschrieben werden?

42 Vgl. Emerson: *Reading Writing Interfaces*, xiv.

43 Vgl. Vaidhyanathan, Siva: *Antisocial Media. How Facebook Disconnects Us and Undermines Democracy*. New York 2018, 55. Dies ist auch eine Tatsache, die in der Erforschung von Instapoetry beachtet werden sollte, es können z. B. bewusst Accounts mit kleineren Follower:innen-Zahlen gesucht werden, da diese weniger oft angezeigt werden.

44 Paßmann et al.: *Formular und digitaler Paratext*, 320.

45 José Díjck und Thomas Poell: *Understanding Social Media Logic*. In: *Media and Communication* 1 (2013), H. 1, 2–14, hier: 10–11.

46 Selbstinszenierungsstrategien der Instalyriker:innen in Form von u. a. Hochglanzfotografien, die neben Gedichten gepostet werden, werden z. B. in Lili Pâquets Forschung zur Instapoetry bezüglich ihrer Vermarktung und ihrem *Self-Branding* verhandelt: Vgl. Lili Pâquet: *Selfie-Help. The Multimodal Appeal of Instagram Poetry*. *Journal of Popular Culture* 52 (2019), H. 2, 296–314.

47 Die auf *Instagram* erfolgreiche Lyrikerin Nikita Gill berichtet im Interview beispielsweise von über 100 Verlagsabsagen. Vgl. Etan Smallman: Poet Nikita Gill: „I worry about people getting tattoos of my work. What if I made a typo?“. URL: <https://www.theguardian.com/books/2022/aug/10/poet-nikita-gill-i-worry-about-people-getting-tattoos-of-my-work-what-if-i-made-a-typo>. London 2022 (10.10.2022).

3 Lyrische Subjektivität: zwischen lyriktheoretischer Problematisierung und epitextueller Inszenierung

Um sich dieser komplexen Relation anzunähern, bietet sich ein Blick auf das Profil der schon erwähnten Instapoetin Rupi Kaur an, da diese populäre Lyrikerin eine Vorreiterin für den Einsatz epitextueller Praktiken innerhalb der Instalyrik ist. Am 8. Januar 2019 präsentierte Kaur ihr Gedicht *immigrant* auf ihrem Instagramprofil.⁴⁸ Die sechs durchgängig schwarz und kleingeschriebenen Zeilen des Gedichts auf weißem Hintergrund berichten zuerst von dem durch Verlust geprägten Prozess der Immigration und den damit einhergehenden, aufgeworfenen Herausforderungen des Lebens. Das Gedicht adressiert ein „they“, dem eine Ignoranz gegenüber den mit der Immigration und dem Leben zwischen verschiedenen Kulturen zusammenhängenden komplexen Erfahrungen vorgeworfen wird, somit einer konstruierten Gruppe von Nicht-Immigrant:innen, der sogenannten Mehrheitsgesellschaft. Am Ende des lyrischen Textes steht die Metapher einer Brücke zwischen zwei Staaten („countries“), die dem hervorgerufenen Bild des Aufgespalten-Seins zwischen zwei Ländern („lands“) positiv als ein verbindender Zwischenraum entgegengestellt wird.

Kaur illustriert ihre Gedichte oftmals mit selbst gestalteten, minimalistisch gehaltenen Zeichnungen (vgl. Abb. 1).⁴⁹ Gedicht und Zeichnung werden sowohl in den sozialen Medien als auch in den Buchpublikationen in der Regel zusammen veröffentlicht. In diesem Post nimmt die Zeichnung nicht die Metapher der Brücke auf, sondern zeigt mit einem Segelschiff ein anderes Verbindungsmedium. Im Zentrum steht damit stärker das Unterwegssein, welches das „Ankommen“ als einen abgeschlossenen Prozess gewissermaßen über Bord wirft und die Dynamik der eigenen Identität affirmativ in den Vordergrund stellt. Das kleine Segelschiff symbolisiert eine dynamische Bewegung des Hin- und Herschwankens, bedingt durch die Wellen des Ozeans. Weitergedacht steht es hiermit analogisch in Verbindung zur fließenden Verortung einer Person zwischen verschiedenen Kulturen bzw. Kon-

⁴⁸ Vgl. Rupi Kaur (@rupikaur_): Instagram-Post vom 8. Januar 2019. URL: <https://www.instagram.com/p/BsW2ks7HN2s/> (18.9.2022).

⁴⁹ Kaur bezeichnet den Stil der Zeichnungen selbst folgendermaßen: „I'd explain the style of illustrations I use with my poems as; childlike, and semi-scribbled“. They are simple enough that they don't take away from the poetry. I chose this style because it created juxtaposition with the words. Where the poetry was very serious, very mature, and dealt with some hear wrenching topics, the free-handedness of the illustrations expressed this feeling of innocence.“ Simon & Schuster Canada: Rupi Kaur: The Poet Every Woman Needs to Read. URL: <https://booksandpublishing.tumblr.com/post/149081081359/rupi-kaur-the-poet-every-woman-needs-to-read>. Weblog 2015 (10.10.2022).



Abb. 1: Screenshot von einem Instagram-Post von Rupi Kaur am 8. Januar 2019 mit ihrem Gedicht „immigrant“. URL: <https://www.instagram.com/p/BsW2ks7HN2s/> (24.11.2022).

struktionen von kultureller Identität. Die paratextuelle Kommentierung kontrastiert neben dem eigentlichen Gedicht Erfahrungen im Globalen Norden, in Kanada, mit Erfahrungen im Globalen Süden, im Punjab, einer Region im Norden Indiens. Der Epitext der Autorin stellt folglich zwei Vorstellungen nationaler Identitäten gegenüber, versinnbildlicht durch soziokulturelle, äußerliche (visuelle Merkmale der Landschaft) und ethnische („i feel so goddamn canadian“) Benennungen sowie Erwähnungen von Race („i feel so brown when i'm in Canada.“), welche auch die damit einhergehenden monokulturellen Erwartungen in Form von Marginalisierung und Migrantisierung thematisieren. Diese werden durch eine Ansicht von hybrider kultureller Identität, die an den Grenzen beider nationalen Vorstellungen entsteht und lebt, durchbrochen. Diese Kennzeichnungen werden damit zum Sinnbild für Charakterisierungen der *Imagined Communities*:⁵⁰ der Vorstellungen von Gemeinschaften, entweder bezogen auf starre Konzepte von Nation(alismus) oder – dem entgegen – auf durch Migrationsbewegungen neu entstehende hybride Räume von internationaler Identität. Damit deutet sich einerseits die Vorstellung und Erfahrungsdarstellung hybrider Identität an, zei-

⁵⁰ Vgl. Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London und New York 2016, hier: 5–9.

gen sich aber andererseits auch essenzialisierende Tendenzen, wie wir an späterer Stelle noch thematisieren werden.

Die Illustration des Bootes trägt, im Sinne Roland Barthes', zugleich Assoziationen bzw. symbolische Konnotation mit sich. Die Verbindung des Themas Migration und der Bootillustration erinnert an Aufnahmen von geflüchteten Menschen auf Schiffen, etwa im Mittelmeerraum, als mediales Sinnbild der Bildkulturen des 21. Jahrhunderts.⁵¹ Das heißt, traumatische Flucht- und Migrationserfahrungen, durch Massen- und soziale Medien für politische und andere Zwecke symbolisch vermittelt und missbraucht, können sich auch – interpretativ gesehen – in Illustrationen von Booten im Kontext von Migrationsbiographien in der Instapoetry wiederfinden – ob intendiert oder nicht. Das Wasser als Naturelement und Motiv steht hier zugleich für einen trennenden, gefährlichen Bestandteil des Lebens sowie für eine Verbindung zwischen Kontinenten und Kulturen. Wie der postkoloniale Theoretiker Homi K. Bhabha schreibt: Die Erfahrung des postmigrantischen oder Diaspora-Ichs ist von Grenzen und der Überschreitung dieser geprägt. Dabei spricht er davon, dass „the most creative forms of cultural identity are [...] produced on the boundaries in-between forms of difference, in the intersections and overlaps across the sphere of class, gender, race, nation, generation, location.“⁵² Parallel dazu spricht James W. Scott von „Bordering“ in Bezug auf Identität, also einem Verständnis von *Grenzziehung* an der Schwelle als machtvolles Selbst- und Fremd-Zuschreibungsinstrument im Sinne von Inklusions- sowie Exklusionsmechanismen zu einer bestimmten Identitätszugehörigkeit.⁵³ Hinzu kommt, zum Beispiel, dass der Titel des Gedichts, das die Captions und den Gedichttext verbindende Wort „immigrant,“ also eine von außen auferlegte, staatlich kodierte Bezeichnung, durch eine solche Selbstbezeichnung, die das Da-Zwischen affirmativ annimmt, gewissermaßen zurückgewonnen wird. Die einfache, schwarz-weiße Ästhetik betont zusätzlich den ernsten Charakter des hier aufgegriffenen Themas und stellt durch die buch-ähnliche Gestaltung einen Bezug zum literarischen Feld im Sinne Pierre Bourdieus her. Die schwarze Schrift auf weißem Hintergrund fungiert demnach als eine Strategie, die gewissermaßen die Schreibweisen der Insta-

⁵¹ Vgl. Roland Barthes: *Image-Music-Text*. New York 1978.

⁵² Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London und New York 1994, hier: I. Bhabha spricht im weiteren Zuge vom sogenannten „Third Space“, der sich durch dieses „Dazwischensein“ öffnet. Ideen zu einer postkolonialen und postmigrantischen Interpretation von Rupi Kaur und Kyunghee Kims Instapoetry wurden außerdem zuvor in Magdalena Elisabeth Koreckas Vortrag „Postmigrant Identites in Social Media Poetry“ (11/2021) in einem Workshop des Netzwerks „Wiederständige Praxen – Literatur, Medien und Sprache der Gegenwart“ der Universität Hamburg präsentiert und diskutiert.

⁵³ Vgl. James W. Scott: *Introduction*. In: *A Research Agenda for Border Studies*. Hg. von dems., Cheltenham und Northampton 2020, 3–26, hier: 18, 21.

poetry visuell legitimiert. Diese Funktion der Legitimation passiert auf der optischen Ebene, da die mit Buchlyrik assoziierten sichtbaren Elemente in der Instapoetry einen Bezug zu Prestige und literarischer Anerkennung als Faktoren der Buchlyrik und des literarischen Feldes herstellen.⁵⁴

Neben der Illustration sticht der paratextuelle Selbstkommentar hervor, der deutlich länger als der Gedichttext selbst ist. Kaur berichtet in der ersten Person von ihrer Kindheit als Immigrantin (hier immer zurückgehend auf die beschriebene Selbstbezeichnung), von sich widerstrebenden Erwartungen an sie, von den Schwierigkeiten ihrer Schulzeit und dem Gefühl, eine Außenseiterin zu sein (vgl. Abb. 1). Der zweite, längere Absatz berichtet von ihren Erlebnissen als Anfang Zwanzigjährige, von Fremdheitserfahrungen sowohl im Geburts- als auch im Auswanderungsland und dem Eindruck des Dazwischen-Seins zwischen den Staaten, das sie letztlich zu diesem Gedicht inspiriert habe (vgl. Abb. 1). Das Element der Brücke wird in einem antihegemonialen Moment auch am Ende des Paratextes aufgenommen, da es die Erfahrung der Immigration an der Schwelle als etwas *Schönes* („that's a beautiful thing“) und Bereicherndes produktiv und postmigrantisch umdeutet.⁵⁵ Diese Ausführungen zur Entstehungsgeschichte erscheinen folglich als Beglaubigung der im Gedicht beschriebenen Erfahrungen, sie sind viel konkreter und eindeutiger als der Gedichttext selbst. Das fiktionale Gedicht wird an eine wahre Gegebenheit gebunden, der Epitext authentifiziert also das im fiktionalen Text Beschriebene. Der von der Autorin formulierte Epitext gibt damit zugleich einen Einblick in die Biografie der Autorin und knüpft das Gedicht an ihr Leben, motiviert somit zu autobiografischen Deutungen des lyrischen Textes.

Diese epitextuelle Rückbindung des Gedichts an Erlebnisse ist ambivalent zu beurteilen: Einerseits ermöglicht sie durch geteilte Erfahrungen die Formierung von sich gegenseitig unterstützenden, postmigrantischen Gemeinschaften, andererseits kann sie in ihren essenzialisierenden Tendenzen sowohl ermächtigend als auch kritisch gesehen werden. Die von der Autorin beschriebenen Situationen und Einsichten könnten von den Leser:innen als repräsentativ für eine kanadisch-punjabische und weibliche Erfahrungswelt wahrgenommen werden, wie es die Journalistin Kiran Misra in ihrem Artikel mit der „Ausbeutung der Diaspora-

54 Vgl. Pierre Bourdieu: *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge 1996.

55 Vgl. Erol Yıldız: Vom methodologischen Nationalismus zu postmigrantischen Visionen. In: *Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen*. Hg. Von Marc Hill und Erol Yıldız. Bielefeld 2018, 43–62, hier: 55–56. Vgl. z. B. auch den von Jara Schmidt und Jule Thiemann herausgegebenen Sammelband zum gleichnamigen Workshop: *Kleine Formen – widerständige Formen? Postmigration intermedial*. Würzburg 2023. Dies ist hier antihegemonial zu deuten, da es die in der Mehrheitsgesellschaft oftmalige Verknüpfung zwischen Negativität und Migration auflöst.

Erfahrung“ der „South East Asian Woman“ in Verbindung setzt. Sie spricht auch von „trauma porn“, das heißt einer Erwartung an Minoritäten bzw. an migrantisierte Personen, (bloß) über ihr Trauma zu berichten.⁵⁶ Problematisch ist zu sehen, wie von Alyson Miller beschrieben, dass eine durch den Text erzeugte Darstellung von *sie* und *wir* Differenzen die einzelnen Immigrationserfahrungen derer, die sich als Teil einer diversen und pluralen Gemeinschaft von *South East Asian-Women* definieren, außer Acht lässt. Dadurch werden möglicherweise problematische Essenzialisierungen von Immigrant:innen, reduziert auf beispielweise Missbrauchserfahrungen,⁵⁷ befördert. Einerseits wird hier eine gesellschaftliche Einordnung reproduziert, um diese aufzuzeigen und dadurch möglicherweise ihre Dekonstruktion zu ermöglichen, andererseits wird so einer Auflösung von Binarität nicht weitgehend nachgegangen und vielmehr bzw. potenziell wieder eine binäre Aufteilung reproduziert. Erol Yildiz betont in seinem Postulat, dass es wichtig wäre, binäre Konstruktionen zu vermeiden, um mehr gesellschaftliche Akzeptanz für eine postmigrantische Gesellschaft zu fördern.⁵⁸ Möglich wäre auch eine oft in postmigrantischen Literaturdiskursen herausgearbeitete, sich gegen Zuschreibungen wehrende Haltung,⁵⁹ die hier aber durch eine biografische Lesart und epitextuelle Elemente der Instapoetry verhindert wird.

Die beschriebene positive Lesart bestätigt der Blick auf die Kommentare von vor allem weiblichen User:innen, die sich selbst mit Migrationserfahrungen identifizieren, wie die netnografische Analyse des Kommentarbereiches und seiner 1348 Kommentare⁶⁰ aufzeigt. Beispielsweise kommentierte Lin (@creattalent), dass sie diese Erfahrung nachvollziehen könne und sich auch hin- und hergerissen fühle.⁶¹

⁵⁶ Kiran Misra: Beyond Mangoes and Monsoons. Rupi Kaur and Exploiting Diaspora Trauma. URL: <https://www.shrapnelmagazine.com/essays/rupi-kaur-and-exploiting-diaspora-trauma>. Shrapnel Magazin 2020 (10.10.2022).

⁵⁷ Vgl. Alyson Miller: A Digital Revolution? Insiders, Outsiders, and the „Disruptive Potential“ of Instapoetry. In: Arcadia-International Journal for Literary Studies 56 (2021), H. 2, 161–182, hier: 173. Sasha N. Krugers scharfsinnige Analyse thematisiert ebenfalls die Ambivalenz zwischen Ermächtigung und Essenzialisierung in Rupi Kaurs Werken: The Technopo(e)litics of Rupi Kaur. (de)Colonial AestheTics and Spatial Narrations in the DigiFemme Age. In: ADA: A Journal of Gender, Media, and Technology 11. URL: <https://adanewmedia.org/2017/05/issue11-kruger/>. Online Magazin 2017 (12.10.2022).

⁵⁸ Vgl. Yildiz: Postmigrantische Visionen, 46.

⁵⁹ Vgl. z. B. Merle Tönnies: Antihegemoniale Strategien des Kleinen. Britische dokumentarische Farbfotografie als Kritik des Thatcherismus. In: Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien. Hg. von Sabiene Autsch, Claudia Öhlschläger und Leonie Süwolto. Paderborn 2014, 319–333.

⁶⁰ Stand: 20.10.2022.

⁶¹ Vgl. Robert Kozinets: Netnography. Doing Ethnographic Research Online. Los Angeles 2010. Hierzu wurden zuerst alle Kommentare nach Kategorien gruppiert und danach einzelne – hier

Die Userin ist laut eigener Aussage und ihrem Profil nach eine in Stockholm lebende deutsche Malerin, die zuvor fünf Jahre in Thailand und bis dahin drei Jahre in Schweden verbrachte. Sie schreibt in der Kommentarspalte: „i have become an immigrant too and this is so true, one is always in the in between.“ Im weiteren Gespräch erläuterte Lin, dass sie sich seit ihrem Austauschsemester im Alter von 16 Jahren verschiedenen Kulturen zugehörig sowie „nationslos“ fühle. Ihre Einschätzungen und ihr ebenfalls durchgängig kleingeschriebener Kommentar spiegeln somit den literarischen Text und lassen sich als epitextuelle Ergänzung lesen. Zur Kommentarspalte an sich ist zu sagen, dass das im Text und in den *Captions* ausgedrückte *Da-Zwischen* der Migrationserfahrung und die dazu gehörige Identifikation mit diesem kulturellen Raum auch in den einzelnen Aussagen der Kommentierenden Widerhall findet. Auffallend ist außerdem, dass verschiedene Sprachen (u. a. Englisch, Portugiesisch, Spanisch) in der Kommentarspalte vertreten sind sowie die Tatsache, dass eine konstruierte *allgemeine Immigrationserfahrung*, die sich durch verschiedene Kulturen zieht, affiniert wird. Das heißt, es wird nicht nur die Erfahrung der punjabisch-kanadischen Identität, die im Text von Kaur zusammen mit den *Captions* präsentiert wird, mitgedacht. Das darin durch Kaur ausgedrückte „like many of you immigrant children“ wird hier durch die einzelnen Kommentare scheinbar gleichförmig reflektiert. Einerseits ist Diversität in den vielen vertretenen Kulturen, Sprachen und migrantischen Berichten in der Kommentarspalte sichtbar, andererseits vereint eine präsentierte und gleichsam schematische, gleiche, geteilte Erfahrung der Migration diese angeführten Lebensrealitäten. Zugespitzt gesagt, liegt hier ein essenzielles, ermächtigendes Verständnis von *immigrant(s)* zugrunde, das Viele vereint, aber zeitgleich mögliche Differenzen zwischen den aufgezeigten Migrationserfahrungen in den kulturellen Sphären und einzelnen Identitäten größtenteils außen vor lässt.⁶² Jedenfalls wird fast durchgehend entlang autobiografischer

beschriebene – als repräsentativ oder als auffällig näher in Betracht gezogen. @creattalent erteilte uns die schriftliche Erlaubnis, ihren Kommentar sowie die dazugehörige Profilinformation in diesem Artikel abzudrucken. Das erwähnte Gespräch bezieht sich auf eine Konversation mit Lin (@creattalent) über die *Instagram*-Nachrichtenfunktion, die im Rahmen dieses Artikels mit ihr geführt wurde.

⁶² Vgl. Miller: A Digital Revolution, 171. Miller kritisiert Rupi Kaurs Dichtung genau für diese laut ihr generischen Marker in den Texten der Instapoetin, sie spricht von einer „insistence on universality that erases complexity and difference in the (largely aesthetic) interests of harmony, and the appeasement of both dominant and minority cultures“. Das heißt, dass Kaurs Instapoetry laut Miller gleichzeitig im Interesse einer weißen Mehrheitsgesellschaft und von Minoritäten bzw. minorisierten Personen handelt und deswegen oft durch verallgemeinernde Aussagen charakterisiert sei. Dem hinzuzufügen ist, dass im Unterschied zu Millers Analyse die Ergebnisse der Analyse hier zeigen, dass keineswegs bloß Mehrheitsgesellschaft(en) angesprochen werden, auch

Linien kommentiert. Darüber hinaus gibt es auch vereinzelt Kommentare, die das *Außenseiter:in-Sein* an sich thematisieren.

Außerdem ist hier exemplarisch anzumerken, dass in vielen Fällen das @-Zeichen verwendet wurde, um andere User:innen auf das Gedicht oder die Autorin selbst auf den eigenen Kommentar aufmerksam zu machen, das heißt zu *taggen*. Diese epitextuelle Praktik des Taggens dient der Vernetzung von Gedichtpost, Autor:in und User:innen, sie setzt auf funktionaler Ebene das im User:innen-Kommentar inhaltlich zum Ausdruck gebrachte gemeinschaftliche Gefühl um. Auffällig ist auch die geringe Anzahl an kritischen Kommentaren bzw. Debatten in der Kommentarspalte. Ein Beispiel dafür wäre allerdings eine negative Anmerkung oder auch Mikroaggression, die der Autorin vorwirft, sie hätte durch die Immigration Chancen erhalten und müsste sich dazu nicht negativ äußern.

Diese kurzen Reflexionen der epitextuellen Praktiken Rupi Kaur⁶³ offenbaren die besondere Relation von lyrischer Subjektivität und Autor:inneninszenierung, wenn Kaur in ihren *Captions* autobiografische Interpretationen ihrer Gedichte befördert. Die Frage nach dem Verhältnis von empirischer Autor:innenschaft und im lyrischen Text artikuliertem Ich sorgt bis heute für umfassende Diskussionen in der Lyrikforschung. Diese zeigen sich schon auf terminologischer Ebene, so stammt der zuletzt verwendete Begriff des *artikulierten Ichs* von Dieter Burdorf und wendet sich gegen die Bezeichnung *lyrisches Ich*. Diese Begriffsneuschöpfung ist für Burdorf notwendig, da ansonsten im Zuge einer „äußerst verwickelten literaturwissenschaftlichen und literaturkritischen Diskussion“ die Trennung von empirischem und lyrischem Ich verwischen würde.⁶⁴

Die gegenwärtige Forschung betont vor allem die Trennung von empirischem Autor:innensubjekt und artikuliertem Ich, wofür sie u. a. die Aussagestruktur von

wenn die vorkommenden verallgemeinernden Stellen in Gedicht und Epitext sich an eine größere Gruppe wenden.

63 Relevant wäre bei Kaur auch eine Diskussion zu ihrer epitextuellen Selfie-Praktik bzw. des Stellenwerts des Interviews als Epitext, wie in der Buchdiskussionsrunde mit Emma Watson: Our Shared Shelf: Emma Watson Interviews Rupi Kaur. YouTube Clip vom 5. September 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mkw1S1eqNBI> (12.10.2022).

64 Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart³ 2015, 189–195. Davon ausgehend untergliedert Burdorf die Subjektivität von Lyrik in diverse Instanzen (z. B. „artikuliertes Ich“, „fiktiver Erzähler“, „Textsubjekt“, „realer Autor“, „Sprecher“). Vgl. Einführung in die Gedichtanalyse, 204. Henrike Stahl setzt sich kritisch mit dem Begriff „Textsubjekt“ auseinander und diskutiert zugleich Differenzen zwischen Begriffen wie „impliziter Autor“ und „abstrakter Autor“. Vgl. Henrike Stahl: Ein polymorphes Subjektmodell für die Lyrik – transzentalphilosophisch begründet. In: Autor und Subjekt im Gedicht: Positionen, Perspektiven und Praktiken heute. Hg. von Henrike Stahl, Peter Geist und Friederike Reents. Berlin und Heidelberg 2021, 303–345.

Lyrik kritisch in den Blick nimmt.⁶⁵ Gleichfalls problematisiere Gegenwortslyrik auch selbst in ihren Texten Konzepte von Subjektivität. Mario Andreotti bestimmt moderne Lyrik als eine entpersönlichte Form dieses Genres.⁶⁶ Henrike Stahl, Peter Geist und Friederike Reents schreiben der Gegenwortslyrik Tendenzen zur „Zersetzung des Subjekts oder seiner Vereinzelung“⁶⁷ zu, wobei das Subjekt in der Gegenwart als Projektion und Selbsterfindung ausgestellt werde.⁶⁸

Diese Selbstreflexion von Subjektivität scheint auf den ersten Blick nur bedingt auf das Gedicht von Kaur zuzutreffen, begegnen wir in ihm doch weder einer Multiperspektivität noch der Erkundung von „Ich-Spielräumen“⁶⁹. Stattdessen bringt Kaur subjektiv und emotional perspektivisierte Erfahrungen zum Ausdruck, was Ralph Müller trotz der geschilderten Tendenzen als Merkmal zumindest bestimmter lyrischer Gebilde ansieht.⁷⁰ Der epitextuelle, autobiografische Begleitkommentar befördert diese Lesart, formuliert er eine komplexe Auseinandersetzung mit der eigenen Identität, die sich auch formal im Gedicht spiegelt. Das Ich tritt im Gedichttext nicht in einem Personalpronomen hervor, sondern steht in einer Abgrenzung zu Anderen („they“). Parallel zur erfahrenen Außenseiter:innen-Erfahrung bleibt das Ich im Gedicht – abseits des Titels – ausgeschlossen und unbenannt, die kulturelle Verortung des eigenen Subjekts ist von Fremdheitserfahrungen geprägt. Die konkrete kulturelle Verortung sowie eine durch das Personalpronomen sichtbare Selbstbestimmung ist erst deutlich im Epitext erkennbar. Am Ende des Gedichts und des Epitextes steht jedoch die dargestellte Selbstfindung, die multiperspektivisch eingeordnet werden kann.

In diese Interpretationen gilt es, die epitextuelle Selbstinszenierung der Autorin einzubeziehen, die maßgeblich entlang der Elemente des Instagraminterfaces operiert. Die Epitexte des Instagramprofils sind bei der Rezeption des Gedichts, im Gegensatz zur Buchpublikation, beständig präsent und Posts auf Social Media immer an den Profilnamen gebunden. So betonen Paßmann, Gerzen, Helmond und Jansen: „Jeder auf den Plattformen veröffentlichte Text, ja sogar jeder vergebene

⁶⁵ Vgl. Henrike Stahl, Peter Geist und Friederike Reents: Einleitung. Autor und Subjekt im Gedicht. Positionen, Perspektiven und Praktiken heute. In: Autor und Subjekt im Gedicht (= Anm. 63), 1–31, hier: 11. Vgl. auch Klaus W. Hempfer: Theory of the Lyric: A Prototypical Approach. In: *Journal of Literary Theory* 11 (2017), H. 1, 51–62, hier: 57–58.

⁶⁶ Vgl. Mario Andreotti: Die Struktur der modernen Literatur. Bern und Stuttgart ⁵2014, 281–282.

⁶⁷ Stahl, Geist und Reents: Einleitung, 22.

⁶⁸ Vgl. Stahl, Geist und Reents: Einleitung, 27.

⁶⁹ Stahl, Geist und Reents: Einleitung, 23–27.

⁷⁰ Vgl. Ralph Müller: Erfahrung als Funktion der Lyrik. In: Grundfragen der Lyrikologie. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen. Band 2. Hg. von Claudia Hillebrandt et al. Berlin und Boston 2021, 217–234, hier: 219–221.

Like trägt diesen einen Namen als Paratext mit sich.⁷¹ Gleichfalls ist jeder Post an das Porträtfoto der Autor:in gebunden. Juliane Witzke zeigte beispielhaft anhand der paratextuellen Inszenierung von Judith Hermann auf, wie einflussreich ein in der Presse zirkulierendes Porträtfoto der Autorin gewesen ist.⁷²

Diese prominente Einbindung von Profilnamen und -bild sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Interfaces als Schwelle, das heißt als unbestimmte Zone, modelliert werden müssen. Wenngleich diese sichtbare Einblendung von Namen und Bild eine starke Autor:innenschaft suggerieren, ist die Zuschreibung von Handlungsmacht bei Interfaces keinesfalls so eindeutig. Grundsätzlich schreibt Michaela Ott den gegenwärtigen sozio-technischen Veränderungen eine Gleichzeitigkeit von Teilhabeofferte und Zwangsteilhabe zu. Die Zwangseingebundenheit in menschen- und nichtmenschengemachte Verläufe führt nach Ott zu einer Auflösung der Vorstellung eines autonomen Subjekts zugunsten relationaler Subjektmodelle, weswegen sie anstatt von Individualität von Dividualität spricht. Die Theorien von Ott deuten damit beispielhaft an, dass die starke Inszenierung von Individualität durch Autor:innen mit einem (kritischen) Blick auf die medialen Infrastrukturen zusammengebracht werden muss.⁷³

Plattformen wie Instagram ermöglichen Lyriker:innen eine Veröffentlichung und Selbstdarstellung jenseits klassischer Verlagsstrukturen. Diese Loslösung vom konventionellen Literatursystem wird von den Autor:innen oft als Befreiung und Selbstermächtigung beschrieben, wie Mike Chasar ausführt: „For Kaur and other writers in the digital age, therefore, liberating the artist from the cultural businessman and the magazine editor figures an aesthetic recovery and healing as well as a road to recovery and healing from systems of misogyny and sexual violence.“⁷⁴ Wie ausgeführt geht diese Veröffentlichungsform allerdings mit neuen Akteur:innen wie den Plattformbetreiber:innen einher und ist abhängig von technischen Strukturen; außerdem müsste problematisiert werden, inwieweit Instapoet:innen selbst zu Markenträger:innen ihrer nach außen dargestellten Persona werden. Die Epitexte richten sich grundsätzlich nicht nur an Leser:innen, sondern auch an die algorithmische Auswertung, da diese großen Ein-

71 Paßmann et al.: Formular und digitaler Paratext, 309.

72 Vgl. Juliane Witzke: Paratext – Literaturkritik – Markt. Würzburg 2015, 75–88.

73 Vgl. Michaela Ott: Dividuationen. Theorien der Teilhabe. Berlin 2015, 238. Ott sieht die in Kaurs Gedicht anklingende Verschaltung von Staat, Gesellschaft und Individuum als nicht mehr gegeben an, den Aggregatzustand der Weltgesellschaft beschreibt sie als „dividuelles Gefüge aus Einzel- und Gruppeninitiativen, transnationalen und -kulturellen Verbindungen und grenzüberschreitenden Machtbeziehungen“ (Dividuationen: Theorien der Teilhabe, 249).

74 Mike Chasar: Poetry Unbound. Poems and New Media from the Magic Lantern to Instagram. New York 2020, 187.

fluss auf die Kategorisierung und Verbreitung nimmt. Die Epitexte sind also immer auch Datenmaterial auf einer Plattform, die von der Kapitalisierung von Daten lebt.⁷⁵ Zudem können, überspitzt formuliert, auch unternehmerische Werbeträger:innen immer als Mitleser:innen und Produzent:innen der Instapoetry angesehen werden. Diverse Unternehmen kooperieren etwa immer wieder mit einzelnen Instalyriker:innen, wenn Gedichtposts auch Produkte, wie z. B. Parfums bewerben. Die Komplexität dieser epitextuellen Praktiken an der Schwelle von lyrischem Text, (Selbst-)Inszenierungspraktiken und medialer Einbettung, die sich bereits in der Analyse von Kaurs Post andeutete, soll im Folgenden anhand einer weiteren Instapoetin näher konturiert werden.

4 Authentifizierungen: Subjekt und Inszenierung

Die sich selbst als koreanisch-amerikanische Dichterin bezeichnende Kyunghee Kim versieht insbesondere ihre Gedichte über ihre koreanische Herkunft mit umfassenden Epitexten. Ein am 2. März 2021 gepostetes Instapoem reflektiert zunächst die Beziehung von Mutter und Kind, bevor es um das bilinguale Aufwachsen geht.⁷⁶ Das Gedicht zeichnet zuerst ein düsteres Bild, es geht um unfreiwillige Geschenke („mothers give to their children gifts // she didn't mean to give“) an die jüngere Generation, um Sprachlosigkeit, Unsicherheit und scheiternde Kommunikation. Am Ende des Gedichts gelingt es dem artikulierten Ich jedoch, eine Verbindung zur Herkunftssprache herzustellen, wenn es multilingual das koreanische Wort für Mutter (*umma*) einbindet. Der Gedichttext verhandelt also Fragen der Zugehörigkeit an der Grenze zwischen zwei Kulturen.

Neben der inhaltlichen Ähnlichkeit zu Kaurs Instapoem wird der lyrische Text auch hier von einem deutlich längeren Epitext in den *Captions* begleitet, der bei

75 Interfaces verbergen immer auch technische Prozesse und *verführen* gleichsam zur Preisgabe von Daten. Rainer Mühlhoff diskutiert diesen Prozess als digitale Entmündigung, die individualistische Vorstellungen herausfordere: „Die Gefahr bilden die Daten, die Nutzer_innen täglich freiwillig zur Verfügung stellen, und die *abgeleiteten Daten* (Korrelationen mit anderen Usern), die daraus generiert werden. Die heute öffentlich geführte Debatte um Datenschutz hingegen fokussiert auf einen liberalistischen Individualismus und verliert damit die fundamentalen Transformationen des Sozialen und Politischen aus den Augen, die die ökonomische, polizeiliche und politische Verwendung von Daten als *Massendaten* möglich macht.“ (Big Data Is Watching You. Digitale Entmündigung am Beispiel von Facebook und Google. In: Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft. Hg. von Rainer Mühlhoff, Anja Breljak und Jan Slaby. Bielefeld 2019, 81–106, hier: 103.)

76 Kyunghee Kim (@kyungheewrites): Instagram-Post vom 2. März 2021. URL: <https://www.instagram.com/p/CL6-kJDjS89/> (10.10.2022).

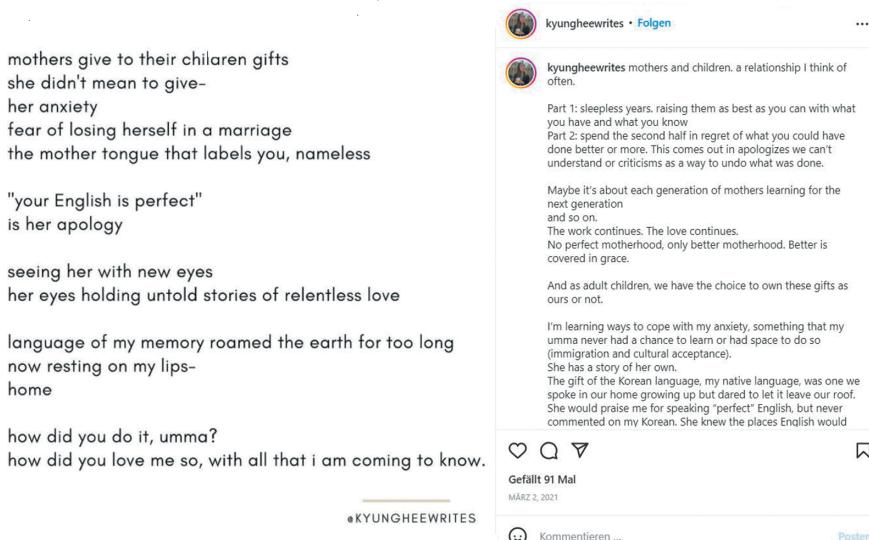


Abb. 2: Screenshot von einem Instagram-Post von Kyunghee Kim am 2. März 2021 mit einem unbeschrifteten Gedicht. <https://www.instagram.com/p/CL6-k1DiS89/> (24.11.2022).

Kyunghee Kim um die eigene biografische Erfahrung kreist (bezogen auf „mothers“ in der ersten Zeile) (vgl. Abb. 2). Während das erste Drittel Erziehung als generationsübergreifenden Lernprozess beschreibt, erzählt der restliche Text in der ersten Person vom ambivalenten Verhältnis zur koreanischen Sprache – nimmt also ein Thema auf, das in der Diaspora-Literatur einen Schwerpunkt bildet. Die Dramaturgie erinnert an Kaurs Gedicht: stehen negative Gefühle und Erfahrungen infolge der Immigration am Anfang, werden die Krisen vom artikulierten Ich am Ende des Gedichts überwunden, wenn es entweder zur Brücke zwischen den Kulturen oder (wie in diesem Fall) in der Herkunftssprache heimisch wird. In Kyunghee Kims Gedicht findet gleichfalls ein Wechsel der Addressierung statt. Im ersten Vers wird allgemein von Müttern gesprochen, in der zweiten Zeile folgt dann das Pronomen „she“ anstatt des zu erwartenden „they“ (bezogen auf „mothers“ in der ersten Zeile) (vgl. Abb. 2). Dies kann als Wechsel zur Anrede der eigenen Mutter des artikulierten Ichs aufgefasst werden, schließlich greift das weitere Gedicht dann mehrfach auf direkte Ansprachen zurück, um einen Dialog zwischen Mutter und artikuliertem Ich zu simulieren.

Der Epitext in Form der *Captions* verfügt über eine ähnliche Struktur: Nach einem allgemein gehaltenen einleitenden Teil tritt in der Mitte des Textes die Autorin mit dem Personalpronomen „I“ hervor, sodass der Epitext vorgeblich einen sehr persönlichen Einblick in das Verhältnis zur Mutter eröffnet. Die Autorin spricht darin über die ausbleibende ersehnte Rückmeldung der Mutter zum eige-

nen Koreanisch und die Freude, als diese dann doch eintritt („My umma is delighted [...] because she hears the JOY and CONFIDENCE in my voice“). Diese Affirmation des Koreanischen kann auch als ein antihegemonialer Augenblick gesehen werden, so ist die Bejahung und das geänderte Verhältnis zur Muttersprache eine positive Haltung zur eigenen kulturellen Geschichte. Dabei benennt der Epitext einen Prozess von der Sprachkrise bis zur Identitätsfindung, er spricht von einer „journey of healing“ und kreist um Momente der Selbstfindung und der Selbstakzeptanz. Burdorfs Begriff des artikulierten Ichs erscheint hier besonders passend: Gedicht und Epitext beschreiben diesen Weg als Lernen der Muttersprache. In der erfolgreichen Artikulation der Muttersprache findet das Ich also zu sich.

Die Beschreibung dieses Vorgangs füllt gewissermaßen eine Lücke im Gedicht, indem nach dem krisenhaften Einstieg die neue Sichtweise auf die Sprache und das Leben der Mutter fast plötzlich und ohne nähere Erläuterung auftritt („seeing her with new eyes“, „now resting on my lips“, vgl. Abb. 2). Nur im ersten Vers des Gedichts werden eine nicht näher beschriebene Angst und Namenlosigkeit durch die Distanz zur Muttersprache erwähnt („the mother tongue that labels you, nameless“, vgl. Abb. 2). Im Epitext wird dagegen die neu auftretende Perspektive im Gedicht erklärt. Es wird ausgeführt, dass die Mutter die innere Distanz des artikulierten Ichs zur koreanischen Sprache von außen wahrnehmen könne. Anstatt der verbesserten Sprachkenntnisse werden dann auch die positive Haltung und die Selbstverständlichkeit des Sprechens auf Koreanisch als Durchbruchsmoment benannt. Außerdem werden die erwähnte Angst und Namenlosigkeit im ersten Gedichtvers hier auf die Immigrationssituation und kulturelle Anerkennung zurückgeführt, implizieren also gesellschaftliche Außeninflüsse, die der mentalen Gesundheit von Mutter und Tochter schadeten.⁷⁷ Die biografischen Ausführungen können z. B. zur Konkretisierung des Gedichttextes herangezogen werden, in dem etwa von der „language of my memory [that] roamed the earth for too long“ die Rede ist. Diese Stelle kann als Verhandlung des eigenen kulturellen Erbes und die Erinnerung daran als „Wandern“ der Sprache metaphorisch verstanden werden. Im Epitext dagegen rückt Koreanisch als konkrete Sprache und weniger bildhaft ins Zentrum.

Überdies sind auch die Hashtags als relevante Epitexte der Instapoetry zu beachten. Der Hashtag *#stopasianhate* am Ende der *Captions* eröffnet als Teil der epitextuellen Elemente eine politische Dimension. Er kann als eine klare politische Positionierung gegen die Diskriminierung der asiatisch-amerikanischen Be-

⁷⁷ Kim schreibt in den *Captions*: „I'm learning ways to cope with my anxiety, something that my umma never had a chance to learn or had space to do so (immigration and cultural acceptance).“

völkerung gelesen werden, die besonders zu Beginn der Coronapandemie massiv aufkam. Der Hashtag als epitextueller Marker politisiert das Gedicht und verortet es in einem antirassistischen Diskurs auf Social Media, der an gesellschaftliche Bewegungen abseits der Plattformen anschließt. Hier wird eine soziopolitische Legitimierung des Gedichts angestrebt, die das Instapoem als funktional für Antirassismus versteht. Hashtags können also beispielsweise der Themengruppierung und Konnektivität dienen. Ähnlich komplex ist die Verwendung des Hashtags *#koreanmothers*: Versteht er Mutterschaft im Sinne der Weitergabe einer *Muttersprache*? Dadurch würde er eine erlebte Art der koreanischen Mutterschaft in den USA rahmen, die hier auf Englisch beschrieben wird. Gleichzeitig rahmt der Hashtag diese aufgezeigte Erfahrung, setzt jedoch eine individuelle Erfahrung als essenzielles Element koreanischer Mutterschaft in einem anderen Land, hier den USA, fest.

Deutlich wird eine enge Verbindung zwischen Gedichttext und Epitext, wodurch sich – gerade in Hinblick auf die Rezeptionsseite – bezüglich der Relation von artikuliertem Ich und Autor:innenszenierung Fragen stellen: Ist der Epitext als Interpretation des Gedichts anzusehen? Dient er als Verständnishilfe oder gar als Restriktion der Deutungsmöglichkeiten, das heißt als Engführung der Interpretationen hin zu einer autobiografischen Deutung? Präsentiert er nur eine beispielhafte, mögliche Selbstinterpretation durch die Autorin, zeigt er also eine Trennung zwischen der Außenwahrnehmung der Dichterin und einer sich selbst lesenden Instalyrikerin an? Oder ist der Paratext einfach als persönliche Widmung an die Mutter der Schriftstellerin anzusehen, wie es der Hashtag *#tomothers* andeutet?

Interessant ist hier eine kritische Perspektive auf lyrische Subjektivität, die von Heinz Schlaffer formuliert wurde. Er führt aus, dass das artikulierte Ich von Gedichten eine Leerstelle sei, die von den Rezipierenden des Gedichts gefüllt würde.⁷⁸ So formuliert er prägnant: „Wer ist das Ich im Gedicht? – Jeder, der es spricht.“⁷⁹ Dieser Eindruck bestätigt sich durch die Kommentare auf Kyunghee Kims Profilseite, die oftmals multilingual konzipiert sind und koreanische Schriftzeichen beinhalten. So berichten die Leser:innen z. B., dass die Worte in ihrer Seele Nachhall finden oder den Gefühlen gegenüber der eigenen Mutter entsprechen würden.⁸⁰

In Kontrast zu Schlaffers Theorie begegnet uns in der Instapoetry allerdings eine lyrisch und eine paratextuell inszenierte Subjektivität, was die von ihm be-

⁷⁸ Vgl. Heinz Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 27 (1995), H. 1, 38–57, hier: 40–41.

⁷⁹ Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten, 38.

⁸⁰ Die Kommentare sprechen dabei häufig von „this“, wodurch offenbleibt, ob sie sich auf das Gedicht, den Paratext oder beides beziehen.

schriebene Struktur herausfordert.⁸¹ Zu fragen ist folglich, ob sich die Leser:innen primär mit dem Gedichttext identifizieren oder mit dem begleitenden Epitextkommentar. Mindert die epitextuelle Konkretisierung des im Gedicht artikulierten Ichs das identifikatorische Potenzial – oder verstärkt es dieses gegenteilig? Kommt es durch die Epitexte also zu einem grundlegend anderen Rezeptionsprozess, der sich stärker auf eine paratextuell denn auf eine lyrisch inszenierte Subjektivität fokussiert und dadurch neue Aspekte z. B. der Gemeinschaftsbildung mit sich bringt? Die epitextuellen, biografischen Ausführungen könnten z. B. als Anschlussmoment für die eigene Lebensgeschichte und als Beschreibung der Beziehung zur eigenen Mutter gelesen werden. Die paratextuelle Selbstdarstellung könnte demnach als inszenierte Erfüllung, das heißt Konkretisierung, des im Gedichttexts relativ abstrakt bleibenden Subjekts gedeutet werden. Die nähere Beschreibung oder Erklärung würde möglicherweise mit einem erhöhten Identifikationspotenzial einhergehen, wie dies in den offebaren Sentiments der Kommentierenden zu finden ist. In den Kommentaren sind nämlich vor allem bejahende Aussagen zum Thema der präsentierten koreanischen Mutterschaft in den USA zu finden, vereinzelt auch zu Mutterschaft allgemein. Es wird anscheinend eine Einheit zwischen dem Ich der Autorin und dem artikuliertem Ich im Gedicht angenommen. Dadurch wirkt das gesamte Konstrukt des Instapoems in den Augen der mehrheitlich weiblichen Rezipientinnen als *authentisch*, es entsteht ein „Authentizitätseffekt“.⁸² So kommentiert hier eine weitere koreanisch-amerikanische Autorin und Lyrikerin, dass sie diese Empfindungen nachvollziehen kann, genauso wie eine weitere Künstlerin, welche auch koreanische Schriftzeichen für „Umma“, also Mutter, in ihrem Kommentar inkorporiert. Die Beiträge zeichnen sich durch ein Gefühl der Zugehörigkeit zu einer Gruppe aus, deren Identität an einer Grenze angesiedelt ist. Die wahrgenommene Authentizität wird durch die einzelnen Reaktionen der Autorin auf alle Kommentare verstärkt, da diese die Botschaften des Gedichts durch Bejahungen und Aufzählungen ähnlicher Erfahrungen ergänzen. Oft kommen Herz-Emojis zum Einsatz, eine auf Gefühl und Austausch basierende affektive Gemeinschaft wird erzeugt.⁸³ Diese Interaktion der Autorin mit den Leser:innen steht im Gegensatz zu Rupi

⁸¹ So schreibt Schlaffer: „Offensichtlich imaginiert sich der Leser nicht in die Person des Autors, wenn er *ich* in einem Gedicht hört oder liest; er greift auf sie nur aus Verlegenheit zurück, um die leere Deixis des *ich* im Nachhinein zu erklären.“ (Schlaffer: Die Aneignung von Gedichten, 41.) Im Fall der Instapoetry relativiert sich diese *Leere* jedoch insofern, da das Gedicht mit Profilnamen, Profilbild und *Captions* verbunden wird.

⁸² Vgl. Julia Lajta-Novak: Performing Black British memory. Kat François's spoken-word show *Raising Lazarus* as embodied auto/biography. In: Journal of Postcolonial Writing 56 (2020), H. 3, 324–341, hier: 324.

⁸³ Vgl. Zizi Papacharissi: Affective Publics. Sentiment, Technology, and Politics. Oxford und New York 2014, Kap. 5.

Kaur, die im vorher beschriebenen Beispiel kaum auf User:innen-Kommentare reagiert. Weitere Aspekte, die den Authentizitätseffekt verstärken, sind die direkte Ansprache der Leser:innen mit „so please be gentle with yourself“ sowie die Vorannahme eines Publikums, das zu einem gewissen Grad die erwähnten Erfahrungen teilt (wie z. B. durch das koreanische Wort „umma“, das in den Gedichttext integriert wird). Die Epitexte wie der autobiografische Kommentar und die Hashtags würden nach dieser Deutung dem Aufbau einer sich gegenseitig unterstützenden Gemeinschaft von koreanisch-amerikanischen Dichter:innen und Künstler:innen zuarbeiten, die mittels ihrer Kommentare diese Adressierungen annehmen und sich in diese *Community* einschreiben.

Allerdings können auch in diesem Beispiel essenzialisierende Tendenzen konstatiert werden. Die Epitexte beschränken die koreanisch-amerikanische Diaspora sozusagen auf einen Monolithen, eine individuelle, aber als repräsentativ präsentierte Erfahrung, die zwar Viele ansprechen mag, aber gleichzeitig ein wehrhaftes Zuschreibungspotenzial von nationaler Identität verwirft. Um es konkreter auszudrücken: Das eigentlich subjektiv entlang der Sprachkenntnisse erzählte Mutter-Kind-Verhältnis wird als abstraktes Konzept „koreanische Mutterschaft“ auf Gefühle der Sorge und Schuldgefühle in der Erziehung des eigenen Kindes festgeschrieben. Es wird zwar auch eine gewisse Pluralität von Erfahrung erzeugt durch die Darstellung des Gedichts und Textes in den *Captions* als eigene Geschichte (#mykoreanstory) im Sinne einer postmigrantischen Gesellschaft und einer verschiedene kulturelle Perspektiven in den Blick nehmenden Diversität auf Instagram. Jedoch wird zugunsten der Vermeidung von Differenzen und zum Zwecke der Bündnis- und Gemeinschaftsbildung auf eine allgemeine, verbindende Erfahrung im Gedichttext und Epitext gesetzt.

Diese Art von dediziert politischer Strategie, die auf der praktischen Bildung von Bewegungen fußt, wird von Gayatri Chakravorty Spivak als „strategischer Essenzialismus“ bezeichnet, als „strategischer Einsatz eines positivistischen Essenzialismus zu einem überaus sichtbaren politischen Interesse.“⁸⁴ Diese Strategie hat Vor- und Nachteile: Sie führt einerseits zu einer Vereinheitlichung von Erfahrung und Identität, da sie Differenzen missachtet, andererseits wird dadurch Gemein-

⁸⁴ Spivak spricht im englischen Original von: „a strategic use of positivist essentialism in a scrupulously visible political interest“. (Subaltern Studies. Deconstructing Historiography [1985]. In: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak. Hg. von Donna Landry und Gerald MacLean. New York und London 1996, 203–236, hier: 224.) Bezogen auf *Instagram* muss jedoch auch die ökonomische Dimension einbezogen werden, da die Stiftung von Gemeinschaft auch eine Erweiterung der Reichweite und damit eine potenzielle Erhöhung des Profits – sofern dies durch andere Maßnahmen begünstigt wird – bedeutet. Ökonomische Faktoren in der Instapoetry spielen bei Pâquet beispielweise eine große Rolle: Vgl. Pâquet, *Selfie-Help*, 296.

schaftsbildung ermöglicht. Auf einer Plattform wie Instagram, die als Minderheiten zugehörig gelesene Personen algorithmisch und strategisch, z. B. durch die Unterdrückung bestimmter Hashtags,⁸⁵ weniger sichtbar macht, ist dieser Essenzialismus für die betroffenen Individuen und Gruppierungen ein existenziell relevantes politisches Instrument. Die laut Spivak eindeutig politisch motivierte Strategie ist bloß temporär und, positiv gesehen, auf Gemeinsamkeiten anstatt auf trennende Faktoren fokussiert. Letztere werden vielmehr ausblendet, wenn etwa allgemein von Mutterschaft gesprochen wird, ohne Unterschiede aufgrund von Alter oder Klasse im Instagedicht und Paratext zu erwähnen oder Differenzen in Bezug auf koreanische Mutterschaft zu thematisieren. Das führt wiederum dazu, dass eine Interpretation entlang einer „essenziellen“ (koreanischen) Mutterschaft befördert wird. Somit besteht die Möglichkeit, mächtige Bündnisse zu schaffen, die antihegemomial agieren können. Demgemäß wird auch im Beispiel von Kyunghee Kim Aufmerksamkeit für koreanisch-amerikanische Identitäten in der Instapoetry und ihrer Kommentierung geschaffen.

Kim greift vermittels von Hashtags auf Labels zu, die spezifische Zuschreibungen (z. B. *#umma*) und allgemeine Attributionen (z. B. *#mothers*, *#poetrycommunity*) setzen. Vermittels von Hashtags können User:innen hybride Identitätskonzepte affirmieren, da Hashtags durch die Benennung diese performativ auch gleichermaßen erzeugen und sichtbar machen – allerdings eingeschränkt durch die Rahmungen auf Instagram. Durch Affirmationen von Identität wird einerseits eine Dekonstruktion einer monolithischen Mehrheitsgesellschaft veranschaulicht (z. B. durch *#koreanamericanpoet*), jedoch nur bedingt. Trotzdem sorgen die durch die Autorin eingesetzten Hashtag-Attribuierungen vor allem für eine sichtbare Repräsentation der *Community* (z. B. *#koreanamericanpoet*), da sie verschiedene Texte zu demselben Thema verbinden (z. B. *#poemformothers*), und können deswegen als politisches Instrument wirkmächtig werden. Diese Wirkmacht kann jedoch durch die Plattformbestimmungen erschwert werden, da die Plattformen die Hybridität transkultureller, grenzüberschreitender Identitätsfindung nur begrenzt zulassen. Kreative Strategien seitens der Instalyriker:innen sind somit gefragt.

Die hier untersuchten Instagramprofile präsentieren insgesamt erfolgreiche Instapoet:innen, die jeweiligen Gedichte und Epitexte beschreiben im Sinne einer postmigrantischen Ermächtigung überwundene transkulturelle Krisen und präsentieren das *Image* einer erfolgreichen Autorin. Allerdings sind nur die wenigsten Instalyriker:innen dermaßen populär, dass sie ihre eigene Arbeit monetarisieren und professionalisieren können – auch wenn Plattformen eine *romantisierte* Vorstel-

85 Vgl. Simpson and Seeman: *For You*, 1.

lung von Arbeit auf Social Media propagieren.⁸⁶ Zu den wenigen von Instapoetry lebenden Lyriker:innen gehört jedenfalls die berühmteste in diesem Feld, nämlich Rupi Kaur. Außerdem sind sogenannte Netzwerk-Effekte zu beachten.⁸⁷ Das sind wichtige Faktoren, die *Visibilität*, demnach die wichtigste Währung auf Social Media und somit Garant für das Einkommen erzeugen: Wer viele Follower:innen-Zahlen generiert, wird zukünftig immer mehr Aufmerksamkeit erlangen und immer sichtbarer werden – zu Lasten kleinerer Profile. Im Umkehrschluss bedeutet dies nur eine geringe Anzahl an erfolgreichen Profilen, die immer wieder sichtbar sind, und einen Mehraufwand aufseiten der einzelnen, weniger auffallenden Schriftsteller:innen, der durch den strategischen Essenzialismus gewissermaßen überbrückt wird. Das heißt, dass durch bestimmte Strategien, die auf Einheit setzen, eine potenziell größere Leser:innenschaft an ein Instapoem und an eine oder einen Instalyriker:in gebunden werden kann. Es werden, allgemein gesagt, Netzwerke innerhalb der sich hier selbst darstellenden *Community* sowie zu anderen Künstler:innen auf Instagram durch Paratexte erzeugt.

Die Verengung koreanisch-amerikanischer Singularität, die diasporische Erfahrung einseitig erscheinen lässt und Differenzen innerhalb der *Community* ausblendet, ist auf eine allgemeine Darstellung des Selbst auf Social Media zurückzuführen. Diese kritisch zu reflektierende Dimension existiert immer zeitgleich zu einer Ermächtigung durch dieselben Elemente, wie z. B. durch Hashtags. Ambivalenz ist hier demnach das entscheidende Wesen der Instapoetry. Einerseits muss das Festlegen und Erkennen von Identität innerhalb der Aufmerksamkeitsökonomien von Social-Media-Plattformen schnell und eindeutig funktionieren. Dazu dienen Emojis in der Form nationaler Flaggen in Profilbeschreibungen sowie inhaltlich eindeutige *Caption*-Texte, die die Gedichte paratextuell ergänzen. Diese möglichen Bestandteile eines Profils können genauso das Interesse von sich ähnlich identifizierenden oder interessierten Nutzer:innen erzeugen. Die Logik der Sozialen Medien,⁸⁸ die die paratextuellen Praktiken prägt, provoziert jedoch schnelle und möglicherweise zum Teil „falsch“ gelesene Zuschreibungen in Bezug auf Identität, die mit Konsequenzen für die betroffenen Minoritäten bzw. minorisierten Personen einhergehen kann. Die *Visibilität* hybrider Identität im Sinne Bhabhas ist nicht gemäß der algorithmischen Programmierung, allerdings reizen Autor:innen sowie User:innen die Grenzen dieser

⁸⁶ Vgl. Brooke E. Duffy: The Romance of Work. Gender and Aspirational Labour in the Digital Culture Industries. In: International Journal of Cultural Studies 19 (2015), H. 4, 2–17.

⁸⁷ Vgl. Paul Belleflamme und Martin Peitz: Platforms and Network Effects. In: Handbook of Game Theory and Industrial Organization. Hg. von Luis C. Corchón und Marco A. Marini. Cheltenham 2018, 286–317, hier: 286.

⁸⁸ Vgl. Van Dijck und Poell: Understanding Social Media Logic, 2.

Codierung immer wieder aus.⁸⁹ So werden Inhalte von People of Color trotz Hashtag-Positionierungen seltener angezeigt.⁹⁰ Ursächlich dafür sind Mechanismen wie das sogenannte *Shadow Banning*. Die sich (teilweise) auf Essenzen migrantischer Erfahrung beschränkenden Hashtags sind als wichtiges politisches Werkzeug somit ambivalent: Sie können unterdrückte Visualität zumindest teilweise (wieder) errichten, aber auch zur Unterdrückung dieser Sichtbarkeit genutzt werden.

5 Fazit

Die Analysen der Gedichtposts von Rupi Kaur und Kyunghee Kim offenbaren den starken Einfluss, den Epitexte auf Präsentation und Rezeption der Gedichte nehmen. Die Komplexität dieser Relation soll mit dem Begriff der Schwelle zum Ausdruck gebracht werden: Die textimmanente lyrische Subjektivität trifft auf epitextuelle Selbstinszenierungen, Kommentierungen, infrastrukturelle Einbettungen (Hashtags) und reagierende wie kommentierende Rezipierende. Diese Relation entfaltet sich entlang der Affordanzen der Plattformlogiken, die weder durch die technischen Strukturen der Plattform determiniert noch von den Instapoet:innen selbst etwa in ihrem Design und in ihrer algorithmischen Verarbeitung (frei) beeinflusst werden können.

Dadurch ergibt sich ein ambivalentes Bild, wie es sich besonders an den Hashtags zeigte. Diese dienen der Gemeinschaftsbildung und produzieren so einerseits Sichtbarkeiten für marginalisierte Gruppen durch entsprechende Kategorisierungen, gehen allerdings auch mit ambivalent zu beurteilenden Essenzialisierungen einher und beeinflussen als algorithmisch ausgewertete Daten Netzwerkstrukturen auf Instagram. Hashtags sind damit ein Beispiel für die vielfältigen, neuartigen Formen von Epitexten, die für literarische Phänomene wie die Instapoetry eine zentrale Rolle spielen, da sie an der Schwelle zwischen Plattforminterface, lyrischem Text, auktorialer Selbstinszenierung und Rezipierenden operieren.

Dieser Aufsatz ist Teil eines Projekts, für das Fördermittel des Europäischen Forschungsrats (ERC) im Rahmen des Programms der Europäischen Union für Forschung und Innovation „Horizont 2020“ bereitgestellt wurden (Finanzhilfevereinbarung Nr. 884177). Die hier artikulierten Ansichten und Meinungen sind die der Autor:

⁸⁹ Vgl. Van Dijck und Poell: Understanding Social Media Logic, 2.

⁹⁰ Vgl. Thomas Poell, David Nieborg und Brooke E. Duffy: Platforms and Cultural Production. Cambridge und Medford 2022, Kap. 7 und 8. Vgl. auch Koen Leurs und Tamara Sheperd: Datafication and Discrimination. In: The Datafied Society. Studying Culture Through Data. Hg. von Mirko T. Schäfer, Karin van Es. Amsterdam 2017, 211–231, hier: 227–228.

innen und entsprechen nicht notwendig denen der Europäischen Union (EU) oder des Europäischen Forschungsrats (ERC). Weder die EU noch der ERC können dafür verantwortlich gemacht werden.

Literaturverzeichnis

- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London und New York 2016.
- Andreotti, Mario: *Die Struktur der modernen Literatur*. Bern und Stuttgart 2014.
- Androutopoulos, Jannis und Florian Busch: *Register des Graphischen. Skizze eines Forschungsansatzes*. In: *Register des Graphischen*. Hg. von dens. Berlin und Boston 2020, 1–31.
- Barthes, Roland: *Image-Music-Text*. New York 1978.
- Belleflamme, Paul und Martin Peitz: *Platforms and Network Effects*. In: *Handbook of Game Theory and Industrial Organization*. Hg. von Luis C. Corchón und Marco A. Marini. Cheltenham 2018, 286–317.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London und New York 1994.
- Binczek, Natalie: *Epistolare Paratexte. Über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts in einer Reihe von Briefen*. In: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Hg. von Klaus Kreimeier und Georg Stanitzek. Berlin 2014, 117–134.
- Binczek, Natalie, Till Dembeck und Jörgen Schäfer: *Einleitung*. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. von dens. Berlin und Boston 2013, 1–8.
- Bolter, Jay David und Richard Grusin. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA, und London 2001.
- Bourdieu, Pierre: *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge 1996.
- Bucher, Taina und Anne Helmond: *The Affordances of Social Media Platforms*. In: *The SAGE Handbook of Social Media*. Hg. von Jean Burgess, Alice Marwick und Thomas Poell. Los Angeles et al. 2018, 233–253.
- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart 2015.
- Burgess, Jean und Nancy Baym: *Twitter. A Biography*. New York 2020.
- Casetti, Francesco: *Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche*. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 19 (2010), H. 1, 11–35.
- Chasar, Mike: *Poetry Unbound. Poems and New Media from the Magic Lantern to Instagram*. New York 2020.
- Davis, Jenny: *How Artifacts Afford*. London und Cambridge 2020.
- Dembeck, Till et al.: *Epitexte*. In: *Handbuch Medien der Literatur*. Hg. von Natalie Binczek, Till Dembeck und Jörgen Schäfer. Berlin und Boston 2013, 518–535.
- Desrochers, Nadine und Daniel Apollon: *Introduction*. In: *Examining paratextual theory and its applications in digital culture*. Hg. von dens. Hershey und Pennsylvania 2014, xxix–xxxix.
- Distelmeyer, Jan: *An/Leiten. Implikationen und Zwecke der Computerisierung*. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. Filter(n) – Geschichte Ästhetik Praktiken 17 (2017), H. 2, 37–53.
- Drake, R. M. [@rmdrk]: Instagram-Post vom 29. Juli 2022. URL: <https://www.instagram.com/p/Cgk31Y9tYIP/> (10.10.2022).

- Duffy, Brooke E.: The Romance of Work. Gender and Aspirational Labour in the Digital Culture Industries. In: *International Journal of Cultural Studies* 19 (2015), H. 4, 2–17.
- Emerson, Lori: *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound*. Minneapolis 2014.
- Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [frz. 1987]. Frankfurt a. M. und New York 1989.
- Grubnic, Tanja: Nosthetics. Instagram poetry and the convergence of digital media and literature. In: *Australasian Journal of Popular Culture* 9 (2020), H. 2, 145–163.
- Hempfer, Klaus W.: Theory of the Lyric. A Prototypical Approach. In: *Journal of Literary Theory* 11 (2017), H. 1, 51–62.
- Internet Archive. The Wayback Machine. URL: <https://archive.org/web/> (23.11.2022).
- Kaur, Rupi [@rupikaur_]: Instagram-Post vom 8. Januar 2019. URL: <https://www.instagram.com/p/BsW2ks7HN2s/> (18.9.2022).
- Kozinets, Robert: *Netnography. Doing Ethnographic Research Online*. Los Angeles 2010.
- Kruger, Sasha N.: The Technopo(e)litics of Rupi Kaur. (de)Colonial AestheTics and Spatial Narrations in the DigiFemme Age. In: *ADA: A Journal of Gender, Media, and Technology* 11. URL: <https://adamedia.org/2017/05/issue11-kruger/>. Online Magazin 2017 (12.10.2022).
- Kyunghee Kim [@kyungheewrites]: Instagram-Post vom 2. März 2021. URL <https://www.instagram.com/p/CL6-kJDjS89/> (10.10.2022).
- Lajta-Novak, Julia: Performing Black British memory. Kat François's spoken-word show *Raising Lazarus* as embodied auto/biography. In: *Journal of Postcolonial Writing* 56 (2020), H. 3, 324–341.
- Latour, Bruno: *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford 2005.
- Leaver, Tama, Tim Highfield und Crystal Abidin: *Instagram Social Media Visual Cultures*. Cambridge et al. 2020.
- Leurs, Koen und Tamara Sheperd: Datafication & Discrimination. In: *The Datafied Society. Studying Culture Through Data*. Hg. von Mirko T. Schäfer und Karin van Es. Amsterdam 2017, 211–231.
- Miller, Alyson: A Digital Revolution? Insiders, Outsiders, and the „Disruptive Potential“ of Instapoetry. In: *Arcadia- International Journal for Literary Studies* 56 (2021), H. 2, 161–182.
- Misra, Kiran: Beyond Mangoes and Monsoons. Rupi Kaur and Exploiting Diaspora Trauma. URL: <https://www.shrapnelmagazine.com/essays/rupi-kaur-and-exploiting-diaspora-trauma>. Shrapnel Magazin 2020 (10.10.2022).
- Mühlhoff, Rainer: Big Data Is Watching You. Digitale Entmündigung am Beispiel von Facebook und Google. In: *Affekt Macht Netz. Auf dem Weg zu einer Sozialtheorie der Digitalen Gesellschaft*. Hg. von Rainer Mühlhoff, Anja Breljak und Jan Slaby. Bielefeld 2019, 81–106.
- Müller, Ralph: Erfahrung als Funktion der Lyrik. In: *Grundfragen der Lyrikologie. Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Band 2. Hg. von Claudia Hillebrandt et al. Berlin und Boston 2021, 217–234.
- Ott, Michaela: *Dividuationen. Theorien der Teilhabe*. Berlin 2015.
- Our Shared Shelf: Emma Watson Interviews Rupi Kaur. YouTube-Clip, 5. September 2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mkw1S1eqNBI> (12.10.2022).
- Papacharissi, Zizi: *Affective Publics. Sentiment, Technology, and Politics*. Oxford und New York 2014.
- Páquet, Lili: Selfie-Help. The Multimodal Appeal of Instagram Poetry. *Journal of Popular Culture* 52 (2019), H. 2, 296–314.
- Paßmann, Johannes et al.: Formular und digitaler Paratext. Geschichte des Facebook-Accountnamens. In: *Das Formular*. Hg. von Peter Plener, Niels Werber und Burkhardt Wolf. Berlin 2021, 307–323.

- Penke, Niels: #instapoetry. Populäre Lyrik auf Instagram und ihre Affordanzen. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49 (2019), H. 3, 451–475.
- Piippo, Laura: Rinse, Repeat. Paratextual Poetics of Literary Twitter Collage Retweeted. In: *Image & Narrative* 20 (2019), H. 2, 51–68.
- Poell, Thomas, David Nieborg und Brooke E. Duffy: Platforms and Cultural Production. Cambridge und Medford 2022.
- Rockenberger, Annika: „Paratext“ und Neue Medien. Probleme und Perspektiven eines Begriffstransfers. In: *Philologie im Netz* 76 (2016), H. 2, 21–60.
- Simpson, Ellen und Bryan Semaan: For You, or For „You“? Everyday LGBTQ+ Encounters with TikTok. In: *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction* (2020), H. 4, 1–34.
- Schlaffer, Heinz: Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik. In: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 27 (1995), H. 1, 38–57.
- Schulz, Christian und Tobias Matzner: Feed the Interface. Social-Media-Feeds als Schwellen. In: Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften. Filter(n). Geschichte Ästhetik Praktiken 20 (2020), H. 2, 147–164.
- Scott, James W.: Introduction. In: *A Research Agenda for Border Studies*. Hg. von dems. Cheltenham und Northampton 2020, 3–26.
- Schmidt, Jara und Jule Thiemann (Hg.): Kleine Formen – widerständige Formen? Postmigration intermedial. Würzburg 2023.
- Simon & Schuster Canada: Rupi Kaur. The Poet Every Woman Needs to Read. URL: <https://booksandpublishing.tumblr.com/post/149081081359/rupi-kaur-the-poet-every-woman-needs-to-read>. Weblog 2015 (10.10.2022).
- Smallman, Etan: Poet Nikita Gill: „I worry about people getting tattoos of my work. What if I made a typo?“. In: *The Guardian*, 10. August 2022. URL: <https://www.theguardian.com/books/2022/aug/10/poet-nikita-gill-i-worry-about-people-getting-tattoos-of-my-work-what-if-i-made-a-typo> (10.10.2022).
- Spivak, Gayatri C.: Subaltern Studies. Deconstructing Historiography [1985]. In: *Selected Works of Gayatri C. Spivak*. Hg. von Donna Landry und Gerald MacLean. New York und London 1996, 203–236.
- Stahl, Henrike: Ein polymorphes Subjektmodell für die Lyrik – transzendentalphilosophisch begründet. In: *Autor und Subjekt im Gedicht. Positionen, Perspektiven und Praktiken heute*. Hg. von Henrike Stahl, Peter Geist und Friederike Reents. Berlin und Heidelberg 2021, 303–345.
- Stahl, Henrike, Peter Geist und Friederike Reents: Einleitung. *Autor und Subjekt im Gedicht. Positionen, Perspektiven und Praktiken heute*. In: *Autor und Subjekt im Gedicht. Positionen, Perspektiven und Praktiken heute*. Hg. von dens. Berlin und Heidelberg 2021, 1–31.
- Strätlung, Susanne und Georg Witte (Hg.): *Die Sichtbarkeit der Schrift*. München 2006.
- Tönnies, Merle: Antihegemoniale Strategien des Kleinen. Britische dokumentarische Farbfotografie als Kritik des Thatcherismus. In: *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. von Sabiene Autsch, Claudia Öhlschläger und Leonie Süwolto. Paderborn 2014, 319–333.
- Vaidhyanathan, Siva: Antisocial Media. How Facebook Disconnects Us and Undermines Democracy. New York 2018.
- Van Dijck, Jose und Thomas Poell: Understanding Social Media Logic. In: *Media and Communication* 1 (2013), H. 1, 2–14.
- Witzke, Julianne: Paratext – Literaturkritik – Markt. Würzburg 2015.
- Yıldız, Erol: Vom methodologischen Nationalismus zu postmigrantischen Visionen. In: Postmigrantische Visionen. Erfahrungen – Ideen – Reflexionen. Hg. von Marc Hill und Erol Yıldız. Bielefeld 2018, 43–62.

Caterina Richter

Form Follows Function. Funktionen digitaler Epitexte auf der Plattform Instagram

Clemens Setz verbildlicht seine ästhetische Wahrnehmung der Welt auf kuriose Weise, Saša Stanišić zeigt schwarz-weiße Alltagsfotografien oder kolorierte seiner Publikationen, Sibylle Berg publiziert unter anderem Videos, die selbst einer künstlerischen Performance gleichen, Sharon Dodua Otoo ist gesellschaftspolitisch hochaktiv, Lisa Krusche schreibt an ihrem #ungeheimestagebuch. Ihnen ist gemein, dass sie diese autorschaftsspezifischen, multimodalen digitalen Epitexte auf der Social-Media-Plattform Instagram veröffentlichen. Diese Ausgangssituation warf die Frage auf, ob sich die Beiträge in Kategorien fassen lassen und man auf diese Art eine Klassifikation vornehmen könnte. Eine Analyse deutschsprachiger Autor:innenprofile hat ergeben, dass eine Vielzahl der Posts neben ihrer formellen Zusammenstellung gewisse Funktionen zu erfüllen schienen, die einen Beitrag zur öffentlichen Autor:innenpersona darstellten. Den meisten Posts kann demnach – so die These meines Artikels – eine dominante Funktion zugeordnet werden, die zu speziellen Effekten in der Rezeption führen soll. Die Dominanz der einzelnen Funktionen lässt sich anhand der gewählten Bildsjets bestimmen, in Einzelfällen generiert sie sich auch aus der Kombination von Foto und *Caption*. Nach einer einführenden Verortung von den Instagram-Posts als Epitexten werden die einzelnen Funktionen vorgestellt und anhand von Beispielen erläutert.

1 Instagram als epitextuelle Praxisplattform

Wird Epitext nicht ausschließlich als Äußerungen einer Autorin oder eines Autors über ein konkretes im Print erschienenes Buch verstanden, zählen auch Texte, die „am anderen Ende der genieästhetischen Skala stehen“¹ (wie Auftragsprosa), dazu; also all jene Artefakte, welche die Assoziationen der Rezipient:innen von Textinhalten mit der Autor:innenpersona verschränken und damit ihre Interpre-

¹ Thomas Wegmann: Epitexte als ritualisiertes Ereignis. Überlegungen zu Dankesreden im Rahmen von Literaturpreisverleihungen. In: Literaturpreise. Hg. von Christoph Jürgensen und Antonius Weixler. Stuttgart 2021. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-476-05732-7_5 (13.10.2022).

tation und ihre Wahrnehmung beeinflussen. Öffentliche Epitexte² können – allgemein und auf Instagram – nicht ohne den Aspekt der (Selbst-)Inszenierung im Literaturbetrieb gedacht werden. Damit sei an Gérard Genette erinnert, der in *Paratexte* konstatiert hatte:

Ich werde nicht auf den verlegerischen Epitext eingehen, für dessen hauptsächlich werbende und verkaufsfördernde Funktion der Autor meist nur auf sehr bezeichnende Weise verantwortlich ist, nämlich, indem er sich darauf beschränkt, vor den aufwertenden Hyperbeln, nach denen das Geschäft verlangt, offiziell die Augen zu verschließen.³

Doch vor dem, was „das Geschäft verlangt“,⁴ die Augen zu verschließen, ist heute kaum noch möglich – ist mittlerweile jede:r ein:e Unternehmer:in seiner:ihrer selbst geworden.⁵ Damit ist diese Aussage heute fast in das Gegenteil zu verkehren: Autor:innen müssen sich stärker als früher selbst vermarkten und können gerade auf sozialen Netzwerkplattformen mit so großem ökonomischen Potenzial wie Instagram nicht frei von marktstrategischen Entscheidungen agieren. Diese Aspekte müssen also – bei von Autor:innen selbst betriebenen Profilen – im Hinterkopf behalten werden. Sie sind aber, wie gezeigt werden soll, nicht die einzige Funktion der Epitexte auf diesen Plattformen.

Funktional lassen sich Posts mit einer erstens Authentizitäts-(effekt-)funktion unterscheiden von jenen mit einer zweitens Legitimierungsfunktion, drittens einer ästhetisiert-literarischen Funktion und viertens einer interaktiven Funktion. Je Post steht dabei eine der Funktionen im Vordergrund, wobei die anderen durchaus mitschlügen können, gleich einem Deltoid, bei dem immer ein Punkt, eine Funktion

2 Im Kontext von Posts auf Instagram wäre sogar der Begriff der „Teilöffentlichkeit“ griffiger; schließlich handelt es sich um einen spezifischen Nutzer:innenkreis, der sich, um in den regelmäßigen Genuss der auktorialen Äußerungen zu kommen, auf der Plattform anmelden muss. Selbst öffentlich zugängliche Profile werden mittlerweile nach einigen Klicks für unangemeldete Personen gesperrt. Unangemeldete User:innen können derzeit zwar öffentliche Profile als Webseiten aufrufen, werden allerdings am Öffnen einzelner Posts gehindert. Auch Nikola Richter spricht von konkreten Teilöffentlichkeiten, in denen die Kommunikation auf sozialen Netzwerken stattfindet (vgl. Nora Zapf und Nikola Richter: Zur Verbindung von Aktivismus, Politik und den Literaturen im Netz. Im Gespräch mit der mikrotext-Verlegerin. In: Screenshots. Literatur im Netz. Hg. von Kathrin Lange und Nora Zapf. München 2020, 149–157, hier: 149). In „Diaristen im Internet. Vom schriftlichen Umgang mit Teilöffentlichkeiten“ setzt Anneke Wolf solche Teilöffentlichkeiten mit konkreten Leser:innenkreisen gleich (In: *kommunikation @ gesellschaft* 3 2002; URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0228-200203028> (23.9.2022).)

3 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [frz. 1987]. Frankfurt a. M. 2001, 331.

4 Genette: *Paratexte*, 331.

5 Vgl. Ulrich Bröckling: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a. M. 2016.

oben positioniert ist. Die Dominanz einer Funktion bedeutet demnach nicht die Abwesenheit der anderen, vielmehr ist sie *eine* Perspektive, unter der der Post wahrgenommen wird. In der Folge wird dieser Aspekt wohl am deutlichsten an der Authentizitäts(-effekt-)funktion, die deshalb an den Anfang der Analyse gestellt wird, weil sie in den weiteren Untersuchungen und Beispielen immer mitgedacht werden kann. Posts mit dieser Funktion sollen den Rezipient:innen verdeutlichen, dass die Autorin:der Autor eine Privatperson ist und deren Nahbarkeit hervorheben: Besonders offenkundig wird dies an Bildern, in denen Autor:innen sich beispielsweise kuschelnd mit ihren Haustieren zeigen.⁶ Nichtsdestotrotz ist Authentizität auch Teil der weiteren Darstellung auf sozialen Netzwerkseiten. Illustriert wird dies an der im Beitrag am ausführlichsten bearbeiteten Funktion, der Legitimationsfunktion, mit der die grundlegenden Tätigkeiten von Autor:innen im Post kenntlich gemacht werden. Sie stellen sowohl eine Verfestigung der Position im literarischen Feld dar und bezeugen die Autorschaft über konkrete Texte. Dabei sind sie oftmals an Produktions- und Publikationspraktiken gebunden und haben einen deutlich markierten epitextuellen Status. Dieser ist bei den beiden weiteren (ästhetisch-literarischen und interaktiven) Funktionen komplexer zu definieren, dabei verschwimmen häufig die Grenzen von Kommentar, Kunst und Kontext.

Die Konstellation von Bild und *Caption* auf Instagram⁷ deutet bereits die Mehrschichtigkeit des Verhältnisses von Kerntext und dem ihn umgebenden Para- beziehungsweise Epitext an: Die zuvor als multimodal bezeichneten Posts kombinieren visuelle Inhalte mit der textuellen *Caption* inklusive *Hashtags* und bilden so ein einzelnes Artefakt. Je nach Fokus kann sich bereits hier ein Text-Epitext-Verhältnis entfalten, etwa wenn es um Instapoetry geht, bei der die im Bild enthaltenen Verse um eine beschreibende *Caption* erweitert werden.⁸ Der vorliegende Beitrag möchte mit der vorgestellten Taxonomie Ansätze bieten, die direkten Funktionen ausgehend von einer Internetplattform, auf der die Epitexte erscheinen, in den Blick zu nehmen.

⁶ Vgl. Lisa Krusche [@lisa.krusche]: Instagram-Post vom 26. Dezember 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CX8lOV6M7-a/> (12.10.2022).

⁷ Rezeptionsseitig wird Instagram-Nutzer:innen im Feed in erster Linie der visuelle Beitrag angezeigt; die *Caption* wird angeteasert und muss aktiv ausgeklappt werden. Auf dem Profil der Postenden ist dagegen nur das Bild sichtbar, um die *Caption* lesen zu können, muss der Einzelpost geöffnet werden.

⁸ Vgl. den Beitrag von Magdalena Korecka und Henrik Wehmeier in diesem Band.

2 Epitexte mit Authentizitäts(-effekt-)funktion (Ebrahimi)

Bei Epitexten mit Authentizitäts(-effekt-)funktion geht es im Sinne einer Darstellung des Individuums als Singularität⁹ darum, Einblicke in das vorgebliche Privatleben der:des Autorin:Autors in einem öffentlichen Raum zu geben. Damit entsprechen diese Posts einem Postulat der *Content Creation*: Dieses verspricht, dass Inhalte, die besonders authentisch wahrgenommen werden, auch besonders erfolgreich sind und gut bei den Nutzerinnen ankommen.¹⁰ Authentizität kann in diesem Kontext als *habituelle Authentizität* verstanden werden, die durch das Zeigen eines „plausibel zur Schau gestellten Lebensstil[s]“ hervorgerufen wird.¹¹ Die von Coupland vorgestellten Kriterien dafür sind Echtheit, Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit¹² – also dürfte bei Posts mit Authentizitätseffekt Folgendes *nicht* entstehen: erstens der Eindruck, sie seien nicht selbst verfasst, zweitens Indizien dafür, dass das Veröffentlichen lange vorbereitet sei und drittens, dass das Gezeigte die Autorin:den Autor nicht in einer tatsächlich stattgefundenen Situation zeigt. Erfolgreiche Authentizität ist dann geschaffen, wenn sie den individuellen Habitus der Schriftsteller:innenperso:na anreichert. Und dies bedeutet für Autor:innen zu zeigen, nicht ausschließlich Autor:in (siehe: Legitimationsfunktion), sondern ein Mensch wie alle anderen zu sein, Freund:innen zu treffen, eine Familie zu haben, Freizeitaktivitäten wahrzunehmen und die eigenen gesellschaftskritischen Standpunkte auch in den Instagram-Artefakten zu vertreten. Beispiele für eine in die Teilöffentlichkeit getragene Authentizität wären das Teilhabenlassen an Hobbys,¹³ die Offenheit in Bezug auf mentale

⁹ Vgl. Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin 2017.

¹⁰ Gebesmair, Andreas: YOUTUBE: CONTENT, CREATOR, KULTURINDUSTRIE. In: POP 11 (2022), H. 1, 122–128.

¹¹ Carolin John-Wenndorf: Inszenierte Autorschaft. Theorie und Praxis schriftstellerischer Selbstdarstellung. Bielefeld 2014, 167.

¹² Nikolas Coupland: Language, society and authenticity. Themes and perspectives. In: Indexing Authenticity. Sociolinguistic Perspectives. Hg. von Véronique Lacoste, Jakob Leimgruber und Thiemo Breyer. Berlin, München und Boston 2014, 14–40.

¹³ Wie das Lisa Krusche mit ihrem Hund macht, Stefanie Sargnagel mit ihren Reisen (vgl. Stefanie Sargnagel [@sargnagelstefel]: Instagram Post vom 29. Oktober 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CVnczWrD6P8/> (13.10.2022)) oder Cornelia Travnicek beim Biken (vgl. Cornelia Travnicek [@frautravnicek]: Instagram-Post vom 8. Mai 2022, URL: <https://www.instagram.com/p/CdThmCmMLCc/> (12.10.2022)).

Gesundheitsprobleme,¹⁴ die Partizipation an Internetkultur¹⁵ sowie Einblicke in das Leben mit Freund:innen und Familien. Berücksichtigt werden muss bei der Analyse solcher Artefakte, dass die als authentisch dargestellte Persona nicht der Autorin: dem Autor entspricht, sondern vielmehr eine Art Authentizitätseffekt erzeugt. Diesen beschreibt Carolin Amlinger auf Social-Media-Plattformen als „kaum zu überbieten“, „da hier die Leser:innen am alltäglichen Leben der Autorin partizipieren“.¹⁶ In diesem Sinne dienen Instagram-Epitexte mit dieser vorrangigen Funktion vor allem dazu, die Autor:innenpersona in der Öffentlichkeit zu ergänzen.

Dies soll in der Folge an einem Post von Nava Ebrahimi gezeigt werden (Abb. 1): ein Selfie, auf dem sie sich als „falsche Oligarchennichte“ bezeichnet und als *Caption* schreibt „Last Minute Karnevalskostüm: falsche Oligarchennichte. Ihr müsstet mal meine Füße sehen ... #ibizagate #oligarchennichte #karneval2020 #karnevalmithaltung #rosenmontag #lastminuteverkleidung #festivalneueliteratur #yourpoliticsort-mine“¹⁷. Selfies sind das Mittel der Selbstpräsentation in digitalen Bilderwelten schlechthin: Es ist das Sujet, um sich selbst mit jenen Wesensmerkmalen oder bei jenen Tätigkeiten, denen identitätsstiftende Bedeutung zugemessen wird, in der Öffentlichkeit darzustellen.¹⁸

Die *Caption* ist eine Referenz auf die Publikation eines Videos aus dem Jahr 2019 durch die *Süddeutsche Zeitung*, in dem der damalige österreichische Vizekanzler Heinz Christian Strache gemeinsam mit Johann Gudenus, damaliger FPÖ-Klubobmann und Nationalratsabgeordneter, mit einer vermeintlichen russischen Oligarchennichte gefeiert und erklärt hatte, welche innenpolitischen Möglichkeiten ihm nach einem Hauptanteilserwerb der *Kronenzeitung* durch die Russin zur Verfügung stünden.¹⁹ Die Konsequenzen dieser Veröffentlichung waren zunächst der Rücktritt des damaligen Vizekanzlers, gefolgt von einem stattgegebenen Misstrauensantrag gegenüber der Regierung und damit dem Ende der Regierungskoalition. Der textliche Rückgriff auf die Verborgenheit der Füße ist eine Anspielung auf ein

14 Vgl. z. B. Raphaela Edelbauer [@sprachspiel]: Instagram-Post vom 25. Juli 2022, URL: <https://www.instagram.com/p/CgbfBV5MPFG/> (13.10.2022).

15 Genannt seien hier Memes und das Arbeiten mit QR-Codes (vgl. Thomas Glavinic [@thomasglavinic]: Instagram-Post vom 28. Juli 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CR4qHgylLQo/> (13.10.2022)).

16 Carolin Amlinger: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit. Frankfurt a. M. 2021, 601.

17 Nava Ebrahimi [@nava_ebrahimi]: Instagram-Post vom 24. Februar 2020, URL: <https://www.instagram.com/p/B88oh4Ug3CM/> (24.9.2022).

18 Vgl. Wolfgang Ullrich: Selfies. Berlin 2019, 10.

19 Leila Al-Serori et al.: Das Strache-Video. Die wichtigsten Texte, Bilder und Videos zur großen SZ-Recherche im Überblick. URL: <https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/politik/das-strache-video-e335766/>. München [ab 2017] (12.12.2022). Das Video entstand, um dem Politiker Korruption nachzuweisen, war im Verborgenen aufgenommen und 2019 veröffentlicht worden.



Abb. 1: Screenshot Nava Ebrahimi [@nava_ebrahimi]: Instagram-Post vom 24. Februar 2020, <https://www.instagram.com/p/B88oh4Ug3CM/> (24.9.2022).

Verdachtsmoment von Strache im Verlauf des Abends: Die Zehennägel der Oligarchentochter seien nicht gepflegt genug gewesen – ein Indiz, das bei ihm zumindest kurze Irritationen auslöste. Die von Ebrahimi verwendeten *Hashtags* geben Impulse der Ausrichtung der politischen Intention des Posts preis. So wird neben dem temporalen (#karneval 2020, #rosenmontag, #lastminuteverkleidung) ein literarischer Bezug (#festivalneueliteratur, #yourpoliticsormines) und die Andeutung einer politischen Positionierung (#ibizagate, #oligarchennichte, #karnevalmithaltung) erkennbar, denn als Karneval mit Haltung kann in diesem Kontext nur die Positionierung auf Seiten der vermeintlichen Oligarchin bezeichnet werden. Bildsprachlich ist Ebrahimi in einem schrägen Winkel von unten zu sehen, sie trägt eine blonde Perücke und ein Kleid. Eine Besonderheit der *Selfie*-Konstruktion in diesem Fall ist die Tatsache, dass zwar Teile des Oberkörpers, Halses und Kinns, nicht aber das Gesicht (sonst zentrales Element solcher Fotos) abgebildet sind.

Ein textuelles Element findet sich im Motiv selbst: „Your Politics or Mine“ steht auf einem der Anstecker Ebrahimi. Dies kann zunächst wörtlich genommen werden, nämlich als Hinweis auf gegensätzliche Einstellungen in der politischen Gesinnung und damit als Protest gegen diese. Ebrahimi verkörpert in ihrer Verkleidung die vermeintliche Oligarchennichte, die als „Lockvogel“ Straches Bestechlichkeit und Korruption entlarven wollte, wodurch die Bezeichnung „Your Politics or Mine“ auch

als Kommentar und Rechtfertigung der Enthüllung einer korrupten Politik gelesen werden kann. Zweitens ist der Anstecker eine Referenz auf eine Veranstaltung, zu der Ebrahimi in ihrer Funktion als Autorin eingeladen worden war. Es handelt sich dabei um einen Pin des Festivals „Neue Literatur“ im Jahr 2018 in New York, welches das Thema Insider | Outsider verhandelte und sich vor allem mit Identitätskonstruktionen im fragmentierten Europa befasste. Diese politischen Positionierungen sind weitgehend unabhängig von Ebrahims Schriftstellerinnentätigkeit, schließlich ist der Pin im Bild nur in Kombination mit dem *Hashtag* „#festivalneueliteratur“ zu entschlüsseln, während die Referenzen auf das politische Geschehen im Vordergrund stehen. Zudem präsentiert sie sich als Partizipierende an Karnevalsfeiern, die sich sogar bei ihren Kostümen überlegt, welche Botschaften vermittelt werden sollen. Der *Hashtag* „#lastminuteverkleidung“ kann als Hinweis auf die eigene Spontaneität gelesen oder als Offenlegung der Fehlbarkeit in den Vorbereitungen von Ereignissen wie dem Karneval und dem Besorgen einer aufwendigen Verkleidung gesehen werden. Diese Aspekte stellen die Authentizität besonders aus: „lastminute“ führt vor, dass der Post in dem Moment gemacht und publiziert wurde, in dem es relevant war (nämlich am Rosenmontag 2020), die Selfiekonstruktion zeigt die Autorin selbst und mit den Hinweisen auf den Karneval, die eindeutige Verkleidung Ebrahims signalisiert die Übereinstimmung von Geschehenem und Gesehenem. Epitextuell ist dieser Post ein mehrfacher Kommentar mit dominanter Authentizitäts(-effekt-)funktion: zunächst das Hervorheben politischen Interesses, gleichzeitig die Partizipation an vergleichlich banalen Alltagspraktiken wie dem Karneval und etwas versteckter der Hinweis auf die Autor:innentätigkeit.

3 Epitexte mit Legitimierungsfunktion

Fotografien, die Zeugenschaft von Lesungen, Preisverleihungen oder Literaturfestivals ablegen, Bilder von Schreibprozessen wie dem aktuellen Arbeitsplatz, Mindmaps oder ausgedruckten und lektorierten Manuskripten und Abbildungen von gelesenen Büchern sind Motive vieler Instagram-Posts von Autor:innen. Diese Sujets präsentieren die Personen oft in ihrer Rolle als weltentrückte Schreibende, als Intellektuelle und als Urheber:innen ihrer eigenen Texte, womit sie sich in dieser Rolle vor dem Instagram-Publikum als (Teil-)Öffentlichkeit legitimieren. In der Folge werden drei der häufig gewählten Motive zum Hervorheben der eigenen Autor:innenschaft vorgestellt: erstens die Schreibbedingungen der Autor:innen, die entweder Alltägliches zeigen, als Gesellschaftskritik fungieren oder den Typus der weltentrückt Schreibenden untermauert. Zweitens scheinen Buchlisten auf, die als Leseempfehlungen und Auflistungen von inspirierenden Texten agieren, und dritt-

tens präsentieren sich viele bei Literaturveranstaltungen wie Lesungen, Preisverleihungen oder auf Lesereisen.

3.1 Thematisierung der Schreibbedingungen (Kegele)

Im Kontext von Selbstinszenierungspraktiken ist die Darstellung von Schreibszenen besonders etabliert – sowohl was Fotografien betrifft als auch im Kontext des Verbalisierens einer konkreten Schreibsituation.²⁰ Rüdiger Campe und Martin Stingelin haben ausgeführt, dass

es also einen Unterschied [gibt] zwischen dem [nicht immer rekonstruierbaren, aber jedem Schreibprozess zugrunde liegenden] sprachlichen, raumzeitlichen, technischen und sozialen Kontext („Schreibszene“) und den im Text selbst sichtbaren Reibungen an diesem Kontext („Schreib-Szene“), die nur bestimmte Texte an sich haben. Schreibszenen lassen sich damit hauptsächlich textextern beschreiben.²¹

Als textexternes Artefakt bietet das Publikmachen der Schreib- und Arbeitsbedingungen Autor:innen die Möglichkeit, sich einerseits kritisch zu den eigenen Arbeitsbedingungen zu äußern und andererseits neugierige, vielleicht sogar voyeuristische Tendenzen des Instagram-Publikums zu befriedigen, indem das private und durchaus auratisch aufgeladene Motiv des Arbeitsplatzes zugänglich gemacht wird.²² Gerade bei Elternteilen, die als Autor:innen tätig sind, nimmt dieses Thema einen speziellen Stellenwert ein. Mit den Lebensumständen ändert sich das Schreibumfeld oft radikal: Schreiben mit Kindern und Care-Aufgaben muss sich ökonomisch zumindest insofern rentieren, als Kinder ernährt werden müssen; der Lebensalltag kann nicht maximal flexibel gestaltet werden, sondern verlangt oft akribische Planung und Zeit wird zur Mangelware.²³ Damit stehen schreibende Elternteile dem Narrativ des genieästhetischen Dichtertypus', der außerhalb gesellschaftlicher Diskurse zu verorten ist, entgegen, wie Carolin Amlinger in ihrer qualitativen Studie *Schreiben* beschreibt:

²⁰ Vgl. zu den Fotografien die Publikation von John-Wenndorf: *Inszenierte Autorschaft*, 342–343; aus archivwissenschaftlicher Perspektive auch der Sammelband von Klaus Kastberger und Stefan Maurer: *Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion*. Berlin und Boston 2017.

²¹ Jennifer Clare: Textspuren und Schreibumgebungen. Schreiben, Schreib-Szene und Schrift aus kulturpoetologischer Perspektive. In: *Textpraxis* 13 (2017), H. 1. URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/jennifer-clare-textspuren-schreibumgebungen> (28.9.2022).

²² Vgl. Anne-Kathrin Reulecke: Der Schreibtisch im Exil. Thomas Manns schreibendes Arbeitszimmer. In: *Die Werkstatt des Dichters* (= Anm. 20), 215–234, hier: 229.

²³ Vgl. Amlinger: *Schreiben*, 380.

So haben Autorinnen nach der Geburt die Sorge, in ihrem Beruf nicht mehr „ernst“ genommen oder in eine „Kunsthandwerksecke“ (ED) gesteckt zu werden. Mutterschaft wirkt auf das berufliche Selbstbild tendenziell deprofessionalisierend, man verliert durch sie an literarischer Legitimität, sodass man letztlich „so tun muss, als hätte man keine Kinder“ (KR).²⁴

Als Epitexte auf Instagram können Bild-Text-Kombinationen die reine Textarbeit ergänzen und so Zusätzliches darüber aussagen, welche Schreibbedingungen Autor:innen vorfinden und durch ihre Publikmachung möglicherweise dazu beitragen, Veränderungen anzustoßen. In ihrem Post zeigt sich Nadine Kegele von hinten, mit Baby am Rücken, stehend (Abb. 2). Sichtbar ist ihr Schreibtisch; der Laptop steht auf der Wickelunterlage, in zwei Boxen sind die Windeln bzw. alles, was man zum Wickeln braucht, eingeschlichtet.



Abb. 2: Nadine Kegele [[@nadinekegele](https://www.instagram.com/p/CKkXlPMiH2/)]: Instagram-Post vom 3. Oktober 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CKkXlPMiH2/> (13.10.2022). Anonymisierter Screenshot.

Auf Ebene der visuellen Kommunikation zeigt dieser Epitext also die Autorin, die neben der allgegenwärtigen Schreibtätigkeit zusätzlich die Care-Aufgaben gegenüber ihrem Kind übernimmt. Damit ist eine Neuorientierung des Arbeitsplatzes zu sehen, schließlich ist der ursprüngliche Arbeitstisch nun nicht allein zum Schreiben, sondern auch zum Wickeln da. Dies wird im zweiten Kommunikationskanal des Posts – der *Caption* – bestätigt, heißt es doch: „Praktischerweise ist

24 Amlinger: Schreiben, 380.

der neue Schreibtisch auch Stehtisch & Wickeltisch. Läuft.“²⁵ Kegele bedient sich zudem einer großen Menge an *Hashtags*:

```
#gutgenugemutter #goodenoughmother #motherswhowrite #motherswhobite #feministmother #facesofmoms #carerevolution #muttersein #mutterschaft #mutterschaftundfeminismus #künstlerin #porträtderschriftstellerinalsjungemum #schriftstellerin #elternschaft #elternsein #frauenschreiben #schreibendemütter #writingwithcare #babyshabenimmerrecht #mothershaming #not #tragen #trageliebe #meinbabygehörtzumiristdasklar #rückentraining26
```

Parallel dazu entstanden das Künstlerinnenprojekt *Milch*, ausgehend von einem Ausstellungsbeitrag für die Ausstellung „Die Veränderung ereignete sich mit der Heftigkeit des Übergangs vom Tag zur Nacht“²⁷, sowie ein Kurzfilm²⁸, in dem die Künstlerin (ebenso wie in dem schriftlichen Beitrag für die Zeitschrift *miromente*) „die Grenzerfahrung ihrer neuen Mutterrolle [thematisiert]“²⁹ und sich beim Abpumpen der Muttermilch filmt, eingebettet in eine Geräuschkulisse aus Babyquietschen und Beruhigungslauten. Als direkte Aussage zur Entstehung dieses multimedialen Kunstwerks macht Kegele selbst auf die eingangs erwähnte kulturell verankerte Differenz von Kunstschaffenden und Muttersein aufmerksam: „Kurz nachgedacht, ob die Künstlerin absagen soll, weil sie gerade so viel Mutter ist. Dann hat die Mutter der Künstlerin gut zugesetzt.“³⁰ Ihre Instagram-Posts dieser Zeit sind damit zum einen direkter Beitrag zur Gesamtperformance (Text), zum anderen verraten sie per Selbstaussagen und Visualisierung etwas über die Entstehung (und sind damit epitextuell). Indem Kegele zudem ihren Laptop als Arbeitsgerät auf dem Schreibtisch sichtbar macht, legitimiert sie sich abgesehen von den *Captions* als Verfasser:in von Texten öffentlich. Über die *Hashtags* (die sich in unterschiedlichen Postings immer wieder finden lassen) erfolgt abermals das Einschreiben in die unterschiedlichen Diskurse: Vom Antiperfektionismus-Elternschaftsdiskurs über das Hervorheben der Autor:innenschaft hin zur Thematisierung der Care-Tätigkeit (#writingwithcare).

25 Nadine Kegele [@nadinekegele]: Instagram-Post vom 3. Oktober 2021, URL: https://www.instagram.com/p/PUkXJ_PMJH2/ (25.5.2022).

26 Nadine Kegele [@nadinekegele]: Instagram-Post vom 3. Oktober 2021.

27 Kirsten Helfrich und Sarah Rinderer (Kuratorinnen): Die Veränderung ereignete sich mit der Heftigkeit des Übergangs vom Tag zur Nacht. Galerie QuadrArt Dornbirn 2021. URL: <http://www.quadrart-dornbirn.com/ausstellungen.htm> (13.10.2021).

28 Nadine Kegele: Videoarbeiten. Wien 2021. URL: <https://www.nadinekegele.com/start/videoarbeiten/> (13.10.2021).

29 Kirsten Helfrich und Sarah Rinderer: miromente 65. Ankündigung. Bregenz 2021. URL: <http://www.miromente.at/miromente-65/> (13.10.2021).

30 Nadine Kegele [@nadinekegele]: Instagram-Post vom 12. September 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CTt9h7PMd0Q/> (25.5.2022).

3.2 Bücherlisten und Literaturveranstaltungen (Otoo)

Werden Posts von gelesenen Büchern auf Instagram publiziert, gilt es verschiedene Aspekte zu betrachten. So geht es beim Veröffentlichen dieser Posts zum Ersten darum, zu zeigen, welche Texte Autor:innen in der Entstehungszeit ihrer bestimmten Werken gelesen haben; sie sind damit manchmal direkte Bezüge auf Vordenker:innen und potenzielle intertextuelle Verweise. Zum Zweiten legen Autor:innen mit dem Verbreiten von gelesenen Texten den Fokus der Follower:innen auf genau diese und können dadurch auf Themen aufmerksam machen, die ihnen selbst wichtig sind, oder zum Dritten für Texte von befreundeten Personen werben und sie auf diese Art unterstützen. Alle drei Varianten lassen sich bei Sharon Dodua Otoo finden.

Die erste Variante der epitextuellen Begleitung wählte Otoo in der Publikationsphase ihres Romans, wie sie selbst verkündet: „As a countdown to publication day, I am going to write daily about the making of ‚Adas Raum‘“³¹ Auf diese Weise geht Otoo 14 Tage lang vor, veröffentlicht unter anderem eine (gepinnte, also fixierte) Story, in der die Posts gesammelt präsentiert werden, und bietet dazu noch eine Frage-Antwort-Möglichkeit an. Jeden Tag postet sie in ihrem Feed ein Buch, das für die Entstehung von *Adas Raum* relevant war, wie beispielsweise *Forests of Gold. Essays on the Akan and the Kingdom of Asante* (1993) von Ivor Wilks:

I knew early on that I would be writing a novel based on wisdoms I know far too little about. [...] I started with books like this one [...]. Actually I dipped in and out of it. I had specific questions around life in pre-colonial West Africa and concepts of life and death. [...] This informs the ideas and settings in my novel, but I adapt it somewhat.³²

Diese Epitexte über Inspirationen referieren explizit auf den vorhandenen Kerntext – hier *Adas Raum* (2019) – und sind Selbstauskünfte der Autorin darüber, welche Texte welche Teile des Romans wie beeinflusst haben.

Ein Beispiel für das Schaffen von Aufmerksamkeit für relevante Themen (die zweite Variante der Buchposts) ist eine Reihe von Beiträgen im Jänner 2021 mit Buchpublikationen von trans: Personen Abb. 3. Jede *Caption* besteht aus Titel- und Autor:innen-Nennung (inklusive Einbinden des Instagram-Handles der Verfasserin: des Verfassers), einer kurzen Inhaltsangabe, gefolgt von persönlichen Leseindrücken, einer Bildbeschreibung, die den Post screenreaderkompatibel macht, und einigen passenden *Hashtags* wie: #Trans #TransRightsAreHumanRights #Feminism und

³¹ Sharon Dodua Otoo [@sharondoduaooto]: Instagram-Post vom 24. Januar 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CKblkPnha0/> (28.9.2022).

³² Sharon Dodua Otoo [@sharondoduaooto]: Instagram-Post vom 29. Januar 2022, URL: https://www.instagram.com/p/CKo1Iy_nMx9/ (28.9.2022).



Abb. 3: Zwei arrangierte Screenshots von Sharon Dodua Otoo [@sharondoduaotoo] Instagram-Profil, URL: <https://www.instagram.com/sharondoduaotoo/> (27.9.2022); links: Serie der Bücher zum Thema Trans: vom 23. Januar 2022, rechts: Teile der Serie „Making Adas Raum“, von 27. Januar 2021 bis 1. Februar 2021.

#MyFeminismWillBeIntersectionalOrItWillBeBullshit. Sie bringen die eindeutige Positionierung der Autorin als intersektionale Feministin zum Ausdruck und geben damit auf Epitextebene Auskunft über Otoos politische Verortung und intellektuelle Verwandtschaften.

Die dritte Variante der geteilten Bücher lässt sich ebenfalls auf Otoos Profil finden. Sie veröffentlicht nach einem Treffen mit den Autor:innen Nava Ebraimi, Mithu Sanyal, Sasha Maria Salzmann und Shida Bazyar drei Posts: zwei Gruppenfotografien und eine, auf der die Bücher aller abgebildeten Autor:innen zu sehen sind. Diese Postingfolge ist damit ein Beispiel für zwei Legitimierungspraktiken: die des Herzeigens und Bewerbens der Bücher von Kolleg:innen und die des Teilnehmens an spezifischen Literaturveranstaltungen. Die beiden Gruppenfotografien sind in Erlangen im Anschluss an das Erlangener Poetenfest 2021 entstanden und dokumentieren das Treffen in zweifacher Funktion: Als Vernetzungsmöglichkeit zwischen den Einzelpersonen, demnach als Präsentation der Gemeinschaft nach außen, und als Festigung der Autorinnenposition. „Wenn es auf dem Bild so aussieht, als hätten wir einen herzlichen, solidarischen, lustigen, warmen und liebevollen Abend gehabt, würde das auch stimmen!“³³ schreibt Otoo dazu und: „I mean: how beautiful we are! Was für eine wunderschöne Zeit in Erlangen ich hatte! Ganz besonders weil ich Samstag Abend [sic!] mit diesen brillanten Personen geteilt habe. Danke dear Sasha, liebe Mithu, liebe Nava und liebe Shida! Bis zum nächsten Mal ❤.“³⁴ Solche Posts haben vorrangig den Zweck, sich bei autor:innenschaftsspezifischen Tätigkeiten wie einer Lesung oder in Situationen zu illustrieren, die die Relevanz der Autorin:des Autors im literarischen Feld stärken. Zur weiteren Inszenierung der Autor:innen als Schriftsteller:innen ist neben dem Hinweis auf das Poetenfest das mittlere der drei Postings maßgeblich, auf dem die Neuerscheinungen der fünf Autor:innen als Stapel zu sehen sind. Damit nimmt in Otoos Profil das (Vor-)Lesen und Herzeigen der Bücher der anderen ihren Ausgangspunkt, sind doch aus dieser Zusammenkunft weitere Kooperationen entstanden: Im August 2021 startet Salzmann ein Social Reading des (ebenfalls auf der Abbildung sichtbaren) Romans *Im Menschen muss alles herrlich sein* (2021). Bei dieser Aktion treten Fatma Aydemir, Sharon Dodua Otoo und Mithu Sanyal als aus dem Roman Lesende in Videos auf, die auf Sasha Marianne Salzmanns Profil veröffentlicht wurden.³⁵ Zwischen Ebraimi und Bazyar lebt die Verbindung im November 2021 auf Instagram

³³ Sharon Dodua Otoo [@sharondoduaooto]: Instagram-Post vom 31. August 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CTPA4sxMoHI/> (28.9.2022).

³⁴ Sharon Dodua Otoo [@sharondoduaooto]: Instagram-Post vom 31. August 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CTO-TTvsbPX/> (28.9.2022).

³⁵ Vgl. u. a. Sasha Maria Salzmann [@sashasalzmann]: Instagram-Post vom 31. August 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CT7cVE8DcKh/> (28.9.2022).

abermals auf, als Ebrahimi den Roman *Drei Kameradinnen* (2021) ihren Follower:innen ans Herz legt und anregt, ihn zu lesen.³⁶ Aydemir empfiehlt später *Adas Raum*³⁷ und visualisiert in einem anderen Bild, dass sie weiterhin mit Salzmann in engem Kontakt steht.³⁸ An diesen drei Postings von Otoo ist zu sehen, dass diese digitalen Epitexte des gegenseitigen Empowerments eng verknüpft sind mit der Präsentation anderer Texte.

4 Epitexte mit ästhetisiert-literarischer Funktion

Genette hat – wie eingangs erwähnt wurde – auf die Schwierigkeit hingewiesen, Außengrenzen des Epitextes festzulegen; bei jenen Beiträgen, die nun folgen, kann es ebenso diskutabel sein, wo seine Innengrenzen liegen. Die Frage, die sich diesbezüglich geradezu aufdrängt (und in diesem Rahmen nicht volumnäßig beantwortet werden kann), ist: Wo endet auf Instagram Text, wo fängt Paratext an? Literaturschaffende nutzen die Plattform neben den bisher beschriebenen Funktionen zur Erzeugung digitaler künstlerischer, ästhetischer Artefakte, die nicht ausschließlich im genieästhetischen Sinne Ausdruck eines Innersten sind, sondern die Positionierung als kunstschaaffende Personen im Feld festigen. In Differenz zu Artefakten mit einer dominanten Legitimationsfunktion dienen sie den Autor:innen weniger dazu, sich als die Verfasserin eines bestimmten Textes, als intellektuell verwandt mit einem anderen Autor oder als besonders souverän bei Literaturveranstaltungen darzustellen, sondern das ästhetisch-literarische Potenzial der Publikationsplattform Instagram hervorzuheben. In der Folge sollen zwei sehr unterschiedliche Varianten dieser Spielart vorgestellt werden: Als die populärste kreativ-literarische Ausdrucksform auf der Social-Media-Plattform gilt Instapoetry mit einer spezifischen Ästhetik, mit der Autor:innen wie Michael Stavaric³⁹ oder Cornelia Travnicek⁴⁰ arbeiten. Ihre Posts reihen sich ästhetisch in Instapoetry (indem sie in den Posts deren spontane Entstehung als Handschrift oder als Foto des Textverarbeitungs-

³⁶ Vgl. Nava Ebrahimi [@nava_ebrahimi]: Instagram-Post vom 5. November 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CV6WMViKUE0/> (28.9.2022).

³⁷ Vgl. Fatma Aydemir [@fatmaaydemir]: Instagram-Post vom 11. Juni 2021, URL: https://www.instagram.com/p/CP_b2E6nk6Q/ (13.10.2021).

³⁸ Fatma Aydemir [@fatmaaydemir]: Instagram-Post vom 18. Januar 2022, URL: <https://www.instagram.com/p/CY4a1ViMEJ9/> (13.10.2021).

³⁹ Michael Stavaric [@michaelstavaric]: Instagram-Post vom 27. Februar 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CLzdNgBhc17/> (12.10.2022).

⁴⁰ Cornelia Travnicek [@frautravnicek]: Instagram-Post vom 4. September 2020, URL: <https://www.instagram.com/p/CEuU9wOFul8/> (12.10.2022).

programms darstellen), inhaltlich jedoch in andere Lyrikpublikationen der beiden ein. Die *Captions* bestehen bei beiden aus *Hashtags*; bei Stavaric zudem aus einer Beschreibung des Bildes. Nun kann ein Post nur in seiner multimodalen Gesamtheit veröffentlicht werden, womit Bild-Gedicht-Begleittext-*Hashtag* als eine Einheit erscheinen und betrachtet werden müssen. Daraus ergibt sich ein mehrschichtiges Text-Bild-Konstrukt, bei dem die Abgrenzung von Text, Peri- und Epitext individuell gezogen werden muss – und dies sowohl von Post zu Post als auch innerhalb eines einzelnen Posts.

Dagegen schafft Lisa Krusche mit ihrem *#ungeheimestagebuch* bereits von Vornherein eine mehrfache Text-Paratext-Kombination: So erscheint es als ein öffentlicher Paratext zu ihren eigenen Texten, ist aber als „ungeheimes“ Tagebuch bereits von Anfang an zur Publikation gedacht – was das mit der Textsorte assoziierte Geheime, Intime konterkariert. Der Post wird damit zu einem eigenen Text, der Aussagen über die Entstehung anderer Texte zum Inhalt hat. *#ungeheimestagebuch* wurde zunächst auf Kruschens eigenem Profil begonnen, später von ihr als Stadtschreiberin in Hall in Tirol unter einem anderen *Handle* weitergeführt und dann wieder nahtlos in ihrem eigenen Profil fortgeführt. Dieser Epitext generiert sich erst stark über die *Captions*, die verhältnismäßig lang sind, und dann in zweiter Linie über die Fotografien, die von vorgeblichen Schnapschüssen bis zu professionellen Fotografien reichen. Die Posts schließen sowohl Literarisches wie Literaturverwandtes als auch Einblicke in vorgeblich private Teile des Lebens ein, wie das folgende Beispiel verdeutlicht:

Das Jahr ballert gut los, immer geradeaus auf der Erfolgspur, Richtung goldener Horizont. [...] Ich sag's euch, was den Erfolg der Vorsätze angeht, kommt es ganz stark darauf an, was die Vorsätze sind! [...] Ein anderes Vorhaben, nämlich die Badematte zu verschieben, während ich darauf stand (klingt kompliziert, ist es auch, man muss das mit einem schnellen, ruckartigen Zurückziehen der Füße machen), war nicht so erfolgreich und jetzt humple ich (Zerrung im Oberschenkel) immer vom Bett zum Sofa zum Bett. Mit dem Himmel habe ich mich auch angelegt, weil er 24/7 dieses kalte Weiß performt, aber er hat sich einfach null für meine wütende Ansprache interessiert (wenn ich der Himmel wäre, würde ich wohl auch einen Fick geben). Ansonsten schon viel geheult, mir drei Mal am Tag meine Privilegien vorgebetet, weiter geheult, gedacht, ich hätte Corona, turns out war nur PMS, Ernährung auf Reiswaffeln umgestellt (weil ist so easy, man muss es nur aus der Packung nehmen) und Arbeitsgeschwindigkeit nur noch auf SchneckenTempo. Habe aber schon kleines poem geschrieben, here we go: altes jahr/ neues jahr/ blablabla (paar goldene Sachen zeichnen sich wirklich am Horizont ab, aber dazu später, jetzt ist halt erstmal Januar).

 @lottikru #sahnebaiser #ungeheimestagebuch⁴¹

41 Lisa Krusche [@lisa.krusche]: Instagram-Post vom 13. Januar 2021, URL: https://www.instagram.com/p/CJ_4Q4vH1By/ (12.10.2022).

Von Aussagen zum Gesundheitszustand über die aktuelle Arbeitslage bis zu einem offenbar ironisch gemeinten „poem“ sind alle Aspekte enthalten.

5 Epitexte mit interaktiver Funktion

Instagram-Epitexte, deren vorrangige Funktion darin besteht, die anderen User:innen anzusprechen und zu Reaktionen zu bewegen, also Epitexte, deren sozial-interaktive Dimension besonders ausgeprägt ist, sind – vor allem im Vergleich zu anderen Plattformen (derzeit noch) – seltener. Dies ist ein Teil der Entstehung der medialen Bedingungen auf Instagram, wo es erst mit der Einführung von Storys oder Reels möglich wurde, interaktivere Inhalte zu gestalten. Ein sehr populäres Beispiel bietet dafür Julia Engelmanns Poet:innencommunity „@clubderstillenpoet:innen“. Damit setzt sie zum einen Stalders Kriterium der Gemeinschaftlichkeit gekonnt um: Engelmann, die mit ihrem Poetry-Slam-Auftritt von „Eines Tages, Baby“ viral ging, nutzt die affektive Bindung zu ihren Leser:innen, um eine Gemeinschaft aufzubauen. Seit 2020 gibt sie jede Woche einen *Prompt*, zu dem dann von der *Community*, vorrangig bestehend aus Laienschreiber:innen Kurzgedichte verfasst und so in Szene gesetzt werden, dass in der darauffolgenden Woche das Posten als Beitrag durch Engelmann möglich ist.⁴² Zudem existiert ein von Engelmann betriebener *Podcast*, in dem Kreatives Schreiben erklärt wird. Um für diesen Themen zu sammeln, nutzt Engelmann die Story-Funktion und bittet um Fragen aus der Community, die dann in der jeweils nächsten Podcast-Folge verarbeitet werden. Ähnlich hat Sharon Dodua Otoo dieses Feature in den Storys dazu verwendet, um im Kontext der Publikation von *Adas Raum* auf Fragen von Leser:innen einzugehen (Abb. 4). Den visuellen Hintergrund bildet je ein Porträtfoto von Otoo, auf dem farblich abgesetzt die Fragen und Antworten zu lesen sind. Thematisch sind diese eng an den Text beziehungsweise dessen Schreiben gebunden, so wird beispielsweise nach Szenen gefragt, die besonders herausfordernd waren oder besonders einfach von der Hand gingen.

Zur Entstehung dieser Art Storys gilt festzuhalten, dass in der Regel zunächst ein Aufruf gepostet wird, bei dem User:innen ihre Fragen zu bestimmten Themen (sei es Engelmanns Podcast, sei es Otoos Roman oder seien es alltägliche Aspekte des Lebens) eintragen. Mit einiger Verzögerung werden dann ausgewählte Fragen in den weiteren Slides beantwortet. Da sie nach 24 Stunden wieder

⁴² Die Gedichte müssen also ebenfalls als quadratische Fotografien vorliegen, damit je auf einer Seite eines Beitrags ein ganzes Gedicht abbildbar ist – oft sind sie auch mit dem Profilnamen der beitragenden Person versehen, wodurch deren Profil aufgerufen werden kann.

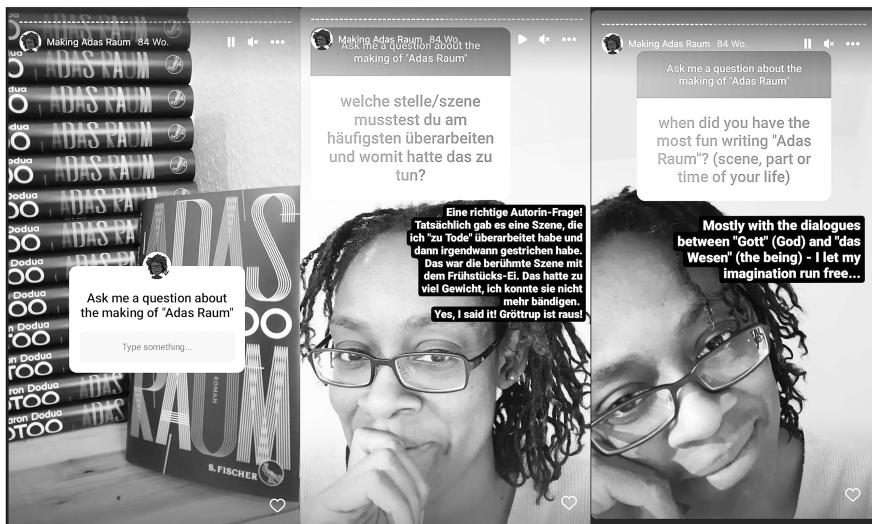


Abb. 4: Screenshots der Story „Making Adas Raum“ von Sharon Dodua Otoo [@sharondoduaotoo], URL: <https://www.instagram.com/stories/highlights/17908976794626224/> (12.10.2022).

verschwinden, nehmen Storys einen ephemeren Charakter an, sie sind oder wirken zumindest wie ein spontaner Ausdruck. Je nach Gestaltung der Story werden Antworten auf die gestellten Fragen ausschließlich gefilmt und mit einem Untertitel versehen. Sie rücken damit in die Nähe performativer Epitexte, die den oralen Ausdruck, die Stimme und den Körper der Autorin:des Autors vergegenwärtigen; seltener werden die Antworten ausschließlich schriftlich gegeben. Damit zeigen Autor:innen ein hohes Bewusstsein für Plattformkonventionen und setzen diese gezielt für die eigene Werkpolitik ein. Otoo hat ihre Story zudem als Highlights unter dem Titel „Making Adas Raum“⁴³ gespeichert, sie damit in eine Reihe von Aussagen zum Erscheinen des Buches gestellt und langfristig aufrufbar gemacht. In diesem Fall bilden sich dadurch länger erhaltene Aussagen zu ihrem Primärtext *Adas Raum* ab – sie erteilt demnach direkte Auskünfte zu einzelnen Szenen und dem Roman selbst.

Die Nachfragen zu Ideen, Inputs und Rückmeldungen verraten, welche Interaktion zwischen Autor:in und Leser:in stattgefunden hat – und zum Teil, was im Text davon zu finden sein könnte – vor allem, wenn die Kommunikation im Vorhinein stattfindet. Ziel dieser Art zu interagieren scheint es zu sein, Leser:innen

⁴³ Sharon Dodua Otoo [@sharondoduaotoo]: Instagram-Highlight von 26. Januar 2021 bis 22. Februar 2021, URL: <https://www.instagram.com/stories/highlights/17908976794626224/> (28.9.2022).

noch enger an die eigene Person zu binden, um in weiterer Folge direkter kommunizieren zu können und ein Naheverhältnis herzustellen. Die Interaktionen nach der Veröffentlichung des Buches rücken dagegen näher in Richtung der Autor:inneninterviews oder der Gespräche bei Lesungen: Sie sind Selbstaussagen der Schreibenden, wirken spontan (obwohl sie vorbereitet sind) und geben gewollte Einblicke in das Entstehen der behandelten Texte.

6 Conclusio

Nachdem gezeigt werden konnte, wie sich die vier Funktionen generieren und welche Nutzer:inneninhalte welcher Funktion zugeordnet werden können, sei hier noch einmal betont, dass es sich dabei nur selten um die einzige Funktion eines Posts handelt. Viel öfter gibt es eine vorrangige Funktion, während die anderen weniger dominant dennoch vorhanden sind. Eingebettet sind sie in die Machtdynamiken und Strukturen des erweiterten literarischen Feldes, das Verlage, Literaturagenturen oder das Feuilleton einschließt. Epitexte auf Instagram sind neben ihrer Verankerung im literarischen Feld stark eingebettet und geprägt von ökonomischen Strukturen – insofern dienen sie dazu, Autor:innen als Unternehmer:innen ihrer selbst zu etablieren. Carolin Amlinger konnte diesbezüglich herausfinden, dass

[d]ie neue unternehmerische Ratio, welche die Autorin mit der Formulierung „smarter Autor“ umschreibt, paradoxe Handlungsaufforderungen [synthetisiert]: Freimut und Kalkül, Kreativität und Planung, Originalität und Pragmatismus sind keine Gegensätze mehr, sondern sollen miteinander verbunden werden.⁴⁴

Die smarte Autorin, der smarte Autor spiegelt sich in den Posts und ihrer Funktionalisierung wider. Dem entspricht zudem, dass ausgestellte Authentizität nur funktioniert, wenn nicht erkennbar ist, ob oder wie Verlage und deren Marketingabteilungen in die Erstellung sowie Betreuung von Instagramprofilen eingreifen. Profile, deren eindeutig vom Verlag betriebener Charakter im Vordergrund steht, haben meist ausschließlich professionelle Pressefotografien und Ankündigungen von Lesungen oder Veranstaltungen zu bieten, sie vermeiden damit eine zu enge Assoziation von Instagram-Profil und vermeintlicher Privatperson. Umgekehrt geben Autor:innen, deren Social-Media-Präsenzen nach außen hin besonders authentisch wirken (sollen), besonders wenig über verlagsinterne Vorgänge preis. Die beschriebene taxonomische Verortung von Posts bietet eine Grundlage,

44 Amlinger: Schreiben, 612.

um abweichende intramediale Positionierungen im Kontrast zu erkennen und dann zu zeigen, wie sie sich unterscheiden. Ein Beispiel dafür bietet Sibylle Berg, die auf ihrem Profil eine Ironisierung bestehender Instagram-Trends vornimmt und sich darüber inszeniert; ihre Beiträge stellen in diesem Sinne Devianzen der weithin verbreiteten Postingpraktiken dar. Damit rückt das Kernproblem dieser Epitexte in den Fokus: „Als Anhängsel des Anhängsels verliert sich der Epitext immer mehr in der Gesamtheit des auktorialen Diskurses“, aus dem man „Brocken des Paratextes [...] oft mit der Lupe suchen und wieder herausfischen muß“⁴⁵ – das sind die besonderen Herausforderungen im Umgang mit der Anzahl an Posts, und damit möglichen Epitexten auf Instagram.

Literaturverzeichnis

- Al-Serori, Leila et al.: Das Strache-Video. Die wichtigsten Texte, Bilder und Videos zur großen SZ-Recherche im Überblick. URL: <https://www.sueddeutsche.de/projekte/artikel/politik/das-strache-video-e335766/>. München [ab 2017] (12.12.2022).
- Amlinger, Carolin: Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit. Frankfurt a. M. 2021.
- Aydemir, Fatma [@fatmaaydemir]: Instagram-Post vom 11. Juni 2021, URL: https://www.instagram.com/p/CP_b2E6nk6Q/ (13.10.2021).
- Aydemir, Fatma [@fatmaaydemir]: Instagram-Post vom 18. Juni 2022, URL: <https://www.instagram.com/p/CY4a1ViMEJ9/> (13.10.2021).
- Bröckling, Ulrich: Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform. Frankfurt a. M. 2016.
- Clare, Jennifer: Textspuren und Schreibumgebungen. Schreiben, Schreib-Szene und Schrift aus kulturpoetologischer Perspektive. In: Textpraxis 13 (2017), H. 1. URL: <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/jennifer-clare-textspuren-schreibumgebungen> (28.9.2022).
- Coupland, Nikolas: Language, society and authenticity. Themes and perspectives. In: Indexing Authenticity. Sociolinguistic Perspectives. Hg. von Véronique Lacoste, Jakob Leimgruber und Thimo Breyer. Berlin, München und Boston 2014, 14–40.
- Ebrahimi, Nava [@navaebrahimi]: Instagram-Post vom 24. Februar 2020, URL: <https://www.instagram.com/p/B88oh4Ug3CM/> (24.9.2022).
- Ebrahimi, Nava [@navaebrahimi]: Instagram-Post vom 5. November 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CV6WMViKUE0/> (28.9.2022).
- Edelbauer, Raphaela [@sprachspiel]: Instagram-Post vom 25. Juli 2022, URL: <https://www.instagram.com/p/CgbfBV5MPFG/> (13.10.2022).
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [frz. 1987]. Frankfurt a. M. ¹2001.
- Gebesmair, Andreas: YOUTUBE: CONTENT, CREATOR, KULTURINDUSTRIE. In: POP 11 (2022), H. 1, 122–128.
- Glavinic, Thomas [@thomasglavinic]: Instagram-Post vom 28. Juli 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CR4qHgylLQo/> (13.10.2022).

45 Genette: Paratexte, 330.

- Helfrich, Kirsten und Sarah Rinderer (Kuratorinnen): Die Veränderung ereignete sich mit der Heftigkeit des Übergangs vom Tag zur Nacht. Galerie QuadrArt Dornbirn 2021. URL: <http://www.quadrart-dornbirn.com/ausstellungen.htm> (13.10.2021).
- Helfrich, Kirsten und Sarah Rinderer: miromente 65. Ankündigung. Bregenz 2021. URL: <http://www.miomente.at/miomente-65/> (13.10.2021).
- John-Wendorf, Carolin: Inszenierte Autorschaft: Theorie und Praxis schriftstellerischer Selbstdarstellung. Bielefeld 2014.
- Kastberger, Klaus und Stefan Maurer: Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion. Berlin und Boston 2017.
- Kegele, Nadine [@nadinekegele]: Instagram-Post vom 12. September 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CTt9h7PMd0Q/> (25.9.2022).
- Kegele, Nadine [@nadinekegele]: Instagram-Post vom 3. Oktober 2021, URL: https://www.instagram.com/p/CUkXJ_PMJH2/ (25.9.2022).
- Kegele, Nadine: Videoarbeiten. Wien 2021. URL: <https://www.nadinekegele.com/start/videoarbeiten/> (13.10.2021).
- Krusche, Lisa [@lisa.krusche]: Instagram-Post vom 13. Januar 2021, URL: https://www.instagram.com/p/CJ_4Q4vH1By/ (12.12.2022).
- Krusche, Lisa [@lisa.krusche]: Instagram-Post vom 26. Dezember 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CX8lOV6M7-a/> (12.10.2022).
- Otoo, Sharon Dodua [@sharondoduaootoo]: Instagram-Highlight von 26. Januar 2021 bis 22. Februar 2021, URL: <https://www.instagram.com/stories/highlights/17908976794626224/> (28.9.2022).
- Otoo, Sharon Dodua [@sharondoduaootoo]: Instagram-Post vom 24. Januar 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CKblkIPnha0/> (28.9.2022).
- Otoo, Sharon Dodua [@sharondoduaootoo]: Instagram-Post vom 31. August 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CTPA4sxMoHI/> (28.9.2022).
- Otoo, Sharon Dodua [@sharondoduaootoo]: Instagram-Post vom 31. August 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CTO-TTvsbPX/> (28.9.2022).
- Otoo, Sharon Dodua [@sharondoduaootoo]: Instagram-Post vom 29. Januar 2022, URL: https://www.instagram.com/p/CKo1Iy_nMx9/ (28.9.2022).
- Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne. Berlin 2017.
- Reulecke, Anne-Kathrin: Der Schreibtisch im Exil. Thomas Manns schreibendes Arbeitszimmer. In: Die Werkstatt des Dichters. Imaginationsräume literarischer Produktion. Hg. von Klaus Kastberger und Stefan Maurer. Berlin und Boston 2017, 215–234.
- Salzmann, Sasha Maria [@sashasalzmann]: Instagram-Post vom 31. August 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CT7cVE8DcKh/> (28.9.2022).
- Sargnagel, Stefanie [@sargnagelstef]: Instagram Post vom 29. Oktober 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CVnczWrD6P8/> (13.10.2022).
- Stavaric, Michael [@michaelstavaric]: Instagram-Post vom 27. Februar 2021, URL: <https://www.instagram.com/p/CLzdNgBhc17/> (12.10.2022).
- Travnicek, Cornelia [@frautrvnicek]: Instagram-Post vom 4. September 2020, URL: <https://www.instagram.com/p/CEuU9wOFu8/> (12.10.2022).
- Travnicek, Cornelia [@frautrvnicek]: Instagram-Post vom 8. Mai 2022, URL: <https://www.instagram.com/p/CdThmCmMLCc/> (12.10.2022).
- Ullrich, Wolfgang: Selfies. Berlin 2019.
- Wegmann, Thomas: Epitexte als ritualisiertes Ereignis. Überlegungen zu Dankesreden im Rahmen von Literaturpreisverleihungen. In: Literaturpreise. Hg. von Christoph Jürgensen und Antonius

- Weixler. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-476-05732-7_5. Stuttgart 2021 (13.10.2022).
- Wolf, Anneke: Diaristen im Internet. Vom schriftlichen Umgang mit Teilöffentlichkeiten. In: *kommunikation @ gesellschaft* 3 (2002). URL: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0228-200203028> (23.9.2022).
- Zapf, Nora und Nikola Richter: Zur Verbindung von Aktivismus, Politik und den Literaturen im Netz. Im Gespräch mit der mikrotext-Verlegerin. In: *Screenshots. Literatur im Netz.* Hg. von Kathrin Lange und Nora Zapf. München 2020, 149–157.

Zu den Beiträger:innen des Bandes

Jörg Döring, Professor für neuere deutsche Philologie, Medien- und Kulturwissenschaft an der Universität Siegen. Seit 2021 Co-Sprecher des SFB 1472 *Transformationen des Populären*. Zuletzt erschienen: *Peter Handke beschimpft die Gruppe 47* (2020).

Johannes Franzen ist wissenschaftlicher Mitarbeiter (Postdoc) an der Universität Siegen. Zudem arbeitet er als freier Kulturjournalist und Redakteur des Magazins *54books*. Zu seinen Forschungsinteressen zählen die Fiktionstheorie, Literatur und digitale Öffentlichkeit sowie das Verhältnis von Kunst und Ethik. Zuletzt erschienen: *Kriminalerzählungen der Gegenwart. Zur Ästhetik und Ethik einer Leitgattung* (2022, gemeinsam mit Sandra Beck).

Emmanuel Heman hat Germanistik und Geschichte in Basel und Freiburg im Breisgau studiert. Er arbeitet an einer Dissertation zum historischen Roman, die seit 2022 im Rahmen des Doc.CH-Programms vom Schweizerischen Nationalfonds gefördert wird. Aktuelle Publikationen: „Die Gedächtnisschrift der Philologie zwischen Lumpensammleri und Paraphrase. Überlegungen zu Erich Auerbach und Achim von Arnim“ (2020) und „Vom Durch- und Ineinander der Geschichte, von Panoramen und historischer Figuralität. Michael Lentz' *Schattenfroh* als historischer Roman?“ (2023).

Lena Hintze, Studium der Germanistik, Musikwissenschaft und Anglistik an der Universität zu Köln, ebendort Promotion in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft mit einer Arbeit zu Rainald Goetz' Buchkomplex *Heute Morgen*. Im Anschluss Postdoc am Exzellenzcluster *Temporal Communities. Doing Literature in a Global Perspective* an der Freien Universität Berlin mit einem Forschungsprojekt zur Autor:innenlesung. Seit September 2022 Mitarbeiterin am Berliner Literaturhaus Letträtage.

Torsten Hoffmann, Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Stuttgart und Präsident der Internationalen Rilke-Gesellschaft. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Literatur des 20./21. Jahrhunderts, Interviews, Literaturpolitik der Neuen Rechten. Zuletzt erschienen: *Rainer Maria Rilke* (2021), *Verfilmte Autorschaft. Schriftsteller:innen in Dokumentationen und Biopics* (Mithg., 2020), *Navid Kermani* (Hg., 2018), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb* (Mithg., 2014).

Kevin Kempke, Literaturwissenschaftler, seit 2019 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Stuttgart (NDL II). Von 2016 bis 2019 Promotion im Graduiertenkolleg *Schreibszene Frankfurt* der VW-Stiftung an der Goethe-Universität Frankfurt. Vorher Studium der Germanistik und Politikwissenschaft in Göttingen. Seine Monografie *Vorlesungsszenen der Gegenwartsliteratur. Die Frankfurter Poetikvorlesungen als Gattung und Institution* erschien 2021 bei Wallstein.

Magdalena Elisabeth Korecka, wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin im ERC-Projekt *Poetry in the Digital Age* an der Universität Hamburg (Leitung Prof. Dr. Claudia Benthien). Schwerpunkte ihrer aktuellen Forschung sind Gegenwartslyrik in den sozialen Medien und ihre medial-ästhetischen sowie soziokulturellen Ebenen, methodisch-ethische Analysepraktiken. Aktuelle Mitherausgeberin von: *Poetry and Contemporary Visual Culture / Lyrik und zeitgenössische Visuelle Kultur* (2023 bei De Gryuter, hrsg. gemeinsam mit Wiebke Vorrath)

Tanja Angela Kunz studierte neuere deutsche Literatur und Romanistik an der Humboldt-Universität zu Berlin, wo auch ihre Dissertation *Sehnsucht nach dem Guten. Zum Verhältnis von Literatur*

und Ethik im epischen Werk Peter Handkes (2017) entstand. Zwischen 2015 und 2020 arbeitete sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Humboldt-Universität zu Berlin sowie an der Universität Greifswald und hatte u. a. die Leitung des Heiner Müller Archivs inne. Seit 2020 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Bielefeld in einem akademischen Pilotprojekt zu digitaler Literaturgeschichtsvermittlung.

Nora Manz war nach dem Studium der Theater-, Medien-, Buch- und Literaturwissenschaft in Erlangen und Siegen wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Siegen, zuletzt im Arbeitspaket „Performative Epitexte“ des DFG/FWF-Projekts *Formen und Funktionen auktorialer Epitexte im literarischen Feld der Gegenwart*. In ihrer Dissertation untersucht sie die performativen Epitexte bei Lyriklesungen von Nora Gomringer.

Steffen Martus, Professor für neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin. Zuletzt erschien: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild* (2015); *Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften* (2022, gemeinsam mit Carlos Spoerhase).

Max Mayr studierte Germanistik an den Universitäten Wien und Innsbruck sowie Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck. Zuletzt war er wissenschaftlicher Mitarbeiter im FWF/DFG-Projekt *Formen und Funktionen auktorialer Epitexte im literarischen Feld der Gegenwart* (Innsbruck/Siegen). Aktuell arbeitet er an einer Dissertation über epitextuelle Inszenierung von Autor:innenschaft in Literaturpreisreden.

Christian Metz, Professor für Neuere deutsche Literatur an der RWTH-Aachen University. Promotion in Deutscher Literaturwissenschaft (2008) an der Goethe-Universität Frankfurt. 2015 Habilitation zum Thema *Kitzel. Genealogie einer menschlichen Empfindung*. Literaturkritiker für die F.A.Z., den *Deutschlandfunk* und *3sat*. 2020 mit dem Alfred-Kerr-Preis für Literaturkritik ausgezeichnet. Forschungsschwerpunkte: Narratologie, Literatur- und Medientheorie, Gegenwartsliteratur, Literaturvermittlung, Liebesforschung, Gefühls- und Empfindungskulturen im Aufeinandertreffen von Literatur, Biologie und Philosophie. Jüngste Buchveröffentlichungen: *Poetisch Denken. Die Lyrik der Gegenwart* (2018), *Kitzel. Genealogie einer menschlichen Empfindung* (2020), *Beugung. Poetik der Dokumentation* (2020).

Anna Obererlacher studierte Germanistik in Innsbruck und Göteborg/Schweden. Seit 2018 ist sie Doktorandin an der Universität Innsbruck und bis 2023 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im bilateralen, vom FWF und der DFG geförderten Forschungsprojekt *Formen und Funktionen auktorialer Epitexte im literarischen Feld der Gegenwart*. Sie promoviert über die Fiktionalisierung von Epitexten in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.

Caterina Richter promoviert zu digitalen Praktiken der soziopolitischen Positionierung deutschsprachiger Autor:innen. Assoziiertes Mitglied im Doktoratsprogramm *Kultur-Text-Handlung*. Weitere Akzente in Ausbildung sowie Beruf sind Andragogik und Medienwissenschaften. Seit 2016 Mitarbeiterin der Technischen Universität Graz, 2017–2018 wissenschaftliche Projektassistentin und seit 2020 Lehrbeauftragte am Institut für Germanistik im Fachbereich Neuere deutsche Literatur in Graz.

Thomas Wegmann, Professor für Neuere deutsche Literatur in Innsbruck, seit 2014 Leiter zweier FWF-Projekte zur Paratextualität, zuletzt erschienen: *figurationen. gender – literatur – kultur* (2/2021): „Sich einrichten“ (gemeinsam mit Hans-Georg von Arburg).

Henrik Wehmeier, wissenschaftlicher Mitarbeiter im ERC-Projekt *Poetry in the Digital Age* an der Universität Hamburg (Leitung Prof. Dr. Claudia Benthien). Zuvor Stipendiat im Doktorandenkolleg *Geisteswissenschaften* der Universität Hamburg und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Paderborn. Promotion zur filmischen Inszenierung von Rausch (*Rausch und Film. Die performative Wahrnehmung filmischer Rauschszenen*, 2022). Forscht gegenwärtig zur medialen Zirkulation zeitgenössischer Lyrik.

Amelie Zimmermann studierte Staatswissenschaften (B.A.), Sprach- und Textwissenschaften (B.A.) und Text- und Kultursemiotik (M.A.). Ihre Dissertation zur *Funktion des Paratextes im transmedialen Erzählen* wurde 2022 eingereicht. Sie arbeitete an der Hochschule der Medien in Stuttgart am Institut für angewandte Narrationsforschung und an der Universität Passau in einem Lehrkräftebildungsprojekt zur Information and Media Literacy. Seit 2023 leitet sie für die ZEIT STIFTUNG BUCERIUS in Hamburg das Bucerius Lab.

Abbildungsverzeichnis

Beitrag Hoffmann

- Abb. 1** Raddatz/Grass: ZEIT-Gespräch 1984, 3. Typoskript mit Korrekturen von Grass, S. 10, DLA Marbach — **115**
- Abb. 2** Raddatz/Grass: ZEIT-Gespräch 1984, 2. Typoskript mit Korrekturen von Raddatz, S. 15, DLA Marbach — **119**
- Abb. 3** Raddatz/Grass: ZEIT-Gespräch 1984, 2. Typoskript mit Korrekturen von Raddatz, S. 15 (Rückseite), DLA Marbach — **120**
- Abb. 4** Raddatz/Grass: ZEIT-Gespräch 1977, 1. Typoskript mit Korrekturen von Grass und Raddatz, DLA Marbach — **121**

Beitrag Kunz

- Abb. 1** Screenshots von Bergs Essay-integrierter Eigenwerbung auf SPIEGELonline (18.9.2022) — **90**
- Abb. 2** Screenshots von Sibylle Bergs Facebook-Seite (18.9.2022) — **92**
- Abb. 3** Screenshot von Sibylle Bergs Twitter-Seite (18.09.2022) — **93**
- Abb. 4** Screenshot von Sibylle Bergs Twitter-Seite (18.09.2022) — **94**
- Abb. 5** Screenshot von Sibylle Bergs Twitter-Seite (18.09.2022) — **95**
- Abb. 6** Screenshot von Sibylle Bergs Twitter-Seite (18.09.2022) — **95**
- Abb. 7** Screenshots von Sibylle Bergs Facebook-Seite (18.9.2022) — **96**
- Abb. 8** Screenshots der Twitter Posts von: FAZ, Süddeutsche, NZZ, Die Zeit (16.11.2022) — **101**

Beitrag Korecka / Wehmeier

- Abb. 1** Screenshot von einem Instagram-Post von Rupi Kaur am 8. Januar 2019 mit ihrem Gedicht „immigrant“. URL: <https://www.instagram.com/p/BsW2ks7HN2s/> (24.11.2022) — **307**
- Abb. 2** Screenshot von einem Instagram-Post von Kyunghee Kim am 2. März 2021 mit einem unbekittelten Gedicht. <https://www.instagram.com/p/CL6-kJDjS89/> (24.11.2022) — **316**

Beitrag Richter

- Abb. 1** Screenshot Nava Ebrahimi [@nava_ebrahimi]: Instagram-Post vom 24. Februar 2020, <https://www.instagram.com/p/B88oh4Ug3CM/> (24.9.2022) — **332**
- Abb. 2** Nadine Kegele [@nadinekegele]: Instagram-Post vom 3. Oktober 2021, URL: https://www.instagram.com/p/CKXJ_PMJH2/ (13.10.2022). Anonymisierter Screenshot — **335**
- Abb. 3** Zwei arrangierte Screenshots von Sharon Dodua Otoo [@sharondoduaootoo] Instagram-Profil, URL: <https://www.instagram.com/sharondoduaootoo/> (27.9.2022); links: Serie der Bücher zum Thema Trans: vom 23. Jänner 2022, rechts: Teile der Serie „Making Adas Raum“, von 27. Jänner 2021 bis 1. Februar 2021 — **338**
- Abb. 4** Screenshots der Story „Making Adas Raum“ von Sharon Dodua Otoo [@sharondoduaootoo], URL: <https://www.instagram.com/stories/highlights/17908976794626224/> (12.10.2022) — **343**

Personenregister

- Adorno, Theodor W. 146–148
Aichinger, Ilse 130
Allen, Woody 32, 34
Altenburg, Matthias 37
Amlinger, Carolin 281, 331, 334, 344
Andreotti, Mario 313
Apollon, Daniel 298
Arc, Jeanne d' 69, 73
Aristoteles 214
Arnold, Heinz L. 114, 118, 187
Artmann, Hans C. 253
Aydemir, Fatma 290–291, 339–340
- Bachmann, Ingeborg 13, 123, 170–171, 181, 235
Bahr, Hermann 124
Balzac, Honoré de 280
Barad, Karen 215
Bärfuss, Lukas 9, 79–90
Barth, John 67
Barthes, Roland 308
Bartmann, Christoph 224–225, 231
Baym, Nancy 297, 301
Bazyar, Shida 339
Beigbeder, Frédéric 40
Belorusets, Yevgenia 229, 234
Benn, Gottfried 11, 166, 168, 183, 188
Berg, Sibylle 9, 39, 79–90, 345
Bernhard, Thomas 57, 250
Bers, Anna 226, 237
Beyer, Marcel 16, 159, 206, 225–227, 233, 236, 256
Bhabha, Homi K. 308
Biller, Maxim 5
Binczek, Natalie 6, 11, 113, 188, 233, 298, 304
Biskin, Nadire 291
Blamberger, Günter 166–167
Borghardt, Dennis 179, 184
Borchers, Elisabeth 165, 167
Borries, Friedrich von 12, 136, 146–149
Bosch, Hieronymus 63
Bossong, Nora 276
Bourbon, Denice 245
Bourdieu, Pierre 157, 182, 309
Braun, Michael 56, 62–64, 161
- Brecht, Bertolt 4, 280
Brinkmann, Rolf D. 39
Brocke, Sonja vom 207–208
Brüssig, Thomas 44, 102
Büchner, Georg 14–15, 172–174, 179–198
Burdorf, Dieter 312, 317
Burger, Hermann 83
Burgess, Jean 297, 300
Buschheuer, Else 8, 29–51, 209
Butler, Judith 147
- Campe, Rüdiger 226, 334
Camus, Albert 190
Canetti, Elias 197
Casetti, Francesco 302
Catani, Stephanie 65, 74
Celan, Paul 188–189
Cervantes, Miguel de 160
Chasar, Mike 314
Cicero 97, 214
Coupland, Nikolas 330
Czernin, Franz J. 207–209, 220
- Dege, Stefan 97, 99–100
Deix, Manfred 247
Dembeck, Till 11, 113, 137, 233, 298, 304
Desrochers, Nadine 298
Detering, Heinrich 70–71, 161, 242
Distelmeyer, Jan 301
Döblin, Alfred 74, 163, 167
Döring, Jörg 23, 208, 225–226
Dorn, Thea 102
Dotzauer, Gregor 81, 86
Drake, Robert M. 304
Dücker, Burckhard 13, 161, 182–184, 187
Düffel, John von 10, 123
Dürrenmatt, Friedrich 84
- Ebrahimi, Nava 330, 332, 339
Eckermann, Johann P. 117
Eco, Umberto 142
Eidinger, Lars 11
Ellis, Bret E. 34, 36
Emerson, Lori 296, 305

- Engelmann, Julia 342
 English, James F. 280
 Ensler, Eva 39
 Enzensberger, Hans M. 10
 Ernaux, Annie 7–8
- Falkner, Brigitta 207, 209
 Färber, Marco 84
 Feuchtwanger, Lion 74
 Fichte, Hubert 124
 Fischer, Alexander M. 241, 276, 279
 Fischer-Lichte, Erika 229, 243, 245
 Foucault, Michel 3, 161
 Frey, Ringo 46
 Fried, Amelie 40
 Friedrich, Matthias 64
 Frisch, Max 6, 84, 169
 Frow, John 280
 Fulda, Daniel 65, 75
- Gaderer, Rupert 243–244, 247, 250, 264, 267
 Galli, Matteo 58
 Garofalo, Olivier 89
 Gärtner, Stefan 100, 102
 Geist, Peter 71, 312–313
 Genet, Jean 190
 Genette, Gérard 1–2, 3, 4, 5, 11–12, 17, 29, 58, 60, 79, 90–91, 104, 111, 113, 117–118, 122–123, 126, 131, 136–139, 143–145, 148, 150, 188, 194, 198, 206–208, 225, 244, 256, 278, 288–289, 295, 298–299, 303, 328, 340
- Genschel, Mara 19, 223–224, 227–237
 Gerzen, Lisa 299, 303, 305, 313
 Gill, Nikita 305
 Glanz, Berit 21
 Glass, Loren 284
 Glavinic, Thomas 10, 127, 266, 331
 Gleim, Johann W. L. 279
 Goehler, Adrienne 166–167
 Goetz, Rainald 15, 49, 157–176
 Goldt, Max 39
 Goltschnigg, Dietmar 189, 196
 Gomringer, Nora 16, 21, 186, 206, 225, 229
 Gortz, Manfred 144–145
 Grass, Günter 12, 112, 114, 116–118, 120, 122, 217
 Gray, Jonathan 137–138
 Greenblatt, Stephen 210, 213–214, 217
- Grigorcea, Dana 277
 Groeben, Norbert 141
 Grubnic, Tanja 296
 Grünbein, Durs 45, 102, 187–188
 Gudenus, Johann 331
 Gujer, Eric 84
 Gutschke, Irmtraud 97, 102
- Haas, Claude 66, 71
 Haas, Wolf 9–10, 12, 67, 112, 123, 125–128, 263, 266
 Habermas, Jürgen 282
 Hage, Volker 45–46
 Haider, Lydia 253, 264
 Hamburger, Käte 50, 142
 Handke, Peter 7, 22, 171, 190, 276, 286
 Haraway, Donna 210
 Hefter, Martina 229, 234
 Helmond, Anne 299–300, 303, 305, 313
 Hermann, Judith 15, 157, 162–168, 170, 176, 314
 Herrmann, Leonhard 56–57, 180
 Hirschl, Elias 263
 Hoffmann, Torsten 9, 11–12, 111–114, 117, 123, 172, 196, 220, 256, 289
 Hohnsträter, Dirk 148
 Honold, Alexander 158–160, 163, 275
 Hoppe, Felicitas 69–74, 118, 186, 189, 191–193
 Hornig, Dieter 1, 188
 Horstkotte, Silke 56–57, 180
 Houellebecq, Michel 34
 Hugendick, David 22
 Hurn, Yung 251–253
- Illies, Florian 42
 Innerhofer, Judith E. 242–243
- Jackson, Hendrik 207–208, 210, 219–220
 Jaeger, Stephan 65, 75
 Jahnn, Hans H. 167
 Jahraus, Oliver 57
 Jansma, Robert 303, 305
 Jelinek, Elfriede 250
 Jenkins, Henry 147
 Jöchl, Josef 245
 Johnson, Uwe 160
 Joyce, James 61–62

- Jürgens, Voodoo 252–253
- Jürgensen, Christoph 2–3, 5, 44, 60, 80, 112, 161, 179–182, 196, 241, 244, 327
- Kafka, Franz 39, 67, 190
- Kaiser, Gerhard 5, 9, 60–62, 80, 111–112, 117, 172, 196, 241, 244, 256
- Kaur, Rupi 20, 295, 303, 305–306, 308–315, 320, 322–323
- Kegel, Sandra 83, 86, 171, 254
- Kegele, Nadine 23, 334, 336
- Kehlmann, Daniel 59, 65–68, 70–73, 123
- Kempke, Kevin 15, 159, 175, 188, 192, 196, 198, 291
- Kermani, Navid 175
- Kim, Kyunghee 180, 296, 308, 315–318, 321, 323
- Klammer, Angelika 128
- Klaube, Jürgen 99
- Kleist, Heinrich von 13, 162, 166–168
- Kling, Thomas 205, 212
- Klinge, Jana 150
- Kluge, Alexander 11, 112, 118
- Köhler, Karen 235
- Korecka, Magdalena E. 22, 322
- Krapp, Helmut 195
- Krauthausen, Katrin 124
- Krusche, Lisa 23, 327, 329–330, 341
- Kubitschek, Götz 99
- Kuhn, Roman 137–138
- Kurz, Sebastian 192, 263, 336
- L'Horizon, Kim de 180
- Lager, Sven 48
- Lampart, Fabian 66, 71–72
- Lange-Müller, Katja 102
- Lappert, Simone 277–278
- Läubli, Martina 277, 284
- Lehmann, Werner 189, 193
- Lenz, Michael 62–65, 205, 212, 217
- Lenz, Siegfried 116, 189
- Lessing, Gotthold E. 214
- Letterman, David 31, 40
- Loetscher, Hugo 84
- Lorentz, Iny 65
- Lotman, Jurij 141, 144
- Lühmann, Hannah 282–283
- Lukian 10
- Lüscher, Jonas 84, 87
- Maaß, Sarah 71, 179, 184
- Magenau, Jörg 99
- Mandela, Nelson 195
- Mann, Thomas 35, 61–62, 126, 275–276, 280
- Manz, Nora 1–24, 225, 266–268
- Marković, Barbi 253
- Maron, Monika 9, 79–90, 97–100, 102, 161
- März, Ursula 45, 50, 98, 117, 218–219, 250, 264, 315–316
- Matt, Peter von 79, 82, 85
- Matzner, Tobias 304
- Mauss, Marcel 183
- May, Karl 1–24, 179–198
- Maye, Harun 233, 236–237
- Mayröcker, Friederike 189, 212
- McCarthy, Cormac 276
- Meier, Simone 277
- Melle, Thomas 276
- Metz, Christian 19, 196, 215, 218–220
- Meyer-Kalkus, Reinhart 205, 256
- Miller, Alyson 310–311
- Misra, Kiran 309–310
- Moore, Susanne 40
- Mühlhoff, Rainer 315
- Müller, André 114, 118
- Müller, Heiner 15, 112, 194–197
- Müller, Ralph 87, 313
- Münkler, Herfried 70
- Murray, Simone 283–286, 288
- Muschg, Walter 84
- Naters, Elke 40, 48
- Naumann, Michael 166–168
- Nickel-Bacon, Irmgard 140–141
- Niefanger, Dirk 97, 161, 242
- Niemann, Norbert 44
- Nizon, Paul 84
- Nöstlinger, Christine 250
- Nüchtern, Klaus 127
- Oswald, Georg M. 44
- Otoo, Sharon D. 23, 327, 337, 339, 342–343
- Ott, Michaela 314

- Paßmann, Johannes 16, 206, 225, 281, 286, 290, 299, 303, 305, 313–314
 Pastior, Oskar 205
 Peltzer, Ulrich 47
 Penke, Niels 20, 299, 303
 Piippo, Laura 299–300
 Plath, Sylvia 190
 Platthaus, Andreas 7, 63
 Pontzen, Alexandra 179, 184
 Proust, Marcel 61–62, 129

 Raddatz, Fritz J. 12, 112, 114, 116–122
 Raulff, Ulrich 211
 Reents, Friederike 312–313
 Reich-Ranicki, Marcel 171
 Reichwein, Marc 279
 Reinecke, Bertram 234–235
 Reinhard, Nadja 2, 4, 137–138, 186
 Reul, Meinolf 235
 Reumann, Jakob 249
 Richter, Nikola 328
 Riesner, Ann-Marie 243, 247, 250–251, 254, 256, 258–260, 263, 266–267
 Riethmüller, Heinrich 187
 Rinck, Monika 16, 159, 206, 225, 235–236, 245
 Rockenberger, Annika 298, 300, 304
 Röggla, Kathrin 12, 46, 112, 123–125
 Rönne, Ronja von 245, 252
 Roßbacher, Verena 130
 Rowling, Joanne K. 288
 Runge, Erika 124
 Ryan, Marie-Laure 143, 148

 Salgaro, Massimo 283
 Salzmann, Sasha M. 339–340
 Sanyal, Mithu 339
 Sargnagel, Stefanie 19, 21–22, 241–248, 250, 252–254, 258–259, 261, 264–268, 330
 Schäfer, Jörgen 11, 113, 233, 298, 323
 Schiller, Friedrich 6, 69
 Schirrmacher, Frank 39
 Schlaffer, Heinz 318–319
 Schmidt, Harald 118
 Schmidt, Helmut 116

 Schmidt, Jara 309
 Schneider, Carsten 229, 234
 Schneider, Helge 11
 Schopenhauer, Arthur 215
 Schreier, Margrit 140–141
 Schroer, Markus 29, 94, 96, 244
 Schulz, Christian 304
 Schwarzer, Alice 40
 Scott, James W. 308
 Searle, John R. 142
 Seghers, Anna 167
 Semon, Richard 211
 Setz, Clemens J. 12, 21, 112, 128–131, 289, 327
 Shakespeare, William 71, 210, 213
 Siegmund, Judith 235
 Silverman, Jacob 284–285
 Simpson, Ellen 301, 321
 Smith, Zadie 39
 Spivak, Gayatri C. 320–321
 Spoerhase, Carlos 55, 57–59, 287
 Stahl, Henrieke 312–313
 Stamm, Peter 87
 Staničić, Saša 22, 180, 187, 286, 327
 Stanitzek, Georg 1–2, 6, 188, 226, 304
 Stavarič, Michael 340
 Steinert, Hajo 47
 Stingelin, Martin 334
 Strache, Heinz-Christian 331–332
 Strätlings, Susanne 266, 297
 Straub, Emma 285
 Strauß, Botho 209
 Streeruwitz, Marlene 10, 266
 Stuckrad-Barre, Benjamin von 34
 Süselbeck, Jan 285

 Tariq, Ali R. 301
 Tellkamp, Uwe 102
 Thiele, Christian 113–114, 116, 120
 Thiemann, Jule 309
 Thoss, Jeff 144
 Tolstoi, Lew N. 67
 Tóth, Kinga 229, 234
 Travnicek, Cornelia 330, 340
 Traxler, Mathias 229, 234

- Trump, Donald 84
Tübke, Werner 63

Ulmer, Judith 172, 183, 185
Uslar, Moritz von 114, 118
Uthoff, Jens 250, 266–267
Utler, Anja 205–208, 217

Vermeer, Johannes 63
Vöcklinghaus, Lena 225–226, 233
Voß, Torsten 2, 4, 137–138, 186, 198

Wanda, Marco M. 175–176, 252–253
Warburg, Aby 211–213
Wassermann, Jakob 280
Watson, Emma 312
Wedgwood, Cicely V. 70
Wegmann, Thomas 1–2, 4, 24, 112, 127–128,
137–138, 159, 170, 185–186, 198, 327

Weidermann, Volker 45–46
Weinrich, Harald 1, 89, 142
Weiss, Peter 190
Weissenberger, Klaus 188–189
Weixler, Antonius 161, 179, 181, 327
Werle, Dirk 59
Wiele, Jan 99
Willemsen, Roger 31, 33
Winkler, Josef 189–192
Witte, Georg 297
Witzke, Juliane 162, 314
Wolf, Anneke 328
Wolf, Christa 97, 170, 181
Wurmitzer, Michael 99, 264

Yıldız, Erol 309

Zappa, Frank 49
Zeh, Juli 59, 124, 144

