

1 Einleitung

1.1 Schriftsteller:innen – Indizien

Über Schriftsteller:innen zu sprechen, führt mitunter zu Verwirrungen. Am 28.05.2015 schreibt ein *Amazon*-Nutzer mit dem Namen ‚gross johann‘ eine Rezension unter dem Titel *Täuschung?* zu Marlene Streeruwitz’ Roman *Die Reise einer jungen Anarchistin durch Griechenland* (2014):

Ich habe das Buch gekauft, weil ich gerne Marlene Streeruwitz lese. Die Angabe ‚Marlene St[reeruwitz] als Nelia Fehn‘ war für mich irreführend, zumal auch in den Pressestimmen von einem Buch von Marlene Streeruwitz die Rede war. Tatsächlich ist das Buch offensichtlich von einer jungen Schriftstellerin, Nelia Fehn[.] geb. 1993[.] verfasst. Es ist ihr erster Roman. So steht es jedenfalls am Ende des Buches. Sie ist die Tochter einer Dora Fehn, die auch Schriftstellerin war. Mir hat der Stil jedenfalls überhaupt nicht gefallen und hat mich auch nicht an die Bücher von Marlene Streeruwitz erinnert.¹

Tatsächlich ist die Autorin des Romans Streeruwitz, die fingierte Autorin allerdings die genannte Nelia Fehn. Nelia Fehn wiederum ist die Hauptfigur in Streeruwitz’ Roman *Nachkommen*. (2014), in dem sie es mit ‚ihrem‘ Roman *Die Reise einer jungen Anarchistin durch Griechenland* auf die Short List des Deutschen Buchpreises schafft. Den Roman ihrer Figur hat Streeruwitz also mitgeliefert und insofern „als“ Nelia Fehn geschrieben. Eine Täuschung, nach der der Titel der Rezension fragt, liegt hier eigentlich nicht vor – doch getäuscht hat Streeruwitz’ den Rezensenten trotzdem, wenn auch unfreiwillig. Andere fingierte Schriftsteller sorgen für weniger Verwirrung: Wenige Jahre vor dem ‚Auftritt‘ Nelia Fehns erfindet Jan Wagner für seinen Gedichtband *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern* (2012) ebenfalls Autoren, sogar gleich drei Dichter. Einer davon ist der poetische Landwirt Anton Brant, jedoch ist es schwer vorstellbar, dass jemand auf diesen Dichter hereinfallen würde. Zwar stattet Wagner ihn auch mit einer Biographie (er komme aus der Nähe von Friedrichsstadt), ja sogar mit einer

1 Rezension von „gross johann“ unter der Produktschreibung von Amazon: <https://www.amazon.de/Reise-einer-jungen-Anarchistin-Griechenland/dp/3100022440> [28.06.2015, zuletzt geprüft: 01.04.2025].

Literaturliste aus (Publikationen in „*Die Wurzel. Literaturzeitschrift des Verbands Deutscher Gemüsezüchter*“)² – die einzige entsprechende Laien-Rezension zeigt sich von diesem Spiel jedoch begeistert.³ Liegt das daran, dass man einem Landwirt keine Lyrik zutrauen kann? Oder dem Lyriker keine landwirtschaftliche Arbeit? Wie man auch immer diese Fragen beantworten mag, der Unterschied zwischen Nelia Fehn und Anton Brant liegt auch in ihrer Originalität: Der holsteinische Bauerndichter, der stets im Vokabular seiner „landschaftliche[n] Wörter“⁴ bleibt und „viele[] hundert Gedichte[]“⁵ immer wieder über das norddeutsche Landleben schreibt, dieser Dichter ist einfach zu einzigartig, um wahr zu sein. Nelia Fehn aber passt in den sozialen Kontext, der einer Schriftstellerin zugeordnet wird, wie die oben zitierte Rezension ja ausdrücklich betont, indem sie die entsprechende sozialen Rahmendaten aufzählt: Sie ist „jung“ (was den Stil erkläre, der nicht an Streeruwitz heranreiche) und besonders „die Tochter einer Dora Fehn, die auch Schriftstellerin war“. Als Tochter einer Schriftstellerin ist die Schriftstellerin glaubwürdig, als „sechster Sohn einer holsteinischen Bauernfamilie“ ist es der Schriftsteller eher nicht.⁶

An anderer Stelle hat Wagner selbst gezeigt, wie verbreitet das Phänomen der „imaginären Dichter“ ist, es reicht von Ossian bis in die Gegenwart.⁷ Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu erfinden, scheint keine Schwierigkeit darzustellen. Stabilisiert, ja glaubwürdig werden diese Imaginationen häufig aber gerade nicht durch ihre Individualität, sondern ihre Typizität. Ern Malley etwa wurde von James McAuley (1917–1976) und Harold Stewart (1916–1995) gerade als Stereotyp der avantgardistischen Literaturszene Australiens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erdacht, seine fingierte Biographie mit Anspielungen an Schriftsteller gespickt. Als Fake ist Ern Malley gerade im Rückblick und mit einiger Distanz leicht zu durchschauen. Jedoch: Der Zeitungsherausgeber Max Harris (1921–1995)

2 Jan Wagner: *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern. Drei Verborgene*. München: Hanser 2012, S. 22.

3 Rezension von „xekina_i_mia“ unter der Produktschreibung von Amazon: https://www.amazon.de/gp/product/3446240306/ref=dbs_a_def_rwt_bibl_vppi_i11 [14.09.2012, zuletzt geprüft 01.04.2025].

4 Siehe den entsprechenden ‚Index‘, Wagner: *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern*, S. 23.

5 Ebd., S. 19.

6 Ebd., S. 17.

7 Vgl. Jan Wagner: *Der Poet als Maskenball. Über imaginäre Dichter*. Mainz: Akad. der Wiss. und der Literatur; Steiner 2014 (Abhandlungen der Klasse der Literatur und der Musik 1). Zum Thema siehe besonders die monographische Arbeit von Therese-Marie Meyer: *Where fiction ends. Four scandals of literary identity construction*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2006 (ZAA monograph series 3).

wurde durch diese Typizität gerade überzeugt und blamierte sich in der Folge.⁸ Viele der spektakulärsten Fälle von Dichter-Täuschungen und -Fakes⁹ gehen freilich mit der aufwändigen Fälschung literarischen Materials einher: Briefe werden angefertigt, Blätter künstlich über Kerzenflammen gealtert, Expeditionen in das schottische Hochland finanziert. Aber: Imaginierte Schriftsteller:innen werden, wie die ‚Fälle‘ Nehn und Brant zeigen, auch und maßgeblich durch ihre Typizität glaubwürdig.

Über Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu sprechen, führt mitunter zu Komplikationen. Am 25.03.2012 tritt der Schriftsteller Christian Kracht in der Literatursendung *Druckfrisch* mit Denis Scheck auf. Es ist ein Interview anlässlich seines Romans *Imperium* (2012), ein TV-Moment, der höchst unterhaltsam und anregend scheitert, also im besten Sinne gelingt. Kracht erzählt, dass er eigentlich Maler habe werden wollen, aber immer nur einen Maler gespielt und sich „immer nur so angezogen“ habe, mit einem „Overall [...] mit Farbflecken überall, die ich mir sorgsam morgens aufgemalt habe“.¹⁰ Er sei eher ein „Malerdarsteller“ gewesen – und zieht sich also so an, wie man sich einen typischen malenden Künstler eben vorstelle. Aber, antwortet Scheck, es gebe ja „die Gefahr, Dichterdarsteller zu werden.“ Krachts Antwort beginnt einen chaotischen Diskurs darum, was ein Dichterdarsteller ist und wie man sich zu solchen Dichterdarstellern verhält: „Ja, das stimmt. Das werfen Sie mir vor?“ „Nein!“, wirft Scheck sofort ein und danach permutiert das Konzept des Dichterdarstellers mehrfach und das auf interessante Art und Weise. Erstens: Kracht legt nach, man sei „eigentlich immer Schriftstellerdarsteller. Also zumindest für mich, ich kann das gar nicht trennen.“ Zweitens, wieder Scheck: „Warum kriegt man dieses schülercliquenhafte Verhalten“, nämlich die Sanktion von Abweichungen im „Kunstbetrieb“, „nicht aus den Köpfen heraus?“ Demnach wäre also ein gewisses Maß an Typizität also nötig, um am „Kunstbetrieb“ zu partizipieren, leider. Drittens, wieder Scheck (Kracht hatte keine Antwort): Ob denn aber das „Schriftstellertum nicht eine einzige Beschäftigung sei“ mit dem individuellen Inneren, „den verborgenen psychischen Impulsen, die in uns hantieren“ und, so müsste man schließen, eine ganz und gar anti-typi-

8 Wagner: Der Poet als Maskenball, S. 10–12; Meyer: Where fiction ends, S. 41–72.

9 Die Begriffe ‚Fälschung‘ und ‚Fake‘ werden hier nach Doll verwendet, der sie sehr produktiv differenziert, indem er den ‚Fake‘ durch die schon einkalkulierte Aufdeckung des Betrugs von der Fälschung unterscheidet. Bezeichnenderweise sind seine Beispiele Macpherson (Fälschung) und Ern Malley (Fake). Vgl. Martin Doll: Fälschung und Fake. Zur diskurskritischen Dimension des Täuschens. Berlin: Kadmos 2015 (Kaleidogramme 78), S. 22–25.

10 Zitiert wird im ganzen Absatz aus dem privaten Mittschnitt der Sendung *Druckfrisch*, WDR, 25.03.2012. TC: 00:09:50–00:13:50.

sche Angelegenheit. Wieder Kracht: Ja, aber „nicht, wenn man es nur darstellt“. Der Höhepunkt der Verwirrung folgt. Kracht führt aus: „Also, wenn man lediglich mit den Worten hantiert und sie dann hübsch zusammenfügt, also Kästner z.B. hat das gemacht, den ich ja sehr schätze und den ich im Roman [...] emuliere.“ Ob man das so sagen könne. Könne man, urteilt Scheck.

Was ist hier passiert? Einig ist man sich zunächst, als man über den Künstlerdarsteller lächelt. Bedenklich wird es, als Kracht die Notwendigkeit der ‚Dichterdarstellung‘ betont. Engagiert kontert Scheck mit dem Bestehen auf der Individualität des Schriftstellers. Kracht stimmt ein, indem er den Wortarrangeur abwertet („lediglich“) und dann sofort aufwertet (Kästner, den er „bewundert“). Aber wie ist das möglich? Wenn die Typizität, die ja doch die soziale Gruppe ‚der‘ Künstler- und Schriftsteller:innen auszeichne, leider, abzuwehren ist, wenn also ‚der‘ Schriftsteller aus dem Eigenen, dem Inneren schöpfe müsse, um als Künstler er selbst und nicht nur ein Darsteller zu sein, wie kann dann Kästner bewundert werden, wenn er doch ‚lediglich‘ mit den Worten ‚hantiere‘ und wie kann Kracht ihn ‚emulieren‘, wodurch er ja seine eigene Individualität wiederum aufgäbe. Ist das nicht ein Widerspruch?

Nicht unbedingt, denn Kracht emuliert ja nun gerade nicht ‚den‘ Schriftsteller, wie er ‚den‘ Maler emulierte, sondern er emuliert Erich Kästner: einen individuellen, historischen Dichter. Er eifert nicht dem Typus nach, sondern dem Einzelfall. So ließe sich das scheinbare Paradoxon auflösen. Ob Kracht und Scheck diese Lösung des Problems im Moment des Interviews tatsächlich im Sinn hatten, sei dahingestellt. Ohnehin sollte man aus den spontanen Äußerungen in einem mit sichtlichem Humor geführten Interview nun nicht belastbare, systematisierte Schriftstellerkonzepte formen. Feststellen lässt sich jedoch, dass beide hier Diskurspositionen zu ‚dem‘ Schriftsteller und dem Schriftsteller Kracht (und Kästner) navigieren. Der Schriftsteller verheddert sich leicht zwischen Typizität und Individualität, zwischen „Schriftstelleranzug“ und genuinem, emphatisch behauptetem Ich.

Über Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu sprechen, führt mitunter zu Lücken, die kreativ gefüllt werden müssen. 1929 denkt Virginia Woolf darüber nach, wie es einer Schwester Shakespeares – sie nennt sie Judith – ergangen wäre, wenn sie den gleichen Weg wie ihr Bruder zu gehen gehabt hätte. Judith ist eine weitere imaginäre Schriftstellerin, eine Ahnin von Ern Malley, Anton Brant und Nelia Fehn. Allerdings stellt sich hier keine Frage nach ihrer tatsächlichen Existenz. Das ist gerade der Punkt: „Denn ein Genie wie das von Shakespeare wird nicht unter schwer arbeitenden, unge-

bildeten, knechtischen Menschen geboren.“¹¹ Aber glaubwürdig machen muss Woolf ihre Judith doch. Auch Judith bekommt eine skizzenhafte Biographie, die Woolf aus Versatzstücken von Lexikonwissen über das Leben der Frau des elisabethanischen Zeitalters zusammenbaut: den Zwang der Ehe, ein Vater, der sie schlägt, eine Umwelt, die sie unterdrückt. Der Zweck dieser Informationen ist, zugespitzt formuliert, ebenfalls eine Täuschung, allerdings eine gerechtfertigte. Glaubwürdig muss das erdachte Einzelschicksal dieser erzählten Judith sein, damit sie die von Woolf festgestellte Lücke, die die Sozialgeschichte des weiblichen Schreibens ist, füllen kann: „Da Fakten [zur Geschichte des weiblichen Schreibens, N. G.] so schwer zu erlangen sind, will ich mir einmal vorstellen, was geschehen wäre, wenn Shakespeare eine wunderbar begabte Schwester gehabt hätte [...].“¹² Judith wird im Text so realisiert, dass sie für eine ganze Gruppe von verhinderten und buchstäblich zu Tode gequälten talentierten Schriftstellerinnen eintreten kann: „Wenn man jedoch von einer Hexe liest, die ertränkt wurde, von einer Frau, die von Teufeln besessen war [...], dann, denke ich, sind wir auf der Spur einer verhinderten Romanschriftstellerin, einer unterdrückten Dichterin [...].“¹³ Judith gewinnt ihre Glaubwürdigkeit durch die biographische Darstellung, die Woolf erdenkt, und diese Glaubwürdigkeit unterstreicht das zentrale Argument: Es gab ‚die‘ Schriftstellerin schon immer, sie wurde nur nicht als solche erkannt. Und Judith Shakespeare, die es nicht gab und die auch vergessen worden wäre, wenn es sie gegeben hätte, zeichnet sich noch durch etwas anderes als eine ‚typische‘ Biographie aus: durch ein dichterisches, individuelles, inkompatibles, inkommensurables Innenleben, das sich jeder Beschreibbarkeit entzieht. Keine Gedanken und Gefühle teilt Woolf von dieser Figur mit, nur: „[W]er will die Hitzigkeit und das Ungestüm des Dichterherzens ermessen, wenn es im Körper einer Frau gefangen und gebunden ist?“¹⁴ Scheck nennt das Kracht gegenüber dann später die „verborgenen psychischen Impulse[]“ (s. o.), das Betätigungsfeld ‚der‘ Schriftsteller:innen. Die Schriftstellerin Judith ist ein Individuum, das ins Typologische gewendet wird.

Über Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu sprechen, führt mitunter zu widersprüchlichem Small Talk. In Theodor Fontanes *Stechlin*, erschienen 1898, führt ein Spaziergang Dubslav, seinen Sohn Woldemar und zwei

11 Virginia Woolf: Ein eigenes Zimmer. Deutsch von Heidi Zerning. In: Dies.: Gesammelte Werke. Hrsg. von Klaus Reichert. 20 Bde. Essays 1. Frankfurt a.M.: Fischer 1989–2012, S. 8–125, hier S. 52.

12 Ebd., S. 50.

13 Ebd., S. 52.

14 Ebd., S. 51.

Freunde über den „Poetensteig“. Man amüsiert sich über die Namensgebung und ‚die‘ Poeten überhaupt. Dubslav spricht zuerst:

„Bei den Kürassieren war keiner, und ich habe überhaupt nur einmal einen gesehen, mit einem kleinen Verdruss, und einer Goldbrille, die er beständig abnahm und putzte. Natürlich bloss ein Männchen, klein und eitel. Aber sehr elegant.“
 „Elegant?“ fragte Czako. „Dann stimmt es nicht; dann haben Sie so gut wie keinen gesehen.“¹⁵

Der Witz bedient sich hier offenbar eines bestimmten Bildes von den deskriptorischen ‚Poeten‘. Dass nie wirklich ein Schriftsteller über den ‚Poetensteig‘ gegangen sei, sei entsprechend „gut so“, meint Dubslav.¹⁶ Czako, der Freund seines Sohnes, trägt diese Vorbehalte durch seine Stichelei gegen die unmöglich jemals „elegant“ auftretenden Schriftsteller solidarisch mit. So seien sie eben, ‚die‘ Poeten, ganz und gar nicht elegant und glücklicherweise: nicht hier. Aber so sind dann wohl nicht alle Schriftsteller und anwesend sind sie in gewisser Form doch. Denn so fremd Dubslav ‚die‘ Poeten sind, so vertraut ist er mit dem literarischen Kanon. Den Feldherren Carl Gustaf Wrangel, auf den nur wenig später die Sprache kommt, kennt er vor allem aus Schillers *Wallenstein*.¹⁷ Und Czako, der ‚die‘ Poeten vorher noch schasst, hat das Goethezitat stets zur rechten Zeit zur Hand und zollt dem Dichturfürsten so etwas wie Respekt („Schall und Rauch, siehe Goethe, und Sie werden sich doch nicht in Widerspruch mit *dem* bringen wollen“).¹⁸ Gewitzelt wird schließlich auch mit allseits bekannten Anspielungen auf den *Faust*, deren gegenseitiges Verständnis eine vertrauliche, freundschaftliche Gruppendynamik erzeugt.¹⁹ ‚Der‘ Poet wird also gemieden, aber der Poet Schiller und der Poet Goethe begleiten die Männer tagtäglich, sie sind Teil ihrer kommunizierbaren, durch die Poeten symbolisch verbürgten Identität. Der typische Schriftsteller ist auf Stechlin nicht willkommen, zuhause sind dort die individuellen Klassiker.

Über das Sprechen über Schriftstellerinnen und Schriftsteller zu sprechen, führt zur These dieser Arbeit. Was in den angerissenen Beispielen teils widersprüchlich und konfus erscheinen mag, erweist sich in einer narratologisch-theoretischen und literaturgeschichtlichen Perspektive nicht als

15 Theodor Fontane: *Der Stechlin*. Mit einem Nachwort von Max Rychner. Zürich: Manesse 1975, S. 76.

16 Ebd.

17 Ebd., S. 83.

18 Ebd., S. 120.

19 Vgl. ebd., S. 143. Rex zu Czako: „Außerdem haben *Sie* sie durch den Garten geführt, nicht ich, und mir war immer, als ob ich Faust und Gretchen sähe.“

ein Chaos, sondern als ein Nebeneinander verschiedenen Sprechens über Schriftsteller:innen, das jeweils strategisch begründet ist: Das Verhältnis von Typizität und Individualität macht die imaginierten Schriftsteller:innen mehr oder weniger wahrscheinlich; das Beharren auf der schriftstellerischen Individualität profiliert die Berufsgruppe, die sich allerdings gerade in dieser Profilierung selbst typisiert, um sich Individualität als Gruppe zuzuschreiben; die Individualisierung der erfundenen Schriftstellerin wird zu einem typischen, exemplarischen Fall gemacht; die typischen Poeten werden abgewertet, während die Klassiker als identitätsstiftendes Symbol fungieren. Über Schriftsteller:innen zu sprechen, bedeutet: Individualität, Typizität und symbolische Funktionen zu behaupten, zu beanspruchen, auszutariieren. Als Strategien verstanden sind diese Phänomene, die bis hierhin nebenbei von der Gegenwart bis in das 19. Jahrhundert verfolgt wurden, literaturhistorisch noch weiter zurückzuführen auf einen Diskurs, der sie maßgeblich hervorgebracht und popularisiert hat: die massenhafte Literatur über Schriftsteller:innen zum Zeitpunkt der Entstehung moderner Schriftstellerei, also – vorläufig sei die Vereinfachung erlaubt – ungefähr ab 1750. Theoretisch lassen sich die skizzierten Diskursphänomene genau dort fassen, wo sie Gestalt annehmen: in Form der Schriftsteller:innenfiguren selbst. Die Strategien ihrer Darstellung als Individual-, Typen- und Symbolfiguren bilden sich ausdifferenzierende Diskurse über Schriftsteller:innen ab, die dann wiederum produktiv in ein Spannungsverhältnis gesetzt werden können. Das Sprechen über Schriftsteller:innen führt bereits ab dem 18. Jahrhundert in eine Mehrstimmigkeit und ist geprägt von den Momenten (dis-)harmonischer Spannung, die sich daraus ergeben.

1.2 Forschungsbericht

Die Forschung zu Schriftsteller:innenfiguren im weiteren Sinne ist nicht vollständig zu überblicken, dazu sind die möglichen Anknüpfungspunkte für wissenschaftliche Fragestellungen zu vielfältig. Das weite Forschungsfeld lässt sich aber durch die Unterscheidung verschiedener Forschungsrichtungen und -ansätze umreißen:

Erstens gehören zur Erforschung der Schriftsteller:innenfiguren die grundlegenden literatur- und sozialhistorischen Forschungen zum Schriftstellerberuf und den Produktionsmöglichkeiten der Literatur. Hierher

gehören urheberrechtliche Rahmenbedingungen und Verdienstmöglichkeiten von Literaturproduzierenden.²⁰

Zweitens bestehen verschiedene Forschungsfelder mit einer teils über hundertjährigen Tradition im Bereich der genre- und gattungsbasierten Untersuchungen zu Schriftsteller:innen im Speziellen und Künstler:innen im Allgemeinen: Forschung zum Dichtergedicht,²¹ dem Künstlerdrama²² und besonders dem Künstlerroman.²³

Drittens wurde besonders in jüngerer Zeit immer wieder der Blick auf die Inszenierungsstrategien von Schriftsteller:innen gerichtet. Öffentliche Auftritte, aber auch literarische Gestaltungen von (Schriftsteller)-Figuren spielen dabei eine zentrale Rolle.²⁴

20 Näher werden diese Aspekte in → 3 referiert.

21 Siehe dazu auch den Überblick in → 5.1.

22 Einen Überblick im literaturhistorischen Durchgang bietet Uwe Japp: *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin: De Gruyter 2004. Japp konzentriert sich dabei auf das Themenfeld des Konflikts eines herausgehobenen Künstlers mit seiner Umwelt, Literatursatire blendet er mit der Ausnahme von Weißes *Poeten nach der Mode* (→ 4.4) weitgehend aus. Konzentriert auf die erste Hälfte des 19. Jahrhundert vgl. die materialreiche und auch jenseits vom Kanon forschende Studie von Krista Jussenhoven-Trautmann: *Tendenzen des Künstlerdramas in der Restaurationsepoche (1815-1848)*. Dissertation. Köln 1975. Zum Künstlerdrama des 20. Jahrhunderts und seiner Überwindung des von Japp fokussierten Konflikts zwischen dem Künstler und seiner Umwelt siehe Nina Birkner: *Vom Genius zum Medienästheten. Modelle des Künstlerdramas im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 2009 (*Studien zur deutschen Literatur* 192).

23 Zu verweisen ist hier an erster Stelle auf Marcuses Studie *Der deutsche Künstlerroman*, die er 1929 als Dissertation anfertigte und die das Forschungsgebiet im 20. Jahrhundert maßgeblich popularisiert hat. Marcuse beschreibt den Künstlerroman darin als eine Gattung, die das Leiden des einsamen Künstlers („das Leid und die Sehnsucht des Einsamen“) verhandelt. Herbert Marcuse: *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 332. An Marcuses Programm der ideologisch aufgeladenen Gegenüberstellung von Welt und Künstler hält auch Zima fest, wenn auch mit Fokus auf Literatur der Moderne und Postmoderne. Vgl. Peter V. Zima: *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen: Francke 2008. Jüngst hat Stottmeister dieser ideologischen Forschungsrichtung eine andere Perspektive gegenübergestellt, die nach dem Verhältnis von Kunstwerk und Künstler im Roman fragt. Verwiesen sei auch auf seinen (besonders mit Blick auf Marcuse) ausführlichen Überblick zur Erforschung des Künstlerromans, vgl. Jan Stottmeister: *Vom Künstlerroman zum Kunstroman. Fiktive Künstler und ihre Kunstwerke in der erzählenden Literatur*. Baden-Baden: Ergon 2021, S. 33–43.

24 Die Verbindung von inner- und außerliterarischen Inszenierungsstrategien untersucht besonders Alexander M. Fischer: *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter 2015 (Beihefte zum *Euphoriion* 80). Grundlegend dafür sind die von Gunter E. Grimm herausgegebenen Sammelbände zu Autorbildern und -inszenierungen: *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M.: Fischer 1992; *Schriftsteller-Inszenierungen*. Hrsg. von Gunter E. Grimm u. Christian Schärf. Bielefeld: Aisthesis 2008.

Viertens besteht eine unüberschaubare Masse an Forschung zu bestimmten Autorkonzepten, die sich mal mehr und mal weniger deutlich auch in Form literarischer Figuren zeigen. Dabei handelt es sich meistens entweder um die literaturhistorische (Re-)Konstruktion von produktionsästhetischen Besonderheiten bestimmter Autoren, diskurshistorisch abgeleitete Regelmäßigkeiten innerhalb einer bestimmten Gruppe von Autoren oder die Erforschung regelpoetischer Vorgaben. Sinnvoll lässt sich dieser disparate und weite Forschungsbereich kaum zusammenfassen, veranschaulichen kann ihn jedoch eine (obschon unabgeschlossene) Sammlung bildungssprachlicher Epitheta zum Autor. Es gibt neben dem *poeta vates*, *poeta laureatus* und *poeta doctus* sowie dem *poeta minor* und *poeta magna*²⁵ noch den *poeta christianus*, *poeta teutonicus*, *poeta bibliothecarius*, „*poeta philologus*“, ²⁶ *poeta medicus*, *poeta fictor*, *poeta eruditus*, *poeta creator*, „*poeta nerd*“²⁷ usw.

Die Forschung zur Schriftsteller:innenfiguren im engeren Sinne bewegt sich häufig in einem Bereich zwischen diesen vier genannten größeren Forschungsschwerpunkten. Sozialhistorische Befunde werden in Texten wiedergefunden, Schriftsteller:innen tragen als Künstler:innenfiguren gesellschaftliche Konflikte aus (oder auch nicht), eine dargestellte Figur deutet auf die Inszenierungsstrategie oder (unfreiwillig) auf das Innerste eines Autors oder Figuren entsprechen einem bestimmten Dichter:innenverständnis (oder auch nicht) – häufiger ist mehr als nur eine dieser Aussagen auf eine Schriftsteller:innenfigur anwendbar. Die systematische Auseinandersetzung mit expliziten Schriftstellerfiguren im 20. Jahrhundert (und nicht etwa mit einer Textgattung wie dem Künstlerroman) beginnt in den 1930er Jahren und erscheint aus heutiger Perspektive methodisch freilich überholt: Obenauer hat 1933 eine stark psychologisierende Studie zu ‚ästhetischen Menschen‘ geliefert, also Figuren, die in rezipierender oder produzierender Form an Kunst beteiligt sind, und darin die Lukács'sche These der Substitutionskraft von Kunst unter den Bedingungen einer weggebrochenen Religiosität ausgeweitet.²⁸ Von ihm aus führt eine kurze Forschungslinie durch

25 Siehe zu den Begriffen im Einzelnen den Überblick bei Anke Detken: [Art.] Poeta. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hrsg. von Gert Ueding. 12 Bde. Bd. 6. Darmstadt: WBG 1992–2015, Sp. 1289–1304.

26 Poeta philologus. Eine Schwellenfigur im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Mark-Georg Dehrmann u. Alexander Nebrig. Berlin: Peter Lang 2010.

27 Christian Dinger: Das autofiktionale Spiel des „poeta nerd“. Inszenierung von Authentizität und Außenseitertum bei Clemens J. Setz. In: „Es gibt Dinge, die es nicht gibt“. Vom Erzählen des Unwirklichen im Werk von Clemens J. Setz. Hrsg. von Iris Hermann u. Nico Prelog. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020 (Literatur & Gegenwart 4), S. 65–75.

28 Karl Justus Obenauer: Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. München: Beck 1933.

die 1930er: Greatwood geht mit völliger Selbstverständlichkeit davon aus, dass eine mechanistische Notwendigkeit für Schriftsteller in der Selbstdarstellung via Schriftstellerfiguren bestehe und versteht entsprechende Figuren folglich als zwangsläufigen Ausdruck der jeweiligen Künstlernatur des Autors.²⁹ Materialreich und verdienstvoll ist die auf das 19. Jahrhundert konzentrierte Studie von Gräfe, die allerdings neben der Aufzählung und Zusammenfassung einer ganzen Reihe von Texten mit Schriftstellerfiguren keine weiterführenden Deutungen liefert.³⁰ Einen Neubeginn der Erforschung von Schriftstellerfiguren – die autor- oder werkspezifischen Arbeiten seien hier zunächst ausgeklammert – stellt von Westphalen 1978 bereit: Deutlich gegen die in der Germanistik, besonders in der Erforschung von Künstlerdramen und -romanen, reproduzierte mystifizierende Künstlerverehrung positioniert, richtet er den Blick auch auf Schriftstellersatiren des 17. und frühen 18. Jahrhunderts und endet demonstrativ mit einer Analyse von Goethes *Tasso*, von dem aus das Bild des weltinkompatiblen Künstlers in Literaturgeschichte und -wissenschaft wirke.³¹ Kaspers thematisch auf den ‚armen Poeten‘ konzentrierte Studie setzt sich, wie auch die vorliegende Arbeit, hauptsächlich mit Texten um 1800 auseinander und beobachtet dort einen Zwiespalt in der Gestaltung der Schriftstellerfiguren, die gleichzeitig „tragisch[]“ und „lächerlich[]“ sei, ein Außenseiter ohne die Fähigkeit, sich zu integrieren, und ein sozial verarmter, ausgestoßener, verkannt trotz innerer Größe.³² Dieses Spannungsverhältnis, das sich im Rückgriff auf die Sozialgeschichte der Schriftstellerei aus der Gegenüberstellung von Wert und Wertschätzung ergibt, ist ebenfalls das Leitthema des neueren Sammelbandes von Jacob und Ebert.³³ Literaturhistorisch und thematisch breit aufgestellt ist Selbmanns Monographie zum *Dichterberuf*, die man mit Blick auf das Forschungsfeld als ein Standardwerk begreifen muss. Selbmann verfolgt ‚Dichter‘-Figuren von der Antike bis in die Gegenwart und bedient sich dafür miniaturhafter Einzelanalysen. Was im derart aufgespannten Panorama sichtbar wird, ist die Wandelbarkeit der Schriftstellerfiguren. Erfassbar

29 Edward Albert Greatwood: Die dichterische Selbstdarstellung im Roman des Jungen Deutschland. Berlin: Junker und Dünhaupt 1935 (Neue Forschung 27).

30 Gerhard Gräfe: Die Gestalt des Literaten im Zeitroman des 19. Jahrhunderts. Berlin: Ebering 1937.

31 Joseph Graf von Westphalen: Zur Entstehung der Dichterfigur. Ein Beitrag zur Geschichte des Dichter- und Künstlerbildes. Dissertation. München 1978.

32 Katharina Kaspers: Der arme Poet. Wandlungen des dichterischen Selbstverständnisses in der deutschen Romantik. Frankfurt a.M.: Lang 1989, S. 6.

33 Reicher Geist, armes Leben. Das Bild des armen Schriftstellers in Geschichte, Kunst und Literatur. Hrsg. von Frank Jacob u. Sophia Ebert. Würzburg: Königshausen & Neumann 2020.

werden sie für Selbmann in einer Matrix aus „Ausrichtung auf die dichterische Inspiration“, „Ausrichtung auf das Publikum“ und „Ausrichtung an Artistik oder Gelehrsamkeit“,³⁴ womit er im Ergebnis seiner Arbeit wiederum auf etablierte Autorenkonzepte (*vates*, *doctus* und *laureatus*) zurückgreift. Bis in die frühen 2000er Jahre herrscht damit, etwa bei Kaspers, bei Selbmann, in der Rahmung des Sammelbandes von Grimm und auch in anderen Studien, das Verständnis einer Beschreibung eines tatsächlichen ‚Selbstverständnisses‘ vor, das sich aus der Literatur ableiten lasse – ein Begriff der deswegen zu einem Gemeinplatz der Untertitel dieser Arbeiten avanciert ist.³⁵ Daraus lässt sich ein den Studien zugrundeliegendes Verständnis von Literatur ableiten als einem Medium, das ein reales, zum Ausdruck kommendes Verständnis vom Schriftsteller:innendasein widerspiegelt.³⁶ Dieses Vorgehen führt zu verschiedenen, fruchtbaren Ergebnissen, bricht das komplexe Verhältnis zwischen Schriftsteller:innenfiguren und Schriftsteller:innen allerdings auch auf eine einfache Logik des Codierens und Dechiffrierens herunter: Das Selbstverständnis der Schriftsteller:innen hängt am Baum des Textes, der ihnen organisch entwächst, und muss nur hermeneutisch abgepflückt werden. Die Schriftsteller:innenfiguren verrieten somit, wie Autoren sich tatsächlich verstehen würden.

Diese breiter angelegten und dabei auf die Darstellung von Schriftsteller:innenfiguren abzielenden Arbeiten werden flankiert von einer unüberschaubaren Zahl autor- oder textspezifischer Analysen, die sich in Methodik und Forschungsinteresse zu stark unterscheiden, um sie hier zusammenfassen zu können.³⁷ Insgesamt jedoch haben gerade die monographischen

34 Rolf Selbmann: Dichterberuf. Zum Selbstverständnis des Schriftstellers von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Darmstadt: WBG 1994, S. 252.

35 Vgl. Grimm: Metamorphosen des Dichters. Der Untertitel betont das „Selbstverständnis“ deutscher Schriftsteller. Kaspers (Anm. 32) verwendet den Begriff ebenfalls im Untertitel ihrer Arbeit, genau wie auch Selbmann.

36 Auch der Spiegel taucht deswegen gern in den (Unter-)Titeln entsprechender Studien auf, etwa bei Walter Hinck: Das Gedicht als Spiegel der Dichter. Zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1985 (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften Vorträge 273) oder bei Roland Duhamel: Dichter im Spiegel. Über Metaliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.

37 Um aber wenigstens ein paar wenige, zufällig ausgewählte Beispiele zu nennen, die der hoffentlich folgenden Forschung die Recherche nach den richtigen Schlüsselbegriffen vereinfacht: Monika Schmitz-Emans: Dachstubenbewohner, Friedhofsschwärmer, Perücken-träger. Zu den Dichtergestalten in Bonaventuras „Nachtwachen“. In: Aurora 49 (1989), S. 175–201; Lothar Veit: Einsam in der Menge. Der Schriftsteller in Wolfgang Koeppens Nachkriegsromanen. Marburg: Tectum 2002; Bruno Hannemann: Zum Selbstverständnis des Dichters vor 1848. Franz Grillparzers *Der arme Spielmann*. In: Monatshefte 69 (1977) H. 4, S. 377–390; Karl-Joachim Fuhrmann: Die Gestalt des Dichters und die Bestimmung

Überblicke wiederholt einen gewissen Bruch in jenem ‚Selbstverständnis‘ beobachtet, das sie beschreiben möchten. Bei von Westphalen wird der Bruch zwischen dem lächerlichen und dem großen Schriftsteller betont, um Ideologiekritik an der Germanistik zu betreiben. Bei Kaspers liegt dieser Bruch im Spannungsverhältnis zwischen lächerlicher und tragischer Schriftstellerfigur – hier wird er geglättet, indem das ‚Triviale‘ zum ‚Tragischen‘ hin aufgelöst wird.³⁸ Bei Selbmann wird der Bruch über die Matrix von *vates*, *doctus* und *laureatus* gespannt, allerdings nur im zusammenfassenden Rückblick,³⁹ denn für weite Teile seiner Studie sind diese Begriffe für die Textanalysen nicht tragend. Sie greifen bei Texten wie E. T. A. Hoffmanns *Fräulein von Scuderi* weniger, bei *Des Vetters Eckfenster* mehr. In anderen Arbeiten werden diese ‚Selbstverständnisse‘ auf die Leine einer literaturhistorischen Abfolge gespannt und kommen so gänzlich durcheinander.⁴⁰

1.3 Untersuchungsgegenstand und Vorgehen

Auf der Grundlage dieser Forschungsergebnisse möchte die vorliegende Arbeit gerade den Bruch, also die Komplexität und Heterogenität verschiedener Schriftsteller:innen-Darstellungen untersuchen. Ziel der Arbeit ist es nicht, das ‚Schriftsteller:innenbild des untersuchten Zeitraums herauszuarbeiten. Ziel der Arbeit ist es ebenfalls nicht, einen Katalog unterschiedlicher Schriftsteller:innen-Bilder zusammenzustellen – das haben die erwähnten Arbeiten bereits geleistet. Stattdessen soll anhand verschiedener

der Dichtung bei Heinrich Heine. Würzburg: Gugel 1966; Roger Paulin: „Ohne Vaterland kein Dichter“. Bemerkungen über historisches Bewußtsein und Dichtergestalten beim späten Tieck. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch NF 13 (1972), S. 125–150; Volkmar Stein: Die Dichtergestalten in Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“. Winterthur: Keller 1964.

38 Vgl. Kaspers Thesendarstellung: Kaspers: Der arme Poet, S. I f.

39 Selbmann selbst fürchtet durch diesen zusammenfassenden Kniff den Verlust der in den Einzelanalysen gewonnen Komplexität. Vgl. Selbmann: Dichterberuf, S. 252.

40 Besonders sichtbar wird dies bei Duhamel, der den Versuch einer Ästhetik aus fiktionalen Texten heraus unternimmt, für die er eine andere, „unabhängige ästhetische Tradition“ als die akademische annimmt. Duhamel: Dichter im Spiegel, S. 6. Duhamels Arbeit ist methodisch jedoch nicht kohärent. Weder geht es nur um Dichter, wenn etwa Werther oder Mozart (Mörke) herangezogen werden und auch werden eben nicht nur erzählend-literarische Texte für diese alternative Ästhetik verwendet, sondern auch Überlegungen von Wittgenstein und Nietzsche. Duhamels Beobachtungen läuft auf eine beobachtete „Legitimationskrise“ (41) der Literatur hinaus, die er aus der negativen Darstellung von Dichterfiguren nach 1800 ableitet. Dabei berücksichtigt er allerdings weder die auch um 1800 verbreitete Tradition der Dichter- und Gelehrten satire, noch eine Vielzahl von Texten nach 1800, die sehr wohl ein positiveres, wenn vielleicht auch epigonales Bild vom Dichter zeigen können. Man denke etwa an die Dichterinnengedichte von Droste-Hülshoff (→ 5.1, 5.3.2).

Darstellungsstrategien gezeigt werden, dass es gerade die Wechselwirkungen zwischen verschiedenen ‚Bildern‘ und ‚Selbstverständnissen‘ sind, die die Darstellung von Schriftsteller:innenfiguren prägen. Nicht Schriftstellerinnenbild ‚A‘ oder Schriftstellerinnenbild ‚B‘ sind der vorwiegende Analysegegenstand dieser Arbeit, sondern das ‚oder‘ dazwischen. Die Untersuchung soll so, obwohl sie literaturhistorisch im Zeitraum um 1800 fixiert ist, gestisch auch bis in die Gegenwart weisen: auf das paradoxe Verhältnis zu ‚dem‘ Schriftsteller und zu bestimmten Schriftstellern, wie es sich bei Fontane findet; auf die soziale Aussagekraft des Einzelschicksals, die Woolf behauptet; auf die Problematik verschiedener Autorzuschreibungen, mit denen Kracht konfrontiert wird; auf die Stabilität und Glaubwürdigkeit imaginerter Dichter:innen von Ern Malley bis Nelia Fehn.

Jede wissenschaftliche Arbeit ist auch immer eine Konstruktion, die Arbeit an ausgewählten Gegenständen mit einer ausgewählten Methodik. Als solche ist sie auf das Wohlwollen ihrer Leserschaft angewiesen. Keine theoretische oder literaturhistorische Arbeit, die nicht mit den Ausnahmen hadert, die man ihr entgegenhalten könnte; keine auch, die sich nicht die Frage gefallen lassen müsste, warum dieser und jener Text nicht zum Gegenstand der Untersuchung geworden ist. Um Missverständnissen entgegenzuwirken und besonders in Anbetracht der unüberschaubaren Menge der möglichen Analysegegenstände, scheint es deswegen angebracht, das Vorgehen der Arbeit ausführlicher zu erklären.

Was ist das methodische Vorgehen der Arbeit? Um beobachten zu können, welche Wechselwirkungen es zwischen verschiedenen Schriftsteller:innen-Darstellungen gibt, inwiefern also verschiedene literarische und außer-literarische Diskurse miteinander in ein Verhältnis gesetzt werden, visiert die Arbeit jenen Punkt an, an dem die Darstellung stattfindet: die Figur selbst. Dafür erlaubt sich die Arbeit einen ausführlicheren Methoden- und Grundlagenteil, der narratologische, figurentheoretische Ansätze vorstellt (→ 2). Von besonderem Interesse sind hier grundsätzliche Überlegungen zum Phänomen der Figur, die weiterführen zu jenen Wissensbeständen, auf deren Grundlage Figuren überhaupt verstehbar werden. Ein Anliegen dieser Arbeit ist es dabei, die Möglichkeit einer Figurengestaltung zu betonen, die selbst nicht nur passiv ein angenommenes Wissen über bestimmte soziale Gruppen (z.B. Schriftsteller:innen) bündelt, sondern auch aktiv auf diese Wissensbestände einwirkt (→ 2.1). Darauf aufbauend soll gezeigt werden, dass Figuren zwar immer Informationen vermitteln – etwa über sich selbst, über soziale Gruppen, über bestimmte Diskurse –, dass diesen Informationen aber durch die Darstellungsstrategie einer Figur jeweils unterschiedliche Ziele eignen. Je nachdem wie eine Information angelegt ist

und an welche Art von Figur sie angehängt wird, verändert sie ihren Aussagegehalt. Um es konkreter auszudrücken: Eine Schriftstellerfigur, die gierig ist, kann je nach Anlage der Figur als ethisch problematischer Einzelfall gesehen werden, bei dem die Gier eigentlich nichts mit der Schriftstellerei zu tun hat; oder als Emblem der ganzen schriftstellerischen Zunft, womit die gesamte soziale Gruppe der Schriftsteller als gierig vorgestellt wird; oder aber generell als Kritik an einem profitorientiertem Literatursystem, was die Figur zu einem Stellvertreter eines abstrakten Diskurses macht. Wie die Figur jedoch zu verstehen ist, hängt mit der Art und Weise ihrer Darstellung zusammen. Um diese Darstellungsstrategien in größere literaturhistorische und poetologische Zusammenhänge einordnen zu können, werden sie in drei Figurenkategorien unterteilt.

Die Arbeit schlägt unter Rückgriff auf bisherige taxonomische Versuche vor, die Figuren allgemein als Individualfiguren, Typenfiguren und Symbolfiguren zu verstehen. Mit jeder dieser Figurenkategorien verbinden sich bestimmte Darstellungs- und Rezeptionsmuster, die jeweils unterschiedliche Binnendiskurse instand setzen können (→ 2.2). Typisierte, symbolisierte und individualisierte Figuren tragen also ganz unterschiedliche Bedeutungen aus, indem sie unterschiedliche Deutungsmuster etablieren und/oder einfordern. Es sind genau diese Diskurse, die dann wiederum miteinander in Verbindung gesetzt oder voneinander abgegrenzt werden, wie dann in den Einzelanalysen gezeigt werden soll: Die Art und Weise wie die verschiedenen ‚Bilder‘ der Schriftsteller:innen nebeneinander entstehen und miteinander agieren, ist ihre Darstellungsstrategie, die man wiederum über eine Analyse auf der Grundlage von Figurenkategorien sichtbar machen kann – auch in der nicht-narrativen Lyrik (→ 2.3). Eine Analyse über den Weg der Figurenkategorien ist eine, die mit einigem theoretischen Aufwand verbunden ist. Damit dieser Aufwand nicht zum Selbstzweck wird, wird die Diskussion um den Stellenwert individualisierter oder eben nicht-individualisierter Figuren an kulturelle und poetologische Debatten um Individualität und individuelle literarische Darstellung von Figuren zurückgebunden. Auch wenn die Nomenklatur dieser Arbeit sich aus neueren theoretischen Überlegungen speist, sind diese Überlegungen in der Sache dem Untersuchungszeitraum alles andere als fremd (→ 2.4).

Der Theorieteil entwickelt damit eine Methode, die an das Phänomen der unterschiedlichen Schriftsteller:innendarstellungen angepasst und für seine Analyse designed ist. Dennoch bedeutet der narratologische Ansatz unbedingt, dass auch die Darstellung anderer sozialer Gruppen mit dieser Methode, freilich angepasst an den jeweiligen thematischen und literatur-

historischen Kontext, funktionieren kann. Sicherlich lassen sich auch etwa bei Arztfiguren des 20. Jahrhunderts individualisierende, typisierende und symbolisierende Darstellungsstrategien nachweisen, die auf die eine oder andere Weise miteinander in Spannung gebracht werden. Der Theorieteil dieser Arbeit wird deswegen zwar Schriftsteller:innenfiguren als Beispiele nutzen, wo dies opportun ist, ansonsten aber zunächst dezidiert allgemein bleiben. Die Zuspitzung der Methodik auf den Gegenstand und das literaturgeschichtliche Umfeld erfolgt im historischen Teil (→ 3) und in den Analysekapiteln. Es ist die ausdrückliche Hoffnung dieser Arbeit, dass sie neben der Darstellung der konflikthaften Komplexität von Schriftsteller:innenfiguren im Untersuchungszeitraum – neben einem literaturhistorischen Mehrwert also – auch ein Beitrag zur theoretischen Debatte um die Potenziale verschiedener Figurendarstellungen sein kann.

Was ist der Untersuchungszeitraum? Als Untersuchungszeitraum wird ein erweitertes Feld um das Jahr 1800 festgelegt (1750–1850). Ein durchgehender literaturhistorischer Lauf bis in die Gegenwart würde eine genealogische Logik der Darstellungsstrategien von Schriftsteller:innenfiguren bedeuten, die hier vermieden werden soll. Stattdessen wird der Blick auf das Jahr 1800 und in der erweiterten Perspektive die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts gerichtet, weil sich hier erstens von der Entstehung und Etablierung der Bedingungen moderner Schriftstellerei sprechen lässt, insbesondere des Literaturmarktes. Der ‚Beruf‘, so man denn überhaupt von einem hauptsächlich Gelderwerb aus dem Schreiben sprechen kann, ist damit sozial geöffnet und wird nicht mehr nur von Gelehrten ausgeübt. Diese produktionsseitige Öffnung der Tätigkeit geht zweitens mit dem Einsetzen wachstumsbedingter Marktmechanismen einher: Die Zahl der Schriftsteller:innen steigt im Verlauf des späteren 18. Jahrhunderts rasant an und markiert damit eine kulturelle Revolution, die publizistisch ausgiebig diskutiert und nur selten großzügig entlohnt wird. Gleichzeitig bedeutet Schriftstellerei drittens nun auch gleichermaßen Produktion von Literatur einer Öffentlichkeit gegenüber, die sich als kaufendes oder eben indifferentes Publikum präsentiert. Moderne Schriftsteller:innen in diesem Sinne sind also vom Publikum abhängig. Problematisch ist die Schriftstellerei viertens entsprechend für alle, die sich an ihr versuchen, besonders aber für Schriftstellerinnen, denen kulturelle, wirtschaftliche und rechtliche Hürden in den Weg gelegt werden. Diese sozial-historischen Bedingungen sind gut erforscht, allerdings für die Analyse der Schriftsteller:innenfiguren so relevant, dass sie hier nochmals referiert werden (→ 3). Schließlich erlaubt es die Ausweitung des Untersuchungszeitraums bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, Standardisierungen

im beobachteten Diskurs festzuhalten und auch mehr thematisch relevante Texte besonders von Frauen und über Schriftstellerinnen in die Untersuchung miteinzubeziehen – was sich schon allein lohnt, weil Schriftstellerinnenfiguren von entsprechenden Untersuchungen bislang weitgehend nicht berücksichtigt wurden.⁴¹

Nach welchen Kriterien wurden die untersuchten Texte ausgewählt? Relevant für die Untersuchung sind solche Texte, in denen Schriftsteller:innenfiguren im Sinne moderner Schriftstellerei vorkommen. Das bedeutet: Die Figur muss schreiben und es muss, sofern eine Publikation des Geschriebenen nicht im Text erwähnt wird, einen erkennbaren Zug zum oder eine Thematisierung des Publizierens geben. Figuren, die nur mit dem Gedanken an die Schriftstellerei spielen, sowie Schreiber:innen von Tagebüchern, Briefen und anderen in der Regel unveröffentlichten Texten sind folglich nicht Teil der Studie.⁴² Da es in dieser Arbeit um den literarischen Diskurs um Schriftsteller:innenfiguren geht, das Denken und Sprechen über Schriftsteller:innen überhaupt und nicht über bestimmte Schriftsteller:innen, werden auch Darstellungen historischer Schriftsteller:innen ausgeklammert (etwa Shakespearefiguren, auch biographische Darstellungen fallen dadurch weg) und solche Figuren, die eindeutig in erster Linie als Parodien oder Persiflagen

41 Das soll nicht bedeuten, dass insbesondere die feministische Literaturwissenschaft in den letzten 40 Jahren nicht eine große Menge relevanter Texte zutage gefördert hat. Was in der vorliegenden Arbeit an entsprechenden Texten analysiert werden kann, verdankt sich größtenteils dieser wichtigen Forschung, die aber nur selten das spezifische Augenmerk auf literarische Schriftstellerinnenfiguren gelegt hat. Im Vorfeld sei verwiesen auf die Arbeit von Corinna Heipcke (Autorhetorik. Zur Konstruktion weiblicher Autorschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert. Frankfurt a.M.: Lang 2002 ([Studien zur neueren Literatur 11]), die sich auch spezifisch mit Schriftstellerinnenfiguren in größeren Zusammenhängen beschäftigt, die unendliche wertvolle und materialreiche Forschung Susanne Kords (Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler 1992; Dies.: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900. Stuttgart: Metzler 1996 (Ergebnisse der Frauenforschung 41); sowie mit Blick auf die Lyrik die neuere Anthologie von Anna Bers (Frauen | Lyrik. Gedichte in deutscher Sprache. Hrsg. von Anna Bers. Ditzingen: Reclam 2020).

42 Deswegen werden die Figuren in dieser Arbeit auch generell als *Schriftsteller:innen* bezeichnet, also mit einem Begriff, der die mediale Vermitteltheit des Berufs deutlich markiert. Abgewichen wird von dieser Regelmäßigkeit allerdings dann, wenn ein entsprechender Text oder ein Forschungsdiskurs einen bestimmten Terminus nahelegt – wie etwa Dichter:in im ‚Dichtergedicht‘ (→ 5). Neutralisiert wird damit die Wertigkeit, die Schriftsteller:innen durch die Bezeichnungen ‚Poet:in‘, ‚Schriftsteller:in‘ und ‚Dichter:in‘ in verschiedenen historischen Kontexten zugeordnet wurde. Darauf gehen genauer ein: Klaus Schröter: Der Schriftsteller. Der Dichter. Eine Deutsche Genealogie. In: Akzente 20 (1973), S. 168–188; Alexander Košenina: [Art.] Schriftsteller. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter u. Karlfried Gründer. 13 Bde. Bd. 8. Darmstadt: WBG 1971–2007, Sp. 1439–1442.

von historischen Schriftsteller:innen zu verstehen sind. Damit sollen solche Diskursteile ausgeblendet werden, die eben nicht Schriftsteller:innen angehen, sondern bestimmte historische Persönlichkeiten. Für die Erforschung von Schriftsteller:innenfiguren ist dieses Ausschlusskriterium deswegen auch nicht unüblich.⁴³ Individualisierte Schriftsteller:innenfiguren finden sich in der Folge jedoch nicht weniger. Ganz im Gegenteil: Die Menge an Texten über Schriftsteller:innen im Untersuchungszeitraum ist auch unter diesen Bedingungen nicht zu überschauen. Für die Arbeit musste deswegen eine Auswahl getroffen werden, die zwangsläufig enttäuschen muss – für Enttäuschte bieten die vorgestellten Texte hoffentlich einen Trost und eine Anregung, das Vorgehen der Arbeit auf weitere Texte zu übertragen. Hier soll nicht der Versuch unternommen werden, die Auswahl als eine zwangsläufige auszugeben – das ist sie nicht, auch andere Texte hätten sich für dieselbe Argumentation angeboten. Beliebig ist die Auswahl deswegen aber nicht: Es wurde darauf geachtet, dass zu jeder Gattung sowohl Texte von Autorinnen und Autoren aufgeführt werden und jeweils über Schriftstellerinnen und Schriftsteller. Außerdem ist es ein Anliegen der Arbeit, gleichzeitig anschlussfähig für verschiedene Forschungsschwerpunkte des Faches zu bleiben, was es in Anbetracht der häufig autor- und kanonzentrierten Forschung nötig macht, kanonische Texte zu diskutieren. Die Erweiterung des Forschungsfeldes sollte jedoch ein Ziel jeder literaturhistorischen Arbeit sein – es heißt *Literatur-* nicht *Kanonwissenschaft*. Deswegen wird weniger kanonischen Autorinnen und Autoren sowie weitgehend unbekannten Texten mitunter der Vorzug gegeben vor solchen, die in einer Arbeit über Schriftstellerfiguren sicherlich erwartet würden: namentlich das von Schriftstellerfiguren reich bevölkerte Werk E. T. A. Hoffmanns und in jedem Sinne klassische Texte wie Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, deren weiten Forschungsfeldern von dieser Seite aber auch nur Fußnoten hätten hinzugefügt werden könnten. Um autorspezifische Diskurse nicht mit größeren Diskurszusammenhängen zu verwechseln, ist jeder:er Autor:in mit nur einem Text vertreten, auch wenn sich teilweise eine ganze Reihe von Texten angeboten hätten (etwa von Kotzebue oder von Jean Paul). Außerdem wurde darauf geachtet, nur solche Texte heranzuziehen, die im relevanten Untersuchungszeitraum publiziert waren – so bildet sich der hier zu beobachtende öffentliche Diskurs klarer ab.

Wie sind die Analysen strukturiert? Der Analyseteil ist in drei den Großgattungen zugeordnete Untergattungen aufgeteilt, um die Brüche und Bezüge

43 Vgl. etwa ähnliche Argumentationen bei Heinz Schlaffer: Das Dichtergedicht im 19. Jahrhundert. Topos und Ideologie. In: Schiller-Jahrbuch 10 (1966), S. 297–335, hier S. 310 f.

deutlicher zu machen und weil sich daraus darstellbare, kohärente Teilmengen in einem Diskurs ergeben, der gerade durch seine Heterogenität geprägt ist. Da Typenfiguren in der Komödie prävalent sind, werden ihre Darstellungsstrategien aus der (Typen-)Komödie heraus abgeleitet, Symbolfiguren aus dem (Dichter:innen-)Gedicht, Individualfiguren aus dem (Schriftsteller:innen-)Roman. Das sei allerdings nicht als Ausschließlichkeitskriterium zu verstehen: Sehr wohl tauchen typisierte Schriftsteller:innen auch in epischen Texten auf, wie etwa Tiecks Schriftstellersatire *Fermer, der Geniale* (1796). Inwiefern diese Tendenzen gattungslogisch grundiert sind, wird im Grundlagenteil der Arbeit diskutiert (→ 2.3, 2.4). Die Strukturierung des Analyseteils erfolgt anhand der Gattungslinien, weil sich an ihnen das Wechselverhältnis der unterschiedlichen Darstellungsstrategien am deutlichsten nachzeichnen lässt.

Den Beginn machen die Typenkomödien, die mit einigem historischen Vorlauf dargestellt werden. Anhand von sieben Dramentexten wird gezeigt, wie die in Komödien verbreitete Typisierung (→ 4.1) von Schriftsteller:innen etabliert und schließlich gerade ihre Typizität zum Gegenstand der Komödie selbst werden kann. Obwohl Molières *gelehrte Frauen* (1672, → 4.2) und Luise Gottscheds *Pietisterei im Fischbein-Rocke* (1736, → 4.3) etwas vor den deklarierten Untersuchungszeitraum fallen, sind sie für die Typisierung der Schriftsteller:innen so prägend, dass sie hier berücksichtigt werden. Von diesen Texten aus durchlaufen die Schriftsteller:innen als zweifelhafte Witzfiguren eine Bühnenkarriere, die für literatursatirische Angriffe genutzt wird (Weiße, Ayrenhoff und besonders Schink, → 4.4–4.6) oder als deutlich klischiertes Informationsangebot an das Publikum selbst zu einer Pointe der Komödie werden kann – indem der vorgebliche Schriftsteller nämlich vielleicht gar keiner ist (Kotzebue, → 4.7) oder das Klischee des lächerlichen Dichters selbst als problematisches Vorurteil gezeigt wird (Petrash, → 4.8).

Besonders in der lyrischen Subgattung der Dichter:innen-Gedichte findet sich eine Darstellungsstrategie, die die Schriftsteller:innen im Gegensatz zum Gros der Komödien nobilitiert. Dafür setzen die Texte im Rückgriff auf antike Muster auf eine symbolisierende Darstellung, die eine hyperbolische Zuschreibung bestimmter Eigenschaften und Fähigkeiten nahelegt, ohne sie realiter vollziehen oder auch nur als tatsächliche behaupten zu müssen. Für die Schriftsteller lässt sich dieses Muster schon in aufklärungstypischen Lehrgedichten zeigen, die über die Darstellung der Schriftstellerfigur einen nobilitierenden Pakt mit dem Publikum installieren (A. G. Kästner, → 5.2.1). Dieser Pakt wird dann in Dichtergedichten als problematischer und gar unerfüllter dargestellt, die hyperbolische Darstel-

lung selbst zum Problem der Figur, an dem sie aber nur noch weiter wachsen kann (Hölderlin, → 5.2.2). Die analysierten Dichterinnen-Gedichte weisen demgegenüber einen anderen Schwerpunkt auf: Sie thematisieren besonders den typisierenden Diskurs um Schriftstellerinnen und stellen ihm einen anderen, symbolisierend-hyperbolischen gegenüber (Berlepsch und Droste-Hülshoff, → 5.3).

Die Schriftsteller:innen-Romane greifen sowohl typisierende als auch symbolisierende Darstellungsmuster auf, um sie gezielt zu konterkarieren. Besonders deutlich wird dies in den Schriftstellerinnenromanen, bei denen sich die Figuren offensiv mit den etwa in der Typenkomödie etablierten Vorurteilen konfrontiert sehen, und denen sie durch kluges Handeln ein anderes, individualisierendes Schriftstellerinnenbild entgegensetzen (→ 6.1). Dieses Gegenbild wird durch die Darstellung individualisierter Figuren deutlich als das realistische behauptet, das einem fehlgeleiteten öffentlichen Diskurs entgegengestellt wird. Dabei stellt Sager gezielt die identitätsstiftende Bedeutung der Schriftstellerei in den Mittelpunkt (→ 6.1.2), während Hanke systematisch die Einwände gegen das weibliche Schreiben ausräumt, nur um den dadurch präsentierten Individualismus durch eine deutliche Zurücknahme wieder zu entschärfen (→ 6.1.2). Hahn-Hahns Roman dreht die Logik von Sager um, ohne sie zu verwerfen: Schriftstellerei ist hier das Ergebnis von Individualität, nicht ihre Grundlage (→ 6.1.3). In den Schriftstellerromanen hingegen tritt der Diskurs um Schriftsteller als weniger umkämpfter auf, wenn er auch ubiquitär ist. In Moritz' psychologisch präziser Darstellung einer Jugend mit schriftstellerischen Ambitionen zeigt sich die therapeutische Kraft, die mit der individuellen Kreativität der Schriftstellerei (wenn auch gerade nicht mit der problematischen Lesewut) einhergeht (→ 6.2.1). Deutlich wird dann im autonomieästhetisch grundierten vierten Teil des *Anton Reiser* aber auch, dass die Typizität der Schriftstellerfigur aus dem Text heraus auf poetologische Fragen ausgreift. Jean Paul schließlich treibt die Schriftstellerfigur experimentell auf die Spitze, indem er mit seinem Protagonisten ein wandelndes Klischee in eine realistische Umwelt transplantiert. Die betonte Inkompatibilität von Walt und Welt und schließlich gerade seine ausbleibende Individualisierung stehen im Mittelpunkt des Schriftstellerromans (→ 6.2.2).

