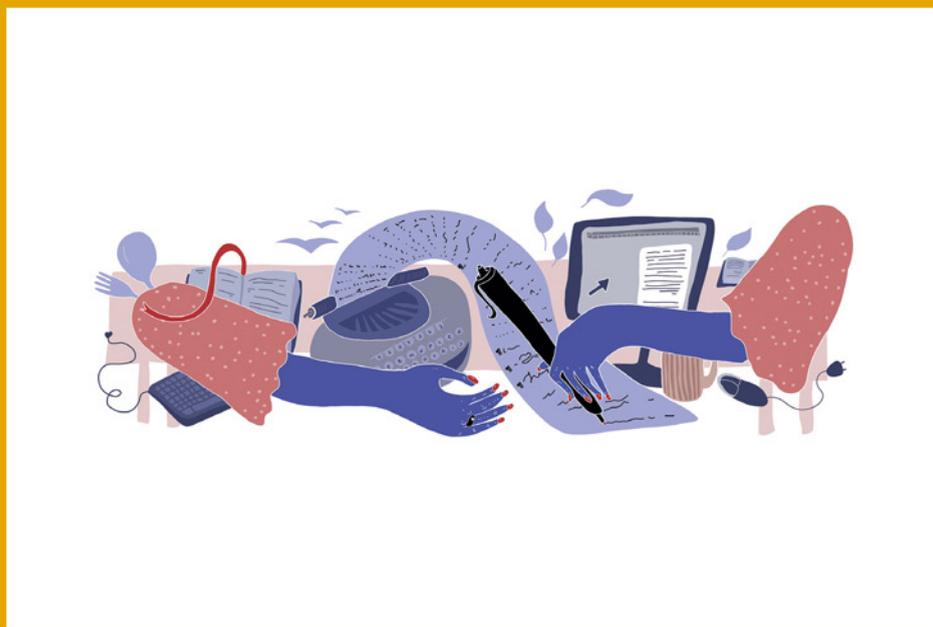


Alena Heinritz | Julia Nantke (Hg.)

AUTOR:INNENSCHAFT UND/ALS ARBEIT

Zum Verhältnis von Praktiken,
Inszenierung und Infrastrukturen



BRILL | FINK

Autor:innenschaft und/als Arbeit

Literatur und Ökonomie

Herausgegeben von

Iuditha Balint

Wissenschaftlicher Beirat

Moritz Baßler, Stefan Berger, Fritz Breithaupt,
Patrick Eiden-Offe, Thomas Ernst, Jörn Etzold, Walter Fähnders,
Julika Griem, Heinrich Theodor Grütter, Stephanie Heimgartner,
Jochen Hörisch, Anja Lemke, Stefan Mühlhofer, Michael Niehaus,
Rolf Parr, Corinna Schlicht, Franziska Schößler, Erhard Schütz,
Kerstin Stüssel, Joseph Vogl, Thomas Wegmann, Joachim Wittkowski,
Burkhardt Wolf, Thomas Wortmann

Alena Heinritz, Julia Nantke (Hg.)

Autor:innenschaft und/als Arbeit

*Zum Verhältnis von Praktiken, Inszenierung
und Infrastrukturen*



BRILL | FINK

Mit freundlicher Unterstützung des Fritz-Hüser-Instituts für Literatur und Kultur der Arbeitswelt, des Lands Tirol, des Forschungsschwerpunkts „Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Kontakte“ der Universität Innsbruck, der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck und dem Vizerektorat für Forschung der Universität Innsbruck.



Umschlagabbildung: © Polly Livshits, „Autor:innenschaft und/als Arbeit“, 2023



Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: <https://doi.org/10.30965/9783846768471>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek.

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

© 2024 bei den Herausgeber:innen und Autor:innen. Verlegt durch Brill Fink, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

www.brill.com

Brill Fink behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen. Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Fink zu richten.

Korrektur: Arnold Maxwell
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISSN 2698-7066

ISBN 978-3-7705-6847-5 (paperback)

ISBN 978-3-8467-6847-1 (e-book)

Inhalt

1. **Autor:innenschaft und/als Arbeit – Einleitung** 1
Alena Heinritz, Julia Nantke
2. **Schreiben als Arbeit. Ein historischer Problemaufriss zur
Autorschaft als Profession** 11
Carolin Amlinger

TEIL I

(Arbeits-)Bedingungen des Schreibens

3. **Zur Arbeit an weiblicher Autorschaft und Werkherrschaft
um 1800. Rahel Levin Varnhagens Selbstkonstitution
als Autorin** 47
Daniela Henke
4. **Ökonomien der Autorinnenschaft: Zum Verhältnis von
materiellen, medialen und geistigen Währungen in der
Selbst- und Fremdbewertung der Arbeitsverständnisse
schreibender Frauen** 65
Tanja Angela Kunz
5. **Sexuelles Kapital und Schreiben** 79
Martin Sexl
6. **Narrativierte Klecksographien. Schreib-Szenen bei
Stefan Zweig** 91
Simone Lettner
7. **Nabokov Inc. – Plurale Autor:innenschaft im literarischen
Unternehmen Nabokov** 103
Jessica Maaßen

TEIL II

Akteur:innen des Schreibens

8. KI-Textgenerierung und Autor:innenschaft am Beispiel
von *AI: When a Robot Writes a Play* (2021) 117
Svetlana Efimova
9. Arbeit oder Dichtung? Das Notizbuch als Akteur bei
Bertolt Brecht 131
Claas Morgenroth
10. Schreibtisch ohne Aussicht. Literarisches Schreiben in der
Digitalität 147
Nina Tolksdorf
11. Zeitgenössisches Self-Publishing in Österreich. Autorschaft for
Business or Pleasure? 161
Madeleine Span

TEIL III

Literarisches Schreiben und Brotberuf

12. (Verg)iss mich nicht. Christian Morgensterns Konzeptualisierung
von Arbeit am Beispiel seiner Pressekritik 175
Emanuela Ferragamo
13. Ein Geistesarbeiter wird Gutsbesitzer. Marie von
Ebner-Eschenbachs Erzählung *Bertram Vogelweid* 189
Karin S. Wozonig
14. Zwischen Schreiben und Nachtwache – Zu den Arbeitswelten
von Wolfgang Welt 201
Max Mayr
15. Fischsuppe ohne Fisch oder: Der Autor als Koch – Ein Versuch
über Nikolaj Leskov 215
Andrea Zink
- Zu den Autor:innen 229

Autor:innenschaft und/als Arbeit

Einleitung

Alena Heinritz, Julia Nantke

Dem *Etymologischen Wörterbuch des Deutschen* zufolge verstehen wir heute unter dem Begriff ‚Arbeit‘ die „zweckgerichtete körperliche und geistige Tätigkeit des Menschen sowie das Produkt dieser Tätigkeit“.¹ In dieser Definition finden sich zentrale Anknüpfungspunkte für das Thema dieses Bandes: das Verhältnis von körperlicher und geistiger Tätigkeit, von Praktiken und Produkt bzw. Werk. Die Definition aus dem *Etymologischen Wörterbuch* wirft aber auch Fragen auf, wenn sie von einer „Tätigkeit des Menschen“ spricht. Was ist, wenn Maschinen einen Teil dieser Tätigkeit übernehmen? Wie ist das Verhältnis von Werk und Werkzeug zu bewerten, welche Rolle spielen die jeweils in einen zeitgeschichtlichen Kontext eingebundenen Infrastrukturen für das Ausüben einer Tätigkeit, die als Arbeit definiert wird? In diesem Zusammenhang ist es interessant, sich die historische Herleitung anzusehen. Das althochdeutsche Wort „arbeit“ und das mittelhochdeutsche Wort „arebeit“ bedeuten „körperliche Mühsal, Plage, Anstrengung“.² Demgegenüber steht die Bedeutung von Arbeit als „Tätigkeit und ihr Ergebnis“, die in Richtung unseres heutigen Verständnisses geht, also „Arbeit“ als „werc“.³ Eine positive Bewertung des Begriffs ‚Arbeit‘ findet sich erstmals bei Martin Luther⁴ und vollzieht sich unter dem Einfluss des aufsteigenden Bürgertums und der zunehmenden Entwicklung kapitalistischer Produktionsverhältnisse, wenn Arbeit „zur entscheidenden anthropologischen Konstante“ wird.⁵ Einerseits lässt sich hier ein Relevanzgewinn abstrakten Lohns im Sinne monetärer Entlohnung von Arbeit

1 „Arbeit“, in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, hg. v. Wolfgang Pfeifer, 4. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 55. Für den Hinweis auf die Etymologie des Begriffs danken wir Natalia Filatkina.

2 Ebd.

3 „Werk bezeichnet seit ahd. Zeit die ‚Tätigkeit, Arbeit‘ und ‚das durch Arbeit Geschaffene“ („Werk“, in: *Etymologisches Wörterbuch*, S. 1559).

4 Vgl. wiederum *Etymologisches Wörterbuch*, S. 55 f. Vgl. zu Luther auch Georg Jochum: „Zur historischen Entwicklung des Verständnisses von Arbeit“, in: *Handbuch Arbeitssoziologie*, hg. v. Fritz Böhle, Günter G. Voß und Günther Wachtler, Wiesbaden: VS, 2010, S. 81-125, hier S. 102 f.

5 Anja Lemke und Alexander Weinstock: „Einleitung“, in: *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hg. v. dens., München: Fink, 2014, S. 9-22, hier S. 11.

beobachten⁶, andererseits gehört in diesen Zusammenhang aber auch die zunehmende Relevanz der geistigen Arbeit.⁷

Die sprachhistorische Herleitung zeigt, dass die Zuschreibung zu einer Praktik oder einem Produkt als ‚Arbeit‘ historischen Dynamiken unterworfen ist, die an größere gesellschaftliche, soziale, kulturelle und infrastrukturelle Bewegungen geknüpft sind. Durch den Rückgang der mit körperlicher Mühsal verbundenen Arbeit nähert sich die Bedeutung des Begriffs der Semantik von ‚werc‘ an: Was früher ‚werc‘ war – eine Tätigkeit und ihr Ergebnis – ist heute ‚Arbeit‘. Was aber bedeutet das für das künstlerische Werk? Wieviel ‚Arbeit‘ steckt bedeutungsmäßig noch in unserer heutigen Vorstellung vom Werk? Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass das künstlerische Werk heute vor allem ein Ergebnis, ein Produkt bezeichnet. So definiert das *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* insbesondere im Hinblick auf den Aspekt des Künstlerischen ein Werk als „Erzeugnis des (künstlerischen) Schaffens, das Geschaffene, Hervorgebrachte“.⁸ Gerade im Bereich literarischer Autor:innenenschaft besteht im Einklang damit die Tendenz, bestimmte handwerkliche, administrative oder auf die Vermarktung zielende Formen der Arbeit bewusst auszublenden bzw. nicht als Teil des künstlerischen Schaffensprozesses anzuerkennen.⁹ Literarisches und allgemein künstlerisches Tun bildet dann vielmehr den Gegenentwurf, das Komplementärprogramm zur zweckrationalen Erwerbsarbeit. Diese Tendenz lässt sich auf die Inszenierungen der europäischen Romantik um 1800 zurückführen, in denen ein dezidiert anti-materialistisches Konzept genialen geistigen Schöpfer:innentums vertreten

6 Für Werner Conze ist die Ökonomisierung ein wesentliches Merkmal der Entwicklung des Arbeitsbegriffs seit 1800 neben Abstrahierung, Verzeitlichung, Politisierung bzw. Ideologisierung und Nationalisierung (Werner Conze: „Arbeit“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, hg. v. Otto Brunner, dems. und Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett, 1979, S. 154-215, hier S. 174 ff.); siehe dazu Jörn Leonhard und Willibald Steinmetz: „Von der Begriffsgeschichte zur historischen Semantik von ‚Arbeit‘“, in: *Semantiken von Arbeit. Diachrone und vergleichende Perspektiven*, hg. v. dems., Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2016, S. 9-59, hier S. 14-15.

7 Ebd., S. 32-33.

8 „Werk“, in: *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, kuratiert und bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/wdg/Werk> (21.08.2023). Vgl. ähnlich auch die Definition des Werks als „speziell das Produkt geistiger, insbes. künstlerischer Tätigkeit“ in Dieter Burdorf: „Werk“, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, hg. v. dems., Christoph Fasbender und Burkhard Moenighoff, 3. Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler, 2007, S. 827 f.

9 Vgl. Iuditha Balint u.a.: „Vorwort“, in: *Brotjobs & Literatur*, hg. v. dems., Berlin: Verbrecher, 2021, S. 7-15, hier S. 13.

wurde,¹⁰ das der zunehmenden Marktförmigkeit des literarischen Feldes sowie den einsetzenden Entfremdungstendenzen der sich ausdifferenzierenden Gesellschaft das „Ideal des Künstlers“ und seiner „Arbeit am Werk“ entgegensetzte.¹¹ Allerdings gilt: Auch wenn das literarische Werk als schöngeistiges Produkt musisch inspirierten genialen Schöpfer:inentums perspektiviert und inszeniert wird, muss es praktisch betrachtet entworfen, geschrieben, verlegt, vertrieben (und gelesen) werden.

Aktuelle Entwicklungen wie das Schreiben in sozialen Netzwerken und digitalen Infrastrukturen sowie die Debatten um die Produktion literarischer Texte mit Hilfe künstlicher Intelligenz¹² zeugen in diesem Zusammenhang von der Relevanz medial-materieller Infrastrukturen für die Praxis literarischer Produktion. Für den Bereich der Literatur lassen sich diese neuen Formen als Reorganisationen der Position(en) und Positionierungsmöglichkeiten von Autor:innen sowie der mit dem Konzept der Autor:innenschaft verbundenen Aufgaben, Funktionen und Arbeitspraktiken beschreiben. Anhand der Verbindung digitaler Genres wie InstaPoetry¹³ mit der Figur und den Inszenierungspraktiken der Influencerin/des Influencers wird sichtbar, wie fluide sich die Übergänge zwischen Kunst und Konsum, Schreibpraxis und Inszenierung, Kreativität und Zweckrationalität darstellen. Romantische Selbstentfaltung und bürgerliches Streben nach sozialem Erfolg vermischen sich im spätmodernen Subjekt.¹⁴ Vor diesem Hintergrund wird literarische Autor:innenschaft zum Teil als „Kreativarbeit“ umgedeutet, die in unserer aktuellen „Kultur der Digitalität“ geprägt ist von den zeithistorisch spezifischen kulturellen Formen der Referentialität, Gemeinschaftlichkeit und Algorithmizität.¹⁵ Mit Brouillette bildet eine historisch variable Relationierung von Kreativität und Arbeit nicht nur generell die Basis für Praktiken

10 Vgl. Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 64; Tobias Fuchs: *Die Kunst des Büchermachens. Autorschaft und Materialität der Literatur zwischen 1765 und 1815*, Bielefeld: transcript, 2021, S. 23.

11 Lemke und Weinstock: „Einleitung“, S. 12.

12 Vgl. Hannes Bajohr: „Künstliche Intelligenz und digitale Literatur. Theorie und Praxis konnektionistischen Schreibens“, in: *Digitale Literatur II*, hg. v. dems. und Annette Gilbert, München: edition text + kritik, 2021, S. 174-185; Hanno Rauterberg: *Die Kunst der Zukunft. Über den Traum von der kreativen Maschine*, Berlin: Suhrkamp, 2021.

13 Niels Penke: „#instapoetry. Populäre Lyrik auf Instagram und ihre Affordanzen“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49 (2019), S. 451-475.

14 Andreas Reckwitz: *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*, Berlin: Suhrkamp, 2019, S. 26, 210.

15 Felix Stalder: *Kultur der Digitalität*, Berlin: Suhrkamp, 2016.

des Schreibens, sondern ebenso für Inszenierungsformen von Künstler:innenpersönlichkeiten.¹⁶ Im symbiotischen Verhältnis von Authentizität und Kapitalismus im literarischen Feld der Gegenwart erscheint die Koppelung kreativer und ökonomischer Aspekte noch einmal gesteigert.

Im Bereich der Forschung vermittelt die zunehmende editorische Erschließung und Zugänglichmachung von Entwurfshandschriften, Notizbüchern und Autor:innenbibliotheken¹⁷ insbesondere im Rahmen digitaler Erschließungsprojekte einen historischen Eindruck von den Arbeitspraktiken hinter den glatten Oberflächen der fertigen Werke. Die Möglichkeiten Autor:innenschaft als Arbeit auszuüben, sind nicht zuletzt durch die verwendeten Medien und Infrastrukturen determiniert. Eine Reperspektivierung des historischen Verhältnisses von Autor:innenschaft und Arbeit eröffnet nicht zuletzt die Möglichkeit einer Neubetrachtung der an jenen Prozessen beteiligten Akteur:innen, in deren Rahmen es gelingen kann, bislang marginalisierte Akteur:innen und Arbeitsschritte der literarischen Produktion in den Blick zu nehmen.¹⁸ Und Ähnliches gilt für die Inszenierung von Autor:innenschaft als Arbeit: Die Sichtbarkeit von Produktionsprozessen in Social Writing-Szenarien oder die Erstpublikation von Gedichten auf digitalen Plattformen wirken sich auf die Möglichkeiten der Inszenierung literarischer Arbeit aus, wohingegen die nachträgliche Erschließung von historischen Produktionsprozessen neues Licht auf auktoriale Praktiken im Verhältnis zu den überlieferten Vorstellungen und Inszenierungen von Autor:innenschaft wirft. Diese und weitere anknüpfende Überlegungen liegen dem Sammelband zugrunde, der es sich zum Ziel setzt, die Beziehung von Praktiken, Inszenierung und Infrastrukturen im Verhältnis von Autor:innenschaft und Arbeit in historischer Perspektive aufzuarbeiten.

16 Sarah Brouillette: *Literature and the Creative Economy*, Stanford: Stanford University Press, 2014.

17 Vgl. Gabriele Radecke: „Theodor Fontanes Notizbücher. Überlegungen zu einer überlieferungsadäquaten Edition“, in: *Materialität in der Editionswissenschaft*, hg. v. Martin Schubert, Berlin, New York: de Gruyter, 2010, S. 95-106; Michael Knoche (Hg.): *Autorenbibliotheken. Erschließung, Rekonstruktion, Wissensordnung*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2015; Julia Nantke: „Das Buch als Werk. Zur Inszenierung von Büchern in digitalen Forschungsumgebungen“, in: *Medium Buch. Wolfenbütteler interdisziplinäre Forschungen 2* (2020), S. 35-51, hier S. 45-49.

18 Davon zeugen mehrere aktuelle Publikationen, in denen Akteur:innen des literarischen Felds jenseits der Autor:innen in den Blick genommen werden. Vgl. z.B. Lore Knapp: „Autorschaft als Akteur-Netzwerk“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 29,1 (2019), S. 85-99; Ines Barner: *Von anderer Hand. Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor*, Göttingen: Wallstein, 2021; Julia Nantke: „Einen Unterschied machen: Ida Dehmel als Akteurin im Kulturbetrieb um 1900“, in: *Dehmel revisited. Richard und Ida Dehmel im Kulturbetrieb um 1900*, hg. v. ders. und Carolin Vogel (im Erscheinen).

Die Beiträge dieses Bandes nehmen eine praxeologische Perspektive auf das Verhältnis von Autor:innenschaft und Arbeit ein, um das Ineinandergreifen von Praktiken, Inszenierung und Infrastrukturen bei der Konzeptualisierung von literarischer Autor:innenschaft als Arbeit zu konkretisieren. Sie knüpfen dabei vielfach an aktuelle Forschungsperspektiven an. Dies gilt etwa für das Zusammenspiel von Autor:innenschaft, Ökonomie und Gender, das aktuell in Literaturbetrieb und Forschung viel Beachtung findet und zum Beispiel in Publikationen zum Thema Autorinnenschaft und Care-Arbeit¹⁹ oder zu Gender und Literaturkritik²⁰ diskutiert wird, sowie für Fragestellungen im Zusammenhang mit kollektivem Schreiben²¹ und konkreten Schreibszenen, die insbesondere im Lichte (post)digitaler Schreib- und Publikationsformate neu perspektiviert werden.²²

Im einführenden Beitrag gibt Carolin Amlinger einen ersten Überblick über den Themenkomplex „Literatur und/als Arbeit“. In dieser Einführung, die sich aus ihrer breit rezipierten Monografie *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit* aus dem Jahr 2021 speist,²³ beschreibt und analysiert Amlinger die diskursiven Strukturen und Dynamiken des deutschen Literaturbetriebs im 19., 20. und 21. Jahrhundert. Gerade die Jahrhunderte umspannende vergleichende Perspektive ermöglicht es ihr dabei, sowohl Kontinuitäten als auch historisch bedingte Verschiebungen im literarischen Feld zwischen der Etablierung des modernen Literaturbetriebs und den aktuellen Entwicklungen im Zeitalter der (Post-)Digitalität herauszuarbeiten. Damit bildet Amlingers Beitrag sowohl historisch als auch systematisch eine Basis für die folgenden, thematisch spezifischen Abteilungen des Bandes.

Abteilung I (Arbeits-)Bedingungen des Schreibens widmet sich im Anschluss an Amlinger den materiellen und infrastrukturellen Rahmenbedingungen von Autor:innenschaft. Vor dem Hintergrund der Frage nach dem Verhältnis von Autor:innenschaft und Care-Arbeit geht Daniela Henke in ihrem Beitrag Rahel Levin Varnhagens Praktiken der Inszenierung von Autor:innenschaft „zwischen Hausarbeit und Subversion“ nach. Sie untersucht dabei Levin Varnhagens

19 Undercurrents (Hg.): *Literatur und Care*, Berlin: Verbrecher, 2023.

20 Peter C. Pohl und Veronika Schuchter (Hg.): *Das Geschlecht der Kritik. Studien zur Gegenwartsliteratur*, München: edition text + kritik, 2021.

21 Vgl. z.B. Daniel Ehrmann: *Kollektivität. Geteilte Autorschaften und kollaborative Praxisformen 1770-1840*, Wien, Köln: Böhlau, 2022; Stephan Pabst und Niels Penke: „Kollektive Autorschaft“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*, hg. v. Michael Wetzel, Berlin, Boston: de Gruyter, 2022, S. 411-428.

22 Vgl. z.B. Annette Gilbert: „Kollaterales Schreiben. Digitale Kollaboration im Zeitalter von Crowdfunding und Algotaylorismus“, in: *Digitale Literatur II*, hg. v. Hannes Bajohr und ders., München: edition text + kritik, 2021, S. 62-74.

23 Carolin Amlinger: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, Berlin: Suhrkamp, 2021.

Briefe und ihre darin zum Ausdruck kommenden werkpolitischen Strategien zur „Selbstkonstitution als Autorin“. Einen Bogen vom 19. Jahrhundert in die Gegenwart schlägt Tanja A. Kunz, wenn sie in ihrem Beitrag das Changieren der Selbst- und Fremdbewertungen aktueller weiblicher Autorinnen-schaft analysiert. Ihre Untersuchung der Darstellung von Arbeitsräumen in Autorinnenportraits beschäftigt sich vor dem Hintergrund von Virginia Woolfs Essay *A Room of One's Own* (1929) mit dem Verhältnis von räumlichen, bildungs-politischen und ökonomischen Bedingungen für Literatur von Frauen. Martin Sexl analysiert in historisch-systematisierender Perspektive das Verhältnis von Autor:innenschaft und sexuellem Kapital. Sexuelles Kapital, so Sexl, ist im zeit-genössischen Literaturbetrieb neben Eigenschaften wie Kreativität und Auto-nomie zu einem neoliberalen und ästhetisch wie ökonomisch hochrelevanten Wert geworden. Simone Lettner untersucht Inszenierungen von Autor:innenschaft bei Stefan Zweig. Im Fokus ihrer Analyse, der eine grundsätzliche Diskussion zum Verhältnis zwischen „Schreibszene“ und „Schreib-Szene“ bei Rüdiger Campe und Martin Stingelin vorangeht,²⁴ steht die Art und Weise, in der Zweig Schreibszenen anderer Autor:innen analysiert und für das eigene Schreiben funktionalisiert. Zuletzt widmet sich Jessica Maaßen Vladimir Nabokovs Arbeit mit Karteikarten. Vor dem Hintergrund ihrer Überlegungen zu Karteikarten als Medien der Kollaboration, Konnektivität bzw. der Ver-netzung zeigt Maaßen Formen kollaborativer Autor:innenschaft auf, die in Nabokovs Inszenierung seiner Autorschaft unsichtbar bleiben.

In *Abteilung II* stehen *Akteur:innen des Schreibens* im Fokus. Von Interesse sind hier Praktiken und Inszenierungsformen maschineller Autor:innenschaft, das Verhältnis zwischen digitalen Schreibszenen und ökonomischen Bedingungen von Autor:innenschaft im (post)digitalen Zeitalter sowie Arbeitsbedingungen und Inszenierungspraktiken im zeitgenössischen Literaturbetrieb. Svetlana Efimova untersucht in ihrem Beitrag Praktiken und Inszenierungsformen maschineller Autor:innenschaft. Am Beispiel des tschechischen Projekts *AI: When a Robot Writes a Play* (2021) zeigt sie, wie komplex die Arbeitsteilung zwischen menschlichen Autor:innen und Künstlicher Intel-ligenz sein kann. Die Interaktion von Mensch und Objekt steht im Zentrum von Claas Morgenroths Beitrag. Er analysiert anhand der Notizbücher Bertolt Brechts die Veränderungen des Arbeitsbegriffs durch den Einbezug nicht-menschlicher Akteur:innen in das Verständnis von Autor:innenschaft und

24 Rüdiger Campe: „Die Schreibszene, Schreiben“, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grund-lagexte*, hg. v. Sandro Zanetti, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 269-282; Martin Stingelin: „Schreiben“. Einleitung“, in: *Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreib-szenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. v. dems., Paderborn: Fink, 2004, S. 7-21.

diskutiert vor diesem Hintergrund das Verhältnis der Materialität des Schreibens zum historischen Materialismus. Nina Tolksdorf untersucht anschließend in ihrem Beitrag den Zusammenhang von digitalen Schreibszenen und ökonomischen Bedingungen von Autor:innenschaft im postdigitalen Zeitalter anhand ihrer literarischen Inszenierung. Auch Madeleine Span beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Autor:innenschaft und Arbeit auf dem postdigitalen Buchmarkt, wenn sie anhand des Phänomens Self-Publishing den Machtverlust traditioneller Gatekeeper:innen und die Etablierung neuer Akteur:innen im zeitgenössischen Literaturbetrieb beschreibt. Auf Grundlage der Ergebnisse ihrer qualitativen Fallstudie zu Self-Publishing in Österreich beschreibt sie unterschiedliche Motive für Autor:innenschaft zwischen Freizeitbeschäftigung und Lohnarbeit.

Die *Abteilung III Literarisches Schreiben und Brotberuf* versammelt abschließend Beiträge, in denen es um das Verhältnis zwischen literarischem Schreiben und Erwerbsarbeit geht, und fragt nach Grenzen und Übergängen zwischen beiden Bereichen. Im Zentrum stehen wieder die ökonomischen und sozialen Bedingungen für Autor:innenschaft – diesmal vor dem Hintergrund sogenannter Brotberufe.²⁵ Emanuela Ferragamo beleuchtet dieses Verhältnis als eines der Abgrenzung am Beispiel von Christian Morgenstern, der neben seiner literarischen Arbeit unter anderem auch als Journalist gearbeitet hat. Sein Brotberuf wird begleitet von einer scharfen Pressekritik, die der Kurzlebigkeit der Zeitungen die angenommene Ewigkeit der Dichtung gegenüberstellt. Karin S. Wozonig analysiert eine Situation der Überforderung durch das literarische Schreiben in Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählung *Bertram Vogelweid*, die in der Fiktion zu einer Flucht in die körperliche Arbeit führt. Ebner-Eschenbach reflektiert nach Wozonigs Deutung falsche Vorstellungen von geistiger wie körperlicher Arbeit und stellt einen Protagonisten ins Zentrum, der unter den Widersprüchen zwischen individueller Literaturproduktion und den Bedingungen des Buchmarkts um 1900 leidet. Max Mayr beschäftigt sich in seinem Beitrag mit den Arbeitsanforderungen, die moderne Schriftsteller:innen erfüllen müssen, wenn sie im Literaturbetrieb ökonomisch erfolgreich sein wollen. Am Beispiel von Wolfgang Welt, der zeitlebens auf Brotjobs angewiesen blieb, untersucht er die Bedeutung institutionalisierter Auszeichnungs- und Förderpraktiken, insbesondere die Praktik der Literaturpreisvergabe, und das komplizierte Verhältnis zwischen Brotberuf und literarischem Schreiben. Zuletzt beleuchtet Andrea Zink die fließenden Übergänge zwischen literarischer Ästhetisierung und professioneller Expertise in den beschriebenen Berufsbildern in zwei Erzählungen von Nikolaj Leskov. In

25 Vgl. dazu besonders die bereits genannte Anthologie *Brotjobs & Literatur*.

Leskovs besonderem Erzählverfahren, so Zink, gelingt es dem Autor mehrdeutig und satirisch über das Verhältnis von Autor:innenschaft und Arbeit nachzudenken.

Die in diesem Band versammelten Beiträge basieren auf den Vorträgen der Tagung *Autor:innenschaft und/als Arbeit: Zum Verhältnis von Praktiken, Inszenierung und Infrastrukturen um 1800, 1900 und 2000*, die am 15. und 16. September 2022 an der Universität Innsbruck stattfand. Für die großzügige finanzielle Unterstützung für diesen Band danken wir dem Forschungsschwerpunkt *Kulturelle Begegnungen – Kulturelle Konflikte*, dem Vizerektorat für Forschung und der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Innsbruck sowie dem Land Tirol und dem Fritz-Hüser-Institut für Literatur und Kultur der Arbeitswelt in Dortmund. Wir danken außerdem Arnold Maxwill für das Korrektorat des Bandes.

Literaturverzeichnis

- Amlinger, Carolin: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Bajohr, Hannes: „Künstliche Intelligenz und digitale Literatur. Theorie und Praxis konnektionistischen Schreibens“, in: *Digitale Literatur II*, hg. v. dems. und Annette Gilbert, München: edition text + kritik, 2021, S. 174-185.
- Balint, Iuditha u.a. (Hg.): *Brotjobs & Literatur*, Berlin: Verbrecher, 2021.
- : „Vorwort“, in: *Brotjobs & Literatur*, hg. v. dems., Berlin: Verbrecher, 2021, S. 7-15.
- Barner, Ines: *Von anderer Hand. Praktiken des Schreibens zwischen Autor und Lektor*, Göttingen: Wallstein, 2021.
- Brouillette, Sarah: *Literature and the Creative Economy*, Stanford: Stanford University Press, 2014.
- Burdorf, Dieter: „Werk“, in: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, hg. v. dems., Christoph Fasbender und Burkhard Moenighoff, 3. Aufl., Stuttgart: J.B. Metzler, 2007, S. 827 f.
- Campe, Rüdiger: „Die Schreibszene, Schreiben“, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. v. Sandro Zanetti, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 269-282.
- Conze, Werner: „Arbeit“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1, hg. v. Otto Brunner, dems. und Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett, 1972, S. 154-215.
- Ehrmann, Daniel: *Kollektivität. Geteilte Autorschaften und kollaborative Praxisformen 1770-1840*, Wien, Köln: Böhlau, 2022.
- Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, hg. v. Wolfgang Pfeifer, 4. Aufl., München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

- Fuchs, Tobias: *Die Kunst des Büchermachens. Autorschaft und Materialität der Literatur zwischen 1765 und 1815*, Bielefeld: transcript, 2021.
- Gilbert, Annette: „Kollaterales Schreiben. Digitale Kollaboration im Zeitalter von Crowdfunding und Algotaylorismus“, in: *Digitale Literatur II*, hg. v. Hannes Bajohr und ders., München: edition text + kritik, 2021, S. 62-74.
- Jochum, Georg: „Zur historischen Entwicklung des Verständnisses von Arbeit“, in: *Handbuch Arbeitssoziologie*, hg. v. Fritz Böhle, Günter G. Voß und Günther Wachtler, Wiesbaden: VS, 2010, S. 81-125.
- Knapp, Lore: „Autorschaft als Akteur-Netzwerk“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 29,1 (2019), S. 85-99.
- Knoche, Michael (Hg.): *Autorenbibliotheken. Erschließung, Rekonstruktion, Wissensordnung*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2015.
- Lemke, Anja; Weinstock, Alexander: „Einleitung“, in: *Kunst und Arbeit. Zum Verhältnis von Ästhetik und Arbeitsanthropologie vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, hg. v. dens., München: Fink, 2014, S. 9-22.
- Leonhard, Jörn; Steinmetz, Willibald: „Von der Begriffsgeschichte zur historischen Semantik von ‚Arbeit‘“, in: *Semantiken von Arbeit. Diachrone und vergleichende Perspektiven*, hg. v. dens., Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2016, S. 9-59.
- Nantke, Julia: „Das Buch als Werk. Zur Inszenierung von Büchern in digitalen Forschungsumgebungen“, in: *Medium Buch. Wolfenbütteler interdisziplinäre Forschungen* 2 (2020), S. 35-51.
- : „Einen Unterschied machen: Ida Dehmel als Akteurin im Kulturbetrieb um 1900“, in: *Dehmel revisited. Richard und Ida Dehmel im Kulturbetrieb um 1900*, hg. v. ders. und Carolin Vogel (im Erscheinen).
- Pabst, Stephan; Penke, Niels: „Kollektive Autorschaft“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*, hg. v. Michael Wetzel, Berlin, Boston: de Gruyter, 2022, S. 411-428.
- Penke, Niels: „#instapoetry. Populäre Lyrik auf Instagram und ihre Affordanzen“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 49 (2019), S. 451-475.
- Pohl, Peter C.; Schuchter, Veronika (Hg.): *Das Geschlecht der Kritik. Studien zur Gegenwartsliteratur*, München: edition text + kritik, 2021.
- Radecke, Gabriele: „Theodor Fontanes Notizbücher. Überlegungen zu einer überlieferungsadäquaten Edition“, in: *Materialität in der Editionswissenschaft*, hg. v. Martin Schubert, Berlin, New York: de Gruyter, 2010, S. 95-106.
- Rauterberg, Hanno: *Die Kunst der Zukunft. Über den Traum von der kreativen Maschine*, Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp, 2012.
- : *Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*, Berlin: Suhrkamp, 2019.

Stalder, Felix: *Kultur der Digitalität*, Berlin: Suhrkamp, 2016.

Stingelin, Martin: „Schreiben‘. Einleitung“, in: *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“*. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. v. dems. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, Paderborn: Fink, 2004, S. 7-21.

Undercurrents (Hg.): *Literatur und Care*, Berlin: Verbrecher, 2023.

Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, kuratiert und bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/wdg/Werk> (21.08.2023).

Schreiben als Arbeit

Ein historischer Problemaufriss zur Autorschaft als Profession

Carolin Amlinger

Die berufliche Laufbahn von Schriftsteller:innen gleicht einer zweispurigen Straße. Während der eine Weg geebnet wird von professionellem Pragmatismus und Erwerbssinn, ist der andere grundiert mit einer tiefen Sehnsucht nach dem Schreiben, die Max Weber als „innere Hingabe“¹ umschrieb. Beide Wege zusammengenommen prägen bis heute den Schriftstellerberuf. Obwohl Autor:innen seit der Entstehung des modernen literarischen Feldes immer beide Spuren befahren haben (natürlich individuell in unterschiedlichem Ausmaß), ist in die Semantik des Autor:innenberufs eine nicht wegzudenkende spannungsgeladene „Gegenüberstellung“² eingeschrieben. Die Entgegensetzung von Kunst und Markt, die dem Literaturmarkt seine besondere Gestalt verleiht, ist gleichwohl auch im schriftstellerischem Berufshandeln aufgehoben. Frei von wirtschaftlichen Erwartungen sind Autor:innen keineswegs, sie orientieren sich an den Erwartungen der Leserschaft und Auftraggeber:innen. Dennoch haftet dem pragmatischen Berufshandeln noch ein abfälliger Beigeschmack an, da er sich negativ auf die literarische Berufung auswirkt. Denn gleichzeitig stellen Autor:innen an ihr literarisches Werk ästhetische Ansprüche, die wie ihre Schreibpraktiken oftmals nur schwer mit ökonomischen Verwertungskalkülen kompatibel scheinen. Dass Schreiben aber nicht ohne die Übel der beruflichen Anstrengungen zu haben ist, möchte dieser Beitrag verdeutlichen.

In einem historischen Problemaufriss werden die sozioökonomischen Fundamente des Schriftstellerberufes in Deutschland vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart skizziert. Der Schwerpunkt liegt dabei auf drei ausgewählten Zeiträumen, in denen eine beschleunigte Dynamik des Buchmarkts mit neuen Konflikten um die Professionalisierung von Schriftsteller:innen einherging: dem deutschen Kaiserreich, der westdeutschen Bundesrepublik nach 1945 und schließlich der deutschen Gegenwartsgesellschaft nach der

* Teile des Textes sind in gleichem oder ähnlichem Wortlaut erschienen in: Carolin Amlinger: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, Berlin: Suhrkamp, 2021.

1 Max Weber: *Wissenschaft als Beruf 1917/1919. Politik als Beruf 1919*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1992, S. 16.

2 Stephan Porombka: „Schriftstellerberuf“, in: *Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 3: Institutionen und Praxisfelder*, hg. v. Thomas Anz, Stuttgart: J.B. Metzler, 2013, S. 283-294, hier S. 283.

Wiedervereinigung. Für die Arbeit von Autor:innen in der Gegenwart beziehe ich mich auf narrative Interviews mit insgesamt 18 Autor:innen (sieben Autorinnen und elf Autoren im Alter zwischen 32 und 62 Jahren), die ich zwischen den Jahren 2014 und 2016 geführt habe. Am Beispiel dieser drei Zeiträume soll deutlich werden, was Autor:innen im Laufe der Zeit unter ihrem Beruf verstehen, wie sie ihn definieren und praktizieren.

Schreiben als Geschäft im Kaiserreich

Der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandene und beschleunigte industrielle Buchmarkt setzte nicht nur eine Unzahl an literarischen Titeln für ein anonymes Massenpublikum frei, sondern stürzte auch diejenigen, welche die Erzeugnisse produzierten, in eine soziale Krise. Die soziale Lage der Schriftsteller:innen war prekär; sie drohten unter die Räder der unaufhaltsamen kapitalistischen Modernisierung zu geraten. Schon 1867 hielt der geistliche Autor Joseph Lukas fest: „Die Schriftstellerei ist gegenwärtig kein Amt, sondern ein Geschäft, und die freie Konkurrenz, das Gesetz der Natur, wie der ökonomische Liberalismus sie nennt, erzeugt überall hunderttausend Bettler als Staffage eines einzigen Millionärs“.³ Mit der Ausdehnung des Marktes wurde der von der Rolle des „Hofpoeten und Jedermannspoeten“⁴ befreite Schriftsteller im 19. Jahrhundert zu einem Poeten des Marktes, aus der persönlichen rutschte er in die sachliche Abhängigkeit eines freien Warenproduzenten, dessen Honorar oftmals nicht ausreichte, um auch nur eine bescheidene Existenz zu sichern. Der Schriftstellerberuf war also zu Beginn des Kaiserreichs alles andere als ein sicheres Geschäft.

Die Ausbildung einer schriftstellerischen Profession als klar abgrenzbares Berufsfeld ist, ähnlich wie die Differenzierung des modernen literarischen Feldes, widersprüchlich und langwierig. Mit der Ausdifferenzierung der Schönen Literatur als eigenem Funktionsbereich der modernen Gesellschaft wurde diese zu einem neuen Mittel der Sinnstiftung und Weltdeutung; mit ihr löste sich auch der Schriftsteller aus dem Prinzip der ständischen Gelehrsamkeit.⁵ Die Professionalisierung des ‚freien‘ Schriftstellers spielte sich im 19. Jahrhundert auf unterschiedlichen Ebenen ab: Der Autor folgte nunmehr einer

3 Joseph Lukas: *Die Presse, ein Stück moderner Versimpelung*, Regensburg: Pustet, 1867, S. 25.

4 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, S. 441.

5 Herbert Jaumann: „Emanzipation als Positionsverlust. Ein sozialgeschichtlicher Versuch über die Situation des Autors im 18. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 42 (1981), S. 46-72, hier S. 46.

Idee von Autorschaft, die sich vom feudalen poetischen Reglement löste und sich stärker über Originalität und Genialität definierte. Indem der Autor seines „Genies als uneingeschränkt verfügbaren Produktionsmittels“⁶ gewahr wurde und sich auf die freie Entfaltung seiner künstlerischen Subjektivität berief, wurde er Vorreiter der Emanzipationsbewegung bürgerlicher Öffentlichkeit – und gleichzeitig freies Marktsubjekt, kehrte er doch auch in ökonomischer Hinsicht der Auftragsarbeit den Rücken und folgte auf dem entstehenden Literaturmarkt dem bürgerlichen Erwerbsprinzip, das ihm relative Handlungsautonomie gewährte.⁷ Voraussetzung hierfür war die Entstehung des Urheberpersönlichkeitsrechts, dem zufolge die Idee als von ihrem materiellen Träger losgelöste intellektuelle Form unveräußerlich war und *geistiges Eigentum* des Autors blieb.⁸ Mitte des 19. Jahrhunderts waren Autor:innen in einen expandierenden Arbeitsmarkt eingebunden, der das genieästhetische Deutungsmuster des Berufs jedoch gleichsam säkularisierte. Wenn der Historiker Wilhelm H. Riehl im Jahr 1851 von „Proletariern der Geistesarbeit“⁹ spricht, wird deutlich, dass die zunehmende Emanzipation des Berufsfeldes von ständischen Schranken auch von einem sozial-ökonomischen „Positionsverlust“¹⁰ begleitet wurde. Das Schriftstellertum war Mitte des 19. Jahrhunderts alles andere als eine gefestigte soziale Gruppe mit klar definierter Berufsrolle. Der faktischen Professionalität stand noch keine institutionalisierte gegenüber: So gab es noch „keine festen Ausbildungswege, keine Zugangsregelungen, keine wirtschaftlichen Regelungen“.¹¹ Der moderne Autor bewegt sich – das ist zusammengefasst die berufliche Ausgangslage – in einem Spannungsfeld aus bürgerlichem Beruf und selbstüberhöhender geistiger Berufung.

Die veränderte Marktlage im Kaiserreich schuf auch für Schriftsteller:innen neue Erwerbchancen, die ein gesteigertes wirtschaftliches Potenzial ebenso wie ein Risiko in sich bargen. Die massive Expansion des Zeitschriften- und

6 Britta Scheideler: *Zwischen Beruf und Berufung. Zur Sozialgeschichte der deutschen Schriftsteller von 1880 bis 1933*, Frankfurt a.M.: Buchhändler-Vereinigung, 1997.

7 Rolf Parr und Jörg Schönert: *Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930*, Heidelberg: Synchron, 2008, S. 17.

8 Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u.a.: Fink, 2014. Siehe dazu auch den Beitrag von Daniela Henke in diesem Band.

9 Wilhelm Heinrich Riehl: *Die bürgerliche Gesellschaft. Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik*, Stuttgart: Cotta, 1851, S. 392.

10 Jaumann: „Emanzipation als Positionsverlust“.

11 Rolf Parr und Jörg Schönert: „Autoren“, in: *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 1.3: Das Kaiserreich 1871-1918*, hg. v. Georg Jäger, Berlin: de Gruyter, 2010, S. 342-408, hier S. 350.

Zeitungsmarktes wurde begleitet von einer „Literarisierung der Presse“.¹² Das neue Bedürfnis der Leserschaft nach Fortsetzungsromanen und anderen belletristischen Formaten bot einen wachsenden Markt für ein anschwellendes, von den neuen Verdienstmöglichkeiten angelocktes Heer von Autor:innen. Nach der Historikerin Britta Scheideler gibt es erst seit der Berufs- und Gewerbe-zählung von 1895 gesicherte Daten über die quantitative berufsmäßige Entwicklung: Sie vermutet für dieses Jahr etwa 3.000 bis 4.000 haupt- wie nebenberufliche freie Schriftsteller, bereinigt um Journalisten und Privatgelehrte; für das Jahr 1907 schätzt sie schon 6.000 bis 7.000.¹³ Aufschlussreich sind auch die wachsenden Zahlen des Schriftstellerverzeichnisses im seit 1883 erscheinenden *Literaturkalender*: Hier waren 1895 ca. 14.000 und 1907 schon 18.000 Autor:innen aufgeführt, was den eindrucksvollen Zuwachs der berufsmäßig wie gelegentlich tätigen Schriftsteller nochmals belegt.¹⁴ Während der Buchmarkt allein kaum eine ausreichende Existenzgrundlage gewähren konnte, war der Pressemarkt eine wichtige Neben-, wenn nicht gar Haupteinnahme für die wachsende Zahl der Berufsschriftstellerinnen und -schriftsteller, wie es 1888 in einer Analyse zum Zeitungsmarkt heißt: „Für Zeitungen schreiben ist nicht nur das sicherste Mittel, Leser zu finden, sondern auch das einfachste und lohnendste Mittel, seine Arbeit bezahlt zu erhalten“.¹⁵ Die periodische Presse war somit doppelte Voraussetzung für die Konsolidierung des Schriftstellertums. Sie bot durch regelmäßige Einkünfte ein existenzielles Auskommen und wurde durch das große Lesepublikum zum initiierenden Faktor für den Erfolg auf dem Buchmarkt. Wenn der Kunsthistoriker Arnold Hauser die umwälzende Wirkung der „Verbindung der Literatur mit der Tagespresse“ mit der „Verwendung des Dampfes zu Zwecken der Industrie“¹⁶ vergleicht, so ist dies sicherlich etwas überzogen, macht aber deutlich, dass sich hiermit die gesamte Erfahrungswelt der Autor:innen gewandelt hat.¹⁷

Denn der neue Absatzmarkt des Zeitschriften- und Zeitungswesens beförderte eine zunehmende Kommodifizierung literarischer Produktion und Distribution, die vonseiten der Schriftsteller:innen unter dem Stichwort

12 Lutz Winckler: *Autor – Markt – Publikum. Zur Geschichte der Literaturproduktion in Deutschland*, Berlin: Argument, 1986, S. 81.

13 Scheideler: *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 28 f.

14 Ebd., S. 33 f.

15 Zit. n. ebd.

16 Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: C.H. Beck, 1990, S. 764 f.

17 Siehe dazu auch den Beitrag von Emanuela Ferragamo in diesem Band.

*Literatur als Ware*¹⁸ beklagt wurde. Alfred Wechsler, einer der Mitbegründer des gewerkschaftlichen *Schutzverbandes deutscher Schriftsteller* (SDS), hob unter dem Pseudonym W. Fred in einer Broschüre, die zum gewerkschaftlichen Zusammenschluss anregen sollte, mit den Worten an:

In einem bestimmten Augenblick wird auch das persönlichste Kunstwerk, auch die aus dem triebhaften Empfinden geborne Dichtung Ware. An diesem Zeitpunkt gilt für sie wie für jeden Verkaufsartikel nur ein Gesetz: die Wirklichkeit. Kein Gefühl, keine Illusion, kein Wunsch kommt gegen die Realität auf. Ist das Werk Ware geworden, so unterliegt es den wirtschaftlichen Gesetzen.¹⁹

Tatsächlich orientierte sich die expansive Kulturindustrie zunehmend am kapitalistischen Prinzip der Gewinnmaximierung; und dies hatte auch Folgen für das Produkt, das nun nach kaufmännischen Gesichtspunkten gehandelt und preislich bemessen wurde. In einer 1910 in der literarischen Zeitschrift *Blaubuch* veröffentlichten Umfrage über die soziale Lage der deutschen Schriftsteller sieht der freie Autor Hans Landsberg im Verlagswesen eine kapitalistische Dynamik am Werk, die, nunmehr ihres ursprünglich aufklärerischen Gehalts entkleidet, getrieben durch das Gesetz der Akkumulation eine Gleichförmigkeit der Literatur zur Folge habe:

Der Kapitalismus hat sich längst des geistigen Gebiets im weitesten Umfange bemächtigt, und wenn man auch zugeben muß, daß die groß organisierten Verlagsanstalten unendlich viel für die Verbreitung der Bildung getan haben, gerade das Bedürfnis nach einem großen Massenabsatz zwingt sie zur Nivellierung und läßt sie das Prinzip der geistigen Bewegungsfreiheit verhältnismäßig gering einschätzen.²⁰

Schon früh bildete sich auf dem schnelllebigen Markt eine Vermittlungsinstanz aus, die wir eigentlich nur von dem konzentrierten Buchmarkt der Gegenwart zu kennen glauben: die literarische Agentur. Allen voran suchte das 1868 gegründete *Dr. Loewensteins Bureau für Vermittlung literarischer Geschäfte* die Absatzmöglichkeiten und die Rentabilität der neuen vielversprechenden Ware zu potenzieren.²¹

18 W. Fred [d.i. Alfred Wechsler]: *Literatur als Ware. Bemerkungen über die Wertung schriftstellerischer Arbeit*, Berlin: Oesterheld, 1911.

19 Ebd., S. 9.

20 [o.V.]: „Die soziale Lage der deutschen Schriftsteller“, in: *Das Blaubuch. Wochenschrift für öffentliches Leben, Literatur und Kunst* 5 (1910), S. 149-158, hier S. 152.

21 Andreas Graf: „Ehrliche Makler‘ oder ‚Ausbeuter der Schriftstellerwelt‘? Die Anfänge der Literaturagenturen in Deutschland“, in: *Literarische Agenturen – die heimlichen Herrscher*

Dies gilt umso mehr für jene literarischen Werke, die zunächst für die Presse geschrieben wurden. Sie schienen ihres ästhetischen Werts entkleidet und zu einer standardisierten Ware degradiert zu sein, wie der Historiker Heinrich Wuttke zusammenfasst: „Die Geldmacht setzt ein mechanisches Besorgen an die Stelle des geistigen Schaffens, [...] das eigentliche Schaffende und Belebende, die schriftstellerische Kraft, ist zurückgeschoben, untergeordnet oder verdrängt“.²² Die Sorge, hier vorgetragen im Duktus einer konservativen Kapitalismuskritik, welche in dem neuen Medium Presse eine Verflachung des Geistes sah, beruhte nicht selten auf binären Entgegensetzungen, wie Geist vs. Geld, Autonomie vs. Abhängigkeit, Kreativität vs. Standardisierung oder Individualität vs. Anonymität. Man sah die moderne Literaturindustrie fortan nicht mehr als Motor literarischer Modernisierung, sondern, im Gegenteil, als Hemmnis, das den autonomen Status der Literatur als solchen zu bedrohen schien.

Dies veränderte auch das Tätigkeitsprofil der freien Schriftsteller:innen, wie der Autor Robert Breuer im Anschluss an eine um Freds ‚Literaturwaren‘-These entfachte Kontroverse formuliert: „Dann aber ist der Hervorbringer solcher Ware mehr oder weniger ein Arbeitnehmer“.²³ Dem Berufsschriftsteller waren neue Marktzwänge auferlegt, die das altehrwürdige Bild des Schriftstellers, der in freier Entfaltung seiner geistigen Tätigkeit einer kulturellen Mission folgt, erschütterten, wie der realistische Autor Theodor Fontane in die *Gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller* klagt: „Der Tintensklave wird geboren. Die für ‚Freiheit‘ arbeiten, stehen in Unfreiheit und sind oft trauriger dran, als der mittelalterliche Hörige“.²⁴ Schreiben wurde stärker zu einem ökonomisch ausgerichteten Beruf; gleich der modernen Arbeitsteilung spezialisierte sich der „Spezialist in Sachen Nicht-Spezialisierung“²⁵ entweder auf ein bestimmtes Genre (erzählende Literatur, Drama oder Lyrik) oder finanzierte sich in Anpassung an den Marktbedarf über eine pragmatische Kombination verschiedener Teiltätigkeiten (wie die übliche Kombination des Verfassens von Zeitschriftenromanen und Buchpublikationen).²⁶

im Literaturbetrieb?, hg. v. Ernst Fischer, Wiesbaden: Harrassowitz, 2001, S. 85-100, hier S. 90.

22 Heinrich Wuttke: *Die deutschen Zeitschriften und die Entstehung der öffentlichen Meinung. Ein Beitrag zur Geschichte des Zeitungswesens*, Leipzig: Krüger, 1875, S. 143.

23 Robert Breuer: „Organisation und Qualität“, in: *Der Schriftsteller. Organ des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller* 3 (1913), S. 17-18, hier S. 17.

24 Theodor Fontane: „Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller“, in: *Das Magazin für Literatur* 60 (1891), S. 818-819, hier S. 818.

25 Parr/Schönert: „Autoren“, S. 344.

26 Vgl. dazu auch den Beitrag von Karin S. Wozonig in diesem Band.

Die formelle Differenzierung modifizierte auch den qualitativen Charakter der Tätigkeit; der freie Autor, dessen Charakteristikum ja gerade seine Lösung aus überkommenen Abhängigkeitsstrukturen war, wurde zunehmend diszipliniert. Der „literarische Industrialismus“²⁷ der Zeitschriftenliteratur gab zwar nicht wie die Maschinen der modernen Fabrik den genauen Takt vor, er führte jedoch zu einer selbstdisziplinierten Vorausberechnung, um Ablehnungen zu vermeiden. Fontane etwa, dessen Romane *Stine* (1890), *Frau Jenny Treibel* (1893) oder *Effi Briest* (1896) zunächst als Vorabdrucke in der periodischen Presse erschienen, schrieb schon im Anfangsstadium eines Textes auf eine bestimmte Zeitschrift hin. Wurde ein Roman schließlich von einer Zeitschrift akzeptiert, versah Fontane ihn mit dem zugehörigen Arbeitstitel, wie die „*Gartenlaube*-Novelle“.²⁸ Es waren teils rein äußerliche Faktoren – feste Abgabefristen, Zeilenvorgaben oder redaktionelle Schreibweisungen –, die in den Schreibprozess eingriffen, teils aber auch existenzielle Zwänge, wie die Notwendigkeit eines regelmäßigen Einkommens, die zu einer standardisierten Romanproduktion, Anpassungsbereitschaft an Markterfordernisse und Vielschreiberei führten.²⁹

Erfolgreiche Autor:innen wie Fontane, Theodor Storm oder der „Großmeister“³⁰ des Fortsetzungsromans Friedrich Spielhagen, wussten ihren Status als freie Warenproduzenten geschäftlich zu nutzen und entwickelten ihr Unternehmertum innovativ zu einer eigenen Marke weiter. Zur Erwerbsschriftstellerei gehörte nunmehr viel mehr als handwerkliches Können: Ein gesichertes Einkommen erzielten laut der Zeitschrift *Die Feder* im Jahr 1908 vor allem jene, die mit „Geschäftsgewandtheit“³¹ ihren Roman zu verwerten wussten,

der nach allen Regeln der Kunst ausgeschlachtet werden [muss]: erst bessere Zeitung oder Zeitschrift gegen möglichst hohes Honorar, dann eigener Zweitdruckvertrieb, dann Verkauf zum Vertrieb an ein Literarisches Büro, endlich Buchverlag.³²

Während für die Mehrheit der Autor:innen die wirtschaftliche Vormachtstellung des Verlags- und Zeitschriftenwesens zu einer Beschränkung und

27 Winckler: *Autor – Markt – Publikum*, S. 88.

28 Zit. n. Roland Berbig: *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*, Berlin: de Gruyter, 2000, S. 196.

29 Reinhard Wittmann: *Geschichte des deutschen Buchhandels*, München: C.H. Beck, 2011, S. 281.

30 Ebd., S. 282.

31 Scheideler: *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 39.

32 Zit. n. ebd.

Unterordnung ihrer Tätigkeit unter die Verwertungsinteressen führte, kehrte sich hier das Konkurrenzverhältnis um. Storm erhielt Anfang der 1870er-Jahre noch etwa 750 Mark pro Novelle, forderte aber 1878 gegenüber *Westermanns Monatsheften* schon 1500 Mark pro Bogen, eine Summe, deren bis dato ungekannte Höhe den Verleger empörte, die der Redakteur der *Hefte* jedoch aufgrund von Storms Popularität mit folgenden Worten akzeptierte:³³

Mit Abstrichen und Ersparungen können wir nur bei den kleinen und mittleren Autoren durchkommen – einem großen Schriftsteller ein kleines Honorar zu geben, heißt ihn eines Tages zur Konkurrenz zu treiben, wovor wir uns jetzt und in der nächsten Zeit sehr hüten müssen.³⁴

Die Freisetzung auf dem konzentrierten Markt bedeutete für einige also eine ökonomisierte Potenzierung der Autorenindividualität, führte für andere jedoch zu wirtschaftlicher Abhängigkeit, die mit dem Status eines Arbeitnehmers zu vergleichen war. Der Selbstverwirklichungsanspruch trat angesichts der prekären wirtschaftlichen Situation hinter die rein erwerbsorientierte Perspektive zurück, wie es in der Zeitschrift *Die Feder* im Jahr 1900 heißt: „Da ist Arbeit nicht um Ruhm, sondern um Brot. Um Ruhm kann und wird nur der arbeiten, der auch Brot hat.“³⁵ Schon allein der Umstand, einer nun geregelten Tätigkeit nachzugehen, rückt den Autor in die Nähe der ernüchternden industriellen Produktion der Lohnarbeitenden. So bezeichnete sich Wilhelm Raabe nicht nur selbst als „Romanfabrikant“, feierte im Sinne eines Dienstjubiläums einen jährlichen „Federansetzungstag“, trug ab seiner freiwilligen Pensionierung mit siebzig Jahren die Selbstbezeichnung „Schriftsteller a.D.“, sondern führte ebenso geflissentlich Buch über seine Einkünfte, Vertragsabschlüsse wie Werkfortschritte.³⁶ In seinen Tagebüchern protokollierte er mit fast protestantischem Geist seine Arbeitsproduktivität: „sechs Stunden Schreibarbeit, zwei Stunden Zeitungs- und Zeitschriftenlektüre sowie wechselnde Zeitspannen für Korrespondenz u.ä.“³⁷

33 Reinhard Wittmann: *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750-1880*, Tübingen: Niemeyer, 1982, S. 172.

34 Zit. n. Wolfgang Ehekircher: *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte. Ihre Geschichte und ihre Stellung in der Literatur der Zeit. Ein Beitrag zur Zeitschriftenkunde*, Braunschweig, Berlin: Westermann, 1952, S. 78.

35 Zit. n. Scheideler: *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 39.

36 Rolf Parr: „Unruhige Gäste“, in: *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Dirk Göttliche u.a., Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, S. 206-210.

37 Zit. n. Horst Denkler: *Wilhelm Raabe. Legende – Leben – Literatur*, Tübingen: Niemeyer 1989, S. 141.

Während das Angestelltentum bei Raabe wesentlich eine imaginierte Selbstbeziehung ist, gründet der andere, ökonomische Grund der Arbeitnehmerähnlichkeit in der sachlichen Abhängigkeit des Autors vom Verlag. Die Beziehung des Verlegers zum Autor richtete sich nun verstärkt nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten. Über die Annahme eines Manuskripts entschied nicht mehr primär die literarische, sondern ebenso die monetäre Potenz, das heißt der zu erwartende Erlös aus dem Buchverkauf. Auch wenn sich die Autorenpflege des Verlegers, gerade bei erfolgreichen Autor:innen, weit in den Bereich der privaten Lebensführung erstreckte (so beriet Samuel Fischer Hermann Hesse tatkräftig in Fragen der Geldanlage) – die Kriterien, ob das Werk eines Autors zum festen Bestandteil des Verlagsprogramms wurde, waren für den verlegerischen Kaufmann durchaus merkantiler Art.³⁸ Ein weiterer Aspekt, der die Abhängigkeit des Autors vom Verlag dokumentiert, betrifft die Honorierungspraxis. So war es im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts durchaus noch üblich, Autor:innen über die Vorschusspraxis an den Verlag zu binden.³⁹ Dadurch akkumulierten sie jedoch immer neue Schulden, die abgeschrieben werden mussten. Mit einer festen monatlichen Vorauszahlung hat etwa der Verleger Friedrich den Frühnaturalisten Hermann Conradi zeit seines Lebens in eine nahezu vollständige Abhängigkeit gezwungen.⁴⁰ Daneben existierte auch eine Vielzahl an „Selbstkosten- oder Herstellungsverleger“, die, wie das *Moderne Verlagsbureau Curt Wigand* aus Berlin-Halensee, das Überangebot junger und unerfahrener Schriftsteller:innen auf dem Literaturmarkt ausnutzten, indem sie Autor:innen einen erheblichen Zuschuss zu den Herstellungskosten ihrer Bücher zahlen ließen, wobei ein „beträchtlicher Überschuss für die Tasche des Verlegers“ miteinkalkuliert war.⁴¹ Das Geschäftsmodell sah also lediglich eine Externalisierung des verlegerischen Risikos vor, am Buchverkauf war man nur wenig interessiert. Tatsächlich war der Absatz der nicht selten billig produzierten Bücher oft derart niedrig, dass kein vertraglich vereinbartes Honorar gezahlt werden musste. Gerade aus dem nicht sehr profitablen Marktsegment der Lyrik entschieden sich nicht wenige Nachwuchsschriftsteller:innen für eine finanzielle Selbstbeteiligung an den Druckkosten – darunter Stefan Zweig

38 Birgit Kuhbandner: *Unternehmer zwischen Markt und Moderne. Verleger und die zeitgenössische deutschsprachige Literatur an der Schwelle zum 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2008, S. 261.

39 Harald Steiner: *Das Autorenhonorar. Seine Entwicklungsgeschichte vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz, 1998, S. 5.

40 Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, München: C.H. Beck, 1998, S. 139.

41 Ernst Fischer: *Der „Schutzverband deutscher Schriftsteller“ 1909-1933*, Frankfurt a.M.: Buchhändler-Vereinigung, 1980, S. 86.

mit seinem Debüt *Silberne Saiten* oder Arthur Schnitzler mit seinem Erstling *Anatol* –, um sich so einen Eintritt in den professionellen Literaturmarkt zu verschaffen. Dies sowie die öffentliche Aufdeckung der unprofessionellen und teils unrechten Arbeitsweise jener Verlage veranlasste den *Schutzverband deutscher Schriftsteller* (SDS) dazu, einen Musterprozess gegen Selbstkostenverlage anzustrengen.⁴²

Eine immer lauter werdende „Kapitalismuskritik“⁴³ der Schriftsteller und deren Sorge, dem Kapitalismus „mit Haut und Haaren ausgeliefert zu werden“,⁴⁴ wurde gespeist von der Furcht, in den Status eines abhängigen Wortproduzenten hinabzusinken. Denn gezwungen in den „Frohndienst des Kapitalismus“,⁴⁵ wurden nicht nur ästhetische Selbstverwirklichungsansprüche obsolet, diese bedeutsame Grenzverschiebung marktförmiger Tätigkeit bedrohte die künstlerische Autonomie als solche: Das Manuskript wurde bei auftragsgebundener Lohnarbeit nicht mehr erst nach Drucklegung zur Ware, sondern von Anbeginn an als solche produziert. So war es für Leo Berg, freier Autor und Theoretiker des Naturalismus, die Anonymität der Presseautoren, „welche dem Schriftsteller die Persönlichkeit nimmt“. ⁴⁶ Scheideler betont hier zu Recht, dass sich dahinter die urheberrechtliche Sorge verbirgt, den Anspruch auf das Eigentum an seinen geistigen Produkten nicht länger geltend machen zu können.⁴⁷ Der freie Autor entstand nicht nur mit dem kapitalistischen Literaturmarkt, er wurde ebenso sehr durch ihn bedroht.

Angestellte Wortproduzenten in der Bundesrepublik

Während sich der Schriftstellerstand im 19. Jahrhundert erst allmählich als eigenes Berufsfeld ausgebildet hatte, erinnert der sich flexibel in der Kulturindustrie fortbewegende „Medienautor“⁴⁸ auf den ersten Blick kaum mehr an den armen Literaten, der mal für diese, mal für jene Unterhaltungszeitschrift schrieb – stets in der Hoffnung, bald seinen ersten Roman unter Vertrag zu bringen. Schaut man aber genauer hin, muss man feststellen, dass

42 Kuhbandner: *Unternehmer zwischen Markt und Moderne*, S. 87 f.

43 Scheideler: *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 41.

44 [o.V.]: „Die soziale Lage der deutschen Schriftsteller“, S. 154.

45 Leo Berg: *Gefesselte Kunst*, Berlin: Walther, 1901, S. 43.

46 Leo Berg: *Haben wir überhaupt noch eine Litteratur?*, Leipzig: Baumert & Ronge, 1888, S. 58.

47 Scheideler: *Zwischen Beruf und Berufung*, S. 41.

48 Hannes Schwenger: „Der Medienautor oder der vergesellschaftete Schriftsteller“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 42 (1981), S. 93–100.

die Professionalisierung des Schriftstellerberufs auch nach 1945 keine weitreichenden Fortschritte gemacht hat. Institutionalisierte Erwerbsstrukturen, die das Tätigkeitsfeld monopolisieren würden, existierten ebenso wenig wie eine dauerhafte wirtschaftliche Absicherung oder Berufsverbände. Der Schriftstellerberuf blieb noch bis weit in die 1970er-Jahre eine „prekäre Profession“,⁴⁹ in der das berufsethische Postulat freier Berufe, autonom und eigenverantwortlich zu arbeiten, mit wirtschaftlicher Abhängigkeit korrespondierte. Anfang der 1950er-Jahre schrieb der Sozialpsychologe Hendrik de Man kurz vor seinem Tode in seiner kulturpessimistischen Studie *Vermassung und Kulturverfall*, dass „Industrialisierung und Kommerzialisierung der geistigen Produktion eine gewisse Proletarisierung der Produzenten zur Folge“⁵⁰ habe. Ökonomische Unsicherheit, eine mangelnde soziale Absicherung sowie rechtliche Benachteiligungen rückten den Autor in den 1960er-Jahren jedoch verstärkt in den Fokus gesellschaftlicher Aufmerksamkeit. Der Schriftstellerberuf war in einer Krise, die gängigen Praktiken der Berufsausübung wurden der veränderten Marktlage nicht gerecht. Das Berufsmodell befand sich in einer tiefgreifenden Umbruchphase, die von einem neuen soziologischen Interesse begleitet wurde. Eine 1972 veröffentlichte groß angelegte empirische Autoren-Enquete des *Spiegel-Instituts für Projektstudien* erfasste erstmals die soziale und ökonomische Lage bundesdeutscher Autor:innen nach 1945.⁵¹ Sozialpolitische Regulierungen, eine Anpassung des Urheberrechts sowie ein Wandel des beruflichen Selbstverständnisses sollten folgen.

Wenn der Autor Martin Walser 1973 berichtet, seine literarische Tätigkeit finde „zunehmend im Auftrag statt, abnehmend also spontan, freiwillig, aus Selbstverwirklichungsanlaß“,⁵² artikulierte er ein kollektives Unbehagen, das viele seiner Kollegen teilten und das das literarische Selbstverständnis tiefgreifend erodieren sollte. Die veränderte Marktlage, die Autor:innen auf dem kulturindustriellen Buchmarkt betraf, zeigt sich auch in einer begrifflichen Verschiebung: Der Schriftsteller wurde zum *Autor*. Der „eigentliche Schriftsteller“, der ein Werk in Buchform vorlegte, entsprach nicht mehr der empirischen Realität. „Tatsächlich“, konstatierten Karla Fohrbeck und Andreas J. Wiesand in Bezug auf die berufliche Stellung der Autor:innen,

49 Walther Müller-Jentsch: *Die Kunst in der Gesellschaft*, Wiesbaden: VS, 2011, S. 85.

50 Hendrik de Man: *Vermassung und Kulturverfall. Eine Diagnose unserer Zeit*, Bern: Francke, 1951, S. 69.

51 Karla Fohrbeck und Andreas J. Wiesand: *Der Autorenreport*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972.

52 Martin Walser, „Vorwort“, in: *Solidarität gegen Abhängigkeit. Auf dem Weg zur Mediengewerkschaft*, hg. v. Ulrich Paetzold und Hendrik Schmidt, Darmstadt: Luchterhand, 1973, S. 9-11, hier S. 10.

lassen sich die Buchautoren als Gruppe darum so schlecht isolieren, weil nicht nur der statistische Durchschnittsautor, sondern die meisten individuellen Autoren heute einen großen und keineswegs den von vornherein wertloseren Teil ihrer Arbeit für andere Medien als das Buch leisten.⁵³

Was gegenüber dem traditionellen Selbstverständnis der Berufsgruppe als bücherschreibende Belletristen wie ein Affront wirken musste, war von der Erwerbswirklichkeit schon seit mehr als hundert Jahren überholt.⁵⁴ Ähnlich wie Benjamin in seinem zentralen Referenztext *Der Autor als Produzent* (1934/1977) suchten schriftstellerische Initiativen und Interessenverbände, wie die Literaturproduzenten und später dann der *Verband deutscher Schriftsteller* (VS), die berufliche Stellung des Autors im Hinblick auf die Massenmedien zu präzisieren: Da die Berufsausübung nicht mehr an einem einzigen Medium festgemacht werden kann, orientierte man sich stärker an der „Rolle des Verfassers als Urheber“.⁵⁵

War es im 19. Jahrhundert die periodische Presse, der eine revolutionierende Wirkung auf die Literatur zugeschrieben wurde, transformierten die *neuen Medien*, allen voran die öffentlich-rechtlichen Anstalten Hörfunk und Fernsehen, nach 1945 den Schriftstellerberuf auf ähnlich tiefgreifende Weise.⁵⁶ Literarische Sendeformen, vom Hörspiel bis zum Fernsehspiel, schufen neuartige ästhetische Synthesen aus Musik, Theater und Literatur und setzten so eine bis dato ungekannte Entgrenzung der Literatur in Gang.⁵⁷ Die Ausweitung künstlerischer Ausdrucksformen revolutionierte nicht nur die Ästhetik literarischer Werke, sie vervielfältigte auch die Absatzmöglichkeiten der Produkte schriftstellerischer Erwerbstätigkeit: „Von Eich bis Schnurre, von Lenz bis Aichinger, was hätten wir alle, die wir nicht im Traum daran dachten, je von Büchern leben zu können, was hätten wir ohne den Rundfunk gemacht, der uns frei arbeiten ließ und doch das Leben ermöglichte“, so Heinrich Böll in einer Rede anlässlich des 25-jährigen Gründungsjubiläums der *VG Wort* 1983.⁵⁸ Die Zunahme der beruflichen Mobilität in medienübergreifende

53 Fohrbeck/Wiesand: *Der Autorenreport*, S. 29.

54 Vgl. Helmut Kreuzer: *Veränderungen des Literaturbegriffs. Fünf Beiträge zu aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.

55 Schwenger: „Der Medienautor oder der vergesellschaftete Schriftsteller“, S. 94.

56 Vgl. Friedrich Knilli, Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen (Hg.): *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?*, München: Hanser, 1976.

57 Vgl. Alphons Silbermann: „Von den Wirkungen der Literatur als Massenkommunikationsmittel“, in: *Künstler und Gesellschaft*, hg. v. dems. und René König, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1974, S. 27-44.

58 Heinrich Böll: „Rede des Literaturnobelpreisträgers Heinrich Böll, gehalten am 8. Dezember 1983, anlässlich des 25-jährigen Gründungsjubiläums der *VG Wort*“, in: *Geist, Recht*

Arbeitsbereiche, die von der Sorge um eine Entliterarisierung des Schriftstellerberufs, ja, eine „Vermarktung der Kreativität“⁵⁹ begleitet wurde, führte also gleichzeitig zu einer zunehmenden Professionalisierung der Autor:innen. Denn durch die Aufträge der neuen Medien konnte der Schriftstellerberuf zumindest ansatzweise als „fortgesetzte Handlung“ einer kontinuierlichen Erwerbsbiografie ausgeführt werden, ein Berufskriterium, das die Soziologen Alphons Silbermann und René König in ihrer empirischen Studie über den *unversorgten selbständigen Künstler*⁶⁰ festhielten. Freie Tätigkeiten für die öffentlich-rechtlichen Anstalten konnten so die erwerbsbiografischen Brüche, die zwischen Buchprojekten lagen, finanziell abfedern.

Mit der Erweiterung der Erwerbsmöglichkeiten ging auch die quantitative Expansion der Berufsgruppe einher. Fohrbeck und Wiesand schlossen aus den durch den *Börsenverein* veröffentlichten Zahlen der Titelproduktionen für Erstauflagen unter Berücksichtigung der durchschnittlichen Jahresproduktion eines Buchautors (ein Autor produzierte im Schnitt 1,2 Titel im Jahr), dass es 1970 rund 30.000 Autor:innen gab, die maßgeblich in Buchform publizierten.⁶¹ Von insgesamt 516 befragten Schriftsteller:innen im engeren Sinne (Belletristik und Sachbuch wurden zusammen erfasst), waren 41 Prozent hauptberuflich, 45 Prozent nebenberuflich und 14 Prozent teilberuflich als freie Autor:innen tätig – nicht wenige gingen also neben dem Schriftstellerberuf einer weiteren abhängigen Beschäftigung nach.⁶² Während in den Berufsfeldern der sogenannten Massenmedien Presse, Hörfunk, Film eine hoch arbeitsteilige Spezialisierung zu beobachten war (allein im Bereich der Presse spezialisierten sich Autor:innen nunmehr auf ein bestimmtes Medium, ein Ressort, ein journalistisches Genre oder auf eine bestimmte Funktion in der redaktionellen Hierarchie), differenzierte sich der Schriftstellerberuf weiter aus. Kurzfristige Arbeiten für das journalistische Feuilleton, wie Rezensionen, Kritiken, Essays oder Kommentare, die leicht neben einem langfristigen Romanprojekt erledigt werden konnten, hatten schon im 19. Jahrhundert das Arbeitsfeld der Autor:innen erweitert. Rund hundert Jahre später sah das Tätigkeitsprofil

und Geld. *Die VG Wort 1958-2008*, hg. v. Thomas Keiderling, Berlin: de Gruyter, 2008, S. 165-172, hier S. 169.

59 Hannes Schwenger: „Vermarktung der Kreativität“, in: *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?*, hg. v. Friedrich Knilli Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen, München: Hanser, 1976, S. 18-23, hier S. 18.

60 René König und Alphons Silbermann: *Der unversorgte selbständige Künstler. Über die wirtschaftliche und soziale Lage der selbständigen Künstler in der Bundesrepublik*, Köln: VS Verlag, 1974, S. 97.

61 Fohrbeck/Wiesand: *Der Autorenreport*, S. 41.

62 Ebd., S. 34.

nur wenig anders aus: 56 Prozent der befragten Belletristik- und Sachbuchautoren waren neben der Arbeit am Buchmanuskript auch für die Tages- und Wochenpresse tätig, 24 Prozent für Publikumszeitschriften.⁶³ Neu war jedoch, dass 45 Prozent für den Rundfunk und 24 Prozent für das Fernsehen arbeiteten und somit in nicht unbeträchtlichem Maß von den technischen Medien und neuen Produktionsformaten abhängig waren.⁶⁴ Die Buchpublikation war mit 53 Prozent für etwas mehr als die Hälfte der Schriftsteller die Haupteinkommensquelle⁶⁵ – eine Zahl, die verglichen mit dem 19. Jahrhundert immens hoch, in Relation zu den Absatzzahlen der kulturindustriellen Buchproduktion jedoch eher gering erscheint. Neben der langfristigen Arbeit am Buchmanuskript überwog eine Mischkalkulation aus kurzfristigen Produktionen, die eine kontinuierliche Erwerbsbiografie stifteten (45 Prozent nannten unterschiedliche Formate der periodischen Presse als Haupteinkommensbereich, 28 Prozent den Rundfunk und 10 Prozent das Fernsehen).⁶⁶ Schriftsteller:innen waren also auf kein spezifisches Genre konzentriert, sie hielten Vorträge (29 Prozent), schrieben Essays (37 Prozent), Erzählungen (34 Prozent), Hörspiele oder -features (34 Prozent) ebenso wie Romane (32 Prozent der befragten Autor:innen gaben dies als Produktionsschwerpunkt der letzten drei Jahre an).⁶⁷ Neben den einzelnen Autor:innen konkurrierten so auch deren unterschiedliche Produkte auf verschiedenen Teilmärkten der Kulturindustrie miteinander. Fohrbeck und Wiesand kamen zu dem Schluss, dass die in der Öffentlichkeit noch verbreitete Identifizierung des Schriftstellers mit überwiegend einem Produktionsbereich, nämlich „der belletristischen Buchproduktion, [...] sich nach dem empirischen Berufsbild des Autors nur für eine Teilgruppe von zumeist älteren oder sehr erfolgreichen Schriftstellern belegen [lässt]“.⁶⁸ Die Berufsrolle weitete sich aus; Autor:innen konnten mit den Strukturveränderungen des Mediensektors neue Tätigkeitsfelder nicht nur als Einkommensquelle, sondern auch als öffentlichkeitswirksames Forum ihrer literarischen Arbeit nutzen.

Die Verwertungsmöglichkeiten der eigenen schöpferischen Tätigkeit in verschiedenen kulturindustriellen Marktsegmenten stiegen, die literarische Produktivität wuchs, so dass Wiesand und Fohrbeck resümierten:

63 Ebd., S. 49.

64 Ebd.

65 Ebd., S. 51.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 66.

68 Ebd., S. 51.

Der Autor der siebziger Jahre schreibt nicht mehr vorwiegend für einen kleinen *literarischen Salon*, sondern für das breite Publikum der *Massenmedien*. [...] Das Buch bleibt zwar im Selbstverständnis des Autors oft die Hauptsache, ist von der wirtschaftlichen Bedeutung her gesehen aber meist ein Nebenprodukt seiner Arbeit.⁶⁹

Dass das Bücherschreiben damit faktisch zu einer Nebenbeschäftigung wurde, hatte gravierende Auswirkungen auf das Selbstverständnis der Autor:innen. Der subjektiv erfahrene qualitative Wandel des Berufsbildes, den ein befragter Autor im *Autorenreport* beschrieb, erinnert stark an die Kapitalismuskritik des 19. Jahrhunderts: Es käme darauf an, „endlich einmal ausreichend Zeit und Geld zu haben, ein richtiges Buch zu machen, das wirklich ausdrückt, was man zu sagen hat. Diese tägliche Schreiberei für den Rundfunk und die Presse ist ja fast eine Art Prostitution“.⁷⁰ Tradiertere handlungsleitende Wertsphären gerieten in eine Krise, autonome ästhetische Tätigkeitsfelder wurden zugunsten einer heteronom wahrgenommenen, am wirtschaftlichen Tauschwert orientierten Produktion zurückgedrängt, die schöpferische Arbeit wurde als „Prostitution“ erlebt.⁷¹ Die funktionelle Integration des Schriftstellers in den konzentrierten Buchmarkt zeitigte im 19. wie im 20. Jahrhundert ähnliche Folgen: Sie ermöglichte einerseits eine Ausweitung professioneller Autorentätigkeit durch eine Diversifizierung des Arbeitsfeldes in medienübergreifende Branchen, gleichzeitig stellte die Einbindung aber auch das berufsethische Ideal des freien Schriftstellers infrage – dieses wirke angesichts der veränderten Marktbedingungen wie ein „Anachronismus“, so der Autor Martin Gregor-Dellin in einer Rede auf dem zweiten Schriftstellerkongress des VS 1973.⁷² Standardisierte Arbeiten für Rundfunk und Presse waren wirtschaftlich produktiver denn kreative Tätigkeiten, auch wenn diese subjektiv als die ästhetisch produktiveren wahrgenommen wurden. Mit der zunehmenden Abhängigkeit von externen Auftraggebern nahm auch das Maß an faktischer Fremdbestimmung zu. Das zentrale Ergebnis des *Autorenreports*, auf das noch ausführlicher eingegangen wird, lautete:

69 Karla Fohrbeck und Andreas Johannes Wiesand: *Literatur und Öffentlichkeit in der Bundesrepublik Deutschland*, München: Hanser, 1976, S. 15 (Herv. i. Orig.).

70 Zit. n. Fohrbeck/Wiesand: *Der Autorenreport*, S. 64.

71 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Martin Sexl in diesem Band.

72 Martin Gregor-Dellin: „Wie abhängig ist der Autor?“, in: *Entwicklungsland Kultur. Dokumentation des zweiten Schriftstellerkongresses des Verbandes Deutscher Schriftsteller (VS)*, hg. v. Dieter Lattmann, München: Kindler, 1973, S. 27-33, hier S. 27.

Ein durchschnittlicher Freier Autor ist [...] in seiner Arbeit kaum ungebundener als ein durchschnittlicher angestellter Wortproduzent. [Es gibt] einige Schriftsteller oder freie Mitarbeiter, die [...] in ihrer Autorentätigkeit keiner oder nur sehr geringen Einschränkungen unterworfen sind. Das Image vom Autor orientiert sich weitgehend an diesen Außenseitern, während doch die Mehrheit, soweit nicht ohnehin in einem angestelltenähnlichen Arbeitsverhältnis [...], häufig nicht einmal so frei ist, daß sie es sich erlauben kann, Aufträge zurückzuweisen und sich im allgemeinen eher aus fremdmotivierten Zweckschreibern zusammensetzt.⁷³

Die freien Autor:innen sind also zu einem großen Teil wirtschaftlich abhängig. Auch dies ist ein wiederkehrendes Phänomen. In der Studie *Die geistigen Arbeiter* konstatierte Heinz Potthoff 1922, dass „die Mehrzahl der Schriftsteller, namentlich der regelmäßig für bestimmte Zeitungen und dergleichen arbeitenden, [...] sich durchaus nicht als Arbeitgeber der Verlagsanstalt, sondern viel eher als deren Arbeitnehmer [fühlt]“.⁷⁴ Damit trat auch die Diskrepanz zwischen der objektiven Berufswirklichkeit und dem Autonomiestreben des subjektiven Berufsbildes stärker zutage. Natürlich war der Schriftstellerberuf, wie auch der literarische Markt, nicht frei von der konfliktreichen Dynamik unterschiedlicher Wertsphären. Mit der Einbindung des Autors in ein literaturverwertendes, nach kulturindustriellen Gesetzen verfahrenes Mediengefüge nahm jedoch die direkte Unterordnung der literarischen Tätigkeit zu – und veränderte die Erfahrungswelt der Autor:innen.

Ähnlich wie das Zeitungswesen im 19. provozierte auch der multimediale Absatzmarkt in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Diskussion um die Kommodifizierung literarischer Produktion und Distribution. In einem Voltaire-Handbuch versuchte die Autorin Hannelore May die Stellung der *Literaturproduzenten!* (so der gleichnamige Titel) aus den ökonomischen Produktionsbedingungen abzuleiten:

DAS BUCH ALS WARE. Die Einsicht, daß Bücher ein Teil jener „ungeheuren Warensammlung“ sind, die nach Marx als Reichtum kapitalistischer Gesellschaften erscheint, indiziert die verspätete Kenntnisnahme einer verspäteten Entwicklung. Vielen bricht dabei eine traute, vorgestellte Welt zusammen, die Welt von freischaffenden Literaten, wertfreier Kulturvermittlung und vom

73 Fohrbeck/Wiesand: *Der Autorenreport*, S. 241.

74 Heinz Potthoff: „Das Arbeitsrecht der Schriftsteller“, in: *Die geistigen Arbeiter. Erster Teil. Freies Schriftstellertum und Literaturverlag*, hg. v. Ludwig Sinzheimer, München, Leipzig: Duncker & Humblot, 1922, S. 327-364, hier S. 331.

Tummelplatz des freien, schöpferischen Geistes. An ihre Stelle treten nüchterne Kapitalinhaber und aus dem Schlaf gerissene Lohnarbeiter.⁷⁵

Die an Marx geschulte Argumentation erinnert an die Diskussion, wie sie schon von W. Fred unter dem Schlagwort ‚Literatur als Ware‘ entfacht worden war. Sie steht in ihrer Rückführung ästhetischer Werke auf ihren profanen Warencharakter exemplarisch für die Auseinandersetzung mit dem kulturindustriell verfahrenen Massenmarkt. Tradierte Wertmaßstäbe, die sich am Postulat des „freien, schöpferischen Geistes“ orientieren, werden als ideologische Chimären einer „vorgestellten Welt“ entlarvt, die den Grundwiderspruch zwischen Kapital und Arbeit verdecken. Das Buch ist als Ware reell und damit unmittelbar unter die Warengesetze subsumiert, es unterscheidet sich damit einzig noch in seinem Gebrauchswert „vom Harzer Käse“.⁷⁶

Kaum ein Autor der Kulturindustrie würde den Warencharakter seines Produktes leugnen, dass sein literarisches Werk aber vollständig im Marktgesetzen gehorchenden Tauschwert aufgehe, stand jedoch im Widerspruch zur gesellschaftlichen Funktion, die der Literatur in den 1960er- und 1970er-Jahren zugeschrieben wurde. So räumte der Schweizer Autor Otto F. Walter ein, dass man es beim „Zynismus bewenden lassen“ könne, wäre man „ernsthaft überzeugt, daß Literatur nichts weiter als eine der ökonomisch-technischen Bedingungen, also eine nach den Kapital- und Marktgesetzen definierte Äußerungsform des menschlichen Geistes“ sei.⁷⁷ Im Gegensatz zu profanen „Gütern des Konsums, der Automobil-, Schuh- und Textilindustrie, wirkt Literatur [...] auf ihren Konsumenten potenziell emanzipatorisch“.⁷⁸ Literatur, so der zeitgenössische schriftstellerische Diskurs, sei Ware und doch keine. Neben der Beobachtung einer fortschreitenden „Industrialisierung der Kulturproduktion“⁷⁹ wurde der Literatur nach wie vor ein autonomer Status zugeschrieben, wie der Autor Michael Schneider 1974 beobachtete: „Angesichts des zunehmenden Gebrauchswertschwunds einer total vermarkteten

75 Hannelore May: „Über die Produktion von Literatur. Versuch einer sozio-ökonomischen Einordnung der Literaturproduzenten“, in: *Literaturproduzenten!*, hg. v. Frank Bensele, ders. und Hannes Schwenger, Berlin: Edition Voltaire, 1970, S. 41-57, hier S. 41 f.

76 Ebd., S. 44.

77 Zit. n. Peter André Bloch (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Mittel und Bedingungen ihrer Produktion. Eine Dokumentation über die literarisch-technischen und verlegerisch-ökonomischen Voraussetzungen schriftstellerischer Arbeit. Vorlesungszyklus von Otto F. Walter an der Universität Basel. Umfrage unter Autoren und Verlegern aus dem ganzen deutschen Sprachgebiet*, Bern: Francke, 1975, S. 107.

78 Ebd.

79 Schwenger: „Vermarktung der Kreativität“, S. 20.

Literatur bekommt die anachronistisch-elitäre Auffassung vom ‚Dichter‘ als einer ‚besonderen‘, ‚höheren‘ Kunst geradezu wieder einen *subversiven* Charakter“.⁸⁰

Ein genauer Blick auf die Buchproduktion der Verlage scheint eine voranschreitende Kommodifizierung des Buches zu bestätigen: Das Profil der Buchproduktion wurde nicht mehr vom „Werkplan des Autors“ bestimmt, Ausgangspunkt waren „Programmplanung, Marktanalyse, Konkurrenzanalyse und Marketingplan des Verlags“.⁸¹ Der Autor wurde damit vom Subjekt zum Objekt eines von „Industrialisierungstendenzen“⁸² geprägten Buchplans degradiert. Nach einer Verlegerumfrage des *Autorenreports* fanden nur fünf bis zehn Prozent der autonom, das heißt ohne Auftrag, produzierten Manuskripte einen Verlag: „Der Markt wird dort, wo das Buch am lukrativsten ist, nicht mehr dem Zufall bzw. den mehr oder weniger gelungenen, häufig technisch unvollkommenen, oft verspätet angelieferten Manuskripten Freier Autoren überlassen“.⁸³ Die Initiative zur Entstehung eines Buches wurde so zum Gegenstand kalkulatorischer, nach betriebswirtschaftlichen Gesichtspunkten abwägender Verlagsplanung. Damit drangen Marktgesetze in den „immateriellen Teil“⁸⁴ der Buchproduktion ein und schränkten die Autonomie der literarischen Tätigkeit ein.

Die wohl umfangreichste subjektiv erfahrene Veränderung vollzog sich im Tätigkeitsprofil der Autor:innen. Die Arbeitsweise der freien Autor:innen wurde im medienübergreifenden Tätigkeitsfeld zum einen zunehmend „arbeitsteilig strukturiert und technisch-betriebsmäßig organisiert“.⁸⁵ Während die neuen Berufe der audiovisuellen Medien, wie Drehbuchschreiber, Hörspiel- oder Fernsehautoren, durch eine umfassende Technisierung und Industrialisierung charakterisiert waren, welche zuvor individuell ausgeführte, handwerkliche Tätigkeiten in eine arbeitsteilig gegliederte kollektive Produktion transformierten,⁸⁶ galt dies für belletristische Autor:innen nur in eingeschränktem Maß. Zwar wurde auch ihre Autorentätigkeit, sofern sie auftragsgebunden

80 Michael Schneider: „Die Produktions- und Verwertungsbedingungen der Literatur im Zeitalter der Monopole“, in: *Von Goethe lernen? Fragen der Klassikrezeption*, hg. v. Hans Christoph Buch, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1974, S. 241-268, hier S. 265 (Herv. i. Orig.).

81 Hannes Schwenger: *Literaturproduktion. Zwischen Selbstverwirklichung und Vergesellschaftung*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1979, S. 47.

82 Fohrbeck/Wiesand: *Der Autorenreport*, S. 169.

83 Ebd., S. 173.

84 Schwenger: *Literaturproduktion*, S. 49.

85 Winckler: *Autor – Markt – Publikum*, S. 140.

86 Oskar Negt und Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972, S. 197 f.

im Bereich audiovisueller Medien arbeiteten, „vergesellschaftet“, wie der den Literaturproduzenten nahestehende Autor Hannes Schwenger diesen Prozess bezeichnete;⁸⁷ der Kernbereich literarischer Tätigkeit, die belletristische Buchproduktion, konnte jedoch nur partiell in einen betrieblich-technisierten Arbeitsablauf integriert werden. Die von den Verfassern des *Autorenreports* wenige Jahre später entworfene Zukunftsvision, dass auch „der Autor nur noch ‚Part-Work‘ [liefert], nur noch Teile zu einem *Buch*, das ansonsten aufgrund verlegerischer Kalkulation sachlich und inhaltlich vorprogrammiert ist“,⁸⁸ hat sich in diesem Ausmaß nicht bewahrheitet. Was für die Arbeitsweise in einzelnen Marktsegmenten, wie den Hefromanen, seit jeher Aktualität besaß – eben eine inhaltlich standardisierte, teils anonymisierte Textproduktion –, galt nicht für das klassische Format des belletristischen Buches. Zwar waren mit der voranschreitenden Kommerzialisierung des Verlagswesens immer mehr Akteure an dem Produkt Buch beteiligt. Das Lektorat griff schon früh in die Manuskriptplanung und -gestaltung ein und gestaltete das Manuskript aktiv mit, von einer tatsächlich kollektiven Buchproduktion konnte jedoch nicht die Rede sein.⁸⁹ In einer Umfrage zu den „Mitteln und Bedingungen“ von *Gegenwartsliteratur* (1975), die der Literaturwissenschaftler Peter André Bloch durchführte, verneinten die 34 befragten Autor:innen fast durchweg die Frage, ob die Erwartungen und Forderungen des Verlags auf die eigene Arbeit Einfluss habe.⁹⁰ Lediglich der Dramatiker Heinrich Henkel gab an, dass der haus-eigene Kollektiv-Verlag in die Arbeit hineinredigiere⁹¹ und die über 70-jährige Autorin Marie Luise Kaschnitz konnte die Erwartungen des „Neuen Hörspiels, das nicht mehr auf dem dichterischen Wort, sondern auf einer vom Autor beherrschten raffinierten Ton-Technik beruht“, nicht erfüllen.⁹²

87 Schwenger: „Der Medienautor oder der vergesellschaftete Schriftsteller“, S. 93.

88 Karla Fohrbeck, Andreas J. Wiesand und Frank Woltereck: „Der Autor in den Medien. Arbeitnehmer oder Unternehmer?“, in: *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?*, hg. v. Friedrich Knilli, Knut Hieckethier und Wolf Dieter Lützen, München: Hanser, 1976, S. 24-44, hier S. 37 (Herv. i. Orig.).

89 Vgl. Ute Schneider: *Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag*, Göttingen: Wallstein, 2005, S. 253-259.

90 Teils schriftlich, teils mündlich wurden fragebogengestützt befragt Arnfrid Astel, Jürgen Becker, Horst Bingel, Hilde Domin, Gisela Elsner, Jochen Gerz, Albrecht Goes, Günter Grass, Willy Haas, Hans Habe, Peter Härtling, Helmut Heißenbüttel, Heinrich Henkel, Günter Herburger, Wolfgang Hildesheimer, Kay Hoff, Otto Jägersberg, Joachim Kaiser, Marie Luise Kaschnitz, Hermann Kesten, Werner Koch, Dieter Kühn, Dieter Lattmann, Maria Matray, Siegfried Melchinger, Klaus Nonnenmann, Marcel Reich-Ranicki, Heinz Risse, Herbert Rosendorfer, Erika Runge, Martin Walser, Wolfgang Weyrauch, Gabriele Wohmann und Ror Wolf.

91 Zit. n. Bloch: *Gegenwartsliteratur*, S. 226.

92 Zit. n. ebd., S. 235.

Betrachtet man nun die soziale Lage und ökonomische Situation der bundesdeutschen Schriftsteller:innen, so führte die horizontale Ausdifferenzierung des literarischen Erwerbsfeldes keinesfalls zu einer vollständigen Nivellierung der vertikalen Ungleichheit. Die soziale Rangordnung des literarischen Feldes blieb hierarchisch strukturiert, gleichwohl differenzierten sich die Statuspositionen aus. Einer kleinen Zahl von Autor:innen, die sich durch hohes symbolisches Prestige, Macht und verhältnismäßig hohe Einkommen auszeichneten, folgte nicht mehr ein Heer von am Hungertuch nagenden Tagesschriftstellern. Die „Lage der Mehrzahl der Autoren“, so der *Autorenreport*, kann „nicht mit dem Image vom reichen oder dem vom armen Poeten beschrieben werden“.⁹³ Betrachtet man die Einkommenssituation, so muss man zwischen der internen Finanzierung durch Autoreneinkünfte, das heißt durch das, was ein Autor oder eine Autorin tatsächlich mit dem Schreiben verdiente, und der externen Finanzierung, das heißt dem tatsächlichen Haushaltseinkommen, differenzieren. Mehr als die Hälfte (59 Prozent) der sich als Schriftsteller bezeichnenden Berufsgruppe bezog 1970 über 12.000 DM brutto an reinen Autoreneinkünfte, 39 Prozent unter 12.000 DM und 27 Prozent über 24.000 DM brutto. Damit ist der Schriftstellerverdienst zwar im Vergleich zu anderen Berufsgruppen unterdurchschnittlich gering – die freien Autor:innen insgesamt verdienten fast mehrheitlich (zu 45 Prozent) über 24.000 DM brutto⁹⁴ –, es wäre aber weit gefehlt, Autor:innen als gefährdete soziale Schicht zu bezeichnen. Man muss vielmehr konstatieren, dass Schriftsteller:innen im Durchschnitt historisch wahrscheinlich zum ersten Mal einen nicht unbeachtlichen Teil ihres Lebensunterhaltes aus ihrer schreibenden Tätigkeit bestreiten konnten. Dies spiegelt sich auch in der subjektiven Erfahrungswelt: „In diesem Jahr überschreite ich die 20.000-DM-Grenze. Ich will damit sagen, wenn man wirklich fleißig ist, kann man ganz gut verdienen. Gute Manuskripte werden immer gesucht“, so ein belletristischer Autor im *Autorenreport*.⁹⁵ Mit den an Aktualitätsnormen ausgerichteten Massenmedien wuchs auch die Nachfrage nach Texten, sodass eine quantitative Kumulation kleiner Einkünfte zu einem subjektiv wahrgenommenen auskömmlichen Verdienst führte. Wie die für die Tagespresse schreibenden Schriftsteller des 19. Jahrhunderts waren auch die Autor:innen im letzten Viertel des 20. Jahrhunderts dem Zwang zur permanenten Produktion unterworfen. Trotz gesteigerter Einkommensmöglichkeiten boten die Autoreneinkünfte keine kontinuierliche Erwerbsmöglichkeit. Die

93 Fohrbeck/Wiesand: *Der Autorenreport*, S. 253.

94 Ebd., S. 263.

95 Zit. n. ebd.

Unregelmäßigkeit des Einkommens mag ein entscheidender Faktor sein, weshalb der Schriftstellerberuf prekär blieb: Die strukturelle Unkalkulierbarkeit des Bucherfolgs, eine schwankende Auftragslage, halbjährliche oder jährliche Verlagsabrechnungen, verzögerte Zahlungen bei Manuskripten für die neuen Medien oder die Konzentration von Lesereisen auf einige Monate im Jahre – das Einkommen war nicht planbar.⁹⁶

Externe Finanzierungsquellen waren für einige Autor:innen notwendig, um einen gleichbleibenden Lebensstandard wahren zu können oder ihre Autorentätigkeit überhaupt erst zu ermöglichen.⁹⁷ So war laut *Autorenreport* (1972) für 25 Prozent der freien Autor:innen die Autorentätigkeit nicht zugleich auch ihre Erwerbsgrundlage.⁹⁸ Weitere Einkünfte bezogen sie aus sonstigen freiberuflichen Tätigkeiten (7 Prozent), aus dem Verdienst eines Familienangehörigen, eines Freundes oder Gönners (6 Prozent) oder aus einer Rente beziehungsweise Pension (12 Prozent) – nur 4 Prozent gaben Stipendien und Preise als wichtige Einkommensquelle an.⁹⁹ Entscheidend war, dass das Haushaltseinkommen der freien Autor:innen mit durchschnittlich ca. 2.000 DM netto im Monat erheblich über dem lag, was ein Autor an allgemeinen Einkünften bezog.¹⁰⁰ Oft war es also die Partnerin oder der Partner, die oder der den Schriftstellerberuf mitfinanzierte und einen vergleichsweise hohen sozialen Status sicherte, der mit dem von Angestellten und Beamten zu vergleichen war.¹⁰¹ Der gesamtgesellschaftliche soziale Aufstieg führte dazu, dass auch die Schriftsteller:innen, um ein Bild des Soziologen Oliver Nachtweys zu verwenden, auf der wohlfahrtsstaatlichen Rolltreppe nach oben fuhren, wenngleich auch an der Hand des Partners.¹⁰²

Dies war auch notwendig, denn die soziale Sicherung und Altersversorgung von Schriftsteller:innen in der Bundesrepublik kann nicht anders denn als desolat bezeichnet werden. Sozialleistungen, wie Angestellte sie beziehen, entfallen für Schriftsteller:innen – und damit auch der soziale Schutz. Zwar ist der Großteil der freien Autor:innen in einer privaten Krankenversicherung (65 Prozent) und verfügt über eine Lebensversicherung (47 Prozent), kaum

96 Ebd., S. 266.

97 Ebd., S. 276.

98 Ebd.

99 Ebd., S. 277. Das (vergebliche) Bemühen des Schriftstellers Wolfgang Welt um einen Literaturpreis thematisiert der Beitrag von Max Mayr in diesem Band.

100 Ebd., S. 281.

101 Ebd., S. 280.

102 Vgl. Oliver Nachtwey: *Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, Berlin: Suhrkamp, 2016.

aber über eine Invaliden- oder Verdienstausfallversicherung.¹⁰³ Etwa 20 Prozent der über 60-jährigen Autor:innen sind noch nicht einmal in einer Krankenkasse.¹⁰⁴ Ähnliches gilt für die Altersversorgung. Besitzen freie Autor:innen überhaupt nennenswerte Versorgungsansprüche, so sind diese auf zeitweilige Anstellungsverhältnisse oder das Versorgungswerk der Presse zurückzuführen.¹⁰⁵ Laut *Autorenreport* hatten 1972 lediglich 33 Prozent der freien Autor:innen eine private beziehungsweise berufseigene Altersversicherung abgeschlossen und 26 Prozent waren gar nicht versichert. Und dies sagt noch nichts über die Höhe der ausbezahlten Rente aus. „Wenn der Schriftsteller das Rentenalter erreicht“, so Angelika Mechtel im Vorwort zu ihrem Interviewband *Alte Schriftsteller in der Bundesrepublik* (1972), „gibt es keine Rente für ihn, also auch keinen Ruhestand“.¹⁰⁶ Der zum Zeitpunkt des Interviews 65 Jahre alte Wolfgang Koeppen beschrieb seine soziale Situation folgendermaßen:

Ich werde leben, weiterleben, hoffentlich, weiter auf dem Seil, solange ich schreiben kann, solange ein Verleger mir traut. Werde ich krank, unfähig, bleibe ohne Einfall, stürze ich ab. Der Schriftsteller ist vogelfrei. [...] Der Schriftsteller arbeitet ohne Netz. In einem Versicherungsstaat ist er ungeschützt. Er hat kein Pensionsalter, er erwartet keine Rente; so bleibt er jung.¹⁰⁷

Was Koeppen ironisch wendet, das lebenslange Schreiben, bedeutet in der Erwerbsrealität vieler Autor:innen eine hohe physische und psychische Belastung, zumal ältere Autoren in der Konkurrenzlage schlechter gestellt sind: Sie verfügen weder über die multimediale Flexibilität jüngerer Autor:innen noch entsprechen sie im auf Aktualitätsnormen verpflichteten Literaturmarkt dem Versprechen des Neuen.¹⁰⁸ Man kann festhalten: Die soziale Situation der Schriftsteller:innen nach 1945 ist durch das Nebeneinander von gesteigerten ökonomischen Partizipationsmöglichkeiten und sozialen Benachteiligungen charakterisiert.

103 Fohrbeck/Wiesand: *Der Autorenreport*, S. 290.

104 Ebd.

105 Ebd., S. 289.

106 Angelika Mechtel: *Alte Schriftsteller in der Bundesrepublik. Gespräche und Dokumente*, München: Piper, 1972, S. 10.

107 Zit. n. ebd., S. 56.

108 Ebd., S. 17.

Schreibarbeit als prekäre Lebensführung in der Gegenwart

Es wurde bereits deutlich, dass literarisches Schreiben im Grunde kein Beruf im engeren Sinn ist. Das Verständnis moderner Berufe beruht auf einer „Spezifizierung, Spezialisierung und Kombination von Leistungen einer Person“, die „Grundlage einer kontinuierlichen Versorgungs- oder Erwerbschance ist“.¹⁰⁹ In Webers Definition dienen Qualifikation und zertifizierte Kompetenz der Monopolisierung von Erwerbschancen – und der damit einhergehenden dauerhaften materiellen Sicherung des individuellen Lebens. Einen Beruf in diesem Sinn übt man zum Zweck des Erwerbs aus. Dies gilt bis heute nicht für den Schriftstellerberuf. Für die meisten Autor:innen, mit denen ich gesprochen habe, ist es eine unhinterfragbare Tatsache, dass ihr Beruf „ohnehin nicht das [ist], was einen finanziert“, wie die junge Autorin Julika Steffens im Gespräch hervorhebt.¹¹⁰ Und selbst wenn er dies tut, grenzen Autor:innen sich von einem herkömmlichen Verständnis des Berufs als Erwerbsarbeit ab: „Ich will einfach nicht mehr das Gefühl haben, berufstätig zu sein (Lachen) oder sowas. Schon dieses Wort! (Lachen) Oder erwerbstätig (Lachen) – das finde ich noch verrückter!“ – berichtet etwa der Krimiautor Jens Burkhardt. Dennoch sprechen die meisten der befragten Autor:innen selbstverständlich von ihrem ‚Beruf‘.

Dies heißt zunächst, dass die literarische Arbeit, auch wenn sie nicht die Grundlage für eine längerfristig gesicherte Erwerbstätigkeit bildet, eine im Sinne René Königs „fortgesetzte Handlung“ ist, die jemand kontinuierlich verrichtet.¹¹¹ Eine Autorin oder ein Autor schreibt nicht gelegentlich, auch wenn er seine literarische Tätigkeit nebenberuflich ausübt. Ja, die Vermutung, er gehe, weil er mit dem Schreiben nur sehr wenig Geld verdiene, einer sporadischen Freizeitbeschäftigung oder einem Hobby nach, kommt einem Affront gleich.¹¹² Schreiben ist für Autor:innen keine Gelegenheitsproduktion, die im Lebensverlauf variieren könnte. Daher wird auch die Reduzierung des Schriftstellerberufs auf einen ‚Job‘ zurückgewiesen, der als rein erwerbswirtschaftliche Variante des Berufs interpretiert wird: „Es gibt eine gewisse Form von Professionalität, die damit zu tun hat, dass man eben das auch als Lebensberuf

109 Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. Studienausgabe*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1985, S. 80.

110 Zwecks Anonymisierung der Daten wurden die Namen mit Pseudonymen versehen.

111 René König: „Vom Beruf des Künstlers“, in: Ders.: *Arbeit und Beruf in der modernen Gesellschaft*, Wiesbaden: Leske + Budrich, 2002, S. 155-171, hier S. 169.

112 Kaum etwas verletzt das Berufsethos eines Autors mehr, denn als ‚Hobbyschriftsteller‘ bezeichnet zu werden. Dies liegt womöglich daran, dass erst die Definition als professionelle Autorin oder professioneller Autor ihm den Eintritt in das literarische Feld ermöglicht.

und als Lebensarbeit betrachtet und nicht nur mal als Job“, sagt der arrivierte Autor Julius Winkler. Die professionelle Ausübung des Schriftstellerberufs ist in dieser Deutung nicht nur an ein konkretes Wissen und Können gebunden, sondern ebenso an die Ausrichtung des Lebensentwurfs. Diese Einheit aus Arbeit und Leben ist semantisch in dem vom Autor verwendeten Begriff der „Lebensarbeit“ aufgehoben. Das berufliche Selbstbild von Autor:innen ist insofern gerade durch die Permanenz des Schreibens im individuellen Leben geprägt:

Ich schrieb immer weiter, auch in der Zeit [in der der Autor einer externen hauptberuflichen Tätigkeit nachging, C.A.]. Obwohl es sehr viel harte Arbeit war, in der Zeit schrieb ich auch noch immer weiter. Ich machte auch noch meine Lesungen weiter, die mir auch immer ein bisschen was an Geld dazu brachten. Es war nicht viel, aber es ging.

Obwohl der Autor Wilhelm Hammerstein einer hauptberuflichen Erwerbstätigkeit außerhalb des literarischen Feldes nachging, war der sinnstiftende Mittelpunkt, der dem Leben Kontinuität verlieh, immer das literarische Arbeiten. Alles blieb auf das Schreiben ausgerichtet, obwohl er, mittlerweile 62 Jahre alt, immer nur nebenberuflich schrieb. Der Beruf ist für Autor:innen somit ein zentraler Modus der Selbstdeutung. Er bietet nicht nur eine Sinnorientierung im Lebensverlauf, sondern ist ebenso Ausdruck der eigenen, unverwechselbaren Subjektivität: „Arbeit wird ja hier [im Literaturbetrieb, C.A.] immer mit Existenz oder wie so das eigene Selbst wahrgenommen“, sagt etwa die junge Autorin Elena Dumont. Voraussetzung, um den Beruf des Schriftstellers professionell ausüben zu können, ist demzufolge nicht nur das auf die Fertigkeit des Schreibens ausgelegte Können, sondern eine personale Disposition, die sich in einer originell-ästhetischen Sprachlichkeit ausdrückt.

Dies steht in einem direkten Widerspruch zu den ökonomischen Einkommens- und Arbeitsbedingungen. Das durchschnittliche Jahreseinkommen der bei der *Künstlersozialkasse* (KSK) versicherten Autor:innen im Bereich Wort betrug im Jahr 2022 24.521 Euro.¹¹³ Autor:innen sind also keinesfalls armutsgefährdet (hier liegt der Schwellenwert bei einem Jahreseinkommen von 13.918 Euro für Alleinlebende), aber ihr Einkommen unterliegt starken Schwankungen und ist kaum planbar.¹¹⁴ Zudem sind Autor:innen nicht

113 Künstlersozialkasse: „KSK in Zahlen. 01.01.2023“, in: <https://www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.html> (30.08.2023).

114 Statistisches Bundesamt: „Armutsgefährdungsschwelle und Armut (monetäre Armut) in Deutschland“, in: <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Einkommen-Konsum-Lebensbedingungen/Lebensbedingungen-Armutsgefaehrderung/Tabellen/armutsschwelle-gefaehrderung-silc.html> (30.08.2023).

in korporatistische Strukturen eingebunden und ihre Tätigkeiten unterliegen kaum wohlfahrtsstaatlicher Regulierungen.¹¹⁵ Die arbeits- und kulturwissenschaftliche Forschung hat sich ausführlich mit der Frage beschäftigt, warum diese prekäre Dimension der Arbeit das Selbstverständnis von Künstler:innen und Kreativen nur partiell prägt.¹¹⁶ Der bei einer Zeitung festangestellte Autor Gunnar Wiese sieht den Grund, ähnlich wie die Forschung, in dem Freiheitsversprechen, das im Bild des „autonomen Original-Genies“ aufgehoben ist. Zwar kann man historisch von „Professionalisierungstendenzen“¹¹⁷ sprechen, etwa einer kontinuierlich zunehmenden Berufsgruppenkohärenz, im Grunde üben Autor:innen aber nach wie vor eine prekäre Profession aus: Der Schriftstellerberuf ist auch heute kein geschützter Beruf, es existieren weder verpflichtende Ausbildungswege, mittels deren konkrete literarische Fertigkeiten erlernt und spezialisiert werden könnten, noch verbindliche Zugangsregeln, durch die Erwerbchancen monopolisiert und damit kontrolliert werden könnten.

Während in geschlossenen Berufen, etwa qualifizierten Facharbeiterberufen, der Zugang zu Marktpositionen durch Zertifikate geregelt ist, ist die soziale Schließung bei offenen Berufen wie dem Schriftstellerberuf nur partiell möglich. Zwar existieren mittlerweile anerkannte Ausbildungsgänge, beispielsweise das Studium „Literarisches Schreiben“ am Deutschen Literaturinstitut Leipzig oder der Studiengang „Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus“ an der Universität Hildesheim, doch diese erhöhen nicht unmittelbar die Marktchancen für Autor:innen, wie der 44-jährige Autor Christian Albrecht schildert:

Schriftsteller ist kein Ausbildungsberuf. Bis auf die zwei Studiengänge, die wir in Deutschland mittlerweile haben, wo man das lernen und sich tatsächlich Diplom-Schriftsteller nennen kann, ist das in den meisten Fällen etwas, das man sich selbst beigebracht hat. Schriftsteller sind meistens Autodidakten, die können nicht irgendwo hingehen und sagen: „Hey, stellt mich an!“ Schriftsteller sind Freiberufler, die müssen sich ständig verkaufen. Das heißt, man steht ständig auch in Konkurrenz zu allen anderen, die auch da sind, die auch schreiben, die sich auch als Schriftsteller fühlen.

115 Vgl. Alexandra Manske und Janet Merkel: „Prekäre Freiheit. Die Arbeit von Kreativen“, in: *WSI-Mitteilungen* 6 (2009), S. 295-301.

116 Vgl. Caroline Dangel-Vornbäumen: *Freischaffende Künstlerinnen und Künstler – Modernisierungsavantgarde für prekäres Unternehmertum?*, Wiesbaden: VS, 2010; Bernadette Loacker: *Kreativ prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*, Bielefeld: transcript, 2010.

117 Parr/Schönert: *Autorschaft*, S. 13.

Die zunehmende Verberuflichung durch das Zertifikat „Diplom-Schriftsteller“ schützt aus der Sicht des Autors, der im *Verband deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller* (VS) engagiert ist, nicht vor der Marktkonkurrenz all jener, die auch einen Verlagsvertrag anstreben und sich als Schriftsteller „fühlen“. Mit anderen Worten: Ein Ausbildungsgang organisiert nicht automatisch eine standardisierte Integration in den Beruf. Die freiberufliche literarische Arbeit steht, im Gegenteil, nicht nur unter einer starken Konkurrenz, wie der Autor skizziert, sondern sieht sich ebenso mit heterogenen Honoraren und damit einer höheren Lohnungleichheit konfrontiert, als dies in geschlossenen Berufen der Fall ist.¹¹⁸ Ein Bildungsabschluss ist somit keine hinreichende Bedingung zum Nachweis ästhetischer Legitimität, die letztlich eine notwendige Voraussetzung für die Berufsintegration von Autor:innen ist. Nur wer als Autor anerkannt ist, kann auch als solcher auskömmlich arbeiten.

„Ich bin hauptberuflich freier Autor. Mit ein paar fetten Jahren, die man so dabei hat, und auch sehr vielen mageren Jahren“, so der Autor Hans Große zu seiner Situation. Historisch war die Berufsbezeichnung des ‚freien Autors‘ mit unterschiedlichsten Erwerbsformen verbunden. Zwar steigt die Zahl der selbstständig erwerbstätigen Autor:innen laut *Künstlersozialkasse* (KSK), aber das Erwerbsmodell des zitierten hauptberuflichen Autors kann immer noch als Ausnahme gelten. Dies liegt an den von Hans Große angemerkten Schwankungen im Erwerbsverlauf: Eine Vielzahl an Autor:innen ist – wie in anderen künstlerischen Erwerbsfeldern – unterbeschäftigt, da die Erwerbsphasen immer wieder durch ungewollte Phasen der Nichterwerbstätigkeit unterbrochen werden. Dies bedeutet keinesfalls, dass Autor:innen in diesen Phasen nicht arbeiten, sie fallen oftmals mit der erst ex post honorierten Planung eines zukünftigen Buchprojektes zusammen.¹¹⁹ Das Gros der Autor:innen erwirtschaftet ihr Einkommen daher in unterschiedlichen Erwerbsbereichen. Allgemein lässt sich die Erwerbsform durch ein semantisches Spannungsfeld charakterisieren, das auf unterschiedliche Weise den *freien* Autor konstituiert.

So beschreibt die 51-jährige freie Autorin Renate Hürig ihren Erwerbverlauf als zunehmende Ernüchterung: „Die Blüte verwelkte jäh, und plötzlich war man nur noch frei. So doppelt und dreifach, auch ohne Sicherheit“. Freie Autorschaft bedeutet im Sinne der Autorin auch heute noch erstens, ein freies ökonomisches Subjekt zu sein. Autor:innen sind, obwohl sie formal alleinunternehmerisch tätig sind, im eigentlichen Sinn abhängige Produzent:innen,

118 Carroll Haak: *Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern*, Wiesbaden: VS, 2008, S. 126-140.

119 Pierre-Michel Menger: „Artists as Workers. Theoretical and Methodological Challenges“, in: *Poetics* 28 (2001), S. 241-254.

die „das Publikationsrecht seines ‚Geisteseigentums‘ auf dem Buchmarkt gegen Honorar“¹²⁰ anbietet. Denn in der Regel beauftragen Autor:innen einen Intermediär, den Verleger, ihr Manuskript zu veröffentlichen. Der Verleger sichert sich durch einen Verlagsvertrag das Vervielfältigungs- und Verbreitungsrecht an dem literarischen Werk. Qua Vertragsfreiheit unterliegen weder der Verlagsvertrag noch das darin ausgehandelte Autorenhonorar einer Regulierung. Zwar gibt es eine vom *Verband deutscher Schriftstellerinnen und Schriftsteller* (VS) ausgehandelten Normvertrag, der eine Autorenbeteiligung in Höhe von zehn Prozent am Nettoladenverkaufspreis vorsieht, die ausgehandelten und für das Einkommen zentralen Vorschüsse hängen aber letztlich von der individuellen Marktposition und dem Verhandlungsgeschick des Autors ab. Als Solo-Selbstständige unterliegen Autor:innen darum keinem tarifpolitischen Schutz – sie sind, wie Hürig anmerkt, „ohne Sicherheit“.

Die Erwerbsform freier Autorschaft bedeutet zweitens auch, dass der Autor ein freies Rechtssubjekt ist, dem ein Urheberrecht an seinen literarischen Erzeugnissen zugesprochen wird. Seine Arbeit kann der Autor nur verwerten, wenn er die wirtschaftliche Verfügungsgewalt über sein literarisches Werk erhält, das heißt sein geistiges Eigentum reklamieren kann. Erst mit dem Urheberrecht wurde das Eigentum an der Materialität (des Buches) von dem geistigen Eigentum (des literarischen Werkes) getrennt, wobei das geistige Eigentum beim Autor verbleibt. „Autorschaft“ fällt somit in eins mit der „Werkherrschaft“ des Autors an seinem Produkt, wie Heinrich Bosse es prägnant formuliert.¹²¹ Erst damit wurde die Voraussetzung geschaffen, Schreiben als Erwerbstätigkeit betreiben zu können. In den Kämpfen um das Urheberrecht, wie sie derzeit um den Einsatz von Texten zum Training Künstlicher Intelligenz ausgefochten werden, spiegeln sich darum immer auch Kämpfe um den professionellen Erwerbsstatus von Schriftsteller:innen.¹²²

Drittens liegt dem Erwerbsmodell eine selbstgewisse Souveränität des freien Künstlertums zugrunde, das eine Autonomie von Literatur und künstlerischem Subjekt garantieren soll, wie der Autor Victor Ross in seiner Entscheidung zur Selbstständigkeit erläutert:

Zum einen hasse ich Hierarchien, das kann ich nun überhaupt nicht verknusen. [...] Das eine. Das andere war, dass ich mir als freier Autor meine Themen selber

120 Georg Jäger: „Autor“, in: *Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Bd. 1, hg. v. Volker Meid, Gütersloh: Bertelsmann, 1992, S. 66-72, hier S. 66 f.

121 Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*.

122 Jan Wiele: „Den amerikanischen Autoren reicht es“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.07.2023.

suchen konnte. Wenn ich also fest angestellt bin, dann muss ich mich in der Regel auf 'ne Sprache festlegen.

In dem Spannungsfeld aus ökonomischen, juristischen und autonomie-ästhetischen Diskursen ergibt sich so ein idealtypisches Erwerbsmodell des freien Autors.

De facto ist der Erwerbsalltag meist durch ein Pendeln zwischen verschiedenen Beschäftigungsverhältnissen gekennzeichnet.¹²³ Als Alleinunternehmer sprechen Autor:innen darum häufig von einer individuellen Mischkalkulation, in der durch Mehrfachbeschäftigung, befristete Anstellungsverhältnisse, Teilzeitarbeit, Literaturpreise oder -stipendien das nicht existenzsichernde literarische Schreiben kompensiert wird. Auch wenn der Schriftstellerberuf also nicht im engeren Sinne als armutsgefährdend eingestuft werden kann, ist das Armutsrisiko durch die Diskontinuitäten im Einkommen relativ hoch. Das prekäre Potenzial ist besonders für jene Schriftsteller:innen spürbar, die selbstständig als freie Autoren erwerbstätig sind. Diese befinden sich meist in einer schwierigen Balance aus unterschiedlichen Formen der Mehrfachbeschäftigung, die in ihrer Gesamtheit nur in einem Mindestmaß existenzsichernd sind, wie die 51-jährige Renate Hürig beschreibt:

Da ist das Problem, dass wir einfach viel zu viel arbeiten müssen, um irgendwie das Notwendigste zu verdienen. [...] Es ist so, dass das Verhältnis zwischen dem Aufwand, den man hat, und die Zeit, die man braucht, um etwas zu schreiben, und das, was man dafür kriegt, sich mit den Jahren immer mehr auseinanderentwickelt hat. Man muss immer mehr arbeiten für viel weniger Geld.

Wie viele andere Autor:innen arbeitet sie neben ihren literarischen Projekten nebenberuflich als freie Journalistin. Der prekäre Schriftstellerberuf wird also nicht selten durch einen weiteren prekären und unterbezahlten Beruf kompensiert, sodass einzig ein „wahnsinniger Aufwand an Arbeit“, so die Autorin Karin Rose, ein bestimmtes individuell gesetztes Existenzminimum aufrechterhalten kann.

Mit der Einführung des Arbeitslosengelds II im Jahr 2005 – inzwischen unbenannt in Bürgergeld – ist das Armutsrisiko für Schriftsteller:innen nochmals gestiegen. Im Fall von Arbeitsunfähigkeit tritt für soloselbstständige Autor:innen sofort das Arbeitslosengeld II in Kraft, das für viele nicht nur einen finanziellen und sozialen Abstieg bedeutet, sondern durch seine

123 Vgl. Berndt Keller und Hartmut Seifert: „Atypische Beschäftigungsverhältnisse. Flexibilität, soziale Sicherheit und Prekarität“, in: *WSI-Mitteilungen* 5 (2006), S. 235-240.

disziplinierenden „Bewährungsproben“¹²⁴ den schriftstellerischen Lebensentwurf massiv erschwert, wie Karin Rose die Konsequenzen einer Erkrankung beschreibt: „Kein Arbeitslosengeld. Sofort in die Falle. Sofort. *Das war schrecklich. Da hab' ich gemerkt, dass man eigentlich nichts ist ohne Geld. Dass die Arbeit, die man geleistet hat, nichts wert ist*“. Auch wenn die Autorin retrospektiv darüber lachen kann, berührt sie mit den Erfahrungen, dass die eigene Arbeit „nichts wert“ sei oder man „nicht in irgendein System passt“, einen weiteren Punkt, der das soziale Risiko des Berufs umschreibt. Zwar hat die soziale Marginalisierung von Autor:innen durch eine zunehmende Eingliederung in die Arbeitsgesellschaft abgenommen, gleichwohl bleibt der Beruf ungeschützt und gesellschaftlich wenig anerkannt. Damit ist aber auch die gesellschaftliche Integration prekär, wie die Autorin schildert: „Und wie schwer es ist, in diesem Beruf eine Wohnung zu mieten – eigentlich unmöglich. Das ist kein Beruf. Selbstständig, okay. Aber selbstständige Künstler ... Oder ein Auto zu kaufen, oder einen Handyvertrag abzuschließen, merkwürdig ...“ Neben dem schwankenden Einkommen ist es der freiberufliche Status, der für Autor:innen zu einer Benachteiligung in unterschiedlichen Teilbereichen der Gesellschaft führt.

Auch wenn die wirtschaftliche Situation von Autor:innen in der Gegenwart äußerst heterogen ist, kann man allgemein behaupten, dass die Einkommensbedingungen (natürlich je nach Autorin oder Autor in unterschiedlichen Abstufungen) schwankend und ungewiss sind. Hinzu kommt, dass das Erwerbsfeld durch eine ausgeprägte Polarisierung gekennzeichnet ist, die wirtschaftliche und soziale Risiken ungleich verteilt.

Schluss

Literarisches Arbeiten ist, wie rückblickend deutlich wird, von einer spannungsreichen Dynamik widerstreitender Kräfte geprägt. Historisch bildet sich ein kapitalistischer Literaturmarkt aus, dessen Wirtschaftsweise, abstrakt formuliert, darin besteht, literarische Werke in Waren zu transformieren, um Geld zu akkumulieren. Doch der Literaturmarkt ist mehr als ein Wirtschaftssystem, er ist ein soziales Feld, in dem neben ökonomischen auch ästhetische Handlungsnormen praxisleitend wirken. Literatur ist eine Ware und gleichzeitig doch keine. Sie ist eine spezifische Form sozialer Praxis, die (gesellschaftlich vermittelte) Werte *sui generis* schafft. Gerade jene handlungsleitenden

124 Klaus Dörre u.a. (Hg.): *Bewährungsproben für die Unterschicht? Soziale Folgen aktivierender Arbeitsmarktpolitik*, Frankfurt a.M.: Campus, 2013.

ästhetischen Wertvorstellungen sind es, die die kapitalistische Produktionslogik in literarische Praktiken einbetten. Kapital und Kunst gehen eine widerstreitende, aber nicht unbedingt destruktive Beziehung ein.

So transportiert auch das literarische Arbeiten ganz unterschiedliche Erzählungen. Sprechen Autor:innen über ihre Arbeit, scheint die Vielfalt ihrer Tätigkeiten fast irreduzibel: Sie schreiben in erster Linie zwar literarische Texte, arbeiten gleichzeitig aber mit weiteren Akteuren an dem sozialen Produkt Buch (in der Regel ist dies nach wie vor der Verlag, hinzukommt inzwischen meist die Agentur), bewerben ihre Ware auf dem Literaturmarkt, verhandeln in der literarischen Öffentlichkeit den ästhetischen Wert ihres Werks, arbeiten nebenberuflich, um ihr literarisches Schreiben aufrecht erhalten zu können etc. Entgegen der Vorstellung vom Spezialisten für das geschriebene Wort kann man Autorschaft zusammengefasst mehr als ein praktisches Vermögen verstehen, die Einheit der Gegensätze von Literatur und Markt aktiv zu gestalten.

Literaturverzeichnis

- Amlinger, Carolin: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Berbig, Roland: *Theodor Fontane im literarischen Leben. Zeitungen und Zeitschriften, Verlage und Vereine*, Berlin: de Gruyter, 2000.
- Berg, Leo: *Gefesselte Kunst*, Berlin: Walther, 1901.
- : *Haben wir überhaupt noch eine Litteratur?*, Leipzig: Baumert & Ronge, 1888.
- Bloch, Peter André (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Mittel und Bedingungen ihrer Produktion. Eine Dokumentation über die literarisch-technischen und verlegerisch-ökonomischen Voraussetzungen schriftstellerischer Arbeit. Vorlesungszyklus von Otto F. Walter an der Universität Basel. Umfrage unter Autoren und Verlegern aus dem ganzen deutschen Sprachgebiet*, Bern, München: Francke, 1975.
- Böll, Heinrich: „Rede des Literaturnobelpreisträgers Heinrich Böll, gehalten am 8. Dezember 1983, anlässlich des 25-jährigen Gründungsjubiläums der VG Wort“, in: *Geist, Recht und Geld. Die VG Wort 1958-2008*, hg. v. Thomas Keiderling, Berlin: de Gruyter, 2008, S. 165-172.
- Bosse, Heinrich: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u.a.: Fink, 2014.
- Breuer, Robert: „Organisation und Qualität“, in: *Der Schriftsteller. Organ des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller* 3 (1913), S. 17-18.
- Dangel-Vornbäumen, Caroline: *Freischaffende Künstlerinnen und Künstler – Modernisierungsavantgarde für prekäres Unternehmertum?*, Wiesbaden: VS, 2010.

- Denkler, Horst: *Wilhelm Raabe. Legende – Leben – Literatur*, Tübingen: Niemeyer 1989.
- Dörre, Klaus u.a. (Hg.): *Bewährungsproben für die Unterschicht? Soziale Folgen aktivierender Arbeitsmarktpolitik*, Frankfurt a.M.: Campus, 2013.
- Ehekircher, Wolfgang: *Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte. Ihre Geschichte und ihre Stellung in der Literatur der Zeit. Ein Beitrag zur Zeitschriftenkunde*, Braunschweig, Berlin: Westermann, 1952.
- Fischer, Ernst: *Der „Schutzverband deutscher Schriftsteller“ 1909-1933*, Frankfurt a.M.: Buchhändler-Vereinigung, 1980.
- Fohrbeck, Karla und Andreas J. Wiesand: *Der Autorenreport*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1972.
- Fohrbeck, Karla und Andreas Johannes Wiesand: *Literatur und Öffentlichkeit in der Bundesrepublik Deutschland*, München: Hanser, 1976.
- Fohrbeck, Karla, Andreas J. Wiesand und Frank Woltereck: „Der Autor in den Medien. Arbeitnehmer oder Unternehmer?“, in: *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?*, hg. v. Friedrich Knilli, Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen, München: Hanser, 1976, S. 24-44.
- Fontane, Theodor: „Die gesellschaftliche Stellung der Schriftsteller“, in: *Das Magazin für Literatur* 60 (1891), S. 818-819.
- Fred, W. [d.i. Alfred Wechsler]: *Literatur als Ware. Bemerkungen über die Wertung schriftstellerischer Arbeit*, Berlin: Oesterheld, 1911.
- Graf, Andreas: „Ehrliche Makler‘ oder ‚Ausbeuter der Schriftstellerwelt‘? Die Anfänge der Literaturagenturen in Deutschland“, in: *Literarische Agenturen – die heimlichen Herrscher im Literaturbetrieb?*, hg. v. Ernst Fischer, Wiesbaden: Harrassowitz, 2001, S. 85-100.
- Gregor-Dellin, Martin: „Wie abhängig ist der Autor?“, in: *Entwicklungsland Kultur. Dokumentation des zweiten Schriftstellerkongresses des Verbandes Deutscher Schriftsteller (VS)*, hg. v. Dieter Lattmann, München: Kindler, 1973.
- Haak, Carroll: *Wirtschaftliche und soziale Risiken auf den Arbeitsmärkten von Künstlern*, Wiesbaden: VS, 2008.
- Hauser, Arnold: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: C.H. Beck, 1990.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.
- Jäger, Georg: „Autor“, in: *Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Bd. 1*, hg. v. Volker Meid, Gütersloh: Bertelsmann, 1992, S. 66-72.
- Jaumann, Herbert: „Emanzipation als Positionsverlust. Ein sozialgeschichtlicher Versuch über die Situation des Autors im 18. Jahrhundert“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 42 (1981), S. 46-72.
- Keller, Berndt und Hartmut Seifert: „Atypische Beschäftigungsverhältnisse. Flexibilität, soziale Sicherheit und Prekarität“, in: *WSI-Mitteilungen* 5 (2006), S. 235-240.

- Knilli, Friedrich, Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen (Hg.): *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?*, München: Hanser, 1976.
- König, René und Alphons Silbermann: *Der unversorgte selbständige Künstler. Über die wirtschaftliche und soziale Lage der selbständigen Künstler in der Bundesrepublik*, Köln: VS Verlag, 1974.
- König, René: „Vom Beruf des Künstlers“, in: Ders.: *Arbeit und Beruf in der modernen Gesellschaft*, Wiesbaden: Leske + Budrich, 2002, S. 155-171.
- Kreuzer, Helmut: *Veränderungen des Literaturbegriffs. Fünf Beiträge zu aktuellen Problemen der Literaturwissenschaft*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.
- Kuhbandner, Birgit: *Unternehmer zwischen Markt und Moderne. Verleger und die zeitgenössische deutschsprachige Literatur an der Schwelle zum 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz, 2008.
- Künstlersozialkasse: „KSK in Zahlen. 01.01.2023“, in: <https://www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.html> (30.08.2023).
- Loacker, Bernadette: *Kreativ prekär. Künstlerische Arbeit und Subjektivität im Postfordismus*, Bielefeld: transcript, 2010.
- Lukas, Joseph: *Die Presse, ein Stück moderner Versimpelung*, Regensburg: Pustet, 1867.
- Man, Hendrik de: *Vermassung und Kulturverfall. Eine Diagnose unserer Zeit*, Bern: Francke, 1951.
- Manske, Alexandra und Janet Merkel: „Prekäre Freiheit. Die Arbeit von Kreativen“, in: *WSI-Mitteilungen* 6 (2009), S. 295-301.
- May, Hannelore: „Über die Produktion von Literatur. Versuch einer sozio-ökonomischen Einordnung der Literaturproduzenten“, in: *Literaturproduzenten!*, hg. v. Frank Benseler, ders. und Hannes Schwenger, Berlin: Edition Voltaire, 1970, S. 41-57.
- Mechtel, Angelika: *Alte Schriftsteller in der Bundesrepublik. Gespräche und Dokumente*, München: Piper, 1972.
- Menger, Pierre-Michel: „Artists as Workers. Theoretical and Methodological Challenges“, in: *Poetics* 28 (2001), S. 241-254.
- Müller-Jentsch, Walther: *Die Kunst in der Gesellschaft*, Wiesbaden: VS, 2011.
- Nachtwey, Oliver: *Die Abstiegs-gesellschaft. Über das Aufbegehren in der regressiven Moderne*, Berlin: Suhrkamp, 2016.
- Negt, Oskar und Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.
- [o.V.]: „Die soziale Lage der deutschen Schriftsteller“, in: *Das Blaubuch. Wochenschrift für öffentliches Leben, Literatur und Kunst* 5 (1910), S. 149-158.
- Parr, Rolf und Jörg Schönert: „Autoren“, in: *Geschichte des deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert. Bd. 1.3: Das Kaiserreich 1871-1918*, hg. v. Georg Jäger, Berlin: de Gruyter, 2010, S. 342-408.

- : *Autorschaft. Eine kurze Sozialgeschichte der literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1860 und 1930*, Heidelberg: Synchron, 2008.
- Parr, Rolf: „Unruhige Gäste“, in: *Raabe-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Dirk Göttsche u.a., Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, S. 206-210.
- Porombka, Stephan: „Schriftstellerberuf“, in: *Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 3: Institutionen und Praxisfelder*, hg. v. Thomas Anz, Stuttgart: J.B. Metzler, 2013, S. 283-294.
- Potthoff, Heinz: „Das Arbeitsrecht der Schriftsteller“, in: *Die geistigen Arbeiter. Erster Teil. Freies Schriftstellertum und Literaturverlag*, hg. v. Ludwig Sinzheimer, München, Leipzig: Duncker & Humblot, 1922.
- Riehl, Wilhelm Heinrich: *Die bürgerliche Gesellschaft. Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik*, Stuttgart: Cotta, 1851.
- Scheideler, Britta: *Zwischen Beruf und Berufung. Zur Sozialgeschichte der deutschen Schriftsteller von 1880 bis 1933*, Frankfurt a.M.: Buchhändler-Vereinigung, 1997.
- Schneider, Michael: „Die Produktions- und Verwertungsbedingungen der Literatur im Zeitalter der Monopole“, in: *Von Goethe lernen? Fragen der Klassikrezeption*, hg. v. Hans Christoph Buch, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1974, S. 241-268.
- Schneider, Ute: *Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag*, Göttingen: Wallstein, 2005.
- Schwenger, Hannes: „Vermarktung der Kreativität“, in: *Literatur in den Massenmedien. Demontage von Dichtung?*, hg. v. Friedrich Knilli, Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen, München: Hanser, 1976.
- : *Literaturproduktion. Zwischen Selbstverwirklichung und Vergesellschaftung*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1979.
- : „Der Medienautor oder der vergesellschaftete Schriftsteller“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 42 (1981), S. 93-100.
- Silbermann, Alphons: „Von den Wirkungen der Literatur als Massenkommunikationsmittel“, in: *Künstler und Gesellschaft*, hg. v. dems. und René König, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1974.
- Sprengel, Peter: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, München: C.H. Beck, 1998.
- Statistisches Bundesamt: „Armutgefährdungsschwelle und Armut (monetäre Armut) in Deutschland“, in: <https://www.destatis.de/DE/Themen/Gesellschaft-Umwelt/Einkommen-Konsum-Lebensbedingungen/Lebensbedingungen-Armutgefahrdung/Tabellen/armutsschwelle-gefaehrdung-silc.html> (30.08.2023).
- Steiner, Harald: *Das Autorenhonorar. Seine Entwicklungsgeschichte vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Wiesbaden: Harrassowitz, 1998.
- Walser, Martin: „Vorwort“, in: *Solidarität gegen Abhängigkeit. Auf dem Weg zur Medien-gewerkschaft*, hg. v. Ulrich Paetzold und Hendrik Schmidt, Darmstadt: Luchterhand, 1973.

- Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. Studienausgabe*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1985.
- : *Wissenschaft als Beruf 1917/1919. Politik als Beruf 1919*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1992.
- Wiele, Jan: „Den amerikanischen Autoren reicht es“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.07.2023.
- Winckler, Lutz: *Autor – Markt – Publikum. Zur Geschichte der Literaturproduktion in Deutschland*, Berlin: Argument, 1986.
- Wittmann, Reinhard: *Buchmarkt und Lektüre im 18. und 19. Jahrhundert. Beiträge zum literarischen Leben 1750-1880*, Tübingen: Niemeyer, 1982.
- : *Geschichte des deutschen Buchhandels*, München: C.H. Beck, 2011.
- Wuttke, Heinrich: *Die deutschen Zeitschriften und die Entstehung der öffentlichen Meinung. Ein Beitrag zur Geschichte des Zeitungswesens*, Leipzig: Krüger, 1875.

TEIL I

(Arbeits-)Bedingungen des Schreibens

Zur Arbeit an weiblicher Autorschaft und Werkherrschaft um 1800

Rahel Levin Varnhagens Selbstkonstitution als Autorin

Daniela Henke

ich habe mir für vier Groschen ein halb Buch fein Papier gekauft,
und schneide mit Ihrem Federmesser die Feder selbst. Imaginez.

Rahel Levin Varnhagen an David Veit, 2. April 1793

Rahel Levin Varnhagen (1771-1833) ist einem breiteren Publikum der Gegenwart in erster Linie als jüdische Salonière, weniger als Schriftstellerin bekannt. Zur Hochzeit der Berliner Salonkultur tritt sie als erste unverheiratete Frau, damals mit Namen Rahel Levin, als Gastgeberin auf. In ihrem Haus versammelt sich zwischen 1790 und 1806 jede Woche eine illustre Gesellschaft aus Intellektuellen, Politikern und Künstler:innen. Die Brüder Schlegel finden sich dort ein sowie Novalis, Clemens Brentano, Prinz Louis Ferdinand von Preußen, Wilhelm von Humboldt und Jean Paul. Die napoleonische Besatzungszeit verbringt sie vornehmlich außerhalb Berlins, kehrt 1820 als Rahel Varnhagen zurück und lädt fortan bis zu ihrem Tod im Jahre 1833 wieder zu allwöchentlichen Geselligkeitsrunden; zu ihren Gästen zählen jetzt unter anderen auch Alexander von Humboldt, Heinrich Heine und Leopold Ranke.

Ihre vielen Kontakte setzt Levin Varnhagen in zahlreichen Brieffreundschaften fort. Überliefert sind rund 6.000 Briefe und Billets aus ihrer Feder an etwa 300 Adressat:innen. Beinahe 1.600 dieser Briefe sind veröffentlicht; die umfangreichste Edition wurde 2011 von Barbara Hahn herausgegeben.¹ Die Inhalte ihrer Briefe lassen sich grob zwei thematischen Großgebieten zuordnen. Dem Persönlichkeitskult der Frühromantik entsprechend betreibt sie, erstens, eine permanente Selbstreflexion und -erzählung, macht also ihr Leben und Erleben, ihre Begegnungen und Freundschaften, ihre Suche nach einem passenden Lebensweg zur zentralen Thematik ihres Schreibens.² Im

1 Rahel Levin Varnhagen: *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, 6 Bde., hg. v. Barbara Hahn, mit einem Essay von Brigitte Kronauer, Göttingen: Wallstein, 2011.

2 Vgl. dazu Klaus Haase: „Laß dies mein Epitaph sein“. Zur Selbstdarstellung in Rahels Briefen“, in: *Rahel Levin Varnhagen. Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin*, hg. v. Barbara Hahn und Ursula Isselstein, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, S. 67-74.

Austausch mit ihren Korrespondent:innen setzt sie sich, zweitens, mit der Literatur, der Kunst, dem Theater, der Philosophie und mit wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Diskursen ihrer Zeit auseinander.

Levin Varnhagen wurde von Zeitgenoss:innen als intellektuelle Ausnahmererscheinung wahrgenommen. Die viel zitierte Beschreibung Heinrich Heines, sie sei die „geistreichste Frau des Universums“,³ steht exemplarisch für eine ganze Reihe solcher Aussagen.⁴ Dass sie trotz ihrer Kontakte und ihrer Fähigkeiten im Unterschied zu anderen schreibenden Frauen um 1800 darauf verzichtet hat, Texte zu verfassen, um sie zu veröffentlichen, gibt wiederkehrend Anlass für Spekulationen. Brigitte Kronauer vermutet, dass ihr ein Bedürfnis nach Resonanz, das sie durch die dialogische Form des Briefes stillen konnte, im Weg stand, und resümiert: „Rahel hat sich in ihren Briefen rückhaltlos verschwendet – und dabei vielleicht eine andere Begabung verschleudert?“⁵ Nikolas Gatterer und Heide Volkening führen in einem Gespräch mit Tilman Spreckelsen anlässlich Levin Varnhagens 250. Geburtstag den spontanen und situativen Charakter ihres Schreibens als mögliche Begründung ins Feld, wobei mit Blick auf Friedrich Schlegel dagegen zu halten ist, dass gerade in den frühromantischen Kreisen, in denen sie zur Zeit ihres ersten Salons verkehrte, unsystematisches und fragmentarisches Schreiben seine Formen fand.⁶

Überzeugender scheint eine weitere Vermutung, die in selbigem Gespräch geäußert wird und nach der Levin Varnhagen die Textformen für ihre Themen fehlten.⁷ In Anbetracht der beiden ausgemachten thematischen Großgebiete scheint dies plausibel. Gatterer und Volkening beziehen sich auf die Frage, ob die Briefeschreiberin fiktionale Erzählungen verfassen hätte können, und verweisen auf ihr Lebensthema, als Frau und Jüdin einen Platz in der Gesellschaft finden zu müssen – ein Thema, das in unserer Zeit wohl dem Genre des autofiktionalen, intersektionalen Zeitromans seinen poetischen Stoff geboten hätte. Wie Volkening jedoch zutreffend feststellt, ist das einzige Pendant des Coming-of-Age-Romans um 1800, der klassische Entwicklungsroman, der „männlichen bürgerlichen Individuation“ vorbehalten.⁸ Ähnlich verhält

3 Heinrich Heine: *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, Bd. 20: *Briefe 1815-1831*, hg. v. Fritz Mende und Fritz H. Eisner, Berlin: Akademie-Verlag, 1970, S. 243.

4 Für eine Auswahl vgl. Brigitte Kronauer: „Unendliche Liebe zur Gesellschaft“, in: Rahel Levin Varnhagen: *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, 6 Bde., hg. v. Barbara Hahn, Göttingen: Wallstein, 2011, Bd. 1, S. 7-16, hier S. 9.

5 Ebd., S. 15.

6 Vgl. FAZ-Bücher-Podcast: „Wo die Freiheit zu Hause war: Rahel Varnhagen und ihr Salon“, Nikolas Gatterer und Heide Volkening im Gespräch mit Tilman Spreckelsen, 13.06.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=TVvPQ1r7gec> (28.07.2023).

7 Ebd., Min. 51-58.

8 Ebd., Min. 57.

es sich auch mit dem zweiten Themengebiet Levin Varnhagens. Theoretische und argumentative Texte gehören zu dem Spektrum an Genres, die in der Regel außerhalb der Möglichkeiten weiblichen Schreibens lagen. Darauf werde ich später näher eingehen. Ein Zitat aus Johann Gottlieb Fichtes einflussreicher Schrift „Grundriß des Familienrechts“ (1796/97) mag einen ersten Einblick geben: „Das Weib ist [...] schon durch ihre Weiblichkeit vorzüglich praktisch, keinesweges aber speculativ. In das Innere über die Grenze ihres Gefühls hinaus eindringen, kann sie nicht, und soll sie nicht.“⁹

Da Levin Varnhagen trotz ihres offenkundig vorhandenen Talents zu origineller Beobachtung, feinsinniger Analyse und treffsicherer Formulierung kein literarisches Œuvre im engeren Sinne hinterlassen hat, wird sie mitunter als Autorin „ohne Werk“ gehandelt.¹⁰ Angesichts der Tatsache, dass die zeitgenössischen Begriffe von Autor und Werk beide rein männlich besetzt sind, scheint dieses Urteil zirkulär und damit historisch wenig brauchbar. Um sie als Schriftstellerin zu fassen, müsste sich vielmehr fragen lassen, wie sich Levin Varnhagen auf ihr eigenes Schreiben bezieht, und vor allem, in welches Verhältnis sie sich zu bestehenden Konzepten setzt.

Auf Grundlage eines erweiterten Literaturbegriffs spricht die neuere Levin Varnhagen-Forschung von ihrem Briefnetzwerk als Werk.¹¹ Im Anschluss daran möchte ich im Folgenden die These erarbeiten, dass der vermeintliche Werkverzicht als Teil eines lebenslangen Projekts der Selbstkonstitution als schreibendes weibliches Subjekt zu verstehen ist. Aussagen Levin Varnhagens und die Editions-geschichte ihrer Briefe zeugen von einer kontinuierlichen und intensiven Auseinandersetzung mit den Bedingungen weiblichen Schreibens und seinem Ausschluss aus der Idee moderner Autorschaft. Im Ergebnis geht die Schreiberin einen Weg, der eine Selbstkonstitution zulässt, die sich der Autonomie einer Autorin und der Souveränität einer „Werkherrschaft“¹² annähert. Die Aussagen, die von der besagten Auseinandersetzung zeugen, sind

9 Johann Gottlieb Fichte: „Grundriß des Familienrechts“, in: *Johann Gottlieb Fichte's Sämtliche Werke*, hg. v. J.H. Fichte, unv. Nachdruck von 1845, Berlin: de Gruyter, 1965, Bd. 3.A: *Zur Rechts- und Sittenlehre*, S. 304-368, hier S. 352.

10 Barbara Hahn: „Antworten Sie mir!“ *Rahel Levin Varnhagens Briefwechsel*, Basel u.a.: Stroemfeld, 1990, S. 11; Volmar Mühleis: „Schreiben ohne Werk. Rahel Levin Varnhagens Tagebücher und Aufzeichnungen“, in: *Deutschlandfunk*, 28.04.2019, <https://www.deutschlandfunk.de/rahel-levin-varnhagen-tagebuecher-und-aufzeichnungen-100.html> (12.07.2023).

11 Vgl. Barbara Hahn: „Rahel. Ein Buch des Denkens für die Nachwelt“, in: *Rahel Levin Varnhagen: Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, hg. v. Barbara Hahn, 6 Bde., Göttingen: Wallstein, 2001, Bd. 6, S. 11-39, hier S. 11.

12 Heinrich Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u.a.: Schöningh, 1981.

quer über das Briefkorpus verstreut. Wenn ich also im Folgenden behaupte, dass Publikationsverzicht und Genrewahl auf einer bewussten Entscheidung beruhen, lässt sich dies gleichwohl nur aus der Retrospektive rekonstruieren. Nach einleitenden Erläuterungen zu den zeitgenössischen Ideen von Autorschaft und Werkherrschaft möchte ich Levin Varnhagens Entwurf weiblicher Autorschaft anhand vierer Schwerpunkte charakterisieren: entlang ihrer Kritik an der zeitgenössischen Geschlechtertrennung, aus der eine Selbstsetzung als Subjekt folgt; mit Blick auf die Wahl der Textsorte ‚Brief‘; und im Lichte der editorischen Geschichte ihrer Briefe zum Werk.

Männliche Autorschaft und weibliches Schreiben

Das moderne Konzept von Autorschaft hat seinen Ursprung in der Ästhetik um 1800, entsteht also unmittelbar in Levin Varnhagens Lebenszeit. Hervorgehend aus der aufklärerischen Subjektphilosophie und einer individualistischen Weltanschauung nimmt es in der Genieästhetik des Sturm und Drang und der Frühromantik Gestalt an.¹³ In Analogie zum biblischen Schöpfungsakt wird das literarische Erzeugnis des Dichtergenies zu dessen Werk.¹⁴ Die Geniezeit schlägt sich insofern auf den modernen Autorbegriff nieder, als mit ihr die Vorstellung aufkommt, dass der Schriftsteller nicht länger „(vorhandene) Gedanken in Worte kleidet, sondern daß er etwas ausführt, verwirklicht, gestaltet“,¹⁵ also ein originäres Werk hervorbringt. Rechtlich manifestiert sich diese Vorstellung durch das Urheberrecht, das in Preußen 1837 als Reaktion auf einen unkontrolliert ausufernden Büchernachdruck eingeführt wurde,¹⁶ und verbindet sich hier mit arbeitstheoretischen Ideen, denn „[d]a der Autor auf diese Weise produziert, ist auch das Produkt sein geistiges Eigentum“¹⁷ und seine Ware.

13 Vgl. Fotis Jannidis, Matías Martínez und Simone Winko: „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven“, in: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, hg. v. dens., Tübingen: Niemeyer, 1999, S. 3-35, hier S. 6.

14 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: „Von deutscher Baukunst“, in: Johann Gottfried Herder u.a.: *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, hg. v. Hermann Korte, Stuttgart: Reclam, 1999, S. 92-104, hier S. 101. Vgl. auch Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, 2 Bde., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, Bd. 1, S. 167-178.

15 Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, S. 16.

16 Vgl. zur zeitgenössischen Debatte etwa Johann Gottlieb Fichte: „Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks“, in: *Berliner Monatsschrift* 21 (1793), S. 443-483.

17 Bosse: *Autorschaft ist Werkherrschaft*, S. 14; vgl. auch ebd., S. 79-98.

Doch wie vieles, was aus der Aufklärung an Fortschritten in puncto individueller Freiheit folgt – Subjektautonomie, die Menschenrechte, das Wahlrecht – waren auch die Ideen moderner Autorschaft und Werkherrschaft um 1800 Männern vorbehalten. „Daß in Europa Männer und Weiber zwei verschiedene Nationen sind, ist hart“, so schreibt es Levin Varnhagen 1807 in einem Brief an ihre Freundin Rebecca Friedländer alias Regina Froberg.¹⁸ Sie referiert hier auf das auf allen gesellschaftlichen Ebenen wirkende „Zwei-Geschlechter-Modell, das Männern und Frauen komplementäre Sphären zuwies und ihnen entgegengesetzte Fähigkeiten und Pflichten zuschrieb.“¹⁹ Verlor die religiöse Legitimation zur Aufrechterhaltung des Patriarchats postaufklärerisch an Bedeutung, basiert dieses Modell auf der Behauptung, die weibliche *Natur* – und laut Fichte mithin ihr Geist – unterscheide sich grundsätzlich von der männlichen, und legitimiert so die Trennung zwischen öffentlicher männlicher und privater weiblicher Sphäre.²⁰

Vor dem Hintergrund des skizzierten Autorschaftskonzepts bedeutet die zeitgenössische Lehre von der Geschlechterdifferenz eine Negation weiblicher Autorschaft:

Die Fähigkeit zu poetischem Schreiben konnte Frauen gerade im Kontext eines Autorschaftsdiskurses abgesprochen werden, der einerseits die geistig-abstrahierende, andererseits die genialisch-kreative Seite des Schaffensprozesses betonte. Abstraktion und Kreation waren jene beiden Eigenschaften, die der Frau [...] im anthropologischen Diskurs abgesprochen wurden [...].²¹

Da Frauen die Schöpferkraft von *Natur* aus fehle, wurden sie von einem genieästhetisch akzentuierten Autorschaftsbegriff ausgeschlossen. Friedrich Schiller und Johann Wolfgang von Goethe führen als Beispiel für literarischen Dilettantismus als Gegenbegriff zur Geniedichtung „Frauenzimmer-Gedichte“²² an. Fichte indes sorgt sich um das Gebiet der Theorie und Wissenschaft. In der bereits zitierten Schrift „Grundriß des Familienrechts“ räsoniert er:

18 Levin Varnhagen: *Rahel*, Bd. 1, S. 503.

19 Sandra Heinen: *Literarische Inszenierung von Autorschaft. Geschlechtsspezifische Autorschaftsmodelle in der englischen Romantik*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2006, S. 148. Vgl. auch Barbara Becker-Cantarino: *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, München: C.H. Beck, 2000, S. 20-22.

20 Vgl. Fichte: „Grundriß des Familienrechts“, S. 351.

21 Heinen: *Literarische Inszenierung von Autorschaft*, S. 148.

22 Johann Wolfgang von Goethe: „Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten“, in: *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 44, Stuttgart u.a.: Cotta, 1833, S. 256-285, hier S. 268.

Noch ein paar Worte über die Begierde der Weiber, Schriftstellerei zu treiben [...]. Es lassen sich nur zwei Zwecke der Schriftstellerei denken; entweder, neue Entdeckungen in den Wissenschaften der Prüfung der Gelehrten vorzulegen; oder der, das schon Bekannte, und Ausgemachte durch populäre Darstellungen weiter zu verbreiten. – Entdeckungen können die Weiber nicht machen. [...] Populäre Schriften für Weiber, Schriften über die weibliche Erziehung, Sittenlehren für das weibliche Geschlecht, als solches, können die Weiber am zweckmäßigsten schreiben.²³

Während männliche Autorschaft also mit der Urheberrechtsdebatte in der ökonomischen Logik von Arbeit, Produktion und Eigentum angekommen ist, wird weibliches Schreiben in eine Abhängigkeit und unter Kontrolle gebracht. Ebenso wie vom Konzept der Autorschaft waren Frauen auch von Ansprüchen auf Werkherrschaft ausgeschlossen: Sie „waren vor dem Gesetz keine Subjekte und durften damit auch nichts als ihr [geistiges] Eigentum betrachten.“²⁴ Autor und Werk sind um 1800 folglich ausschließlich männliche Konzepte.²⁵ Dies gilt grundsätzlich, obwohl in Folge einer im bildungsbeflissenen Bürgertum mehr und mehr zum Usus avancierenden, wenn auch nicht institutionalisierten Töchterbildung und -alphabetisierung im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert immer mehr Frauen schriftstellerisch tätig werden. Wie Becker-Cantarino herausarbeitet, war das Schreiben dieser Frauen stets mit Kontroll-, Korrektur- und Vereinnahmungspraktiken verbunden. Die „Geschlechtszensur“,²⁶ das Eingreifen in von Frauen verfasste Texte durch männliche Bevormundung, schmälert ihren Werkstatus; anonymisiertes und pseudonymisiertes Schreiben diskreditiert ihre Autorschaft.²⁷

Levin Varnhagens Kritik an dem Zwei-Geschlechter-Modell

Wie gesehen, gesteht Fichte der Frau zu, reproduktive populärwissenschaftliche Moralschriften über ‚Frauenthemen‘ zu verfassen, solange sie sich

23 Fichte: „Grundriß des Familienrechts“, S. 352.

24 Heinen: *Literarische Inszenierung von Autorschaft*, S. 150.

25 Kerstin Kazzazi kommt auf Basis einen Quellenvergleichs zu dem Ergebnis, dass das „Femininum *Autorin* [...] im 18. Und 19. Jahrhundert häufig in negativen oder satirischen Kontexten auftritt.“ (Dies.: „Eine Hand mit Armbändern. Zur sprachgeschichtlichen Asymmetrie des Autorenbegriffs“, in: *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*, hg. v. Ina Schabert und Barbara Schaff, Berlin: Schmidt, 1994, S. 21-39, hier S. 30).

26 Becker-Cantarino: *Schriftstellerinnen der Romantik*, S. 54.

27 Vgl. ebd., S. 53-69.

„keineswegs [...] aus Ruhmsucht, und Eitelkeit“ erdreistet, wider ihre Natur in die männlichen Gebiete der Wissenschaft und Literatur dringen zu wollen:

Außer, daß [...] ihre Produkte wenig literarischen Wert haben werden, würde auch dem moralischen Wert der Verfasserin dadurch großer Abbruch geschehen. [...] Ist sie verehlicht, so erhält sie durch ihren schriftstellerischen Ruhm eine von ihrem Gatten unabhängige Selbstständigkeit, die das eheliche Verhältnis notwendig entkräftet und zu lösen droht.²⁸

Auf heutige Leser:innen wirkt die letzte Bemerkung Fichtes selbstentlarvend, da sie das ‚wahre‘ Motiv für den Ausschluss von Frauen aus der geistigen Produktivität – auch im wirtschaftlichen Sinne – offenlegt: Die Abhängigkeit der Frau ist von zentraler Bedeutung für die Aufrechterhaltung der patriarchalen Ordnung, die sich in der Ehe manifestiert. Wie virulent Fichtes Auffassung von der Ehe um 1800 ist, verdeutlicht das Urteil Jean Pauls über Levin Varnhagen, sie schreibe „vortrefflich“; er halte sie für „eine Künstlerin, das Anheben einer neuen Sphäre“ – ein Urteil, das der Dichter mit einem Rat verbindet: „Du müssest aber unverheiratet bleiben.“²⁹ Die Schreiberin selbst hat Fichtes Schrift intensiv studiert, wie die mit zahlreichen Anmerkungen und Randnotizen versehene Ausgabe aus der Bibliothek des Ehepaars Varnhagen verrät, die sich in der Staatsbibliothek zu Berlin befindet.³⁰ Fichtes zentralen These widersprechend schreibt sie im Januar 1819 an ihre Schwester Rose Asser:

Es ist Menschenunkunde, wenn sich die Leute einbilden, unser Geist sei anders und zu andern Bedürfnissen konstituiert, und wir könnten [...] ganz von des Mannes [...] Existenz mitzehren. Diese Forderung entsteht nur aus der Voraussetzung, daß ein Weib in ihrer ganzen Seele nichts Höheres kenne, als grade die Forderungen und Ansprüche ihres Mannes in der Welt: [...] so aber ist es *nicht* [...].³¹

Mit origineller argumentativer Scharfsinnigkeit kehrt sie das naturrechtliche Axiom Fichtes um und entlarvt so seinen konstruierten Charakter: „jeder Versuch, jeder Wunsch, den unnatürlichen Zustand zu lösen, wird Frivolität genannt“.³²

28 Ebd., S. 353.

29 Karl August Varnhagen: „An Rahel. Baireuth, Montag den 24. Oktober 1809“, in: Rahel Levin Varnhagen: *Rahel-Bibliothek*, 10 Bde., hg. v. Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert und Rahel E. Steiner, München: Matthes und Seitz, 1983, Bd. 4, S. 79.

30 Vgl. Rahel Levin Varnhagen: *Tagebücher und Aufzeichnungen*, hg. v. Ursula Isselstein, Göttingen: Wallstein, 2019, S. 649.

31 Levin Varnhagen: *Rahel*, Bd. 4, S. 122 (Herv. i. Orig.).

32 Ebd., S. 123. Vgl. Bd. 1, S. 129.

Dass der Diskurs um 1800 weibliche Autorschaft nicht vorsieht und es folglich kein Modell für schöpferische Weiblichkeit gibt, zieht für schreibende Frauen die Notwendigkeit nach sich, sich individuell in ein Verhältnis zur schriftstellerischen Tätigkeit zu setzen. Sandra Heinen macht in ihrer Studie zu geschlechtsspezifischen Autorschaftsmodellen in der englischen Romantik diesbezüglich zwei Möglichkeiten aus: „Die Frauen mußten entweder Wege der Selbstdefinition und Selbstdarstellung finden, die gesellschaftlich akzeptabel waren, – oder sich über Geschlechterrollen hinwegsetzen und gesellschaftliche Sanktionen in Kauf nehmen.“³³ Für die deutsche Literatur lässt sich ein Beleg für diese Einschätzung in Helmina von Chézys Memoiren finden. Von Chézy, die Enkeltochter der Lyrikerin Anna Louisa Karsch, schrieb das Libretto für Carl Maria von Webers Oper *Euryanthe* (1822/23) und darüber hinaus journalistische Texte, Dramen und Novellen. Sie gehört also zu jenen Frauen, die sich der vorherrschenden Geschlechtszensur nicht unterwarfen, und betätigte sich als Berufsschriftstellerin in Männerdomänen. Obwohl sie damit zeitweise erfolgreich war, resümiert sie 1858 angesichts der misogynen Anfeindungen, mit denen sie sich zeitlebens konfrontiert sah:

Friedrich Schlegel hatte von mir verlangt, ich solle mir eine Chiffre wählen, nur Dichtungen, nie in Prosa schreiben. O, wie hatte er recht! Aber er hatte sich nicht über den eigentlichen Sinn seiner Meinung ausgedrückt, um sie verstehen zu können. Der Haufen der Kläffer, die einen weiblichen Namen anfassen, wagt sich am liebsten dahin, wo äußerer Schutz fehlt; wenn das auch nicht edel ist, so ist es doch bequem.³⁴

In von Chézys Schilderung kommen gleich mehrere Elemente der Geschlechtszensur zur Sprache: die Normkontrolle durch schriftstellerisch tätige Männer (hier Schlegel, wenn auch anscheinend mit guten Absichten), die anonymisierte Autorschaft und die Reglementierung des Genres.

Levin Varnhagen hat weder „Sittenlehren für das weibliche Geschlecht“³⁵ noch Lyrik geschrieben. Die Themen, derer sie sich in ihrem epistolaren und diaristischen Schreiben widmet – Philosophie,³⁶ Literaturkritik,³⁷ Theaterkritik,

33 Heinen: *Literarische Inszenierung von Autorschaft*, S. 153.

34 Helmina von Chézy: *Unvergessenes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Helmina von Chézy von ihr selbst erzählt*, hg. und nach dem Diktat Chézys aufgeschrieben von deren Großcousine Bertha Borngräber, Leipzig: Brockhaus, 1858, S. 373. Vgl. ebd., S. 248.

35 Fichte: „Grundriß des Familienrechts“, S. 348.

36 Vgl. dazu Martina Wernli: „Thinking and Writing Truth. Rahel Levin Varnhagen's ‚Diaries‘ and Philosophical Notes“, in: *Hegel Bulletin* 43,3 (2022), S. 467-485.

37 Vgl. dazu Daniela Henke: „En effigie käm ich in der Litteraturzeitung, oder andern solchen Orten, vor, wenn ich nicht das erbärmlichste Nichts wäre“. Rahel Levin Varnhagen

Kunsttheorie, politische Theorie – sprechen dafür, Levin Varnhagen in die Kategorie derer Frauen einzuordnen, die sich über die Grenzen weiblichen Schreibens hinwegsetzen. Andererseits verlegt sie sich mit dem Privatbrief nahezu ganz auf eine von Frauen anerkanntermaßen bespielte Textsorte. Auch werden nur wenige ihrer Briefftexte zu Lebzeiten in Zeitschriften veröffentlicht – und das anonym, sodass ihr Schreiben keinen Anlass für gesellschaftliche Sanktionen bietet. Auf sie trifft folglich weder zu, dass sie sich beim Schreiben im Rahmen der gesellschaftlich vorgesehenen Geschlechterrolle bewegt, noch, dass sie auf inakzeptable Weise dagegen rebelliert. In Anbetracht dessen stellt sich die Frage, wie sich Levin Varnhagen zu ihrem Schreiben positioniert und dabei die Ambitionen, an männlich besetzten Themen mitzudenken, und ihre profeministischen Ansichten mit einer aus ihren Briefen sprechenden Vermeidungshaltung gegenüber einer ungefalligen Außenwirkung überein bringt.

So etwas wie Autorschaft: Levin Varnhagens Selbstsubjektivierung

Levin Varnhagen sind die eigenen Fähigkeiten als Schriftstellerin und Denkerin bereits in jungem Alter bewusst. Ihr früher Briefwechsel mit David Veit aus den Jahren 1793-1811 dokumentiert, wie sich ihre geistigen und kulturellen Interessen ausbilden. Die beiden leihen sich gegenseitig Bücher und tauschen sich über Philosophie und Literatur aus. Der Kontakt zu Veit inspiriert die junge Rahel Levin nicht nur intellektuell, sondern gibt ihr Gelegenheit, sich im Schreiben zu üben und im Argumentieren zu messen. Die Talente, die sie an sich entdeckt, nimmt sie als Widerspruch zu der mit ihrem Geschlecht verbundenen Rollenerwartung wahr. In ihren Briefen an Veit beklagt sie repetitiv, ihre Fähigkeiten nicht voll entfalten zu können: „ich bin krank durch gène, durch Zwang, so lange ich lebe, ich lebe wider meine Neigung“.³⁸ Sie selbst sieht sich auf Augenhöhe mit dem männlichen Geschlecht. Klarsichtig analysiert sie, dass das Männliche im Modell der patriarchalen Geschlechterordnung zur Norm des Menschlichen erhoben wird – etwa, indem sie am 2. April 1793 schreibt: „[K]ann ein Frauenzimmer denn dafür, wenn es auch ein Mensch ist [und] Gedanken hat, wie ein anderer Mensch[?]“³⁹ Im Rahmen des initiatorischen Charakters, der die Freundschaft mit Veit bestimmt, liest es sich wie eine symbolische Selbstbehauptung als autonome Schreiberin,

als epistolare Literaturkritikerin“, in: *Rahel Levin Varnhagen (neu) lesen*, hg. v. Frederike Middelhoff und Martina Wernli (erscheint demnächst).

38 Levin Varnhagen: *Rahel*, Bd. 1, S. 128.

39 Ebd., S. 23 f.

dass sie denselben Brief mit den eingangs zitierten Worten beendet: „Apropos, lieber Veit, ich habe mir für vier Groschen ein halb Buch fein Papier gekauft, und schneide mir mit Ihrem Federmesser die Feder selbst.“⁴⁰ Diese Geste der Autarkie betonend setzt sie hinzu: „Imaginez.“⁴¹

Am deutlichsten formuliert Levin Varnhagen ihre Ablehnung des Zweigeschlechter-Modells, ihren Anspruch auf produktive Tätigkeit und den Widerspruch zwischen innerer Emanzipation und äußeren Bedingungen in einem späteren Brief an Veit im Februar 1805:

Ich bin so einzig, als die größte Erscheinung dieser Erde. Der große Künstler, Philosoph, oder Dichter, ist nicht über mir. Wir sind vom selben Element. Im selben Rang, und gehören zusammen. Und der den andern ausschließen wollte, schließt nur sich aus. Mir aber war das *Leben* angewiesen; und ich blieb im Keim, bis zu meinem Jahrhundert, und bin von außen *ganz verschüttet*, drum sag' ich's selbst.⁴²

Diese Selbstbeschreibung konterkariert das Ideal der reproduktiven weiblichen Geistestätigkeit und rekurriert stattdessen auf genieästhetische Vorstellungen. In diesem Sinne ist auch die zentrale Stellung ihrer eigenen Person für ihr Schreiben zu verstehen. Durch ostentative Selbstnarrativierung bedient sie sich des aufklärerisch-frühromantischen Individualitätskonzepts emanzipatorisch, indem sie sich selbst als *weibliches*, selbstbestimmtes und selbstbestimmendes Subjekt setzt.

Mit Rekurs auf den von ihr geschätzten Subjektphilosophen Fichte und ihn zugleich tadelnd notiert Levin Varnhagen im Januar 1820 in ihr Tagebuch: „Ob eine Frau schreiben soll? [...] sie muß wenn sie ein großer Author ist. Wenn Fichtes Werke Madame Fichte geschrieben hätte, wären sie schlechter?“⁴³ Doch so selbstbewusst sie sich hier und an anderen Stellen positioniert und gar den Autorbegriff für sich in Anspruch nimmt und dadurch entgendert, zieht die Schreiberin nicht die Konsequenz, in die männlich markierte Sphäre des Schreibens einzudringen und namentlich als Autorin abstrakter Texte in Erscheinung zu treten. Mit Blick auf Levin Varnhagens Biographie und ihr Bedürfnis nach positiver Aufmerksamkeit sowie einer Empfindlichkeit gegenüber Kritik, die aus ihren Briefen sprechen, scheint es plausibel, dass sie das Risiko nicht eingehen wollte, wegen einer solchen Anmaßung ins gesellschaftliche Abseits zu geraten. Sie, die es als jüdische Frau fertiggebracht hatte, in

⁴⁰ Ebd., S. 25.

⁴¹ Ebd.

⁴² Ebd., S. 379 (Herv. i. Orig.).

⁴³ Levin Varnhagen: *Tagebücher und Aufzeichnungen*, S. 348 f.

ihrem Salon die interessantesten Persönlichkeiten ihrer Zeit zusammenzubringen und der als Privatperson Anerkennung entgegengebracht wurde, wollte sich die Sympathien offensichtlich nicht verspielen.⁴⁴ Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die häufigen Relativierungen eigenständiger innovativer Äußerungen in ihren Briefen – wenn sie etwa geschichtsphilosophische Einlassungen an den Historiker Leopold Ranke mit dem Satz beendet: „Sehen Sie, so schrieb' ich, wenn ich mich gehen ließe: darum schreibe ich *nicht*.“⁴⁵ Auch dieses Changieren zwischen Ermächtigungsgesten und der Selbstinszenierung als verhinderte Autorin, auch das Nicht-Festlegen gehören zur Positionsbestimmung Levin Varnhagens.

Werkverzicht als Autonomiezuwachs: die Genrewahl

Für Levin Varnhagen kommt als Modell der Selbstkonstitution also weder eine vollwertige Autorschaft noch eine Hinwegsetzung über Geschlechterrollen in Frage – letzteres mit hoher Wahrscheinlichkeit wegen persönlicher Skrupel und der Tatsache, dass ihre Themen die geschlechtszensurischen Genrevorgaben zu weit überschreiten. Weder war es eine Option für sie, Textsorten zu wählen, die weiblichem Schreiben für die Publikation offenstanden, noch unter den Rahmenbedingungen der Geschlechtszensur zu publizieren und ihr Schreiben männlicher Kontrolle, Korrektur und Vereinnahmung preiszugeben. Beides reflektiert sie in einer Aufzeichnung vom 20. August 1823 und nimmt dabei bemerkenswerterweise die Frauen selbst in die Pflicht, indem sie notiert, es sei eine

zu verwerfende[] Schmeichelei [...], wenn eine Frau, indem sie schreibt, für den Druck schreibt – also dann gewiß etwas Gedachtes aufzuzeichnen meint – sich noch immer als ganz untergeordnet gegen einen Mann oder gegen Männer stellt und verstellt; [...]. Nicht ihre furchtsamen Reverenzen, das Fach, worin sie schreibt, wird sie schon in die weiblichen Reihen stellen: es wird die allermeiste Zeit keines sein, wo Universität und Studium dazu gehört.⁴⁶

44 Vgl. Heidi Thomann Tewarson: „Ich bin darin der erste Ignorant der Welt! Der *dabei* so viel auf Kenntnisse hält‘. Zum Bildungsweg Rahel Levins“, in: *Rahel Levin Varnhagen. Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin*, hg. v. Barbara Hahn und Ursula Isselstein, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, S. 141-151, hier S. 149: „Der Grund für ihre Zurückhaltung liegt in der Furcht, als ‚gelehrtes Frauenzimmer‘ [...] bekannt zu werden. Wenn Rahel also ihr Leben lang darauf bestand, eine ‚Ignorantin‘ zu sein, so war dies vielleicht auch eine Pose, die sie vor dem Ruf der Unweiblichkeit bewahren sollte.“

45 Levin Varnhagen: *Rahel*, Bd. 5, S. 92 (Herv. i. Orig.).

46 Levin Varnhagen: *Rahel*, Bd. 4, S. 427.

Vor diesem Hintergrund ist es als Entscheidung für ein selbstbestimmtes Schreiben zu verstehen, dass Levin Varnhagen sich darauf verlegt, Briefe zu schreiben. Um die emanzipatorische Funktion, die dieser Genrewahl zukommt, bemessen zu können, ist ein Blick auf die zeitgenössische Bedeutung des Briefs unerlässlich. Insbesondere zwei Entwicklungen sind dabei zentral. Es wird in der Forschung allgemein dem Einfluss Christian Fürchtegott Gellerts zugesprochen, dass der Privatbrief im 18. Jahrhundert zum literarischen Genre avanciert, das eine spezifische Gestaltung erfordert. In seiner Schrift „Praktische Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen“ (1751) vertritt Gellert die Auffassung, dass Frauen das größere Talent zu dieser Schreibform besitzen.⁴⁷ Es handelt sich zwar um ein gern kolportiertes, aber faktisch nicht haltbares Klischee, Briefe als weibliche *Domäne* der Literatur zu betrachten, da, wie Konrad Feilchenfeldt anmerkt, „dort, wo in Buchveröffentlichungen aus dem 18. Jahrhundert Frauen als ‚Briefeschreiberinnen‘ zeitgenössisch bekannt geworden sind, Männer und nicht Frauen ihre Briefpartner waren“.⁴⁸

Gleichwohl gilt es für Frauen um 1800 als unverdächtig, wenn nicht gar als gern gesehen, sich auf diesem Gebiet schreibend zu betätigen. In der frühromantischen Salonkultur gewinnt der Brief zusätzlich zu seiner Literarisierung einen halböffentlichen Charakter; für gelungen befundene Privatbriefe werden in geselligen Runden vorgelesen und auch in Journalen publiziert.⁴⁹ Diese Form der Halböffentlichkeit bedingt das subversive Potenzial des Briefs, das sich Levin Varnhagen zunutze macht und das eine Entsprechung im Salon hat: Auch hier bedienen sich Frauen geselliger Praktiken innerhalb ihrer privaten Räume, die sie für halböffentliche Zusammenkünfte bereitstellen, wodurch sie selbst in die öffentliche Sphäre hineinwirken.

Indem Levin Varnhagen also mit dem Privatbrief eine Textform wählt, die Frauen zugestanden wird, kann sie ihr Denken und Schreiben einerseits der Einflussnahme und Kontrolle entziehen und es andererseits – über die Halböffentlichkeit des Genres und den Dialog mit einflussreichen Männern – in der öffentlichen kulturellen Sphäre platzieren. Auf diese Weise nimmt sie die Merkmale genuiner Autorschaft – Autonomie, Abstraktion, Produktivität,

47 Vgl. Christian Fürchtegott Gellert: „Praktische Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen“, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hg. v. Bernd Witte, Berlin u.a.: de Gruyter, 1988, S. 105-152, hier S. 113; „Man redt daher nicht ohne Ausnahme so in Briefen, wie andre im Umgange sprechen. Man ahmet vielmehr ihre Sprache geschickt nach.“

48 Konrad Feilchenfeldt: „Weibliche Autorschaft und das Briefgenre. Rahel-Varnhagen-Philologie im Zeichen der Nachlaß-Edition aus dem Krakauer Depot“, in: *Rahel Levin Varnhagen. Studien zu ihrem Werk im zeitgenössischen Kontext*, hg. v. Sabina Becker, St. Ingbert: Röhrig, 2001, S. 259-285, hier S. 265.

49 Vgl. Becker-Cantarino: *Schriftstellerinnen der Romantik*, S. 169-173.

Kreativität – für sich in Anspruch und verortet sich gleichzeitig jenseits der Geschlechtergrenzen: „Ich gestehe doch aber zu, für den ersten Blick haben [...] meine Schriften nicht das Ansehen, von einer Frau herzurühren: aber will man sie, bei einem zweiten, einem Manne zuschreiben, so geht das noch weniger.“⁵⁰

So etwas wie Werkherrschaft: das Publikationsprojekt

Der vierte Aspekt ihrer Selbstkonstitution als Autorin neben der kritischen Auseinandersetzung mit dem Zwei-Geschlechter-Modell, der Selbstsetzung und der Genrewahl ist Levin Varnhagens Publikationsprojekt, das ihr eine in das Nachleben verschobene, der Werkherrschaft nahekommende Souveränität über ihre Texte sichert. Die Idee, diese zu einer Einheit zusammenzufassen und so im zeitgenössischen Sinne ein Werk als Produkt einer Urheberin zu schaffen, stammt von der Schreiberin selbst. In der Mitte ihres Lebens, am 1. Juli 1800, richtet sie in einem Brief an Wilhelmine von Boye den vielzitierten Appell:

[...] sterb' ich – such' *alle* meine Briefe – durch List etwa – von *allen* meinen Freunden und Bekannten zu bekommen [...] und ordne sie mit Brinckmann [Karl Gustav von Brinckmann, schwedischer Diplomat in Berlin und Levin Varnhagens Vertrauter, D.H.]. Es wird eine Original-Geschichte und poetisch.⁵¹

Zweierlei ist bemerkenswert an diesem Auftrag an die Freundin. Zum einen reklamiert Levin Varnhagen einen Werkcharakter und Literarizität für ihre Texte: In eine Ordnung gebracht werden sie zu einer Einheit, nämlich zu einer *poetischen* „Original-Geschichte“. Zum anderen rekurriert die Wortwahl auf das Vokabular der Genieästhetik und führt dadurch einen Anspruch auf genuine Autorschaft mit sich. Im Zusammenhang mit Poesie ist das Wort „Original“ um 1800 untrennbar mit dem Begriff des Originalgenies verbunden, der für den Sturm und Drang zum Signum des schöpferischen Menschen wurde⁵² – zumal in den Salonkreisen, deren Leselisten sich zunächst aus den Werken

50 Levin Varnhagen: *Rahel*, Bd. 3, S. 427 (Herv. i. Orig.).

51 Levin Varnhagen: *Rahel*, Bd. 1, S. 215 (Herv. i. Orig.). Vgl. auch die wiederholten Anforderungen an Korrespondent:innen, ihre Briefe zu sammeln wie 1794 an ihren Bruder Marcus Robert: „verwart meine Briefe sie sind meine journale“ (Rahel Levin Varnhagen: *Familienbriefe*, hg. v. Renata Buzzo Märgari Barovero, München: C.H. Beck, 2009, S. 22).

52 Der Begriff geht auf Robert Woods „Essay on the Original Genius of Homer“ von 1769 zurück, der 1773 in deutscher Übersetzung vorlag. Robert Woods: *Versuch über das Originalgenie des Homers*, Frankfurt a.M.: Andräische Buchhandlung, 1773.

der Stürmer und Dränger zusammensetzten.⁵³ Das Original steht außerdem im Gegensatz zur „Copie“ und bezeichnet „das erste feyerliche ursprüngliche Werk“.⁵⁴ Somit verweist die Wortwahl an dieser Stelle auf die Produktivität der Urheberin, die der reproduktiven ‚Natur‘ der Frau entgegengesetzt wird.

Es wird ihr späterer Ehemann Karl August Varnhagen sein, der das Werkprojekt fertigstellt. In einem Brief an diesen vom 22. Februar 1810 verbindet sie die Idee, zu publizieren, mit einem expliziten Anspruch auf Werkherrschaft: „Ich aber selbst will aus meinen Briefen alles suchen, und verwerfen; und nicht in vierzig, fünfzig Jahren, [...] sondern viel früher; ich will noch leben, wenn man's liest.“⁵⁵ Darauf folgt Varnhagens Sammel- und Kopistentätigkeit und ab 1812 mehrere kleinere anonyme Publikationen. Noch im Jahr ihres Todes 1833 gibt er eine erste Auflage der Briefsammlung *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde* heraus, deren Zusammenstellung das Ehepaar gemeinsam vorgenommen hatte. Über die Rolle Karl August Varnhagens wird in der Forschung unterschiedlich geurteilt. Während Ulrike Landfester den „penetrant harmonisierende[n]“ Impetus kritisiert, mit dem er in seinem Vorwort zur Erstausgabe das in Levin Varnhagens „Briefen eindrucklich bezeugte Leiden an ihrem Geschlecht“⁵⁶ unerwähnt lässt, um ihr eine „biedermeierlich idealtypische, sanft-bescheidene Weiblichkeit“⁵⁷ anzudichten, betont Lieselotte Kinskofer, Varnhagen sei „Initiator dafür, daß Rahels Texte weit über ihren Tod hinaus immer wieder neu ediert und gelesen werden.“⁵⁸ Festzuhalten ist, dass die Inszenierung, die mit der Publikation einhergeht, Levin Varnhagens Anspruch auf Werkherrschaft wahrt und dabei dem Prinzip der Geschlechtszensur diametral entgegenläuft. In besagtem Vorwort schreibt der Herausgeber und Ehemann:

In jedem Fall ist jede kleine Änderung oder neue Redaktion als ein Ergebnis unsrer Besprechung, der Einwilligung oder Gestattung von Rahel anzusehen, und hauptsächlich genau in ihrem eignen, bestimmten Sinne vorgenommen.

-
- 53 Vgl. Petra Wilhelmy-Dollinger: *Die Berliner Salons*, Berlin u.a.: de Gruyter, 2000, S. 61 f.
- 54 Johann Gottfried Adelung: „Original“, in: *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793-1801, digitalisierte Fassung, <https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung?lemid=000534> (31.07.2023).
- 55 Levin Varnhagen: *Rahel*, Bd. 2, S. 171.
- 56 Ulrike Landfester: „Durchstreichungen. Die Ordnung des Werks in Rahel Levin Varnhagens Schriften“, in: *Rahel Levin Varnhagen. Studien zu ihrem Werk im zeitgenössischen Kontext*, hg. v. Sabina Becker, St. Ingbert: Röhrig, 2001, S. 53-79, hier S. 76.
- 57 Ebd., S. 75.
- 58 Lieselotte Kinskofer: „Nachwort“, in: *Rahel [Levin] Varnhagen von Ense: „Ich will noch leben, wenn man's liest“*. *Journalistische Beiträge aus den Jahren 1812-1829*, hg. v. Lieselotte Kinskofer, Frankfurt a.M.: Lang, 2001, S. 165-283, hier S. 283.

[...] Es ist immer Rahel, die wahrhafte und selbstständige Rahel, die da spricht, ihre Gedanken, ihre Einfälle sind es, die hervortreten [...]. Genug, diese Schriften sind die Schriften Rahels, durchaus Rahels; nur besorgt und wahrgenommen von ihrem treuen Freunde und beauftragten *Diener*, nach bestem Sinn und Gewißen!⁵⁹

Levin Varnhagens Selbstästhetisierung und die Funktionalisierung des Briefgenres in Verbindung mit dem mittelbaren Anspruch auf Drucklegung lassen die Deutung zu, ihr Schreiben als Form einer subversiven Ermächtigung der Diskursteilhabe und der Inanspruchnahme von genuiner und namentlicher Autorinnenschaft und Werkherrschaft zu betrachten. Es handelt sich mit all seinen Widersprüchen um ein Schreiben, das als Arbeit an weiblicher Autorschaft schlechthin gelten kann, insofern als die Briefeschreiberin „die Grenze zwischen männlichem Werk und weiblichem Nicht-Werk“⁶⁰ durchbricht.

Literaturverzeichnis

- Adelung, Johann Gottfried: *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Ausgabe letzter Hand, Leipzig 1793-1801, digitalisierte Fassung, <https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung?lemid=O00534> (31.07.2023).
- Becker-Cantarino, Barbara: *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche – Werke – Wirkung*, München: C.H. Beck, 2000.
- Bosse, Heinrich: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u.a.: Schöningh, 1981.
- Chézy, Helmina von: *Unvergessenenes. Denkwürdigkeiten aus dem Leben von Helmina von Chézy von ihr selbst erzählt*, hg. und nach dem Diktat Chézys aufgeschrieben von deren Großcousine Bertha Borngräber, Leipzig: Brockhaus, 1858.
- FAZ-Bücher-Podcast: „Wo die Freiheit zu Hause war: Rahel Varnhagen und ihr Salon“, Nikolas Gatterer und Heide Volkening im Gespräch mit Tilman Spreckelsen, 13.06.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=TVvPQ1r7gec> (28.07.2023).
- Feilchenfeldt, Konrad: „Weibliche Autorschaft und das Briefgenre. Rahel-Varnhagen-Philologie im Zeichen der Nachlaß-Edition aus dem Krakauer Depot“, in: *Rahel Levin Varnhagen. Studien zu ihrem Werk im zeitgenössischen Kontext*, hg. v. Sabina Becker, St. Ingbert: Röhrig, 2001, S. 259-285.

59 Zit. n. Ursula Isselstein: „Durch gedruckte Worte sprechen“. Die Tagebücher und Aufzeichnungen Rahel Levin Varnhagens. Nachwort“, in: *Rahel Levin Varnhagen: Tagebücher und Aufzeichnungen*, hg. v. Ursula Isselstein, Göttingen: Wallstein, 2019, S. 941-1009, hier S. 985 f. (Herv. i. Orig.).

60 Landfester: „Durchstreichungen“, S. 76.

- Fichte, Johann Gottlieb: „Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks“, in: *Berliner Monatsschrift* 21 (1793), S. 443-483.
- : „Grundriß des Familienrechts“ [1796], in: *Johann Gottlieb Fichte's Sämmtliche Werke*, hg. v. J.H. Fichte, unv. Nachdruck von 1845, Berlin: de Gruyter, 1965, Bd. 3.A: *Zur Rechts- und Sittenlehre I*, S. 304-368.
- Gellert, Christian Fürchtegott: „Praktische Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen“ [1751], in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hg. v. Bernd Witte, Berlin u.a.: de Gruyter, 1988, S. 105-152.
- Goethe, Johann Wolfgang von: „Von deutscher Baukunst“, in: Johann Gottfried Herder u.a.: *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*, hg. v. Hermann Korte, Stuttgart: Reclam, 1999, S. 92-104.
- : „Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberey in den Künsten“ [1799], in: *Goethes Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 44, Stuttgart u.a.: Cotta, 1833, S. 256-285.
- Haase, Klaus: „Laß dies mein Epitaph sein‘. Zur Selbstdarstellung in Rahels Briefen“, in: *Rahel Levin Varnhagen. Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin*, hg. v. Barbara Hahn und Ursula Isselstein, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, S. 67-74.
- Hahn, Barbara: „Antworten Sie mir!“ *Rahel Levin Varnhagens Briefwechsel*, Basel u.a.: Stroemfeld, 1990.
- : „Rahel. Ein Buch des Denkens für die Nachwelt“, in: *Rahel Levin Varnhagen: Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, hg. v. Barbara Hahn, 6 Bde., Göttingen: Wallstein, 2001, Bd. 6, S. 11-39.
- Heine, Heinrich: *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse, Bd. 20: Briefe 1815-1831*, hg. v. Fritz Mende und Fritz H. Eisner, Berlin: Akademie-Verlag, 1970.
- Heinen, Sandra: *Literarische Inszenierung von Autorschaft. Geschlechtsspezifische Autorschaftsmodelle in der englischen Romantik*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2006.
- Henke, Daniela: „En effigie käm ich in der Litteraturzeitung, oder andern solchen Orten, vor, wenn ich nicht das erbärmlichste Nichts wäre‘. Rahel Levin Varnhagen als epistolare Literaturkritikerin“, in: *Rahel Levin Varnhagen (neu) lesen*, hg. v. Frederike Middelhoff und Martina Wernli (erscheint demnächst).
- Isselstein, Ursula: „Durch gedruckte Worte sprechen‘. Die Tagebücher und Aufzeichnungen Rahel Levin Varnhagens. Nachwort“, in: *Rahel Levin Varnhagen: Tagebücher und Aufzeichnungen*, hg. v. Ursula Isselstein, Göttingen: Wallstein, 2019, S. 941-1009.
- Jannidis, Fotis, Matías Martínez und Simone Winko: „Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven“, in: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, hg. v. dens., Tübingen: Niemeyer, 1999, S. 3-35.

- Kazzazi, Kerstin: „Eine Hand mit Armbändern. Zur sprachgeschichtlichen Asymmetrie des Autorenbegriffs“, in: *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*, hg. v. Ina Schabert und Barbara Schaff, Berlin: Schmidt, 1994, S. 21-39.
- Kinskofer, Lieselotte: „Nachwort“, in: Rahel [Levin] Varnhagen von Ense: *„Ich will noch leben, wenn man's liest“*. *Journalistische Beiträge aus den Jahren 1812-1829*, hg. v. ders., Frankfurt am Main: Lang, 2001, S. 165-283.
- Kronauer, Brigitte: „Unendliche Liebe zur Gesellschaft“, in: Rahel Levin Varnhagen: *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, 6 Bde., hg. v. Barbara Hahn, Göttingen: Wallstein, 2011, Bd. 1, S. 7-16.
- Landfester, Ulrike: „Durchstreichungen. Die Ordnung des Werks in Rahel Levin Varnhagens Schriften“, in: *Rahel Levin Varnhagen. Studien zu ihrem Werk im zeitgenössischen Kontext*, hg. v. Sabina Becker, St. Ingbert: Röhrig, 2001, S. 53-79.
- [Levin] Varnhagen von Ense, Rahel: *„Ich will noch leben, wenn man's liest“*. *Journalistische Beiträge aus den Jahren 1812-1829*, hg. v. Lieselotte Kinskofer, Frankfurt am Main: Lang, 2001.
- Levin Varnhagen, Rahel: *Familienbriefe*, hg. v. Renata Buzzo Margari Barovero, München: C.H. Beck, 2009.
- : *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*, 6 Bände, hg. v. Barbara Hahn, Göttingen: Wallstein, 2011.
- : *Tagebücher und Aufzeichnungen*, hg. v. Ursula Isselstein, Göttingen: Wallstein, 2019.
- Mühleis, Volmar: „Schreiben ohne Werk. Rahel Levin Varnhagens Tagebücher und Aufzeichnungen“, in: *Deutschlandfunk*, 28.04.2019, <https://www.deutschlandfunk.de/rahel-levin-varnhagen-tagebuecher-und-aufzeichnungen-100.html> (12.07.2023).
- Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, 2 Bde., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.
- Thomann Tewarson, Heidi: „Ich bin darin der erste Ignorant der Welt! der dabei so viel auf Kenntnisse hält“. Zum Bildungsweg Rahel Levins“, in: *Rahel Levin Varnhagen. Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin*, hg. v. Barbara Hahn und Ursula Isselstein, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, S. 141-151.
- Varnhagen, Karl August: „An Rahel. Baireuth, Montag den 24. Oktober 1809“, in: Rahel Levin Varnhagen: *Rahel-Bibliothek*, 10 Bde., hg. v. Konrad Feilchenfeldt, Uwe Schweikert und Rahel E. Steiner, München: Matthes und Seitz, 1983, Bd. 4, S. 79.
- Wernli, Martina: „Thinking and Writing Truth. Rahel Levin Varnhagen's ‚Diaries‘ and Philosophical Notes“, in: *Hegel Bulletin* 43,3 (2022), S. 467-485.
- Wilhelmy-Dollinger, Petra: *Die Berliner Salons*, Berlin u.a.: de Gruyter, 2000.
- Woods, Robert: *Versuch über das Originalgenie des Homers*, Frankfurt am Main: Andräische Buchhandlung, 1773.

Ökonomien der Autorinnenschaft

Zum Verhältnis von materiellen, medialen und geistigen Währungen in der Selbst- und Fremdbewertung der Arbeitsverständnisse schreibender Frauen

Tanja Angela Kunz

Verschiedene vergleichende Forschungsprojekte und daraus hervorgegangene Publikationen haben in den vergangenen Jahren untersucht, welche Sichtbarkeit schreibenden Männern und Frauen im literarischen Betrieb der Gegenwart zukommt.¹ Ausgangspunkt war der Befund, dass Frauen heute prinzipiell dieselben Plattformen, Äußerungsrechte und Vertriebskanäle zur Verfügung stehen wie Männern. Aufgrund dieser infrastrukturellen Chancengleichheit läge der Schluss nahe, dass auch die Präsenz schreibender Frauen in der Öffentlichkeit zu jener der Männer in einem ausgeglichenen Verhältnis stehen müsste. Denn aus historischer Perspektive waren es die bildungspolitischen, sozialen und ökonomischen Benachteiligungen von Frauen, die als Verhinderungsmechanismen einer gleichberechtigten Teilhabe und Teilnahme am öffentlichen Leben und an literarischen Debatten galten.

Als Ende des 18. Jahrhunderts mit dem beginnenden Siegeszug des Romans und dem sich etablierenden Bildungsbürgertum sukzessive auch ein Literaturbetrieb entstand, der auf die neuen Bedürfnisstrukturen des Lesepublikums zu antworten begann, bildete sich der Typus des marktabhängigen Schriftstellers heraus, dessen Schreiben im Zeichen des Broterwerbs stand. Auf diese Weise verband sich sein dichterisches Schaffen mit ökonomischen Interessen und über diesen Umweg auch mit dem Publikumsgeschmack.² Beruf bedeutet(e) die Ermöglichung einer ökonomisch unabhängigen Existenz. Und der finanzielle Gewinn hat den Erfolg und die Anerkennung zur Voraussetzung, durch die erst eine wirtschaftliche Existenzgrundlage mittels Schreiben gesichert werden kann. Doch Frauen blieb nicht nur die zu dieser Zeit noch stark

-
- 1 Vgl. das Forschungsprojekt #frauenzählen der Universität Rostock aus dem Jahr 2018 (es untersuchte über 2000 Rezensionen aus 69 deutschen Medien), <http://www.frauenzaehlen.de/index.html> (23.07.2023); Veronika Schuchter: *Geschlechterverhältnisse in der Literaturkritik*, Innsbruck: Innsbrucker Zeitungsarchiv zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur, 2018, https://www.uibk.ac.at/iza/literaturkritik-in-zahlen/pdf/2018_sondernummer_geschlechter.pdf (27.07.2023); Nicole Seifert: *Frauen Literatur. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2021, S. 35-38.
 - 2 Vgl. Karin Tebben (Hg.): *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.

wirksame aufmerksamkeits- und anerkennungsrelevante Zuschreibungs- und Wertungskategorie des Genius, sondern ebenso der Gedanke an Berufsarbeit noch lange versagt, so dass schreibende Frauen über große Teile des 19. Jahrhunderts, aber auch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein an der Herausbildung des literarischen Markts und einer Öffentlichkeit nur unter gesellschaftlichen Restriktionen partizipieren konnten.

Auch wenn sich diese Situation zu Beginn des 21. Jahrhunderts grundlegend anders darstellt, so kamen die zuvor genannten Studien unabhängig voneinander zu dem Ergebnis, dass die Arbeit von Schriftstellerinnen in der öffentlichen Wahrnehmung auch heute noch unterrepräsentiert ist und sich die wesentlichen gesellschaftlichen und literarischen Debatten weiterhin an den Publikationen von Männern entzünden.³ Trotz Frauenemanzipation, Gender-Diskurs und Quoten stellt sich daher noch immer die Frage nach der strukturellen Verfestigung von Benachteiligungsverfahren im literarischen und publizistischen Betrieb wie auch nach den gesellschaftlich wirksamen Mechanismen, die weibliche Schreibproduktionen begünstigen oder erschweren.⁴

Vor diesem Hintergrund sollen im Folgenden inszenatorische Aspekte in den Fokus gerückt werden, die einen Anteil an der Sichtbarkeit und Anerkennung weiblicher Arbeit als Schriftstellerinnen haben. Dies soll zunächst unter Rückbezug auf die Forderungen erfolgen, die Virginia Woolf zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ihrem wegweisenden Essay *A Room of One's Own* (dt. *Ein Zimmer für sich allein*) erhoben hat.

Das Woolf-Muster

„Eine Frau braucht Geld und ein Zimmer für sich, um Bücher schreiben zu können.“⁵ Diese vielzitierte Bemerkung Virginia Woolfs entstammt ihrem Essay *Ein Zimmer für sich allein* von 1929, in dem sie auf die Verbindung von Schreiben, Ökonomie und Raum eingeht. Sie bezieht sich dabei auf die historische Lebenssituation von Frauen, die aufgrund ihrer ökonomischen Unselbstständigkeit und ihrer dadurch bedingten Abhängigkeit von familiären Strukturen im 19. Jahrhundert und bis in Woolfs Zeiten hinein notgedrungen

3 Vgl. Ilka Piepgras: „Wie es begann“, in: *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*, hg. v. ders., Zürich: Kein & Aber, 2020, S. 7-14, hier S. 11.

4 Solche Bedingungen entfalten ihre Wirkungen bereits, bevor eine Frau sich selbst zur professionellen Buchstaben-Arbeiterin erklärt.

5 Virginia Woolf: *Ein Zimmer für sich allein*, Stuttgart: Reclam, 2012, S. 6.

vornehmlich in Wohnzimmern,⁶ d.h. in multifunktionalen Gemeinschaftsräumen schrieben.

Woolf legt mit ihrer Forderung nach einem Zimmer für sich allein folglich zum einen den Akzent auf die Notwendigkeit von Ruhe und Abschottung für den schöpferischen Prozess. Zum anderen fragt sie sich, welche Auswirkungen Reichtum oder Armut auf den Geist haben und kommt zu dem Schluss:

Geistige Freiheit hängt von materiellen Dingen ab. Dichtung hängt von geistiger Freiheit ab. Und Frauen sind immer arm gewesen, nicht erst seit hundert Jahren, sondern von Anbeginn der Zeiten. [...] Frauen hatten also keine größere Chance als ein Hund, Gedichte zu schreiben.⁷

Woolf kritisiert damit die ungleiche materielle Verankerung der Kunst im Leben für Frauen und für Männer, die es, ginge es nach ihr, abzubauen gelte.⁸ Woolfs Essay changiert dabei zwischen der (Über-)Betonung des Materiellen (Ökonomie, Alltag, Wohnsituation, Bildungsmöglichkeiten, gesellschaftliche Stellung der Frau), den ideellen Voraussetzungen, die damit verknüpft sind, und den Wirkungseffekten dieser ideellen Voraussetzungen:

Die ungeheure Wirkung von Umgebung und Suggestion auf das Gemüt beginnen wir in unserem psychoanalytischen Zeitalter eben erst zu begreifen. Ebenso beginnen wir [...] zu verstehen, welche abnorme Anstrengung es erfordert, ein Kunstwerk hervorzubringen, und welcher Abschirmung und Stärkung das Gemüt des Künstlers bedarf.⁹

Woolf geht also nicht nur von den ökonomischen Verhältnissen und den räumlichen Bedingungen aus. Schreiben ließe sich von ihrem Essay ausgehend vielmehr als Szene begreifen, die immer schon das Individuum insofern transgrediert, als es in historische, soziale, kulturelle und andere Zusammenhänge involviert ist.¹⁰ Nicht nur die Sprache selbst ist also nie ganz privat. Schreiben an sich ist kein solipsistischer Akt, sondern immer bereits Interaktion, selbst dort, wo das Schreiben noch gar nicht begonnen hat oder auch dann, wenn es gerade nicht stattfindet.

6 Ebd., S. 91.

7 Ebd., S. 147.

8 Vgl. Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1995, S. 34.

9 Woolf: *Ein Zimmer für sich allein*, S. 11.

10 Vgl. Rüdiger Campe: „Die Schreibszenen, Schreiben“, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. v. Sandro Zanetti, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012, S. 279.

Bis heute gilt Virginia Woolf als Prototyp und „Inbegriff einer Schriftstellerin“.¹¹ Unter dem, was im vorliegenden Beitrag das „Woolf-Muster“ genannt wird, werden nun jene Vorstellungen verstanden, mit denen Woolf durch ihre Schriften und das in ihnen vermittelte Schriftstellerinnenbild auf die Selbstverständnisse und Selbstbilder schreibender Frauen eingewirkt hat. Mit diesem Bild verbinden sich verschiedene Merkmale: eine räumliche Komponente, die sich sowohl auf den häuslichen Bereich des Wohnens als auch auf den gesellschaftlichen Bereich des Reisens bezieht, ein bildungspolitischer Anteil, die Frage nach öffentlicher Anerkennung sowie die ökonomische Situation schreibender Frauen. Im Folgenden soll es schwerpunktmäßig um die Aspekte Raum und Ökonomie gehen, denen anhand von Selbstäußerungen, Autorinnenporträts und Arbeitsraumfotografien von Autorinnen der Gegenwart nachgegangen wird, fragend nach dem Wandel und den Konstanten ihrer Arbeitsbedingungen im Vergleich zu jenen von Woolf Anfang des 20. Jahrhunderts.

Weibliches Schreiben im 21. Jahrhundert

Im Interview mit Klaus Siblewski gibt Terézia Mora an, dass sie zwar ein eigenes Arbeitszimmer, in einer eigens fürs Arbeiten vorgesehenen Wohnung habe, dass sie aber dort fast nie arbeite und sogar ungern. Meist arbeite sie im Haus am Esstisch: „Ich schiebe beiseite, was auf dem Tisch steht. Das ist meistens der Kram vom ganzen Tag davor. [...] Im Grunde sitze ich da zwischen einem Haufen Müll und schreibe. [...] Das ist das Leben, wir sitzen zwischen Bergen von Sachen“.¹² Sie gleicht ihre Arbeitssituation den Bedingungen ihres Alltags an: „Ich muss [...] Raum freischaufeln. Manchmal muss ich mich regelrecht aufs Schreiben einschwören: Ich werde mich an diesen Tisch setzen und mich nicht wieder vom Schreiben abhalten lassen.“¹³ Auf ähnliche Weise verschmäht Annette Pehnt ihren eigentlichen Schreibtisch zugunsten der familiär bedingt temporär begrenzten Arbeit am Küchentisch: „Dort wird gegessen, geredet, am Küchentisch machen meine Kinder ihre Hausaufgaben. Das bedeutet, ich kann dort immer nur zeitlich befristet eine Schreibstation

11 Elke Schmitter: „Virginia Woolf – Werkstatt des Eigensinns“, in: Verena Auffermann u.a.: *Leidenschaften. 99 Autorinnen der Weltliteratur*, München: btb, 2013, S. 600-604, hier S. 603.

12 Terézia Mora: „Hauptsache, er wackelt nicht!“, in: *Es kann nicht still genug sein. Schriftsteller sprechen über ihre Schreibtische*, hg. v. Klaus Siblewski, Zürich: Kampa, 2020, S. 68-103, hier S. 78.

13 Ebd., S. 71.

einrichten und arbeiten.¹⁴ Auf diese Weise teilen sich die Tageszeiten bei ihr in Familienzeit, Aufräumzeit und Schreibzeit.¹⁵ In beiden Fällen, bei Mora und bei Pehnt, verdichtet sich diese Aufteilung am multifunktionalen Symbolort ‚Küchentisch‘.

Die Durchwirkung von Arbeits- und Lebensräumen ist dabei nicht nur Kennzeichen des Lebens, sondern zuallererst auch Schreibhindernis. So begründet die Literaturnobelpreisträgerin von 2013, Alice Munro, sogar die Gattungswahl mit den Aufgaben des Alltags, die die Hausfrau und Mutter von drei Kindern von größeren Schreibentwürfen abgehalten hätten: „Ich hatte schlicht zu wenig Zeit für das Schreiben, keine Zeit für große Würfe. Zur Kurzgeschichte fand ich also aus sehr praktischen Gründen.“¹⁶ Munro stellt damit denjenigen Short-Story-Theorien, die die moderne Kurzgeschichte zu einer weiblich-revolutionären literarischen Gattung stilisieren,¹⁷ die Notwendigkeiten des profanen Familienalltags zur Seite und entrückt somit die tatsächliche Quantität dieser Gattungsproduktion bei Frauen¹⁸ der Annahme einer künstlerischen Affinität zum weiblichen Schreiben. Ähnlich schreibt Katharina Hagena über die Herausforderungen einer Schwangerschaft und ihre (Un-)Vereinbarkeit mit Schreibezeit: „Wer aber ständig über der Kloschüssel hängt und ein dreijähriges Kind hat, schreibt keine Romane. Das ist bewiesen.“¹⁹ und bekennt für ihre allgemeine Lebenssituation: „Zeit-am-Stück ist noch immer der größte Luxus, den ich mir vorstellen kann.“²⁰ Und Anne Tyler beginnt ihre Reflexionen zu ihren Schreib- und Lebensbedingungen mit eigener Familie mit dem Satz: „Als ich unten den Flur strich, dachte ich mir einen Roman aus.“²¹ Juliane Ziese erfasst ihrerseits bündig: „[D]as Elternsein [...] bestimmt den Alltag und das Schreiben, wie keine bezahlte Arbeit es tut. Und die Mutterschaft, so

14 Annette Pehnt: „Irgendwann ist mit Tischen aber genug!“, in: *Es kann nicht still genug sein. Schriftsteller sprechen über ihre Schreibtische*, hg. v. Klaus Siblewski, Zürich: Kampa, 2020, S. 153-173, hier S. 156.

15 Ebd., S. 163.

16 Zit. n. [o.V.]: „Literaturnobelpreis 2013: Alice Munro, die Königin der Kurzgeschichten“, in: ARD alpha, 10.10.2013, <https://www.ardalpha.de/wissen/nobelpreis/literaturnobelpreis-literatur-nobelpreis-2013-100.html> (23.07.2023).

17 Vgl. Ingeborg Weber: „Short-Story-Theorie und Weiblichkeit“, in: *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*, hg. von ders., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 53-65, hier S. 55.

18 Vgl. ebd., S. 53.

19 Katharina Hagena: „Erinnern, Vergessen, Erfinden“, in: *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*, hg. v. Ilka Piepgras, Zürich: Kein & Aber, 2020, S. 139-153, hier S. 145.

20 Ebd., S. 148.

21 Anne Tyler: „Ich schreibe nur“, in: *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*, hg. v. Ilka Piepgras, Zürich: Kein & Aber, 2020, S. 15-30, hier S. 17.

wage ich zu behaupten, denn so sind meine Erfahrungen, mehr noch als die Vaterschaft.“²²

Die genannten Schriftstellerinnen heben die Untrennbarkeit der Räume hervor. Und sie agieren in ihrem Selbstbewusstsein als Schriftstellerinnen bewusst mit der sich aus den Bedarfen des familiären Alltagslebens ergebenden Multifunktionalität der Räume, in der sich die Vermischung unterschiedlicher ökonomischer Systeme spiegelt: erstens Schreiben als Arbeit,²³ das als vorrangig symbolisches Kapital der Kultur nicht immer in ausreichendem Maße den Lebensunterhalt abdeckt,²⁴ und zweitens die emotionale und organisatorische Haus- und Care-Arbeit, eine „Lebensweltökonomie“, die „als unsichtbare Ressource einer anderen Ökonomie folgt“ und nicht an der Ökonomisierung des Sozialen Teil hat.²⁵ Bisweilen tritt drittens der ganz dem *homo oeconomicus* verpflichtete sogenannte Brotjob hinzu.²⁶ Zwar ist die Brotjob-Thematik kein spezifisches Merkmal weiblicher Autorinnenschaft. Doch wenn z.B. die Autorin Antonia Baum schreibt: „Ich schreibe Bücher, aber davon kann ich nicht leben“²⁷ und weiter betont: „meine Hände werden gelenkt von dem Willen zu ausreichend viel Geld“²⁸, so bringt sie diesen Umstand nicht zuallererst mit der eigenen (Selbst-)Versorgung, sondern vor allem mit familiären Care-Verpflichtungen in Zusammenhang. Die damit einhergehenden Sorgen bestimmten ihr Schreiben aus ökonomischer ebenso wie aus räumlicher Perspektive: „Seit ich ein Kind habe, kann ich [...] überall schreiben (in Cafés, an fremden Tischen, abends im Bett, zwischen zwei Terminen). Aber nicht weil ich will, sondern weil es nicht anders geht.“²⁹

Betrachtet man also Selbstäußerungen von Autorinnen der Gegenwart, so wird – trotz meist vorhandenem Arbeitszimmer für sich – vor allem die Durchwirkung von Arbeits- und Lebensräumen hervorgehoben und als

22 Juliane Ziese: „Der eigentliche Brotjob“, in: *Brotjobs & Literatur*, hg. v. Iuditha Balint u.a., Berlin: Verbrecher, 2021, S. 221-228, hier S. 222.

23 Vgl. Carolin Amlinger: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, Berlin: Suhrkamp, 2021, S. 16 f., 18.

24 Vgl. Iuditha Balint u.a.: „Vorwort“, in: *Brotjobs & Literatur*, hg. v. dens., Berlin: Verbrecher, 2021, S. 7-15.

25 Franziska Schöffler: *Femina Oeconomica: Arbeit, Konsum und Geschlecht in der Literatur. Von Goethe bis Händler*, Frankfurt a.M.: Lang, 2017, S. 27.

26 Vgl. Iuditha Balint u.a. (Hg.): *Brotjobs & Literatur*, Berlin: Verbrecher, 2021.

27 Antonia Baum: „Das Problem ist das Problem“, in: *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*, hg. v. Ilka Piepgras, Zürich: Kein & Aber, 2020, S. 76-92, hier S. 78.

28 Ebd., S. 83.

29 Ebd., S. 80.

Schreibhindernis präsentiert. Frauen schreiben de facto noch immer und vor allem, wenn sie Familie haben, verstärkt in multifunktionalen Räumen.

Traditionelle Inszenierung des Schreibraums

Vergleicht man beispielsweise die Fotografien der Arbeitsräume so unterschiedlicher Autoren wie Jurek Becker, Wolfgang Hilbig oder Hermann Lenz u.a. mit jenen von Autorinnen wie Hilde Domin, Monika Maron und Yoko Tawada,³⁰ so zeigen sich, abzüglich unterschiedlicher Raumaufteilungen und Ordnungsgrade, erstaunliche Ähnlichkeiten bis hin zu weitestgehenden Deckungsgleichheiten. Entgegen der in sprachlichen Selbstzeugnissen reflektierter Schreib-Szenen klar markierten Raumdurchwirkung erweisen sich die bildlichen Darstellungen weiblicher Schreibräume somit als überraschend klassisch: Sei es von Seiten der Autorinnen, sei es von Seiten der Fotograf:innen, es werden folglich bestimmte Raumvorstellungen erzeugt: Von einem Schriftsteller oder eine Schriftstellerin muss mindestens ein Schreibtisch gezeigt werden, Schreibwerkzeuge spielen eine wichtige Rolle, mitunter auch Sofas, Sessel oder gar Betten, die von Ruhe und müßiggängerischen Arbeitsformen zeugen und meist (aber nicht immer) verweisen gut gefüllte Bücherregale auf eine rege Lektüretätigkeit.

Als Stereotypen werden diese Schreibarbeitsraumelemente vor allem dort auffällig, wo sie aufgrund entsprechender Selbstzeugnisse der Schreib-Szenen nicht zu erwarten wären: So wird z.B. im Fall von Terézia Mora der kaum genutzte Schreibtisch in ihrer Arbeitswohnung gezeigt und nicht der Esstisch, an dem sie laut eigener Aussage arbeitet. Gleiches gilt für Annette Pehnt, deren temporäre Schreibstation am Küchentisch ebenfalls bildlos bleibt. Eine zumindest andeutungsweise Ausnahme bildet die Fotografie von Katja Lange-Müllers Arbeitsraum.³¹ Hier wird durch den aufgestellten Wäscheständer die Durchwirkung der Räume zumindest angedeutet, wenn auch durch den am Boden liegenden Koffer zugleich das klassische Motiv des durch Reisen für seine Schreibtätigkeit Erfahrungen sammelnden Schriftstellers statt eines Alltagseindrucks aufgerufen wird.

Die schriftlich dargestellten komplexen und den Verpflichtungen des Alltags abgerungenen Schreibsituationen werden somit auf die Inszenierung von (männlich vorgebildeten) Autorschaftsbildern und Schreibraumvorstellungen

30 Vgl. Herlinde Koelbl: *Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen*, 2. Aufl., München: Knesbeck, 1998.

31 Ebd., S. 59.

reduziert. Man könnte sagen, es handelt sich dabei um einen negativen Effekt von Woolfs Forderung nach einer Angleichung der Arbeitssituation von Frauen an jene der Männer. Denn hier hat die Angleichung, statt eine neue Arbeitsrealität auszubilden, zu einem typisierten Bild von Schriftstellerarbeitsräumen geführt, das auch von schreibenden Frauen reproduziert wird.

Ökonomische Inszenierung des Schreibraums: Das Woolf-Muster

Als Vorbedingung der Konstituierung eines Autorsubjekts bzw. eines Autorinnensubjekts und damit als Vorbedingung der Werkkonstituierung im Sinne doppelter „Werkwerdung“³² – durch Schreibpraxis und öffentliche Wahrnehmung – geht Virginia Woolf von einer Koppelung von produktionsästhetischen und soziokulturellen Dimensionen mit einer wiederum doppelten räumlichen Kategorie, bestehend aus geistigem und konkretem Raum, aus. Der konkrete Raum spaltet sich erneut auf in den realen Raum, in dem der materielle Schreibvorgang stattfindet, und in Vorstellungen von diesem realen Raum. Mit dieser Einteilung lassen sich auch gegenwärtige Raumdarstellungen, wie sie z.B. in Autorinnenporträts in bildlicher und sprachlicher Form als voneinander geschiedene und zugleich sich durchwebende Raumkategorien aufgerufen werden, betrachten.

Als erstes Beispiel für einen konkreten Schreibraum sei auf Felicitas Hoppes Einsiedelei verwiesen. Diese stellt sie selbst in dem Autorenfilmporträt *Felicitas Hoppe sagt* (2018) wie folgt dar:

Also es ist einerseits ein Mythos und andererseits sind es die Fakten: Wer schreiben möchte, wer ein Buch machen möchte im traditionellen Sinn, der muss sich zurückziehen [...]. [E]s ist eine durch und durch einsame Tätigkeit und daran ist nicht zu rütteln. Und die entfremdet partiell von der Gemeinschaft [...]. [D]as ist eine Daseinsform, vorübergehend, die eigen ist, die schwierig ist und von der ich sicher bin, dass das den wenigsten liegt. [W]enn ich mit Leuten darüber spreche, dass ich hier bin und wie ich hier lebe, sagen die immer: Oh, ist ja toll, das hätte ich auch gerne, das würde ich auch gerne mal machen, so ganz für mich, mich auf meine Dinge konzentrieren, und ich weiß, dass 99 % dieser Leute, die das so für sich selber beschwärmen oder idyllisieren, hier komplett durchdrehen würden. Weil [...] man hat in diesen Räumen immer das Gefühl, ich bin komplett alleine. [...] Und das ist schon ein Ausnahmezustand.³³

32 Anette Gilbert: *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*, Paderborn: Fink, 2018, S. 13, 15.

33 Oliver Held und Thomas Henke: *Felicitas Hoppe sagt* [DVD], Berlin: good!movies, 2018, 0:00:22-0:02:15.

Diese Darstellung des Schreiborts durch Hoppe macht Anleihen bei Woolfs *Zimmer für sich allein* vor allem durch den Aspekt des werknottwendigen Ungestörtseins und Alleinseins, greift aber mit den potentiell problematischen Aspekten der Einsamkeit und der partiellen Entfremdung von der Gesellschaft auch klassische Dichtervorstellungen auf, denen zufolge Schreiben als nicht jedem zugänglicher Ausnahmezustand vom Alltag und von gängiger Erwerbsarbeit betrachtet wird. Hier trifft somit der reale Schreibraum der Einsiedelei sowohl mit gesellschaftlichen Vorstellungen von Müßiggang und Ruhe als auch mit tradierten Dichterschreibungen zusammen. Hoppes Einsiedelei verliert dadurch sowohl ihren Bezug zur Erwerbsarbeit als auch zu den Erfordernissen des Alltags und wird in seiner Exzeptionalität als Arbeitsort einmal mehr mythisch aufgeladen.

Einen anderen konkreten Arbeitsraum zeigt Sibylle Bergs Autorenfilmporträt *Wer hat Angst vor Sibylle Berg?* (2016), dessen Titel vermittelt über Edward Albees Theaterstück: *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Erstaufführung: 1962) auf die Vorgänger-Autorin verweist und zugleich eine Distanz zu ihr markiert.³⁴

Zu Beginn des Porträts sieht sich das Filmteam gemeinsam mit Berg und dem heutigen Besitzer James F. Goldstein die Luxusimmobilie „Sheats-Goldstein Residence“ in Los Angeles an, die von dem US-amerikanischen Architekten John Lautner erbaut worden war. Hintergrund ist die Begeisterung Sibylle Bergs für diese Gegend in L.A.:

Goldstein: And this will be my Office.

Berg: It's a Okay-Office, no?

Ich weiß nicht, was mir hier gefällt, äh, es gefällt mir auch, glaub ich, gar nicht mehr so gut, hab ich jetzt rausgefunden.

Filmemacherin: Aber was hat dich hierhergezogen?

Berg: Die Häuser, schöne Häuser! Aber: Da wohnen ja immer schon andere drin.³⁵

Mit dem letzten Satz Sibylle Bergs wechselt die Ebene von der Lust an der kontemplativen Betrachtung konkreter schöner Häuser zur Äußerung des Missfallens fehlender Möglichkeiten der Inbesitznahme derselben. Dahinter offenbart sich die Idee eines geistigen, hier auch idealen Lebens- und Schreibraums. Und diese ist ob ihres Luxuscharakters von den ökonomischen Möglichkeiten der Autorin entkoppelt.

34 Aus Platzgründen kann auf diesen Aspekt nicht genauer eingegangen werden.

35 Sigrun Köhler: *Wer hat Angst vor Sibylle Berg?* [DVD], Stuttgart: Böller & Brot, 2016, 0:06:31-0:07:02.

Eine ähnliche Szene findet sich auch in Felicitas Hoppes Porträt:

Der Text fängt an mit dem Satz: „Gestern machte ich Nägel mit Köpfen, kaufte das Haus am Zeuthner See und zog ein.“ Das ist ja ein sehr kurzer Satz. Und in diesem Satz ist 'n Faktum geschaffen und dieses Faktum setzt dann 'ne Phantasie in Gang, die natürlich auf diesem realen Haus fußt. Also ich kann noch heute nicht so ganz problemlos an diesem Haus vorbeifahren. Ich bin da manchmal am Zeuthner See und immer, wenn ich das Haus sehe, krieg' ich natürlich so Neidattacke, denn das ist inzwischen verkauft und die Leute, die da wohnen, haben das erstaunlicherweise genauso, äh, so renoviert und saniert, wie ich das gemacht hätte. Und wenn ich da abends vorbeifahre und dann brennt ein Licht in MEINER Küche!³⁶

Beide Filmausschnitte, jener bei Berg und jener bei Hoppe, zeugen von einer Entgrenzung des Woolf'schen Gedankens – „Ein Zimmer für sich allein“ – auf die Kategorien des Besitzes teurer Immobilien, auf Luxus, dem natürlich stets auch eine ästhetische Komponente eignet. Da es sich bei beiden Schriftstellerinnen um öffentlich anerkannte Autorinnen handelt, entfällt der Aspekt der kreativen Notwendigkeit: Die teure Immobilie ist *nicht* Voraussetzung für gelingendes weibliches Schreiben, sondern Effekt ökonomischer Bewusstheit und Teil einer Inszenierung der Autorinnen als ökonomische Subjekte.

Fazit

Die genannten Beispiele zeigen, dass das Woolf-Muster bei Autorinnenporträts und Fotografien der Arbeitsräume schreibender Frauen noch heute zur Anwendung kommt. Virginia Woolfs Forderung nach einer Angleichung der sozialen Voraussetzungen und Lebensbedingungen schreibender Frauen an jene der männlichen Kollegen hat dazu geführt, dass bildliche Darstellungen weiblicher Schreibräume männlich geprägten Arbeitsraum-Klischees folgen, indem sie typisierte Bildvorstellungen (re)produzieren. Damit sei auf die Macht der Bilder verwiesen, die mit dem gesellschaftlichen Status von Arbeit (an einem dezidierten Arbeitsplatz und in einer deutlich als solche erkennbaren Arbeitsumgebung) eng verbunden ist. Die Bildermacht fungiert als mediale Währung, die mit Hilfe traditioneller Autorschaftsbilder Anerkennung im literarischen Betrieb zu erzeugen sucht.

Der Überhöhung des Schreibens als nicht-alltagsbezogene Tätigkeit steht die faktische Verwobenheit, mithin vor allem die Überlagerung des Schreibens durch Care-Tätigkeiten entgegen. Denn in den Selbstauskünften ihres

³⁶ Held und Henke: *Felicitas Hoppe sagt*, 0:30:25-0:31:17.

Arbeitsalltag erscheint das Schreiben der genannten Autorinnen viel stärker von multifunktionalen Räumen bestimmt. Und dieser Umstand der Multifunktionalität wird sehr häufig mit der familiären Situation, d.h. mit den Alltags Herausforderungen einer Vereinbarkeit von Familie und Schreibarbeit in Verbindung gebracht. Die typisierten Bildvorstellungen laufen somit den konkreten Arbeitsbedingungen von Schriftstellerinnen zuwider und folgen stattdessen der Kategorie des geistigen Schreibraums. Die Fotografien weiblicher Schreibräume sind de facto Illustrationen imaginerter (Sehnsuchts-)Räume, die allerdings nicht als solche kontextualisiert sind, sondern Wirklichkeitsanspruch erheben. Sie suchen die Eingliederung in die männlich tradierte Bildervorgabe, statt bereits in der Bildgebung eigene Forderungen zu erheben. Dadurch treten sie hinter Woolfs produktionspragmatische Kritik zurück. Die weibliche Sichtbarkeit wird erneut aktiv reduziert.

Frauen inszenieren sich darüber hinaus auch als ökonomische Subjekte: Hoppe und Berg verweisen auf den in der Gegenwart andauernden erschwerten Zugang von Frauen zu ökonomischen Ressourcen auf einer Ebene der Privilegiertheit am Beispiel der traditionell männlich dominierten (Luxus-)Immobilie, während Antonia Baum zum Beispiel Prekaritätssorgen³⁷ im Sinne der Brotjob-Thematik formuliert, die sie an Mutterschaft und familiäre Verpflichtungen bindet. Dabei stellen sich alle genannten Autorinnen in ihrem jeweiligen Rahmen als verhinderte ökonomische Subjekte dar. Schreiben wird bei ihnen als alltagsuntaugliche und ökonomisch unrentable Form von Arbeit präsentiert. Geistige Freiheit, von der die schöpferische Produktion nach Virginia Woolf abhängt, und materielle Unabhängigkeit werden einmal mehr aufeinander bezogen, wobei weiterhin binär strukturierte Ungleichheitsmechanismen aufeinandertreffen. Weiter wäre nun zu untersuchen, welche Auswirkungen diese Erkenntnisse inhaltlich und strukturell auf das Schreiben der genannten Autorinnen haben. Doch dies zu zeigen, bleibt einem künftigen Beitrag vorbehalten.

Literaturverzeichnis

Amlinger, Carolin: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, Berlin: Suhrkamp, 2021.

Balint, Iuditha u.a. (Hg.): *Brotjobs & Literatur*, Berlin: Verbrecher, 2021.

37 Zu literarischen Texten der Gegenwart, die das Thema der Prekarität verhandeln, vgl. Franziska Schößler und Karin Wille: *Einführung in die Gender Studies*, 2., akt., überarb. und erw. Aufl., Berlin, Boston: de Gruyter, 2022, S. 225-227.

- : „Vorwort“, in: *Brotjobs & Literatur*, hg. v. dens., Berlin: Verbrecher, 2021, S. 7-15.
- Baum, Antonia: „Das Problem ist das Problem“, in: *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*, hg. v. Ilka Piepgras, Zürich: Kein und Aber, 2020, S. 76-92.
- Campe, Rüdiger: „Die Schreibszene, Schreiben“, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. v. Sandro Zanetti, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012, S. 269-282.
- Gilbert, Anette: *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*, Paderborn: Fink, 2018.
- Hagena, Katharina: „Erinnern, Vergessen, Erfinden“, in: *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*, hg. v. Ilka Piepgras, Zürich: Kein & Aber, 2020, S. 139-153.
- Held, Oliver und Thomas Henke: *Felicitas Hoppe sagt* [DVD], Berlin: good!movies, 2018.
- Koelbl, Herlinde: *Im Schreiben zu Haus. Wie Schriftsteller zu Werke gehen*, 2. Aufl., München: Knesebeck, 1998.
- Köhler, Sigrun: *Wer hat Angst vor Sibylle Berg?* [DVD], Stuttgart: Böller & Brot, 2016.
- Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1995.
- Mora, Terézia: „Hauptsache, er wackelt nicht!“, in: *Es kann nicht still genug sein. Schriftsteller sprechen über ihre Schreibtische*, hg. v. Klaus Siblewski, Zürich: Kampa, 2020, S. 68-103.
- [o.V.]: „Literaturnobelpreis 2013: Alice Munro, die Königin der Kurzgeschichten“, in: ARD alpha, 10.10.2013, <https://www.ardalpha.de/wissen/nobelpreis/literaturnobelpreis-literatur-nobelpreis-2013-100.html> (23.07.2023).
- Pehnt, Annette: „Irgendwann ist mit Tischen aber genug!“, in: *Es kann nicht still genug sein. Schriftsteller sprechen über ihre Schreibtische*, hg. v. Klaus Siblewski, Zürich: Kampa, 2020, S. 153-173.
- Piepgras, Ilka: „Wie es begann“, in: *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*, hg. v. ders., Zürich: Kein & Aber, 2020, S. 7-14.
- Schmitter, Elke: „Virginia Woolf – Werkstatt des Eigensinns“, in: Verena Auffermann u.a.: *Leidenschaften. 99 Autorinnen der Weltliteratur*, München: btb 2013, S. 600-604.
- Schößler, Franziska: *Femina Oeconomica: Arbeit, Konsum und Geschlecht in der Literatur. Von Goethe bis Händler*, Frankfurt a.M.: Lang, 2017.
- Schößler, Franziska und Karin Wille: *Einführung in die Gender Studies*, 2., akt., überarb. und erw. Aufl., Berlin, Boston: de Gruyter, 2022.
- Schuchter, Veronika: *Geschlechterverhältnisse in der Literaturkritik*, Innsbruck: Innsbrucker Zeitungsarchiv zur deutsch- und fremdsprachigen Literatur, 2018, https://www.uibk.ac.at/iza/literaturkritik-in-zahlen/pdf/2018_sondernummer_geschlechter.pdf (27.07.2023).
- Seifert, Nicole: *Frauen Literatur. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2021.

- Tebben, Karin (Hg.): *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1998.
- Tyler, Anne: „Ich schreibe nur“, in: *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*, hg. v. Ilka Piepgras, Zürich: Kein & Aber, 2020, S. 15-30.
- Weber, Ingeborg: „Short-Story-Theorie und Weiblichkeit“, in: *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*, hg. v. ders., Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, S. 53-56.
- Woolf, Virginia: *Ein Zimmer für sich allein*, Stuttgart: Reclam, 2012.
- Ziese, Juliane: „Der eigentliche Brotjob“, in: *Brotjobs & Literatur*, hg. v. Iuditha Balint u.a., Berlin: Verbrecher, 2021, S. 221-228.

Sexuelles Kapital und Schreiben

Martin Sexl

Individuen werden zu gesellschaftlichen Subjekten (d.h. zu Diskursmitgliedern) durch Anrufung,¹ die diskursive wie nicht-diskursive Praktiken nicht nur auf die Einhaltung von Regeln, Normen und Konventionen hin verpflichtet, sondern auch dafür sorgt, dass dies freiwillig passiert. Kohärenz und Dauer herrschender Ordnungen werden solchermaßen stabilisiert. Die Anrufung garantiert nicht nur die Reproduktion von Arbeitskraft und Kapitalregimen, sondern auch die Reproduktion jener Bedingungen, unter denen Kapitalisierung gelingen kann. Kapital ist akkumulierte Arbeit, und dies bedeutet, dass Kapital konstant von Arbeitenden hin zu jenen verlagert wird, die den Mehrwert von Produktionsprozessen abschöpfen können.

Dies gilt nicht nur für die ökonomische Ordnung des Kaufs und Verkaufs von Gütern und Dienstleistungen, sondern auch für jene Bereiche, die – sei's von Befürworterinnen und Befürwortern, sei's von Kritikerinnen und Kritikern des Kapitalismus – als der Kapitalakkumulation und der Mehrwertgenerierung entzogen gedacht werden: etwa freundschaftliche und verwandtschaftliche Beziehungen oder Care-Arbeit. Pierre Bourdieu erinnerte daran, dass dieser Entzug (ungeachtet der Tatsache, dass er eine Form der Enteignung von Arbeitsleistung bedeutet) letztlich der Festigung herrschender Ordnungen dient, erinnerte also daran,

daß gerade diejenigen intellektuellen und künstlerischen Praktiken und Güter dem „kalten Hauch“ des egoistischen Kalküls (und der Wissenschaft) entzogen wurden, die ein Quasi-Monopol der Angehörigen der herrschenden Klasse sind. Man könnte sagen, daß der Ökonomismus nur deshalb nicht alles auf die Ökonomie reduzieren konnte, weil dieser Wissenschaft selbst immer schon eine Reduktion zugrunde liegt: Sie verschont all die Bereiche, die als sakrosankt gelten sollen.²

Zu den ‚verschonten Bereichen‘ zählt bis heute auch die Literatur.³ Gilt diese doch seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als Möglichkeit der Kritik

1 Louis Althusser: *Ideologie und ideologische Staatsapparate* (1. Halbband), Hamburg: VSA, 2010.

2 Pierre Bourdieu: „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, in: *Soziale Ungleichheiten*, hg. v. Reinhard Kreckel, Göttingen: Schwartz & Co., 1983, S. 183-198, hier S. 184.

3 Wenn von Literatur die Rede ist, dann sind „Assemblagen von Materialitäten, Formationen, Praktiken und Diskursen“, also „Diskurs-Praxisformationen“ gemeint (Susanne Knaller: *Mit*

an Herrschaft und Kapital sowie als Refugium der Autonomie, das nicht kommodifiziert werden dürfe, um das mit der Autonomie verbundene Freiheitsversprechen nicht zu gefährden. Die Verbindung von autonomer Literatur, Freiheitsversprechen und Kapitalismuskritik droht allerdings Strukturen der Enteignung und Ausbeutung sowie die Differenz zwischen Kapitaleignerinnen und -eignern und jenen, die keines besitzen, mehr zu verdecken als ans Licht zu holen. Literatur wird zu Ideologie, da Subjekte mit Hilfe von Ideologien „ihr *Verhältnis*“⁴ zu den „realen Existenzbedingungen in einer imaginären Form repräsentieren“⁵ und so Identität, d.h. Formen der Selbstinterpretation, ausbilden. Zugespitzt formuliert: In der Literatur werden jene Bilder und Vorstellungen (re)produziert, in und mit denen Subjekte sich auch dann als frei *imaginieren* und erfahren, wenn sie es nicht sind. Diese (Re-)Produktion stellt nicht nur Materielles her (Verlage, Bücher etc.), sondern bedarf auch der Reproduktion der (materiellen) Bedingungen der (Re-)Produktion, d.h. nicht zuletzt der Reproduktion von herrschenden Vorstellungen literarischer Autorschaft, was zu einer dialektischen Bewegung führt.

Anrufung und Identitätsstabilisierung sind auf wiederholte Zeichenproduktion und Zeichenrezeption angewiesen. Sowohl das eine wie auch das andere wachsen in Zeiten des digitalen Kapitalismus⁶ exponentiell an, die zeitliche Kluft dazwischen wird eingeebnet durch den Tausch in Echtzeit. Dies umfasst inzwischen auch Bildmaterial, d.h. vor allem Fotografien und (kurze) Filme (Stichwort: TikTok) – der Kapitalismus ist „skopisch“ geworden und führt zu einer „Ausbeutung des sexuellen Körpers durch die visuellen Industrien“.⁷

In einem skopisch gewordenen Kapitalismus zählt die *visuelle* Wahrnehmbarkeit von Subjekten, wodurch Sex – d.h. der Komplex von diskursiven und

Texten umgehen. Ein theoretisch-methodologisches Modell, Bielefeld: Aisthesis, 2022, S. 108), die ein komplexes Konglomerat von Bedeutungszuschreibungen darstellen, bei denen Texte, Werbung, Paratexte, Homepages von Autorinnen und Autoren, Rezensionen, Buch-Blogs, TV-Sendungen (wie das Literarische Quartett), Empfehlungen auf Amazon und vieles mehr eine Rolle spielen. Ein Beispiel: Eine Leserin sieht vor der Lektüre des ‚eigentlichen‘ Textes eine Buchwerbung (mit einem Autor:innenfoto), redet mit ihrer Buchhändlerin, liest eine Rezension im Netz etc., d.h. Literatur *ist* nicht, Literatur *geschieht* (vgl. ebd., S. 97).

4 Althusser: *Ideologie*, S. 77 (Herv. i. Orig.).

5 Ebd., S. 76.

6 Dessen Spezifikum ist weniger in der Tatsache zu finden, dass mit digitalen (und vermeintlich nicht-materiellen) Gütern gehandelt wird, sondern dass die Infrastruktur, mithilfe und innerhalb derer diese Güter verwaltet werden, nicht mehr in staatlicher Hand, sondern in der von monopolartigen Konzernen liegt (allen voran Alphabet/Google, Amazon, Apple und Meta/Facebook).

7 Eva Illouz: *Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen*, Berlin: Suhrkamp, 2018, S. 332.

nicht-diskursiven Praktiken und Interaktionen von Menschen in Bezug auf ihre Geschlechtlichkeit⁸ – zu einer zentralen Kategorie der Anrufung und der Subjektidentität wird; ist doch Geschlecht (wie auch *race*) eines der wichtigsten sichtbaren Differenzkriterien bei der Wahrnehmung von Menschen. Weil Anrufung wiederholt geleistet werden muss, um zu gelingen, und des Einsatzes von Arbeit bedarf, bedeutet Subjektivierung wiederholt zu leistende „sexuelle Arbeit“.⁹

Für diese Arbeit ist Kapital vonnöten, wobei der Kapitalbegriff als eine „soziologische Metapher“¹⁰ und als marxistischer Fachbegriff gleichermaßen verstanden werden soll: Kapital ist, so Marx, der angeeignete Mehrwert der ausgebeuteten Arbeit anderer. Mit Bourdieu soll auch kulturelles und soziales Kapital darunter gefasst werden, auch Formen des „emotionalen“¹¹ oder des „erotischen Kapitals“¹² sind zentral. Mit Eva Illouz und Dana Kaplan können die gängigen Kapitalbegriffe noch erweitert werden durch den Begriff des „sexuellen Kapitals“:

Wir verstehen neoliberales sexuelles Kapital als die Summe individuell akkumulierter sexbezogener affektiver Zustände, die Gefühle des Selbstwerts und der Selbstbestimmung hervorrufen, insbesondere solche, die mit Risikobereitschaft, Einzigartigkeit, Selbstverwirklichung, Kreativität und Ehrgeiz zusammenhängen.¹³

Weil auch das literarische Schreiben – im Gegensatz zum wissenschaftlichen – mit „Risikobereitschaft, Einzigartigkeit, Selbstverwirklichung, Kreativität und

8 Sex ist in einer umfassenden Form das, was bei Subjektivierungsprozessen passiert – Sex hat man immer, auch ohne sexy zu sein oder auszusehen –, und diese Prozesse haben mit Erfahrung zu tun, also mit implizitem Wissen. Subjekte machen nicht einfach Erfahrungen, sondern werden durch Erfahrungen konstituiert. Ob eine Person diese Erfahrungen auch wirklich *hat*, ist nicht entscheidend. Es geht vielmehr darum, sie einer Person (bzw. auch sich selbst) unterstellen zu können. Erfahrung ist wie Subjektidentität eine (Selbst-/Fremd-)Zuschreibung.

9 Renate Lorenz und Brigitta Kuster: *sexuell arbeiten. eine queere perspektive auf arbeit und prekäres leben*, Berlin: b_books, 2007; Renate Lorenz: *Aufwändige Durchquerungen. Subjektivität als sexuelle Arbeit*, Bielefeld: transcript, 2009.

10 Eva Illouz und Dana Kaplan: *Was ist sexuelles Kapital?*, Berlin: Suhrkamp, 2021, S. 9.

11 Eva Illouz: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.

12 Catherine Hakim: *Erotisches Kapital. Das Geheimnis erfolgreicher Menschen*, Frankfurt a.M./New York: Campus, 2011. Hakim sieht erotische Kapitalformen als „Aufstiegsmöglichkeiten für junge Frauen“ (ebd., S. 83), übersieht dabei jedoch, dass Frauen in einem Kapitalismus, in dem immer noch überwiegend Männer die Produktionsmittel besitzen (und auch das Kapital, um Schönheit kaufen zu können), ihr Aussehen und ihre Sexyness verkaufen *müssen*.

13 Illouz/Kaplan: *Was ist sexuelles Kapital?*, S. 88.

Ehrgeiz“ in Verbindung gebracht wird, kann es als eine Form Mehrwert generierender sexueller Arbeit und sexuellen Kapitals verstanden werden.¹⁴ Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die in der Regel Unternehmerinnen und Unternehmer ihrer selbst sind, müssen, wenn sie erfolgreich sein wollen, nicht nur sexuelles Kapital besitzen, sondern es im Literaturbetrieb auch kommunikativ zum Ausdruck bringen. Sex kann so ein Produktionsmittel für Gewinne werden.

Literaturwissenschaftliches Schreiben ist u.a. auch deshalb weniger ‚riskant‘ als das literarische, weil es in der Regel als Lohnarbeit organisiert ist, die die Arbeitenden vom (Buch-)Markt unabhängig macht.¹⁵ Es haben zwar beide Formen des Schreibens immer wieder mit Legitimationsschwierigkeiten zu kämpfen, aber nicht zu schreiben ist in der Wissenschaft, zumindest für unbefristet Angestellte, nicht existentiell bedrohlich.¹⁶

Im Gegenzug erscheint die Vorstellung seltsam, dass Literatinnen und Literaten angestellte Lohnarbeitende sein könnten.¹⁷ Lohnarbeit – das hieße wohl, ‚im Staatsdienst zu stehen‘ – würde in unserer Vorstellung des literarischen Schreibens als autonomer, riskanter, körperlicher, kreativer und einzigartiger Tätigkeit sowie als Ausdruck und Verwirklichung des Selbst nicht recht ins Bild passen, wie sie ja auch nicht ins traditionelle Bild von Sexualität passt (wo die Bezahlung für sexuelle Dienstleistungen häufig als moralisch illegitim erscheint). Lohnarbeit in der Literatur würde als eine Form der Heteronomisierung oder Kommodifizierung, d.h. als Bedrohung des Freiheitsversprechens wahrgenommen werden. Dass die meisten Schriftstellerinnen und Schriftsteller vom Verkauf ihrer Bücher allein nicht leben können und gezwungen

14 Das ist an ganz unterschiedlichen Dingen erkennbar: Wir interessieren uns für das Privatleben von Schriftstellerinnen und Schriftstellern (während das von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern weit weniger attraktiv erscheint), wir finden ihr Aussehen interessanter als das von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, wir halten die Verbindung von Erfahrung und Schreiben in der Literatur für viel zentraler als in der Wissenschaft, wir verbinden literarisches Schreiben imaginär mit einer Lusterfahrung (während Wissenschaft Arbeit ist) etc.

15 Der Verkauf der Autor:innenpersönlichkeit bedeutet unter anderem, als Person (visuell) wahrnehmbar zu sein. Arbeit, Werk und Person sind also in der Literatur weit stärker miteinander verknüpft als in der Literaturwissenschaft, was natürlich auch damit zu tun hat, dass Literatur als Ausdruck einer Person verstanden wird. Im skopisch gewordenen Kapitalismus ist aber auch die ‚Unsichtbarkeit‘ von Autorinnen und Autoren (Jelinek, Pynchon, Süskind usw.) verkaufbar, solange darüber gesprochen wird. Auch die Invisibilisierung kann *ausgestellt* werden.

16 Auch in der Literaturwissenschaft gibt es harte Konkurrenz und Aufmerksamkeitsregime. Diese sind allerdings anders organisiert als in der Literatur.

17 Darum können sie auch keinen Urlaub machen, wie Roland Barthes festgestellt hat (Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 37 ff.).

sind, sich selbst als Autor:innenpersönlichkeit zu ‚verkaufen‘, wird dabei oft ausgeblendet.

Literarisches Schreiben ist umfassend einer ökonomischen Logik unterworfen, die paradoxerweise von den antiökonomischen Wertvorstellungen lebt, die sich in der Literatur um 1800 durchzusetzen beginnen. Ohne Kapitalismus wäre eine autonome Literatur ja kaum finanzierbar.¹⁸ Die Kommodifizierung der Literatur hat als zentrales Argument die Aussage, dass Literatur *keine* Ware sei. Das ist eng verknüpft mit einer „marktgetriebene[n] Auratisierung der Autorenpersönlichkeit“,¹⁹ d.h. mit dem Bild von Autorinnen und Autoren als schöpferische, kreative, unabhängige und authentische, sprich: *körperliche* Subjekte. Mit der Autonomisierung des literarischen Feldes entsteht also auch die Notwendigkeit der Arbeit am eigenen Ich, d.h. die Notwendigkeit sexueller Arbeit. Dabei werden bestimmte Produkte diskursiv ins Spiel gebracht und kommodifiziert: Man zeigt bestimmte Dinge, etwa Autor:innenfoto und redet über bestimmte Dinge, etwa über Autorschaft. Attraktivität erzeugt Diskurs und Diskurs erzeugt Attraktivität. Wichtig ist das *Bild* von etwas, und das wird hergestellt durch Metadiskurse. D.h. mit Roland Barthes, dass man nicht mehr etwas spricht, sondern *über* etwas.²⁰

Literarisches Schreiben ist stärker als literaturwissenschaftliches Schreiben sexualisiert, d.h. der Inszenierungswert (und damit der Mehrwert) des sexuellen Kapitals ist im literarischen Feld höher als im literaturwissenschaftlichen. Literarisches Schreiben ist daher mehr als andere Formen des Schreibens an Schreibszenen, also an die Körperlichkeit des schreibenden Subjekts gebunden. Daher wird das literarische Schreiben im Gegensatz zum literaturwissenschaftlichen oft als Schreiben mit der Hand imaginiert, als ein sinnlicher, handwerklicher und körperlicher Akt.²¹

Die Wahrnehmung von Autorinnen und Autoren und das dabei wahrgenommene bzw. imaginierte sexuelle Kapital sind nicht nur für den Verkauf, sondern auch für die Bedeutung von literarischen Texten wichtig. Dabei sind Autoren anderen Zuschreibungen als Autorinnen ausgesetzt, wenn es um die Verkörperung sexuellen Kapitals geht.²² So hat etwa Michael Pilz für die

18 Vgl. Carolin Amlinger: „Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit“, in: *Soziopolis. Gesellschaft beobachten*, 01.02.2016, www.sozipolis.de/schreiben (21.08.2023).

19 Ebd.

20 Barthes: *Mythen*, S. 299. Erst durch dieses Über-etwas-Sprechen können Barthes zufolge Mythen entstehen.

21 Sandro Zanetti: *Literarisches Schreiben. Grundlagen und Möglichkeiten*, Stuttgart: Reclam, 2022, S. 17.

22 Von einer Geschlechterbinarität ist hier deshalb die Rede, weil der Literaturbetrieb ‚binär organisiert‘ ist bzw. als solcher wahrgenommen wird. Das gilt auch für den

Zeit um 1900 nachgewiesen, dass die Literaturproduktion von Männern häufig als aktiver Zeugungsakt metaphorisiert wird, jene von Frauen tendenziell als passiver Akt des Gebärens.²³ Peter Pohl hat nachgewiesen, dass kreatives Vermögen generell oft maskulin konnotiert ist und mit sexueller Potenz verbunden wird.²⁴ Er konnte auch zeigen, dass die Metapher für Autoren, die ein Debüt vorlegen, die *Performance* ist, während Debüts von Autorinnen als *Appearance* beschrieben werden.²⁵ Wenn Frauen einen Debütroman schreiben, wird der Text auch sehr viel enger mit dem Auftreten der Autorin als physische Person verknüpft als bei männlichen Debütanten.²⁶

Die Zuschreibung von sexuellem Kapital ist nicht nur gegendert, sondern sie hat auch viel mit Klassenzugehörigkeit zu tun: Sexuelles Kapital ist eine Art verkörpertes soziales Kapital, das in der Regel nur Leute aus der Mittelklasse gut nutzen können,²⁷ weil sie nicht nur wissen, wie die Codes der Attraktivität funktionieren, sondern weil sie auch die ökonomischen Mittel haben, um das sexuelle Kapital akkumulieren zu können: Restaurantbesuche, Partys, Mode, Kosmetika oder Schönheitsoperationen kosten Geld, und irgendjemand muss das bezahlen und irgendjemand kann den Mehrwert dafür einstreichen.²⁸

Wissenschaftsbetrieb (wenn man an Frauenquoten oder an spezifische Frauenförderungsinstrumente denkt, die es etwa für LGBTQIA+-Personen in der Regel nicht gibt).

- 23 Michael Pilz: „Ein rechter Kerl wird mit dem Weibe fertig!“ Virilität und Macht im literaturkritischen Diskurs der programmatischen Moderne“, in: *Das Geschlecht der Kritik. Studien zur Gegenwartsliteratur*, hg. v. Peter C. Pohl und Veronika Schuchter, München: edition text + kritik, 2021, S. 22-30, hier S. 26. Dass dies allenfalls eine Tendenz ist, die zudem nicht für alle Literaturen und/oder Epochen in gleicher Weise gültig ist, zeigt ein differenzierter und materialreicher Beitrag von Renate Kühn mit dem Titel „Weil sie mit Werken schwanger sind: Anthropomorphe metapoetische Metaphorik im Kontext des biologischen Modells von Autorschaft“, in: *Schreiben: Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe; Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Ludger Hoffmann und Martin Stingelin, Paderborn: Fink, 2018, S. 39-90. Den Hinweis auf diesen Beitrag verdanke ich Alena Heinritz. Vgl. dazu auch Alena Heinritz: „Books or Babies? Books and Babies? – Poetologische Perspektiven auf das Verhältnis von Mutterschaft und Autorinnenschaft um 1800, 1900 und 2000“, in: *Literatur und Care*, hg. von Undercurrents, Berlin: Verbrecher, 2023, S. 45-59.
- 24 Peter C. Pohl: „Die Debütantin. Über weibliche Erscheinungsweisen in der Gegenwartsliteratur (Glaser, Torik, Fehn)“, in: *Das Geschlecht der Kritik. Studien zur Gegenwartsliteratur*, hg. v. dems. und Veronika Schuchter, München: edition text + kritik, 2021, S. 213-233, hier S. 213.
- 25 Ebd., S. 219.
- 26 Ebd., S. 215.
- 27 Illouz/Kaplan: *Was ist sexuelles Kapital?*, S. 91.
- 28 Paradox dabei ist, dass erotisches (und sexuelles) Kapital in einem Moment ökonomisch nützlich wird, „in dem kritische Feministinnen versuchen, das aufs Aussehen bezogene Paradigma der ‚Sexyness‘ zu überwinden“ (ebd., S. 90).

(Selbst-)Beobachtungen des literarischen und des literaturwissenschaftlichen Feldes können durch die Metaphern der sexuellen Arbeit bzw. des sexuellen Kapitals sozioökonomische Wahrnehmungskategorien wie Arbeit, Kapital oder Klasse mit Identitätskategorien wie Ethnizität, Geschlecht oder Sexualität verschalten, wodurch der Blick geschärft wird für die Veränderbarkeit des scheinbar Unveränderbaren. Noch einmal anders formuliert: Wenn man Geschlecht als Klasse begreift, dann geraten nicht nur die Prozesse sexueller Arbeit in den Blick, die für gelungene Subjektivierung nötig sind, sondern es werden geschlechtsbezogene sozioökonomische Ungerechtigkeiten als Umverteilungsprobleme (und nicht als solche mangelnder Anerkennung) adressierbar.²⁹ Da Formen sexueller Arbeit gesellschaftliche Auseinandersetzungen ins Individuum zu verlagern, aus Debatten über *redistribution* solche über *recognition*³⁰ zu machen und zu einer Individualisierung des Konzepts von Arbeit zu führen drohen, ist eine solche Adressierung auch notwendig.

Es wird zudem deutlich, dass Sex immer prekär im Sinne Butlers bleibt.³¹ Prekär heißt, dass Identität abhängig ist von der Zuschreibung anderer – Sex ist „ein Modus, anderen ausgesetzt zu sein“³² – und dass die Körperlichkeit von Menschen Gegenstand von öffentlichen Debatten ist. Prekär bedeutet in dem Kontext auch, dass bewusste oder unbewusste Arbeit an sich selbst – an den eigenen Emotionen, am eigenen Verhalten oder am eigenen Aussehen – notwendig ist, um im ökonomischen Sinne Erfolg zu haben.

Im digitalen Kapitalismus muss nicht nur das Aussehen von schreibenden Subjekten zu einer Ware werden, sondern auch ihre Erfahrungswelt. Der skopische Kapitalismus benötigt ein Bild der schreibenden, kreativen und riskanten *Tätigkeit*. Dieses wird indirekt durch Medien generiert und direkt durch Lesungen, Schreibwerkstätten und ähnlichen Events, ohne die die überwiegende

29 Dies könnte zu einem politischen Impuls für feministische Theoriebildung führen, die, so Karin Stögner, „immer weniger auf gesellschaftliche Geschlechterverhältnisse reflektiert und stattdessen auf die Konstruktionsverhältnisse von Geschlecht als Identitätsform fokussiert. In der Folge tritt die Beschäftigung mit geschlechtsspezifischer Arbeitsteilung und die Kritik an Verteilungungerechtigkeit im Kontext von Arbeit und *Care* [und Literatur, M.S.] zunehmend in den Hintergrund, während kulturelle Anerkennungskämpfe sowie Überlegungen zur Aufhebung der Geschlechterbinarität Gestalt annehmen. Es wird weniger die Arbeitsteilung als die Geschlechterteilung kritisiert“ (Karin Stögner: „Kritische Theorie und Feminismus – ein produktives Spannungsverhältnis“, in: *Kritische Theorie und Feminismus*, hg. v. Alexandra Colligs und ders., Berlin: Suhrkamp, 2022, S. 11-36, hier S. 22).

30 Nancy Fraser: „From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a ‚Post-Socialist‘ Age“, in *New Left Review* 212 (1995), S. 68-93.

31 Lorenz/Kuster: *sexuell arbeiten*, S. 48.

32 Ebd., S. 162.

Mehrheit der Autorinnen und Autoren ohnehin nicht leben könnte.³³ Inszenierungspraktiken können nicht vom ‚eigentlichen‘ Werk getrennt werden, Inszenierungsstrategien sind Arbeitspraktiken geworden und umgekehrt. In einer These formuliert: Weil Autorinnen und Autoren literarisch schreiben und das riskant, kreativ, sinnlich etc. ist, schreibt man ihnen mehr sexuelles Kapital zu – sie sind also gewissermaßen attraktiver. Und umgekehrt gilt: Den literarischen Texten von Autorinnen und Autoren, denen viel sexuelles Kapital zugeschrieben wird, wird auch mehr Aufmerksamkeit zuteil, wenn nicht sogar mehr literarische Qualität zugeschrieben.³⁴

Im Allgemeinen gilt dabei, dass Männer in der Anrufung weniger stark an ihr Geschlecht gebunden sind und weniger stark sexualisiert werden als Frauen. Schreibende Männer werden häufiger als individuelle Autoren wahrgenommen, schreibende Frauen als Vertreterinnen ihres Geschlechts. Darum wurde und wird bei Autorinnen auch mehr über den Körper und das Aussehen geschrieben,³⁵ und Autorinnen, die Kinder haben und dies in der literarischen Öffentlichkeit auch thematisieren, drohen nicht als Autorinnen wahrgenommen zu werden, die Kinder haben, sondern als Mütter, die schreiben.³⁶ Vaterschaft hingegen wird nicht *essentiell* mit dem Mann-Sein verknüpft. Vaterschaft rückt also häufig so weit in den Hintergrund, dass Männer nicht als Väter wahrgenommen werden, auch wenn sie Väter *sind*.³⁷

Die Gegenwartsliteratur betreffend könnte man vereinfacht formuliert von zwei sich überlappenden Phasen (bzw. Ideologien der Anrufung) sprechen,

-
- 33 Und wenn keine Auftritte möglich sind, dann wird über Erfahrungen geredet. So erzählt Lisa Eckhart am 10. Juni 2022 in der „Gesichter & Geschichten-Show“ des SRF, sie sei während der Corona-Pandemie „sehr oft nackt durch Parks gerannt“, weil sie „einfach nicht auf die Bühne durfte“ (<https://www.youtube.com/watch?v=qAVjUCSJ-vE>).
- 34 Historisch gesehen verändern sich die Zuschreibungen von sexuellem Kapital natürlich sehr stark und variieren, was (schreibende) Frauen betrifft, zwischen Keuschheit, Sexyness, Homosexualität, Androgynität, Polyamorie u.A.m. Heute gilt, dass Körperoptimierung unter ästhetischen Gesichtspunkten generell ein zentraler Wert geworden ist.
- 35 Vgl. Andrea Werner: „Das Autor*innenfoto als visueller Kommentar zum Literaturbetrieb“, in: *Das Geschlecht der Kritik. Studien zur Gegenwartsliteratur*, hg. v. Peter C. Pohl und Veronika Schuchter, München: edition text + kritik, 2021, S. 135-158.
- 36 Wohl auch deshalb, weil Mutterschaft nicht in das Bild vom Schreiben als riskante Tätigkeit passt, die vom Autorsubjekt nicht Fürsorge verlangt, sondern Exzess.
- 37 Weil biologische Mutter- wie Vaterschaft generell nicht so recht ins Bild des einsamen, kreativen und in der Tätigkeit des Schreibens vollkommen aufgehenden Künstlersubjekts passt, werden diese meiner Wahrnehmung zufolge im Literaturbetrieb eher zurückhaltend thematisiert. Den Konflikt zwischen Schreiben und elterlicher Fürsorge halten wir in der Regel – unabhängig davon, ob er wirklich existiert oder nur imaginiert wird – allerdings wohl immer noch eher für ein Problem von Müttern, nicht von Vätern.

wenn es um sexuelle Arbeit und sexuelles Kapital geht: Die erste Phase in den 1980er- und 1990er-Jahren ist gekennzeichnet von einer neoliberalen Ökonomisierung aller Lebensverhältnisse, in der die sexuelle Arbeit am eigenen Aussehen und an der eigenen Performance für Autorinnen und Autoren zentral wird und sich diese als Marken zu etablieren beginnen.³⁸ Dass Fotografien des Gesichts dabei eine zentrale Rolle spielen, dürfte klar sein. Thomas Macho spricht von einer „fazialen Gesellschaft“.³⁹ Autor:innenfotos lenken die Rezeption von literarischen Texten,⁴⁰ daher sind im literarischen Feld Fotografien Legion. Und vor allem sind die Thematisierungen davon Legion, die entscheidend daran mitwirken, dass aus Bildern Informationen über die Erfahrung von schreibenden Subjekten geworden sind. Und dann ist *die Rede* vom melancholischen Blick, „madonnengleich entrückt“⁴¹, von Judith Herrmann, von Daniel Kehlmanns jungenhaften Gesicht,⁴² vom authentischen Bild der Autorin Alexa Hennig von Lange⁴³ auf dem Taschenbuchcover von *Relax* oder dem jungmädchenhaften Charme von Charlotte Roche, bei der unter einem Foto in der Presse stand: „Schamlos-schön“.⁴⁴

Die zweite Phase beginnt um 2000 und ist davon geprägt, dass der neoliberale Kapitalismus endgültig digital wird und sich über Plattformen zu organisieren beginnt, darunter vor allem die *Big Five* Amazon, Apple, Google, Meta und Microsoft.⁴⁵ Dabei werden Kreativität, Authentizität, glaubhaft verkörperte

38 Stefan Neuhaus: „Der Autor als Marke. Strategien der Personalisierung im Literaturbetrieb“, in: *Wirkendes Wort* 61,2 (2011), S. 313-328.

39 Thomas Macho: *Vorbilder*, München: Fink, 2011.

40 Werner: „Das Autor*innenfoto“, S. 136. Elisabeth Sporer zeigt, dass Fotografien für die Inszenierung von Autorschaft immer schon bedeutsam waren, man denke nur an Stefan George. Vgl. Elisabeth Sporer: *(Selbst-)Inszenierung von Autorinnen und Autoren im Internet am Beispiel von Autorenhompages und Facebook-Fanseiten*, Baden-Baden: Tectum, 2019. Heute haben Fotografien von Gesichtern allerdings einen ungleich höheren Stellenwert und Verbreitungsgrad.

41 Werner: „Das Autor*innenfoto“, S. 152. Vgl. dazu auch Neuhaus: „Der Autor als Marke“, S. 322, sowie Sporer: *(Selbst-)Inszenierung*, S. 70 f. Auf der (vom S. Fischer Verlag betreuten) Homepage von Judith Herrmann gibt es im Übrigen nur zwei Fotos der Autorin.

42 Schäfer, Günter: „Literarisches Zentrum: Daniel Kehlmann“, in: *goest – goettinger stadt-infö*, 21.02.2009, <https://www.goest.de/kehlmann.htm> (05.09.2023).

43 Sporer: *(Selbst-)Inszenierung*, S. 72.

44 Vgl. dazu Neuhaus: „Der Autor als Marke“, S. 325. Entscheidend ist, dass oft und an vielen Orten von Autor:innenfotos geredet wird. Auch im vorliegenden Text ist davon die Rede, und da die Literaturwissenschaft durchaus einen gewichtigen Anteil bei der Konstruktion von Bedeutungen im literarischen Feld hat, vor allem über die universitäre Lehre, sind die Konsequenzen des Schreibens über das Schreiben nicht trivial.

45 Seitdem hat der Skopismus unglaublich an Fahrt aufgenommen durch eine Verbindung von Internet und Cloud Computing, digitale Fotografie und Digitalisierung von Bildmaterial, Artificial Intelligence und Algorithmen, Ausbau von Speicherkapazitäten

Identität oder authentische Erfahrungsqualität zu einem Wert *an sich* hochstilisiert und bekommen einen Tauschwert. *Was* gemacht wird, ist nicht mehr so entscheidend. Entscheidend ist, dass man es ständig und wiederholt zeigt und darüber spricht und dass es ständig behauptet wird, damit es als Information zirkulieren kann.⁴⁶ Es braucht also die ununterbrochene Zuschreibung sexuellen Kapitals, im Zuge derer in dieser zweiten Phase (weibliche) Sexualität nicht mehr als von Zwängen zu befreiende und befreite imaginiert wird, sondern als glückliche und von anderen immer schon unabhängige.

Als Fazit kann festgehalten werden, dass sexuelles Kapital dazu dient, „die Arbeitsmarktfähigkeit von Arbeitnehmer:innen vermittels ihrer persönlichen sexuellen Erfahrungen zu steigern“.⁴⁷ Es ist Teil einer neoliberalen Palette von Eigenschaften geworden wie Autonomie, Kreativität, Wertschätzung und Fähigkeit zum Selbstaussdruck,⁴⁸ was letztlich auch kommunikative Anschlussfähigkeit an populäre Diskurse sichert, die Verbreitung garantieren. Das wird erstens in den autobiographischen Aussagen von Schriftstellerinnen und Schriftstellern, zweitens in Fremdzuschreibungen und drittens als Reflexion *in* den literarischen Texten deutlich.

Literaturverzeichnis

- Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, 1. Halbband, Hamburg: VSA, 2010.
- Amlinger, Carolin: „Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit“, in: *Soziopolis. Gesellschaft beobachten*, 01.02.2016, www.sozipolis.de/schreiben (21.08.2023).
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Bourdieu, Pierre: „Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital“, in: *Soziale Ungleichheiten*, hg. v. Reinhard Kreckel, Göttingen: Schwartz & Co., 1983, S. 183-198.
- Fraser, Nancy: „From Redistribution to Recognition? Dilemmas of Justice in a ‚Post-Socialist‘ Age“, in *New Left Review* 212 (1995), S. 68-93.
- Hakim, Catherine: *Erotisches Kapital. Das Geheimnis erfolgreicher Menschen*, Frankfurt a.M./New York: Campus, 2011.

u.Ä.m. Für den Literaturbetrieb bedeutet das eine starke Zunahme der Bedeutung von Schreibplattformen wie Wattpad, Belletristica u.a.m.

46 Dies gilt allerdings nicht nur für literarische Autorinnen und Autoren, sondern wohl für alle Personen, die auf eine Selbstvermarktung in den sozialen Medien angewiesen sind. (Diesen Hinweis verdanke ich Julia Nantke.)

47 Illouz/Kaplan: *Was ist sexuelles Kapital?*, S. 26.

48 Ebd., S. 83.

- Heinritz, Alena: „Books or Babies? Books and Babies? – Poetologische Perspektiven auf das Verhältnis von Mutterschaft und Autorinnenschaft um 1800, 1900 und 2000“, in: *Literatur und Care*, hg. von Undercurrents, Berlin: Verbrecher, 2023, S. 45-59.
- Illouz, Eva: *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Adorno-Vorlesungen 2004*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006.
- : *Warum Liebe endet. Eine Soziologie negativer Beziehungen*, Berlin: Suhrkamp, 2018.
- Illouz, Eva und Dana Kaplan: *Was ist sexuelles Kapital?*, Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Knaller, Susanne: *Mit Texten umgehen. Ein theoretisch-methodologisches Modell*, Bielefeld: Aisthesis, 2022.
- Kühn, Renate: „Weil sie mit Werken schwanger sind‘: Anthropomorphe meta-poetische Metaphorik im Kontext des biologischen Modells von Autorschaft“, in: *Schreiben: Dortmunder Poetikvorlesungen von Felicitas Hoppe; Schreibszenen und Schrift – literatur- und sprachwissenschaftliche Perspektiven*, hg. v. Ludger Hoffmann und Martin Stingelin, Paderborn: Fink, 2018, S. 39-90.
- Lorenz, Renate: *Aufwändige Durchquerungen. Subjektivität als sexuelle Arbeit*, Bielefeld: transcript, 2009.
- und Brigitta Kuster: *sexuell arbeiten. Eine queere perspektive auf arbeit und prekäres leben*, Berlin: b_books, 2007.
- Macho, Thomas: *Vorbilder*, München: Wilhelm Fink, 2011.
- Neuhaus, Stefan: „Der Autor als Marke. Strategien der Personalisierung im Literaturbetrieb“, in: *Wirrendes Wort* 61,2 (2011), S. 313-328.
- Pilz, Michael: „Ein rechter Kerl wird mit dem Weibe fertig! Virilität und Macht im literaturkritischen Diskurs der programmatischen Moderne“, in: *Das Geschlecht der Kritik. Studien zur Gegenwartsliteratur*, hg. v. Peter C. Pohl und Veronika Schuchter, München: edition text + kritik, 2021, S. 22-30.
- Pohl, Peter C.: „Die Debütantin. Über weibliche Erscheinungsweisen in der Gegenwartsliteratur (Glaser, Torik, Fehn)“, in: *Das Geschlecht der Kritik. Studien zur Gegenwartsliteratur*, hg. v. dems. und Veronika Schuchter, München: edition text + kritik, 2021, S. 213-233.
- Schäfer, Günter: „Literarisches Zentrum: Daniel Kehlmann“, in: *goest – goettinger stadt-info*, 21.02.2009, <https://www.goest.de/kehlmann.htm> (05.09.2023).
- Sporer, Elisabeth: *(Selbst-)Inszenierung von Autorinnen und Autoren im Internet am Beispiel von Autorenhompages und Facebook-Fanseiten*, Baden-Baden: Tectum, 2019.
- Stögner, Karin: „Kritische Theorie und Feminismus – ein produktives Spannungsverhältnis“, in: *Kritische Theorie und Feminismus*, hg. v. Alexandra Colligs und ders., Berlin: Suhrkamp, 2022, S. 11-36.
- Werner, Andrea: „Das Autor*innenfoto als visueller Kommentar zum Literaturbetrieb“, in: *Das Geschlecht der Kritik. Studien zur Gegenwartsliteratur*, hg. v. Peter C. Pohl und Veronika Schuchter, München: edition text + kritik, 2021, S. 135-158.
- Zanetti, Sandro: *Literarisches Schreiben. Grundlagen und Möglichkeiten*, Stuttgart: Reclam, 2022.

Narrativierte Klecksographien

Schreib-Szenen bei Stefan Zweig

Simone Lettner

Mit den Begriffen der ‚Schreibszene‘ und der ‚Schreib-Szene‘ haben Martin Stingelin, Davide Giuriato und Sandro Zanetti im Gefolge von Rüdiger Campe¹ innerhalb des Forschungsprojektes „Zur Genealogie des Schreibens“ eine fruchtbare Terminologie ins literaturwissenschaftliche Diskursfeld eingeführt, die in den letzten Jahrzehnten immer wieder aufgegriffen wurde; ein Ende dieser sich potenzierenden Dynamik ist gegenwärtig nicht absehbar.² Der von Campe definierten instabilen und grundlegend integrativen Ensemblebildung von Sprache, Instrumentalität und Geste, die die ‚Schreibszene‘ ausmacht, wurde von Martin Stingelin das Konzept einer ‚Schreib-Szene‘ an die Seite gestellt, die mit dem Aspekt des Widerstands verknüpft erscheint und demnach dann zum Tragen komme, wenn Schreiben sich im Sinne einer Selbstproblematierung mit ‚sich selbst‘ beschäftigt.³

- 1 Rüdiger Campe: „Die Schreibszene, Schreiben“, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeifer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 759-772.
- 2 So ist beispielsweise für 2024 von Yvonne Al-Taie und Jennifer Clare eine Tagung an der Universität Hildesheim geplant, die für den Zeitraum 1750-1900 einen Dialog zwischen der soziologischen Praxeologie und dem literaturwissenschaftlichen Schreibszenen-Konzept herzustellen bestrebt ist. Für einen Forschungsüberblick zu Schreibszenen vgl. Katja Barthel: „Schreibszenen historisieren – Methodologische Überlegungen zu einer Erforschung des Flüchtigen“, in: *Dynamiken historischer Schreibszenen*, hg. v. ders., Berlin, Boston: de Gruyter, 2022, S. 1-28, hier S. 17-23.
- 3 Vgl. Martin Stingelin: „Schreiben‘. Einleitung“, in: *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. v. dems. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato u. Sandro Zanetti, München: Fink, 2004, S. 7-21, insbes. S. 15. Von den Propagatoren dieser Kategorien wurde bereits die Frage gestellt, was es eigentlich bedeuten könne, dass das Schreiben sich ‚an sich‘ aufhält. Vgl. Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti: „Einleitung“, in: *„Schreiben heißt: sich selber lesen“. Schreibszenen als Selbstlektüren*, hg. v. dems., München: Fink, 2008, S. 9-17, hier S. 13; Sandro Zanetti: „Über Schreiben als Kulturtechnik hinaus – Literaturwissenschaftliche Schreibprozessforschung“, in: *Dynamiken historischer Schreibszenen*, hg. v. Katja Barthel, Berlin, Boston: de Gruyter, 2022, S. 29-42, insbes. S. 29-34. Zanetti verweist hier auf Thomas Machos Unterscheidung der ‚Kulturtechniken‘ (wie Schreiben, Rechnen und Lesen) von bloßen ‚Techniken‘ (z.B. Pflügen) und gibt zu bedenken, dass innerhalb der von Macho definierten grundlegenden Rekursivität von Kulturtechniken das Schreiben nicht direkt sich selbst abbilde, sondern nur die Schrift als

Diese Konstellation wirft nicht wenige Fragen auf, wenn es um eine Konzeptualisierung des Doppelbegriffs ‚Schreibszene‘/‚Schreib-Szene‘ in seinen Abhängigkeiten und Wechselbeziehungen geht. Grundlegend ist schon die Frage nach der Möglichkeit einer trennscharfen Unterscheidung, da ‚Schreib-Szenen‘ und ‚Schreibszenen‘ als in einem komplexen und dynamischen Verflechtungsverhältnis stehend gedacht werden können. Einerseits ist die ‚Schreibszene‘ als Oberbegriff anzusehen, da die ‚Schreib-Szene‘ zum Teil in ihr aufgehoben ist, andererseits stellt die ‚Schreib-Szene‘ eine Doppelung der ‚Schreibszene‘ dar.⁴ Der gewissermaßen als Gründungstext fungierende Aufsatz Campes führt die ‚Schreibszene‘ nicht als Etablierung einer Trennung, sondern mit Blick auf integrative Zusammenspiele diverser Faktoren im Sinne einer Interdependenz von Geistigem und Materiellem ein.⁵ Darüber hinaus kann allerdings eine anders gelagerte wesentliche Unterscheidung geltend gemacht werden, die in der Schreibszenenforschung oft nicht eigens sichtbar wird und die die grundlegende Prozess-Produkt-Ambiguität jeglichen Schreibens betrifft. Während Stingelin darauf hinweist, dass die linguistische Schreibprozessforschung die „Ereignishaftigkeit des Schreibakts [...] gerne vernachlässigt“⁶ und in jüngerer Zeit Doris Pany-Habsa vorschlägt, dass das Konzept der Schreibszenen der isolierenden Überbetonung von Einzelaspekten des Schreibens im schreibdidaktischen Forschungskontext entgegenwirken könne,⁷ ist umgekehrt zu konstatieren, dass die Dichotomie von Produkt und Prozess, die in der Schreibdidaktik ihrerseits zwei wesentliche (auf diachroner Achse situierte) Zugänge bezeichnen (Produktorientierung vs. Prozessorientierung), kaum innerhalb der ‚Schreibszene‘/‚Schreib-Szene‘ abgebildet wird, obwohl sich schon Campe explizit auf Schreiben als „Spuren einer Praktik“ – gemäß Roland Barthes – beruft.⁸ In den konstitutiven

seine Spur. Ergänzend (und relativierend) wäre hinzuzufügen, dass gerade auch eine ‚Technik‘ wie das Pflügen eine Spur seiner selbst hinterlässt.

- 4 Vgl. Rüdiger Campe: „Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript“, in: MLN 136,5 (2021), S. 1114-1133, hier S. 1118.
- 5 So geben im ‚Schreiben‘ Grenzüberquerungen von Unterscheidungen wie etwa ‚Körper‘ vs. ‚Sprache‘ oder auch ‚Gerät‘ vs. ‚Intention‘ den Ausschlag. Vgl. Campe: „Die Schreibszene, Schreiben“, S. 759 f.
- 6 Stingelin: „Schreiben“, Einleitung“, S. 16.
- 7 Vgl. Doris Pany-Habsa: „Seien Sie sicher, das wird für Sie kränkend sein“. Ein reflexiv-praxeologischer Blick auf das wissenschaftliche Schreiben“, in: *Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt*, hg. v. ders., Susanne Knaller und Martina Scholger, Bielefeld: transcript, 2020, S. 81-98, hier S. 86 f.
- 8 Vgl. Campe: „Die Schreibszene, Schreiben“, S. 759. Dass nicht das Schreiben als solches, sondern vielmehr eine Spur davon untersucht wird, wird auch von Zanetti mehrfach betont, vgl. etwa Sandro Zanetti: „Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential

Beiträgen der Schreibszenenforschung wird ‚Schreiben‘ zwar als Prozess imaginiert, jedoch zwangsläufig anhand von (Text-)Produkten analysiert. Den Aspekt des Widerstands als Unterscheidungsmerkmal zwischen ‚Schreib-Szene‘ und ‚Schreibszenen‘ in den Hintergrund rückend, lässt sich von zwei prinzipiellen literaturwissenschaftlichen Zugriffen sprechen, deren Vereinbarkeit innerhalb der Schreibszenenforschung ein wesentliches Potenzial derselben ausmacht: Einerseits materialorientierte Untersuchungen anhand von Archivadokumenten, die Spuren von (stets nur nachträglich rekonstruier- oder vielmehr überhaupt erst konstruierbaren) Schreibprozessen enthalten (‚Schreibszenen‘); andererseits narratologisch-textwissenschaftliche Analysen von Textpassagen – also Schreibprodukten –, die Schreiben zum Inhalt haben (‚Schreib-Szenen‘). In beiden Fällen handelt es sich um explizite Interpretationsleistungen, die allerdings aufgrund des unterschiedlichen Ausgangsmaterials eine je spezifische Methodik erfordern.

Im Folgenden sollen drei nur cursorisch zu behandelnde Textpassagen aus dem Œuvre Stefan Zweigs untersucht werden, die sich mit Schreibkonstellationen befassen, wofür zwei Texte aus der Erzählungssammlung *Sternstunden der Menschheit* (1927) und ein Kapitel der fragmentarischen Balzac-Biographie (postum 1946) herangezogen werden. Der eben vorgeschlagenen Unterscheidung gemäß handelt es sich hierbei also um ‚Schreib-Szenen‘ – auch wenn nicht in allen Fällen an der Textoberfläche Widerstände erkenntlich werden. Das Schreiben über künstlerisches Schaffen ist in Zweigs Werk von nicht zu unterschätzendem Stellenwert, mit Blick auf die Ausrichtung der Schreibszenenforschung kommt ihm jedoch ein Sonderstatus zu, da es nicht seine eigene Schreibearbeit thematisiert, sondern die von anderen. Zentral ist in diesem Kontext, Zweig nicht nur als Schriftsteller, sondern gleichermaßen als Autographensammler zu verstehen.⁹ Das Sammeln von Entwurfshandschriften ermöglichte es ihm, sich dem Schreiben anderer anzunähern und fremde Schreibszenen zu imaginieren, was seiner eigenen schriftstellerischen Arbeit als Anregung diente. Er wird damit zum Grenzgänger

der Literatur“, in: *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*, hg. v. Uwe Wirth, Berlin: Kadmos, 2008, S. 75-88, hier S. 76.

9) Einführend zu Zweigs umfangreicher Autographensammlung vgl. Oliver Matuschek: „Autographensammlung“, in: *Stefan Zweig Handbuch*, hg. v. Arturo Larcari, Klemens Renoldner und Martina Wörgötter, Berlin, Boston: de Gruyter, 2018, S. 618-623, sowie weiterführend Oliver Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig*, Wien: Inlibris, 2005; vgl. zudem Paradaad Chamsaz: *The Secret of Creation. Stefan Zweig as Collector, Eulogist and Biographer of Balzac*, PHD Thesis, University of Bristol, 2019, <https://research-information.bris.ac.uk/en/studentTheses/the-secret-of-creation> (06.04.2023).

zwischen Schriftsteller und Forscher, der sich einerseits mit Archivmaterial von Schreibenden befasst, wobei sein Schreiben darüber auch einen epistemologischen Einschlag haben kann, und der andererseits mit seinem kreativen und fikionalisierenden Schreiben über das Schreiben anderer ein eigenes schriftstellerisches Werk ausprägt, für das etwa der Wunsch zur Gestaltung in Typologien charakteristisch ist. In diesem Sinne sind die Konzepte fremden Schreibens, die Zweigs *Ceuvre* enthält, in historischer Perspektive möglicherweise auch als typologische Versuche wahrnehmbar; in jedem Fall propagiert Zweig je ein bestimmtes Bild künstlerischer wie literarischer Arbeit, das von rezeptivem Nachvollzug der Produktion bestimmt ist.¹⁰

Die Hommage an die 1823 entstandene *Elegie* Goethes (1827) wurde anlässlich deren hundertjährigen Bestehens verfasst und 1923, vier Jahre vor Aufnahme in die erste Ausgabe der *Sternstunden der Menschheit* (1927), in der *Neuen Freien Presse* erstveröffentlicht.¹¹ Die genaue Datumsangabe zu Beginn des ersten Satzes bildet den Auftakt für einen Einstieg *in medias res*: Am 5. September 1823 sitzt Goethe in der Reisekutsche, die ihn aus Karlsbad weg- und nach Weimar zurückbringt. Die Schreib-Szene beginnt gleich darauf, da Goethe sich an der ersten Relaisstation „hastig mit der Bleifeder Worte auf ein zufälliges Blatt“¹² notiert. Genau genommen aber hat sie schon davor eingesetzt, denn in der fahrenden Kutsche rollt die gedankliche Vorarbeit für das Schreiben ab. An den detailfokussierten Textestieg schließt erzähltechnisch eine iterative Raffung an, der zufolge sich das alternierende Verfahren von Gedankenarbeit im fahrenden Wagen und Schreibearbeit an den jeweiligen Raststationen auf der gesamten Rückreise wiederhole, bis das Gedicht bei der Ankunft in Weimar fertiggestellt sei. Während der Fahrt sitzt Goethe „unbewegt [...] im Wagen, nur der sinnende, in sich gefangene Blick deutet auf innere Bewegung“,¹³ an den Raststationen notiert er sich „das im rollenden Gefährt Übersonnene“.¹⁴ In der Verschaltung von Schreib- und Reisebewegung

10 „Da es uns nicht erlaubt ist, mit dem Künstler den Augenblick seiner Schöpfung mitzuerleben, können wir einzig versuchen, ihn nachzuerleben“ (Stefan Zweig: „Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens“, in: Ders.: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer, 2007, S. 348-371, hier S. 352). „Um richtig zu fühlen, müssen wir nachfühlen, was der Künstler gefühlt hat. Um seine Intentionen richtig zu verstehen, müssen wir begreifen, gegen welche Widerstände er sie verwirklicht hat. Wir müssen in unserer Seele die seine nachbilden – jeder wahre Genuß ist kein reines Empfangen, sondern ein inneres Mitwirken an dem Werke.“ (Ebd., S. 368 f.)

11 Stephan [sic] Zweig: „Denkwürdiger Tag. (Zum hundertsten Geburtstag der ‚Marienbader Elegie.‘)“, in: *Neue Freie Presse* (Morgenblatt), 02.09.1923.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 Ebd.

sowie innerer und äußerer Bewegung des Dichters wird ein spezifischer Rhythmus von Stillstand und Ruhe vs. Bewegung greifbar, der mit der Zeitlichkeit der Gedichtverfertigung korrespondiert: Solange die Kutschenräder rollen, hängt Goethe innerlich bewegt, aber äußerlich unbeweglich seinen Gedanken nach und formt im Kopf die Verse seines Gedichts. Sobald der Wagen stillsteht, setzt die Schreibbewegung ein, die innere Bewegung wird zur äußeren, körperlichen. Die Kopfarbeit am Gedicht dauert genau so lange wie die jeweilige Fahrt von einer bis zur nächsten Station der Postkutsche, und mit Ende der Reise ist auch das Gedicht fertig. Dieses komplexe Raum-Zeit-Konstrukt (die fahrende Kutsche kann auch als Heterotopie¹⁵ verstanden werden) ist als intentionales literarisches Spiel mit den gegenläufigen Bewegungen zu begreifen, da die erzählte Trennung von Schreiben im Stillstand und Denken während der Fahrt offenbar nicht mit dem erhaltenen handschriftlichen Befund übereinstimmt: So zeugt Goethes Taschenkalender von 1822, der neben anderen Notizen den ersten Entwurf der *Elegie* enthält, von den Erschütterungen, die ein Schreiben in der Kutsche mit sich bringt.¹⁶

Es handelt sich um die Inszenierung einer historisch belegten Schreibszenen auf Reisen, in der Goethes Diener und sein Sekretär nicht anders beteiligt erscheinen denn als außenstehende Zuseher.¹⁷ Ebenso spielen das Schreibgerät und der Beschreibstoff eine nebensächliche Rolle, womit sie in Kontrast zum bedeutsamen Inhalt des Geschriebenen treten. In der zweiten Schreibszenen, der kalligraphischen Abschrift nach Ankunft in Weimar, kommt dem Material zwar grundsätzlich große Bedeutung zu, da dem Gedicht nun eine bibliophile Rahmung zuteilwird,¹⁸ dennoch bleiben zahlreiche Aspekte der Materialität der Schreibszenen merkwürdig unerwähnt. Besonders auffällig ist, dass Widerstände im Schreiben, die sowohl für die erschwerten Bedingungen

15 Vgl. Michel Foucault: „Die Heterotopien“, in: Ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovortrräge*, Berlin: Suhrkamp, 2014, S. 7-22.

16 Vgl. Cornelia Ortlieb: „Schreiben im Kollektiv von Händen und Dingen. Goethes Schreibkalender von 1822/23“, in: *Kollektives Schreiben*, hg. v. Daniel Ehrmann und Thomas Traupmann, Paderborn: Brill | Fink, 2022, S. 23-49, hier S. 33.

17 Die Schilderung des initialen Schreibvorgangs beim ersten Halt der Reisegesellschaft erfolgt aus ihrer Perspektive: „In der ersten Relaisstation steigt er [Goethe, S.L.] aus, die beiden Gefährten sehen ihn hastig mit der Bleifeder Worte auf ein zufälliges Blatt schreiben“ (Zweig: „Die Marienbader Elegie“, S. 32). Tatsächlich befinden sich auf dem Textträger des ersten Entwurfs der *Elegie* hingegen auch Eintragungen von Goethes Diener, die zwar offenbar nicht direkt mit den Versen der *Elegie* zusammenhängen, die aber den Taschenkalender als das Dokument eines kollektiven Schreibens ausweisen. Vgl. Ortlieb: „Schreiben im Kollektiv“, S. 27 f.

18 Vgl. Zweig: „Die Marienbader Elegie“, S. 40.

einer Schreibszenen unterwegs als auch für die erhöhten schreibtechnischen Anforderungen des Kalligraphierens naheliegen, nicht thematisiert werden.

In *Georg Friedrich Händels Auferstehung* (1935) befreit sich der Protagonist mithilfe der Arbeit am *Messias* im Spätsommer 1741 aus einer tiefgreifenden Depression und Schaffenskrise. Christlich-religiöse Anspielungen sind nicht allein Teil des Titels, sondern ziehen sich leitmotivisch durch den Text, der den Protagonisten selbst zu einem zweiten Messias stilisiert. So erscheint auch die Textvorlage, ein von Charles Jennens verfasster und aus Bibelzitaten gespeister Text für ein Oratorium, als göttlich-mythische Urschrift:

Beim ersten Wort fuhr er auf. „Comfort ye“, so begann der geschriebene Text. „Sei getrost!“ – wie ein Zauber war es, dieses Wort – nein, nicht Wort: Antwort war es, göttlich gegeben, Engelsruf aus verhangenen Himmeln in sein verzagendes Herz. [...] Ja, er war aufgerufen, angerufen, jedes Wort griff in ihn ein mit unwiderstehlicher Macht. „Thus saith the Lord“ („So spricht der Herr!“), war dies nicht ihm gesagt und ihm allein, war dies nicht dieselbe Hand, die ihn zu Boden geschlagen, die ihn nun selig aufhob von der Erde?¹⁹

Hier beginnt die Schreib-Szene zunächst als Lese-Szene: Es wird ein Dialog zwischen dem Libretto und dem Protagonisten inszeniert, wofür zahlreiche Versatzstücke des Ausgangstextes im Modus der erlebten Rede mit den affektiven Reaktionen der lesenden Figur verschränkt werden. Mit dieser Form der Emotionalisierung gibt sich die Schreib-Szene deutlich als fiktional zu verstehen.²⁰ In dem über mehrere Seiten geführten Zwiegespräch zwischen dem Text von Jennens und dessen ergriffenem Leser Händel wird Jennens' Autorfunktion negiert und dieser stattdessen als Mundstück einer göttlichen Urgewalt vorgeführt, die direkt zu Händel spricht.²¹ Die ausführlich abgehandelte Lese-Szene mündet unmittelbar in manisch-exzessives Schreiben. Drei Wochen lang arbeitet Händel ohne Unterbrechung in seinem Zimmer und hauptsächlich an seinem Schreibtisch an der Verfertigung des *Messias*, Raum und Zeit werden dabei suspendiert:

19 Stefan Zweig: „Georg Friedrich Händels Auferstehung“, in: Ders., *Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen*, hg. v. Werner Michler und Martina Wörgötter, Wien: Zsolnay, 2017 (Salzburger Ausgabe, Bd. 1), S. 114-138, hier S. 125.

20 „Wenn einzig die narrative Fiktion uns einen direkten Zugang zur Subjektivität eines anderen verschafft, dann keineswegs auf Grund eines wundersamen Privilegs, sondern weil dieser andere ein fiktives Wesen ist (oder, wenn es sich um eine historische Person, wie den Napoleon in *Krieg und Frieden* handelt, als fiktiv behandelt wird), bei dem der Autor die Gedanken in dem Maß, wie er sie zu berichten vorgibt, *imaginiert*: mit Sicherheit errät man nur, was man *erfindet*.“ (Gérard Genette: *Fiktion und Diktion*, München: Fink, 1992, S. 76, Herv. i. Orig.)

21 Vgl. insbes. Zweig: „Händels Auferstehung“, S. 125 f., 127.

Georg Friedrich Händel wusste in jenen Wochen nicht mehr um Zeit und Stunde, er schied nicht mehr Tag und Nacht, er lebte vollkommen in jener Sphäre, die Zeit nur misst in Rhythmus und Takt, er wogte nur mitgerissen von dem Strömen, das aus ihm immer wilder, immer drängender quoll, je mehr das Werk sich der heiligen Stromschnelle näherte, dem Ende.²²

Nicht nur handelt es sich bei dem „Wagnis der Abwesenheit der Zeit“²³ um „Spiele mit der Zeit und mit dem Raum“,²⁴ sondern es geht ums Ganze: Anhand von zahlreichen Kontrastierungen von Licht und Dunkelheit wird eine Anspielung auf den biblischen Urmythos der Weltenschöpfung greifbar;²⁵ die Schöpfung im Kleinen, nämlich des künstlerischen Werks, wird mit dem Schöpfungsakt schlechthin in Verbindung gebracht: Werkgenese als biblische Genesis. Händel ist sozusagen in das Chaos vor der biblischen Weltenschöpfung zurückgeworfen, in einen Urzustand des Seins („er schied nicht mehr Tag und Nacht“).

Ähnlich wie in der Händel-Schreibszene werden im achten Kapitel von Zweigs unvollendeter Balzac-Biographie die Gesetze der Welt aus den Angeln gehoben, indem Nacht und Tag vertauscht werden: „Nur die Nacht, die unbegrenzte, die unzerteilte, er weiß es, erlaubt ihm diese Kontinuität der Arbeit, und um dieser Arbeit willen verrückt er den Uhrzeiger der Zeit und schafft, Demiurg in seiner eigenen Sphäre, Nacht zum Tag und Tag zur Nacht.“²⁶ Wie auch im Falle von Händels Schaffensprozess wird Zeit in einer anderen Einheit gemessen: „Denn Balzac will Zeit jetzt nicht mehr messen mit ihrem wirklichen Maß, sondern nur mit dem seiner Arbeit [...]“.²⁷ Der Bezug zum biblischen Schöpfungsmythos wird auch hier deutlich, denn innerhalb

22 Ebd., S. 129.

23 Maurice Blanchot: „Das verfolgende Greifen“, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagen-texte*, hg. v. Sandro Zanetti, Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 237-239, hier S. 239.

24 Gerhard Neumann: „Die Schreibszene. Im Leben und in der Literatur. Ein Aperçu“, in: *Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität*, hg. v. Christine Lubkoll und Claudia Öhlschläger, Freiburg i.Br. u.a.: Rombach, 2015, S. 25-29, hier S. 27.

25 Vgl. insbes. Zweig: „Händels Auferstehung“, S. 125 f. In diese Lichtmetaphorik ist freilich nicht nur die alttestamentarische Weltenschöpfung eingeschlossen, sondern auch die neutestamentarische Kunde von Jesus als dem Licht der Welt, und im Übrigen ist auch in der emphatischen Wiederholung und Anrufung des „Worts“ bzw. des „Logos“ eine Reminiszenz auf Jesus als fleischgewordenes Wort Gottes zu sehen. Vgl. Joh. 1,1-1,18.

26 Stefan Zweig: *Balzac. Eine Biographie*, aus dem Nachlaß hg. und mit einem Nachwort versehen v. Richard Friedenthal, durchgesehen und mit einer Nachbemerkung versehen v. Knut Beck, 16. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer, 2015, S. 181.

27 Ebd., S. 182.

der selbstbewirkten Aufhebung der realen Raumzeitlichkeit erscheint Balzac als Schöpfer ganz eigener, eben fiktionaler Welten.²⁸

Dem Material des Schreibprozesses wird hier nun eine erhöhte Aufmerksamkeit zuteil: Die Schilderung steigt ein mit einer sehr ausführlichen Beschreibung des „parergonale[n] Beiwerks des Schreibens“²⁹: Die Schreibkutte Balzacs, die das Schreiben als eminent körperliche Tätigkeit vorführt und in deren Beschreibung bereits potenzielle körperliche Widerstände vorweggenommen werden, der Schreibtisch, in mehreren Vergleichen anthropomorphisierend als Kamerad und Freund stilisiert, die unbeschriebenen Blätter, die auf eine ganz bestimmte Weise beschaffen sein müssen, um möglichst keinen Widerstand zu leisten, Rabenfedern und Tinte auf Vorrat, ein kleines Notizbuch für Einfälle zwischendurch und der starke Kaffee als unabdingbares Stimulans – all diese Elemente, die Teil der Schreibszene sind, werden in ihrer Beschreibung mehr oder weniger genau auf ihre Zweckdienlichkeit geprüft, als handelte es sich um ein ‚Casting‘ für die Rolle, die ihnen in der Schreib-Szene zugedacht ist. Wenn der Schreibende sich so gegen ungebetene Widerstände im Schreibprozess im Voraus wappnen will, führt er scheinbar Regie, und doch wird gerade dadurch die Potenzialität diverser Widerstände anerkannt. Und wie so oft trägt auch hier möglicherweise der Schein: „Die Feder läuft in der feinen weibischen Hand so rasch über das Papier, daß das Wort den Gedanken kaum zu folgen vermag.“³⁰ Mit der syntaktischen Nachstellung von Wort und Gedanken bei gleichzeitiger Vorfelddbesetzung durch die Feder wird Letztere nicht nur zum grammatischen Agens erhoben; Wort und Gedanke ergeben sich offenbar erst aus der Bewegung der Feder, der die Regieführung zukommt. Mit dieser syntaktischen Konstellation wird der letztlich vergebliche Kontrollwahn des menschlichen Schreibers grammatikalisch subvertiert.

Die ausführliche Schreib-Szene inszeniert in Balzacs Arbeit zum einen eine Nacht-Schreibszene, mit der die Erzählung einsetzt, und zum anderen eine Tag-Schreibszene. Die Tagarbeit ist Hantieren mit bereits Gedrucktem, das Umschreiben und Neu-Schreiben von auf Korrekturfahnen gesetztem Text, die Nacharbeit Produzieren von ‚frischem‘, handschriftlichem Text, der in einem traumähnlichen Trancezustand geschrieben wird, für den es gilt, möglichst jede Unterbrechung zu verhindern. Friedrich Kittler konstatiert dementsprechend

28 Ebd., S. 184: „Es gibt keinen Raum, es gibt keine Zeit, es gibt keine Welt als die eine und einzige seines eigenen Kosmos.“

29 Uwe Wirth: „Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*“, in: „*Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum*“. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. v. Martin Stingelin in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, München: Fink, 2004, S. 156-174, hier S. 163.

30 Zweig: *Balzac*, S. 184.

für das Aufschreibesystem 1800, dass das Schreiben zunächst unbewusst, in einem Traum- oder Trancezustand erfolge, und dass „Autorschaft [...] keine dem Schreibakt simultane Funktion, sondern ein nachträglicher Effekt von Relektüre“ sei.³¹ Balzacs Autorschaft konstituiert sich in der aufwendigen Überarbeitung des zuvor nachts Geschriebenen und somit in seiner Tagarbeit: „Was der Visionär rauschhaft in fiebriger Hast entworfen, das betrachtet, wertet, ändert und verwandelt nun der verantwortungsvolle Künstler.“³² In der ausführlichen Beschreibung der Korrekturarbeiten geht der Blick vom materiellen Befund aus: „Alles muß anders gemacht werden, besser, deutlicher, klarer; eine Art Furor – man spürt es an der spritzenden Feder, an den wilden Rissen und Strichen quer über das ganze Blatt – überkommt ihn.“³³ Die Parenthese zeigt an, dass die Grundlage für die fiktionale Veranschaulichung der Gedanken und Gefühlsregungen Balzacs tatsächlich hinterlassene korrigierte Druckfahnen sind – von Zweig bezeichnenderweise „Klecksographie“ genannt.³⁴ Das ist nicht weiter überraschend, besaß Zweig in seiner Autographensammlung doch ein 731 Seiten starkes Korrektorexemplar des Werkes *Une ténébreuse affaire* (1841) von Balzac,³⁵ das er besonders geschätzt hat.³⁶

Diese Schlaglichter auf Inszenierungen künstlerischen Schaffens im Werk Zweigs – minimalistische Szenen von *per definitionem* immer ausschnitthaften ‚Schreib-Szenen‘ – sollen zeigen, dass in der Beschäftigung mit Schreib-Szenen bei Zweig viel Potenzial steckt und dass die Schreibszenenforschung und dieser Autor einander manches zu sagen hätten. „Schreibszenen [...] *sind* immer schon historisiert“,³⁷ stellt Zanetti fest:

In ihnen wird greifbar, wie ein Moment in der Geschichte durch Schrift eine Dauerhaftigkeit gewinnt, in der das Spannungsfeld zwischen situativer Bestimmtheit und poetischer Reichweite (durch Auseinandersetzung, Konzeptualisierung, Fiktionalisierung) auf je unterschiedliche Weise durchlaufen und qua Lektüre auch längerfristig nachvollzogen werden kann.³⁸

Genau die Frage nach dem Verhältnis von kontextspezifischer Momenthaftigkeit und epochentranszendierender Wirksamkeit großer Kunstwerke ist es, die

31 Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München: Fink, 1985, S. 118.

32 Zweig: *Balzac*, S. 189.

33 Ebd., S. 190.

34 Ebd., S. 191.

35 Vgl. Matuschek: *Ich kenne den Zauber der Schrift*, S. 168 (Nr. 26).

36 Vgl. Donald Prater: *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen*, Wien u.a.: Hanser 1981, S. 64.

37 Zanetti: „Über Schreiben als Kulturtechnik hinaus“, S. 37 (Herv. i. Orig.).

38 Ebd.

Zweig umtreibt und die er anhand seiner zahlreichen Künstlertexte – durch Auseinandersetzung, Konzeptualisierung, Fiktionalisierung – für die Mit- und Nachwelt archivierte und aktualisierte.

Literaturverzeichnis

- Barthel, Katja: „Schreibszenen historisieren – Methodologische Überlegungen zu einer Erforschung des Flüchtigen“, in: *Dynamiken historischer Schreibszenen*, hg. v. ders., Berlin, Boston: de Gruyter, 2022, S. 1-28.
- Blanchot, Maurice: „Das verfolgende Greifen“, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. v. Sandro Zanetti, Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 237-239.
- Campe, Rüdiger: „Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript“, in: *MLN* 136,5 (2021), S. 1114-1133.
- : „Die Schreibszenen, Schreiben“, in: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 759-772.
- Chamsaz, Pardaad: *The Secret of Creation. Stefan Zweig as Collector, Eulogist and Biographer of Balzac*, PHD Thesis, University of Bristol, 2019, <https://research-information.bris.ac.uk/en/studentTheses/the-secret-of-creation> (06.04.2023).
- Foucault, Michel: „Die Heterotopien“, in: Ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Berlin: Suhrkamp, 2014, S. 7-22.
- Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*, München: Fink, 1992.
- Giuriato, Davide, Martin Stingelin und Sandro Zanetti: „Einleitung“, in: *„Schreiben heißt: sich selber lesen“. Schreibszenen als Selbstlektüren*, hg. v. dens., München: Fink, 2008, S. 9-17.
- Kittler, Friedrich: *Aufschreibesysteme 1800/1900*, München: Fink, 1985.
- Matuschek, Oliver: „Autographensammlung“, in: *Stefan Zweig Handbuch*, hg. v. Arturo Larcati, Klemens Renoldner und Martina Wörgötter, Berlin, Boston: de Gruyter, 2018, S. 618-623.
- (Bearb.): *Ich kenne den Zauber der Schrift. Katalog und Geschichte der Autographensammlung Stefan Zweig. Mit kommentiertem Abdruck von Stefan Zweigs Aufsätzen über das Sammeln von Handschriften*, Wien: Inlibris, 2005.
- Neumann, Gerhard: „Die Schreibszenen. Im Leben und in der Literatur. Ein Aperçu“, in: *Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität*, hg. v. Christine Lubkoll und Claudia Öhlschläger, Freiburg i.Br. u.a.: Rombach, 2015, S. 25-29.
- Ortlieb, Cornelia: „Schreiben im Kollektiv von Händen und Dingen. Goethes Schreibkalender von 1822/23“, in: *Kollektives Schreiben*, hg. v. Daniel Ehrmann und Thomas Traupmann, Paderborn: Brill | Fink, 2022, S. 23-49.

- Pany-Habsa, Doris: „Seien Sie sicher, das wird für Sie kränkend sein‘. Ein reflexiv-praxeologischer Blick auf das wissenschaftliche Schreiben“, in: *Schreibforschung interdisziplinär. Praxis – Prozess – Produkt*, hg. v. ders., Susanne Knaller und Martina Scholger, Bielefeld: transcript, 2020, S. 81-98.
- Prater, Donald: *Stefan Zweig. Das Leben eines Ungeduldigen*, aus dem Englischen von Annelie Hohenemser, Wien u.a.: Hanser, 1981.
- Stingelin, Martin: „Schreiben‘. Einleitung“, in: *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. v. dems. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, München: Fink, 2004, S. 7-21.
- Wirth, Uwe: „Die Schreib-Szene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*“, in: *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. v. Martin Stingelin in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, München: Fink, 2004, S. 156-174.
- Zanetti, Sandro: „Über Schreiben als Kulturtechnik hinaus – Literaturwissenschaftliche Schreibprozessforschung“, in: *Dynamiken historischer Schreibszenen*, hg. v. Katja Barthel, Berlin, Boston: de Gruyter, 2022, S. 29-42.
- : „Logiken und Praktiken der Schreibkultur. Zum analytischen Potential der Literatur“, in: *Logiken und Praktiken der Kulturforschung*, hg. v. Uwe Wirth, Berlin: Kadmos, 2008, S. 75-88.
- Zweig, Stefan: *Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen*, hg. v. Werner Michler und Martina Wörgötter, Wien: Zsolnay, 2017 (Salzburger Ausgabe, Bd. 1).
- : *Balzac. Eine Biographie*, aus dem Nachlaß hg. und mit einem Nachwort versehen v. Richard Friedenthal, durchgesehen und mit einer Nachbemerkung versehen v. Knut Beck, 16. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer, 2015.
- : „Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens“, in: Ders.: *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Fischer 2007, S. 348-371.
- : „Denkwürdiger Tag. (Zum hundertsten Geburtstag der ‚Marienbader Elegie‘.)“, in: *Neue Freie Presse (Morgenblatt)*, 02.09.1923.
- : „Die Marienbader Elegie“, in: Ders.: *Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen*, hg. v. Werner Michler und Martina Wörgötter, Wien: Zsolnay, 2017 (Salzburger Ausgabe, Bd. 1), S. 32-42.
- : „Georg Friedrich Händels Auferstehung“, in: Ders.: *Sternstunden der Menschheit. Historische Miniaturen*, hg. v. Werner Michler und Martina Wörgötter, Wien: Zsolnay, 2017 (Salzburger Ausgabe, Bd. 1), S. 114-138.

Nabokov Inc.

Plurale Autor:innenschaft im literarischen Unternehmen Nabokov

Jessica Maaßen

Interviewer: Could you say how important your wife has been as a *collaborateur* in your work?

Nabokov: No, I could not.

(*The Listener*, October 23, 1969)¹

„Können Sie vom Schreiben leben?“ ist eine beliebte Frage, die Journalisten und Journalistinnen, selbst von Beruf Schreibende, gerne an Autoren und Autorinnen in persönlichen Interviews richten. In Vladimir Nabokovs schriftstellerischer Laufbahn stellt sich ein ökonomischer Erfolg erst ungewöhnlich spät ein, erst die Veröffentlichung von *Lolita* im Jahr 1958 bringt dem im Erscheinungsjahr sechzigjährigen Autor internationale Anerkennung ein.² In literarischen Kreisen jedoch war Nabokov bereits vor diesem Verkaufsschlager ein angesehener Autor, wurde geschätzt, weiterempfohlen und in Rezensionen positiv besprochen. An der Schriftstellerlaufbahn Nabokovs lässt sich das Spannungsfeld zwischen (unrentablem) Renommee und (abgewertetem) kommerziellen Erfolg im literarischen Feld aufzeigen, welches Pierre Bourdieu in *Die Regeln der Kunst* untersucht. „In der Tat findet man sich in einer verkehrten ökonomischen Welt vor: Auf symbolischem Terrain vermag der Künstler nur zu gewinnen, wenn er auf wirtschaftlichem Terrain verliert (zumindest kurzfristig), und umgekehrt (zumindest langfristig).“³, so Bourdieu. Lange ist das in literarischen Kreisen zwar früh anerkannte Schreiben Vladimir Nabokovs jedoch von einer existenzbedrohenden Prekarität begleitet. Aufgrund zahlreicher Flucht- und Migrationsbewegungen mit kostspieligen

1 Zit. n. Stacy Schiff: *Véra. (Mrs. Vladimir Nabokov)*, New York: Random House, 1999, S. XI.

2 „Three weeks after publication he [Nabokov, J.M.] could report to his sister Elena on *Lolita*'s ‚unbelievable success – but all this ought to have happened thirty years ago.‘ The financial coup was a surprise and a comforting assurance for the future, but he thought the critical acclaim merely his belated and inevitable due.“ (Brian Boyd: *Vladimir Nabokov. The American Years*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991, S. 365).

3 Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 136. Siehe zu diesem Verhältnis auch Carolin Amlingers Beitrag „Schreiben als Arbeit. Ein historischer Problemaufriss zur Autorschaft als Profession“ in diesem Band.

Beantragungen von Papieren und hohen Reisekosten, reicht das mit dem Schreiben verdiente Geld kaum zum Leben. Aus Briefwechseln geht hervor, wie der Autor sein Netzwerk wiederholt bittet, ihm weitere Publikationsmöglichkeiten oder Übersetzungsarbeit zu vermitteln. Die Mobilität der zahlreichen Migrationsbewegungen spiegelt sich auch in Nabokovs Schreibszenen wider. Ein erzwungenes Zurücklassen sowie ein gezieltes Vernichten von Texten spielen hier genauso eine Rolle wie das fehlende Einrichten einer festen Schreibumgebung. Nabokov muss sich die Bedingungen für sein Schreiben stetig neu herrichten, sieht sich gezwungen unter nicht optimalen Arbeitsbedingungen auf zahlreiche Provisorien zurückzugreifen.

Im Pariser Exil ist die Wohnung der Nabokovs so klein, dass der einzige ruhige, ungestörte Ort zum Schreiben für Nabokov das Badezimmer wird:

Da in dem großen Wohnzimmer [...] Dmitri [der gemeinsame Sohn der Nabokovs, J.M.] spielte oder schlief, musste Nabokov sich zum Schreiben in das Badezimmer zurückziehen, wo ihm ein über das Bidet gelegter Koffer als Schreibtisch diente. Nach Sonnenuntergang kühlte der Raum sehr schnell aus, sodass nach langen Stunden der Arbeit die Finger des Schreibenden nicht nur vor Ermüdung, sondern auch vor Kälte ertaubten.⁴

Wie Stacy Schiff hervorhebt, steht Nabokov mit seinem „makeshift desk“,⁵ seinem Notbehelf, in bester Gesellschaft; so beendete James Joyce *Ulysses*, ebenfalls im Pariser Exil, auf einem Koffer, der über der Armlehne eines Sessels balancierte.⁶ All diese Widerstände im Schreiben, die von Umzügen hervorgerufenen Abbrüche, der Kampf um Anerkennung sowie um ökonomische Sicherheit, faltet Nabokov in eine Vielzahl seiner Romane ein. Am prominentesten wohl in *Die Gabe*, Nabokovs letzten russischsprachigen Roman, welcher den aufstrebenden jungen Autor Fjodor im Berliner Exil begleitet.

1.

Bereits als Kind träumt die Hauptfigur des autofiktionalen Romans davon, in Zukunft ein bedeutender Schriftsteller zu werden. Als junger Erwachsener flieht Fjodor nach der Oktoberrevolution ohne seine Familie ins Berliner Exil. Wie ein Großteil der russischen Exil-Gemeinde in den 1920er Jahren wohnt

4 Brian Boyd: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999, S. 804 f.

5 Schiff: *Véra*, S. 58.

6 Ebd., S. 98.

er hier in günstigen Pensionszimmern zur Untermiete. An seinen schriftstellerischen Ambitionen hält Fjodor in Berlin weiterhin fest, veröffentlicht regelmäßig Gedichte in der „Gazeta“, einer Zeitschrift für russischsprachige Migrantinnen und Migranten, doch vom literarischen Schreiben leben kann der junge Autor nicht. Um seinen Lebensunterhalt zu sichern, gibt er Englischstunden, verfasst Fachübersetzungen, veräußert regelmäßig Erbstücke und ist auf die finanzielle Unterstützung seiner Mutter angewiesen. Doch obwohl der junge Autor stets Geldsorgen hat, gelingt ihm die erste Publikation eines Gedichtbands im Eigenverlag. Leider findet dieser jedoch kaum Beachtung und verstaubt im Lager eines Buchhändlers:

Er hatte das Buch auf eigene Kosten veröffentlicht (hatte zu diesem Zweck ein zufälliges Überbleibsel seines früheren Reichtums verkauft, ein flaches goldenes Zigarettenetui [...]), und von den insgesamt fünfhundert Exemplaren lagen vierhundertneunundzwanzig noch unaufgeschnitten und verstaubt, einen säuberlichen Tafelberg bildend im Warenlager des Grossisten. Neunzehn hatte er verschiedenen Leuten überreicht, eines selber behalten. Manchmal fragte er sich, wer wohl die einundfünfzig waren, die sein Buch gekauft hatten.⁷

Grund für fehlende Leserinnen und Leser scheint Fjodors fehlendes Verständnis für den literarischen Markt zu sein. Rückblickend fällt dem jungen Dichter auf, weder Rezensionsexemplare seines Debüts an Zeitungen noch an Kritiker und Kritikerinnen versandt zu haben: „Sein Gedichtband wurde am Ende überhaupt nicht rezensiert (aus irgendeinem Grund hatte er angenommen, es würde von alleine geschehen und sich nicht einmal die Mühe gemacht Besprechungsexemplare zu verschicken).“⁸ Ohne einen Verlag im Rücken hätte Fjodor die Vermarktung seines Werkes zweifelsohne selbst vorantreiben müssen. Doch die Figur möchte einen zweiten Versuch wagen und wendet sich von den wenig lukrativen Gedichten ab, hin zu einer leichter vermarktbareren Gattung, der Biographie. Er beginnt mit dem Verfassen der Lebensgeschichte seines Vaters, eines berühmten Forschungsreisenden und Lepidopterologen, der seit mehreren Jahren als verschollen gilt. Bei diesem Buch soll sich der lang ersehnte wirtschaftliche sowie kulturelle Erfolg nun endlich einstellen und es soll Fjodor bekannt machen.

Doch das Schreiben der Biographie stockt immer wieder, „das Schreiben hält sich bei und an sich selbst auf, indem es sich selbst thematisiert, reflektiert und problematisiert“, so Martin Stingelin⁹ Hauptgrund für diese Störungen und

⁷ Vladimir Nabokov: *Die Gabe*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999, S. 252.

⁸ Ebd., S. 95.

⁹ Martin Stingelin: „Schreiben“. Einleitung“, in: *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“*. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, hg. v. dems. in Zusammenarbeit mit Davide

Unterbrechungen ist die (unsichere) Wohnsituation Fjodors: Die Mietverträge mit kurzen Fristen können ihm jederzeit gekündigt werden, die angemieteten Räume eignen sich oft aufgrund ihres Mobiliars und der Lichtverhältnisse schlecht zum Schreiben und die anderen Bewohnerinnen und Bewohner der Pension verursachen störende Alltagsgeräusche. Oft musste Fjodor bereits mit einem Koffer voller Manuskripte von Pension zu Pension ziehen. Ist der stetige Ortswechsel für seinen Vater als Forschungsreisenden Arbeitsvoraussetzung, ist er dem Schreiben abträglich. Oft hat Fjodor gerade eine Schreibroutine in der neuen Umgebung gefunden, schon steht er wieder mit seinen Manuskripten auf der Straße, muss sich ein neues Zimmer suchen und zieht in Zweifel, ob er die eingepackten Entwürfe je wird beenden können. Zu einer größeren Unterbrechung, die gar zu einem Abbruch des gesamten Schreibprojektes führt, kommt es denn auch, als Fjodor abermals veranlasst wird auszuziehen. Der Grund der Kündigung entbehrt dabei nicht einer gewissen Ironie, muss der junge Autor doch sein Zimmer für eine professionelle Schreibkraft räumen:

Den äußerlichen Anstoß zum Abbruch der Arbeit erhielt Fjodor durch seinen Umzug in eine andere Wohnung. Zur Ehre seiner Wirtin muß gesagt werden, daß sie ihn lange, zwei Jahre lang ertragen hatte. Doch als sich ihr die Möglichkeit bot, im April eine ideale Untermieterin zu bekommen – ein älteres Fräulein, das um halb acht aufstand, bis sechs im Büro arbeitete, bei der Schwester zu Abend aß und um zehn zu Bett ging – da, bat Frau Stoboi Fjodor sich innerhalb eines Monats ein anderes Dach zu suchen.¹⁰

Die „ideale Untermieterin“ ist eine ältere, unverheiratete Frau, die als Schreibkraft in einem Berliner Büro arbeitet. Im Gegensatz zu Fjodor hat sie einen geregelten Tagesablauf und verbringt die meiste Zeit außerhalb der Pension im Büro. Ihre (ab-)schreibende Tätigkeit bringt ihr zudem ein festes Gehalt ein und sichert ihren Lebensunterhalt, im Gegensatz zu Fjodors gelegentlichen Einnahmen für verkaufte Artikel und Übersetzungen an Zeitschriften. Bürokratisches Schreiben mit einem festen Set an Vorschriften, Abläufen und Zeiten wird Fjodors höchst instabiler Schreibszene entgegengestellt; das bürokratische Schreiben genießt – in den Augen der Vermieterin – ein deutlich

Giuriato und Sandro Zanetti, München: Fink, 2004, S. 7-22, hier S. 8. Gerade diese Meta-reflexion des Schreibens kann über das Konzept der ‚Schreibszene‘ gefasst werden. Laut Rüdiger Campe ist die Schreib-Szene „ein nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste“, welches sich zwar stetig zu stabilisieren sucht, aber auch zahlreiche Risse und Spannungen aufweist (Rüdiger Campe: „Die Schreibszene, Schreiben“, in: *Schreiben als Kulturtechnik, Grundlagentexte*, hg. v. Sandro Zanetti, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 269-282, hier S. 271).

10 Nabokov: *Die Gabe*, S. 228.

höheres Ansehen aufgrund seiner Rentabilität. Verdrängt von der Bürokratie muss Fjodor mit seinen Entwürfen im Koffer weiterziehen.

Nabokov nimmt hier in seinen Roman eine Gender-Dimension des Schreibens auf, die Friedrich Kittler mit Blick auf die Jahrhundertwende herausstellt. Kittler führt in *Grammophon Film Typewriter* eine Statistik an, die zeigt, dass ab 1881 die Zahl der Schreibmaschinistinnen stetig zunimmt. Laut Kittler wäre es nur eine Frage der Zeit bis „Schreibmaschinistin und Frau zusammenfallen“¹¹ würden. Diese Verschränkung lässt sich im Englischen auch an der Bezeichnung „typewriter“ ablesen, „Typewriter ist zweideutig. Das Wort [heißt] Schreibmaschine und Schreibmaschinistin“,¹² unterstreicht Kittler. Auch im Berlin der 1920er Jahre sitzen immer mehr Frauen in Büros, Kanzleien und Ämtern hinter Schreibmaschinen: „Ende der zwanziger Jahre gehören Schreibmaschinen [...] allmählich zur Standardausstattung auch in Behörden. Und mit ihnen kamen Frauen, die eher als Männer in Stenotypie ausgebildet waren, in die öffentliche Verwaltung“,¹³ wie Cornelia Vismann hervorhebt. Für eine Anstellung als Sekretärin reichen fortan eine gute Schulbildung, ein Steno-Kurs und die Fertigkeit des Maschinenschreibens aus.¹⁴ „Mechanische Schreibmaschinen und im Verbund ‚Typewriting women‘ [...] replaced ‚men copyist‘.“¹⁵ Meist sind es junge, unverheiratete Frauen, für die „ein Sonderstatus kündbarer Beamtinnen geschaffen [wird], der bei Verheiratung sofort [erlischt]“, so Vismann.¹⁶ In seiner nächsten Pension soll Fjodor auf eben eine solche junge, unverheiratete Schreibmaschinistin treffen. Dem typischen Nabokovschen Plot-Twist folgend, muss der junge Autor aus einer Pension ausziehen, verdrängt von einer weiblichen Schreibkraft, bloß, um in seiner neuen Pension auf eine Sekretärin als Unterstützerin seiner literarischen Arbeit zu treffen. Vermittelt durch Freunde findet der Protagonist schnell ein neues Pensionszimmer bei einem Ehepaar. Die Tochter der russischstämmigen Vermieterin, Sina, wohnt noch zuhause, geht jedoch tagsüber einer Tätigkeit als Sekretärin in einer Anwaltskanzlei nach. Sina arbeitet an Übersetzungen, fertigt Reinschriften an und stenographiert Fallgespräche. Zunächst beschränken sich die Begegnungen zwischen Fjodor und Sina auf das tägliche Mittagessen, welches Sina zuhause einnimmt, um Geld zu sparen. Meistens ist Sina

11 Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose, 1986, S. 273.

12 Ebd.

13 Cornelia Vismann: *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt a.M.: Fischer Tb., 2000, S. 273.

14 Ebd., S. 227.

15 Alan Delgado: *The Enormous File. A Social History of the Office*, London: John Murray, 1979, S. 72, zit. n. Vismann: *Akten*, S. 50.

16 Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, S. 289.

erschöpft von ihrer Arbeit, der sie nur aufgrund des Lohns nachgeht. Doch als Sina eines Abends an Fjodors Zimmertür klopft, sich als eine seiner einundfünfzig Leser und Leserinnen ausgibt und um eine Signatur seines Gedichtbandes bittet, wendet sich das Blatt ihrer Beziehung zueinander. Nachdem sie von seinen Schreibblockaden erfährt, beginnt sie am Schreiben mitzuwirken. Abends holt der Protagonist Sina aus dem Büro ab und sie unterhalten sich bei Spaziergängen über das Voranschreiten der Textarbeit. Oder beide treffen sich nach Sinas Arbeitstag in kleinen Cafés, wo Fjodor vorliest, was er tagsüber verfasst hat.

Bei seinen abendlichen Rendezvous mit Sina in einem menschenleeren kleinen Café [...] las er ihr vor, was er am Tage geschrieben hatte und sie hörte zu, die getuschten Wimpern gesenkt, auf einen Ellbogen gestützt mit einem Handschuh oder einem Zigarettenetui spielend. [...] „Wunderbar, aber ich bin mir nicht sicher, daß man das auf russisch so sagen kann“; meinte Sina manchmal, und nach einem kurzen Streit berichtigte er den Ausdruck, den sie in Frage gestellt hatte.¹⁷

Ihrem Nachnamen Merz gemäß merzt Sina die Fehler des Manuskriptes aus und lektoriert die Rohfassung des Textes. Damit die Arbeit am Entwurf schneller vorangeht, beginnt Sina darüber hinaus die Manuskriptseiten im Büro eines Verwandten nach ihrer Büroarbeit in der Kanzlei abzutippen. Fjodor und Sina sind im Sinne Kittlers zu einem „Schreibtischpaar“¹⁸ geworden. „Textverarbeitung heute ist das Geschäft von Paaren, die miteinander schreiben, statt miteinander zu schlafen“,¹⁹ so Kittler. Erst durch Sinas Beteiligung kann der Text fertiggestellt und ein Typoskript erstellt werden. Doch als Fjodor das fertige Typoskript beim Verlag einreicht, äußert der Verleger viele Änderungswünsche. Da der Autor diesen verlangten Korrekturen nicht nachkommen möchte, lehnt der Verlag die Publikation schließlich ab. Sina, die von diesen Entwicklungen unterrichtet wird, erklärt sich bereit, Fjodor das Geld für die Publikationskosten zu geben. Hierdurch wird Sina zur Herausgeberin des Werkes, an dem sie in großen Teilen mitgewirkt hat. Als Autor der gedruckten Ausgabe wird aber nur Fjodor ausgewiesen. Der Roman verdeutlicht, dass Fjodors Schreibszenen, die zuvor von zahlreichen Unterbrechungen und Abbrüchen geprägt ist, erst durch Sinas Mitwirken zu einer Routine findet. Es liegt nahe, in Fjodors Schreiben zu Beginn der Romanhandlung ein Schreiben zu sehen, das

17 Nabokov: *Die Gabe*, S. 332.

18 Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, S. 310.

19 Ebd. (In Nabokovs Roman läuft die Handlung am Ende auf die erste Liebesnacht des Paares zu, als Sinas Eltern verreisen. Doch da Fjodor die Schlüssel im Zimmer liegen lässt und beide am Abend vor verschlossener Tür stehen werden, bleibt diese aus.)

zum Scheitern verurteilt ist oder nicht gelingt, dabei gelingt ihm ja *Schreiben*: Die Figur produziert unter widrigsten Bedingungen wie Wohnungswechsel, laute Mitmieter, hässliche Wohnräume, finanzielle Engpässe stetig Text(e). Was allerdings zunächst nicht gelingen mag, ist die Fertigstellung dieser Texte, das Überführen von Texten im Entwurfsstadium zu Typoskripten, die bei Verlagen eingereicht werden (können) und im Anschluss publiziert werden. So erzählt *Die Gabe* „die Genese [e]iner Autorschaft als Geschichte [e]ines Gedrucktwerdens“²⁰, wie Uwe Wirth in „Die Schreibszene als Editions-Szene“ es für Jean Pauls *Leben Fibels* herausgestellt hat. Auch Fjodor wird mit „dem Akt des Druckens in einen Auteur transformiert“,²¹ denn „[m]it der Transformation des Geschriebenen zum Gedruckten wird der *Scripteur* zum *Auteur*.“²² Für Fjodor löst sich nach der Drucklegung denn auch endlich ein, wovon der junge Autor schon als Kind geträumt hat – seine Texte werden in Zeitschriften rezensiert, er wird in der Literaturszene als Autor wahrgenommen und von Leserinnen und Lesern auf sein Werk angesprochen. Mit Hilfe von Sina ist Fjodor zu einem Autor geworden, der gelesen, besprochen und von einer Leserschaft wahrgenommen wird.

2.

Nicht nur in *Die Gabe* wird eine Frauenfigur zur Unterstützerin einer Autorenfigur; durch Nabokovs Texte ziehen sich Lobeshymnen auf tüchtige, gescheite, weibliche Schreibkräfte. Während weibliche Schreibkräfte als perfekte Stellvertreterinnen idealisiert werden, sie für die Autoren, in deren Dienst sie sich freiwillig stellen, Entbehrungen und große Belastungen auf sich nehmen, sind ihnen männliche Schreibkräfte im Werk Nabokovs geradezu diametral entgegengestellt: als Betrüger und Falschspieler. Figuren wie Mr. Goodman (*The Real Life of Sebastian Knight*) oder Charles Kinbote²³ (*Pale Fire*) sind geleitet von Eigeninteressen, sie manipulieren, plagieren und rücken sich selbst an

20 Uwe Wirth: „Die Schreibszene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*“, in: „*Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum*“. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. v. Martin Stingelin in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, Paderborn: Fink, 2004, S. 156-174, hier S. 162.

21 Ebd., S. 165.

22 Ebd., S. 167 (Herv. i. Orig.).

23 Siehe hierzu auch: Jessica Maaßen: „Es ist der Kommentator, der das letzte Wort hat ... – Instanzen des Textes in Vladimir Nabokovs *Pale Fire* (1962) und *The Original of Laura* (1977/2009)“, in: *Verhinderte Meisterwerke. Gescheiterte Projekte in Literatur und Film*, hg. v. Andrea Bartl und Martin Kraus, Paderborn: Fink, 2019, S. 325-347.

die Stelle des Autors, den sie bürokratisch vertreten sollen. Wie bereits hervorgehoben wurde, bettet Nabokov seine eigene Schreibszene, ihre Abläufe sowie Akteurinnen und Akteure, auf vielfältige Art und Weise in seine literarischen Texte ein. Von Beginn an sind mitwirkende Frauen hier ein fester Bestandteil. Denn Nabokov arbeitet ausschließlich handschriftlich und ist auf maschinengeschriebene Kopien und helfende Kopistinnen angewiesen. „Nabokov's work had always been fostered by women, all of whom had copied out his verse”,²⁴ wie Stacy Schiff herausstellt. Bis zum Kennenlernen seiner späteren Ehefrau Véra ist es Nabokovs Mutter, die alles abtippt, was ihr Sohn zu Papier bringt.²⁵ Bald nach dem Kennenlernen kopiert dann Véra Nabokov (geborene Slonim) die Manuskripte Vladimirs. Bereits in jungen Jahren arbeitet Véra im Berliner Exil als Sekretärin. Mit ihrer guten Schulbildung, ihrer Mehrsprachigkeit und ihrem technischen Fachwissen besitzt Véra „the marketable skills, as did her sisters, both of whom were working as secretaries and interpreters at the time.”²⁶ Véra beginnt in verschiedenen Berliner Büros als Schreibkraft zu arbeiten, zunächst in einem von ihrem Vater mitbegründeten Verlag,²⁷ später nimmt sie zusätzliche Schreibarbeit in freiberuflicher Tätigkeit an. Wie Sina Merz in *Die Gabe* tippt Véra die Manuskripte ihres Partners zunächst im Büro ab, höchstwahrscheinlich in ihren Pausenzeiten. Als das junge Ehepaar Nabokov eine eigene Schreibmaschine geschenkt bekommt, erstellt sie die Typoskripte zuhause nach ihrer Büroarbeitszeit.

Dabei beschränken sich ihre Aufgaben nicht nur auf das bloße Kopieren. Wie Sina in *Die Gabe* unterbreitet sie Änderungsvorschläge, korrigiert Formulierungen und macht auf einen unpassenden Ton aufmerksam. Als Nabokov in einem Interview gebeten wird den Ablauf seines Schreibens zu schildern, verwendet er nahezu identische Formulierungen wie in der bereits betrachteten Passage aus *Die Gabe*:

Well, after that my very kind and patient wife, she sits down at her typewriter and I, I dictate off the [index] cards to her, making some changes and very often, very often, discussing this or that. She might say, „Oh you can't say that, you can't say that.“ „Well, let's see, perhaps I can change it.“²⁸

24 Schiff: *Véra*, S. 73.

25 Ebd., S. 42.

26 Ebd., S. 64.

27 „Eighty-six Russian publishing firms were founded in Berlin, one of them by Evsei Slonim, Véra's father. He and a partner briefly opened a firm called Orbis. Véra worked in the office during the days.“ (Ebd., S. 10).

28 Ebd., S. 52. Transkript der Tonbandaufzeichnung eines Interviews mit Robert Hughes, das Vladimir Nabokov am 28. Dezember 1965 einem US-amerikanischen Magazin gibt.

Dabei übersteigen die Aufgabenfelder Véra Nabokovs die von Sina deutlich. Sie führt die gesamte Korrespondenz mit Verlegern und Zeitschriften, kontrolliert verschiedene Übersetzungen von Nabokovs Werken, handelt Verträge aus, organisiert Reisen und Lehraufträge. Das Ausmaß von Véras Mitarbeit wird oft erst in Phasen ihrer Abwesenheit ersichtlich. Während Krankenhausaufenthalten – wie nach der Entbindung des gemeinsamen Sohnes²⁹ – kommt die Kommunikation mit den Verlagen zuweilen gar zum Erliegen. Selbst in diesen Phasen setzt sich Vladimir Nabokov nicht selbst an die Schreibmaschine, sondern stapelt seine Entwürfe und wartet auf die Wiederaufnahme der Arbeit durch seine Frau. Er stellt fest: „The typewriter doesn't function without Véra“³⁰ und überspitzt hier ironisch die Beobachtung Kittlers, Frauen und Schreibmaschinen würden mit der Zeit eins werden.³¹

Ermöglicht Sina in *Die Gabe* ihrem Partner das literarische Schreiben weiterhin zu verfolgen, indem sie ihn von ihrem Einkommen als Sekretärin unterstützt, so kommt diese Rolle Véra im literarischen Unternehmen Nabokov zu. Véra Nabokovs Arbeitskraft als Sekretärin, ihre gut vermarktbareren Fähigkeiten (stenographieren, Schreibmaschine schreiben, übersetzen), ermöglichen Vladimir das literarische Schreiben, welches phasenweise kaum nennenswerte oder gar keine Einnahmen generiert. Besonders in finanziell angespannten Zeiten sichern Véras Sekretariatsarbeiten das Überleben des Ehepaares und später der Familie – stellenweise ist sie Alleinverdienerin,³² treibt das Schulgeld für Dmitri als Sekretärin ein³³ und nimmt bei finanziellen Engpässen immer wieder Stellen als Schreibkraft an. Diese essenzielle Mitarbeit hat Vladimir Nabokov in zahlreichen Interviews stets angegeben und ausgestellt. Er spricht von ihr als Beraterin, Gutachterin und vor allem als Mitarbeiterin: „She is my collaborator. We work together in the warmest and most candid friendship.“³⁴

29 „On June 10 she was back at the typewriter [after giving birth in a Schöneberg clinic, J.M.], explaining her husband's silence to his French publisher.“ (Ebd., S. 70).

30 Ebd., S. 57.

31 „Folglich wäre [...] das Jahr zu prophezeien, wo Schreibmaschine und Frau zusammenfalle[n]“ (Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*, S. 273).

32 Schiff: *Véra*, S. 64. Als Jüdin verliert Véra durch die Nazi-Diktatur 1934 ihre sichere Anstellung in der Kanzlei, für die sie als Sekretärin arbeitete. Später fordert Véra Schadensersatz für die Jahre auferlegte Erwerbsuntätigkeit und bekommt Recht zugesprochen.

33 Ebd., S. 129.

34 Ebd., S. 297.

3.

Nabokovs Schreibszene ist, wie sich sowohl an den betrachteten Romanzenen als auch an den Aussagen des Autors ablesen lässt, von einer Arbeitsteilung geprägt. Eine Arbeitsteilung, welche mit dem Verfassen der Romane auf Karteikarten³⁵ noch effizienter wird. Die stellenweise synchron, aber auch asynchron ablaufenden Kopier- und Korrekturverfahren werden durch die Verwendung von Karteikarten erleichtert – genau betrachtet *ermöglichen* die Karteikarten einige Verfahren erst. Markus Krajewski hebt in *Zettelwirtschaft* immer wieder den zeitökonomischen Aspekt von Karteikarten hervor, den sich auch Vladimir und Véra Nabokov zunutze machen. Karteikarten als Medien der Übertragung können durch ihre Ungebundenheit und Zirkulationsfähigkeit einzelne Arbeitsschritte an andere Personen übertragen, delegieren und begünstigen so eine Arbeitsteilung. Im Gegensatz zum gebundenen Notizheft ermöglichen Karteikarten hierbei nur einen Teil des Manuskriptes einer anderen Person vorzulegen und zu überantworten, während die andere Person weiter am Text oder anderen Projekten arbeiten kann. Die Arbeitsteilung, die Krajewski mit Blick auf Unternehmen, Kanzleien und Ämter untersucht, lässt sich ebenfalls auf die Schreibszene Nabokovs übertragen, die in gewissem Sinne ein literarisches Familienunternehmen ist. „Als entscheidender Anreiz für den komplexen Einsatz im Betrieb wirkt demzufolge die verheißungsvolle Aussicht, mit Hilfe der Kartei mehreren Benutzern gleichzeitig Zugriff auf unabhängige Geschäftsvorgänge zu gewähren. Multitasking im Multi-User-System“,³⁶ so Krajewski. Dieses „Multi-User-System“, welches Karteikarten eingetragen ist, lässt sich in der Nabokovschen Schreibszene auch an der Verwendung anderer Medien ablesen. So teilt sich das Paar einen Termin kalender: „The datebook seems to have migrated between them, as a single pair of eye glasses later would“,³⁷ sowie Notizbücher und Schreibgeräte. Dieses Teilen von Schreibmaterialien zeigt sich bereits sehr früh in der Schreibszene. So entschuldigt sich Vladimir Nabokov in einem Brief an seine Mutter dafür den vorliegenden Brief mit Bleistift verfasst zu haben, da Véra zeitgleich mit

35 Wann genau Vladimir Nabokov seine Texte nicht mehr in Notizbüchern entwirft, sondern ausschließlich auf Karteikarten arbeitet, ist nicht festzulegen. Es liegt jedoch nahe, diesen Medienwechsel mit der Übersiedelung in die USA zu verorten, die gleichsam mit einem Sprachwechsel zusammenfällt. Die amerikanischen Texte des Autors sind alle auf Karteikarten entworfen.

36 Markus Krajewski: *Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin: Kadmos, 2002, S. 152.

37 Schiff: *Véra*, S. 226.

dem gemeinsamen Füller des Paares Korrekturfahnen im Zimmer nebenan durchgeht.³⁸

Auch die Schnittstelle von Archiv und Büro, welche Karteikarten (historisch) eingetragen ist, lässt sich am Fall Nabokovs ablesen. So erstellt Véra Nabokov nicht nur (Sicherungs-)Kopien, sondern verwaltet die Karteikarten auch im Sinne einer Archivierung.³⁹ Ein Student, der einen Blick auf die Arbeitsweise Véra Nabokovs werfen konnte, bezeichnet sie als „Abteilung“: „A student interviewer learned that Véra filed her husband’s random notes in cardboard boxes, producing them on demand for future use. [...] The student concluded she was the Department of Connecting Things“.⁴⁰ Die Bezeichnung „Department“ verweist auf die Arbeitsteilung, wie sie für verschiedenen Abteilungen in Büros, Kanzleien oder Ämtern kennzeichnend ist. Da Véra und Vladimir dieselben Initialen vorweisen, mit denen beide ihre Briefe unterzeichnen (VN), adressiert ein gemeinsamer Freund sie mit „V. & V. Inc“,⁴¹ eine Bezeichnung die Véra Nabokov bei der gemeinsamen Arbeit am *Eugen Oegin* Kommentar selbst aufgreift.

Aus heutiger Perspektive verwundert es, dass die Mitarbeit Véra Nabokovs nicht deutlicher ausgewiesen wird. Ab den 1950er Jahren widmet Vladimir Nabokov alle veröffentlichten Texte Véra – auch die Übersetzungen seiner russischen Werke ins Englische sind ihr gewidmet, womit im Englischen alle Werke ihr (teilweise rückwirkend) gewidmet sind.⁴² Durch diese Widmungen wird Véra Nabokovs Name zwar jedem publizierten Text Vladimir Nabokovs hinzugesetzt, doch kommt dies keinesfalls der Ausweisung einer Mitarbeit gleich, wie es etwa im Sinne eines Acknowledgements heute üblich geworden ist. Wie Andrea Allerkamp in *Anruf, Adresse, Appell* herausstellt, adressiert die Widmung eine dem Text außenstehende Person, „ihr [der Person, der es gewidmet ist] gehört das Buch, wie sonst niemanden; ohne sie wäre es nicht geworden, für sie ist es geschrieben, sie ist darin und sie ist angeredet.“⁴³ Dieses *für* sie geschrieben, schließt das *mit* ihr Schreiben im Falle Véra Nabokovs jedoch aus.

38 Ebd.

39 So erstellt Véra Nabokov auch Alben mit Zeitungsartikeln. Diese Alben reichen zurück bis ins Jahr 1922 und werden von da an chronologisch fortgeführt; vgl. ebd., S. 5, 268.

40 Ebd., S. 224.

41 Ebd., S. 213.

42 „Nabokov added the first dedication ‚To Véra‘ in 1950, exactly halfway through the story of their love. And when *Lolita* was published in America in 1958, and in the years that followed, a flood of translations of his old Russian oeuvre, as well as his new English work – fiction, verse, screenplay, scholarship and interviews – would appear with more dedications to Véra.“ (Vladimir Nabokov: *Letters to Véra*, hg. v. Olga Voronina und Brian Boyd, London: Penguin Classics, 2014, S. XXII).

43 Andrea Allerkamp: *Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation in Philosophie und Literatur*, Bielefeld: transcript, 2005, S. 171.

Die Widmung weist sie eben *nicht* als Co-Autorin oder Mitarbeiterin der Werke aus, sondern allenfalls als Muse, als Inspirationsquelle, als eine der Textarbeit außenstehende Person. Durch diesen fehlenden Hinweis auf ihre Mitarbeit verwundert es wenig, dass ihr die Rolle der Muse immer noch (auch in Teilen der Nabokov-Forschung) zugewiesen wird. Spätestens eine Beschäftigung mit der Schreibszene Nabokovs, und der Arbeit mit Karteikarten, deckt ihre Mitarbeit im literarischen Unternehmen Nabokov aber auf.

Literaturverzeichnis

- Allerkamp, Andrea: *Anruf, Adresse, Appell. Figurationen der Kommunikation in Philosophie und Literatur*, Bielefeld: transcript, 2005.
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.
- Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. Die russischen Jahre 1899-1940*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.
- Boyd, Brian: *Vladimir Nabokov. The American Years*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1991.
- Campe, Rüdiger: „Die Schreibszene, Schreiben“, in: *Schreiben als Kulturtechnik, Grundlagen*, hg. v. Sandro Zanetti, Berlin: Suhrkamp, 2012, S. 269-282.
- Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose, 1986.
- Krajewski, Markus: *Zettelwirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geiste der Bibliothek*, Berlin: Kadmos, 2002.
- Maaßen, Jessica: „Es ist der Kommentator, der das letzte Wort hat ... – Instanzen des Textes in Vladimir Nabokovs *Pale Fire* (1962) und *The Original of Laura* (1977/2009)“, in: *Verhinderte Meisterwerke. Gescheiterte Projekte in Literatur und Film*, hg. v. Andrea Bartl und Martin Kraus, Paderborn: Fink, 2019, S. 325-347.
- Nabokov, Vladimir: *Die Gabe*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999.
- : *Letters to Véra*, hg. v. Olga Voronina und Brian Boyd, London: Penguin Classics, 2014.
- Stingelin, Martin: „Schreiben“. Einleitung“, in: *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. v. dems. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, München: Fink, 2004, S. 7-21.
- Schiff, Stacy: *Véra. (Mrs. Vladimir Nabokov)*, New York: Random House, 1999.
- Vismann, Cornelia: *Akten. Medientechnik und Recht*, Frankfurt am Main: Fischer Tb., 2000.
- Wirth, Uwe: „Die Schreibszene als Editions-Szene. Handschrift und Buchdruck in Jean Pauls *Leben Fibels*“, in: *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. v. Martin Stingelin in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, Paderborn: Fink, 2004, S. 156-174.

TEIL II

Akteur:innen des Schreibens

KI-Textgenerierung und Autor:innenschaft am Beispiel von *AI: When a Robot Writes a Play* (2021)

Svetlana Efimova

Die rasante Entwicklung der sprachbasierten KI, die aktuell etwa vom Chat-Bot ChatGPT vertreten wird, wirft eine große theoretische Frage auf: Was passiert mit der Kategorie der Autor:innenschaft, wenn künstliche Intelligenz zu einer Akteurin des Schreibens wird? Am 26. Februar 2021 wurde im Prager Švanda-Theater das Stück *AI: Když robot píše hru* bzw. *AI: When a Robot Writes a Play* uraufgeführt und online gestreamt.¹ Eine internationale Werbekampagne hat dieses markante Kulturprojekt als „the first theatre play written by AI“ vorgestellt.² Die Entstehung des KI-Theaterstücks wurde von einem großen Medienecho begleitet; auf 18.450 Geräten wurde das Streaming online verfolgt; es erschienen zahlreiche Rezensionen, unter anderem in *The Guardian*, *The Times* und *The Daily Telegraph*. Der Titel *AI: When a Robot Writes a Play* rückt den Schreibprozess als Praxis explizit in den Vordergrund und wirkt gleichzeitig als eine Inszenierung von Autor:innenschaft. Im Folgenden werde ich die Entstehungsgeschichte dieses Theaterstücks anhand der zwischen Mensch und Maschine verteilten Arbeitspraktiken analysieren. Dabei lässt sich beobachten, wie die öffentliche Wahrnehmung maschineller Autor:innenschaft durch paratextuelle und mediale Inszenierungen gesteuert wird. Schließlich ist *AI: When a Robot Writes a Play* ein aufschlussreiches Fallbeispiel für die Frage, ob Konzepte von Autor:innenschaft, die anhand der von Menschen verfassten Texte entwickelt wurden, auch für maschinell generierte Literatur gelten.

1 Das Stück wurde auf Tschechisch aufgeführt und mit englischen Untertiteln gestreamt. Die Textgrundlage wurde auf Englisch generiert und maschinell ins Tschechische übersetzt (mit Post-Editing), weshalb ich im Folgenden die englische Textversion zitiere.

2 Vgl. die zweisprachige Homepage des Projekts: „Web první divadelní hry napsané umělou inteligencí“ bzw. „Web of the the [sic] First Theatre Play Written by AI“, <https://theatre.com/30.07.2023>).

1. Praktiken und Arbeitsverteilung

Mit der Aufführung von *AI: When a Robot Writes a Play* wurde das hundertjährige Jubiläum des Wortes *robot* gefeiert: Dieser Neologismus (vom tschechischen *robota*, ‚Fronarbeit‘) stammt aus dem Drama *R.U.R.* (1920) des tschechischen Schriftstellers Karel Čapek, das im Januar 1921 uraufgeführt wurde. Als Hommage auf dieses Werk entstand das vom Computerlinguisten Rudolf Rosa geleitete und durch die Technologieagentur der Tschechischen Republik (TAČR) finanzierte Projekt „THEaiTRE: Artificial intelligence as the author of a theatre play?“ (2020-2022) am Institut für Formale und Angewandte Linguistik (ÚFAL) der Karls-Universität Prag. Zu den Projektmitgliedern gehörte auch ein dramaturgisches Team vom Švanda-Theater und von der Theaterfakultät der Akademie der darstellenden Künste in Prag (DAMU). Mit dem erschaffenen dramaturgischen Schreibtool namens THEaiTRobot 1.0. (angeleitet vom Dramatiker David Košťák) wurde *AI: When a Robot Writes a Play* generiert. Unter der Regie von Daniel Hrbek war das Stück vom 26. Februar 2021 bis zum 04. Februar 2023 auf der Bühne des Švanda-Theaters zu sehen. Aus der aktualisierten Version THEaiTRobot 2.0. (angeleitet von Josef Doležal und Klára Vosecká) ist ein weiteres KI-Stück, das Kriegsdrama *Prostoupení* bzw. *Permeation*, hervorgegangen. Es wurde als szenische Lesung unter der Regie von Erwin Maas am 12. Juni 2022 auf dem Festival „Rehearsal for Truth“ in New York uraufgeführt.

Die Textgenese von *AI: When a Robot Writes a Play* ist im Bericht „ÚFAL Technical Report TR-2021-67“ an der Karls-Universität dokumentiert.³ Auf der Titelseite des Skripts sind nach dem Werktitel fünf Namen genannt, die eine kollektive Autorschaft nahelegen: „THEaiTRobot 1.0, David Košťák, Daniel Hrbek, Rudolf Rosa, Ondřej Dušek“.⁴ Das sind ein Computerprogramm, zwei Dramatiker sowie zwei Computerlinguisten. Zu Beginn der Arbeit hat das THEaiTRE-Team das „*human-in-the-loop*“-Prinzip, also eine Kooperation zwischen Mensch und Maschine, als Grundlage der Textgenerierung im Projekt bezeichnet.⁵ Dabei wurde der Ausdruck „division of labour“ verwendet, der eine Brücke zum Konzept von Arbeitspraktiken schlägt: „The exact division of labour between the human and artificial components will emerge through

3 THEaiTRobot 1.0 u.a.: *AI: When a Robot Writes a Play*. ÚFAL Technical Report TR-2021-67, 2021. <https://ufal.mff.cuni.cz/techrep/tr67.pdf> (21.08.2023).

4 Ebd., S. 1.

5 Rudolf Rosa u.a.: „THEaiTRE: Artificial Intelligence to Write a Theatre Play“, in: *arXiv*, e-Print archive, Cornell University, 25.06.2020, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2006.14668> (21.08.2023), S. 3 (Herv. i. Orig.).

time“.⁶ Im technischen Bericht wird diese Arbeitsverteilung durch die folgende Auflistung veranschaulicht:

Idea of the project: Tomáš Studeník
 Head of research: Rudolf Rosa
 Theme of the play: David Košťák
 Script of the play: THEaiTRobot 1.0, operated by David Košťák
 Translation to Czech: CUBBITT, post-edited by David Košťák
 Assembly and post-editing: David Košťák, Daniel Hrbek, Martina Kinská⁷

Die Autor:innenschaft erscheint hier als ein Set von Arbeitspraktiken – von der Ideenfindung bis zum Post-Editing, die alle an der Textentstehung beteiligt sind. Eine solche Liste multipler Produzentinnen und Produzenten erinnert zwar eher an Filmcredits, ist aber kein Novum in der Literaturgeschichte. Als historisches Präzedenzbeispiel kann die Erstausgabe von *Děn Ši-chua. Bio-Interview* (1930) des frühsowjetischen Schriftstellers Sergej Tret'jakov dienen. Dieses Buch basiert auf Interviews mit dem titelgebenden chinesischen Studenten und die Erstausgabe beginnt mit einer langen Liste der Mitwirkenden unter der Überschrift „DIESES BUCH WURDE GEMACHT VON:“.⁸ An erster Stelle werden zwei chinesische Informanten, Děn Ši-chua und Tin Juin-pin („faktisches Material“), genannt, danach folgt Tret'jakov als Zuständiger für die „literarische Bearbeitung“.⁹ Es fällt auf, dass die meisten Punkte der Liste Tätigkeiten bezeichnen: „Bearbeitung“, „Montage von Fotos“, „Überprüfung der historisch-faktischen Seite des Buchs“, „Korrekturlesen“ etc. bis zu typografischen Arbeiten wie Druck und Broschur.¹⁰ Sowohl beim KI-Stück von 2021 als auch beim frühsowjetischen Buch von 1930 wird die Werkgenese als ein Ensemble von Arbeitspraktiken aufgefasst, die zwischen unterschiedlichen Mitwirkenden verteilt sind: Im Fall von 2021 erscheint das Programm THEaiTRobot 1.0 als ein Akteur unter anderen. Somit lässt sich die Kooperation zwischen Mensch und Maschine innerhalb einer breiten Palette von historisch existierenden Formen der Autor:innenschaft betrachten. Auch wenn ein Mensch als Autor oder Autorin für mehrere Aufgaben (wie Themenfindung, Schreiben und Redigieren) allein zuständig ist, entspricht das immer

6 Ebd. In der finalen Artikelversion wurde die Arbeitsverteilung schon präziser beschrieben und der zitierte Satz gelöscht.

7 *ÚFAL Technical Report*, S. 2.

8 „ЭТУ КНИГУ ДЕЛАЛИ:“ (Sergej Tret'jakov: *Děn Ši-chua. Bio-interv'ju*, Moskva: Molodaja gvardija, 1930, S. 2).

9 „Фактический материал“, „[л]итературная обработка“ (ebd.).

10 „[О]бработка“, „монтаж фото“, „[п]роверка историко-фактической стороны книги“, „[к]орректурa“ (ebd.).

noch einem Konzept von multiplen Praktiken, die unterschiedlich verteilt werden können.

2017 erschien ein Aufsatz von Christoph Hoffmann unter dem Titel „Schreiber, Verfasser, Autoren“, wo er die titelgebende Trias als drei Rollen bzw. Ebenen von Autor:innenschaft bezeichnet, die sich zum großen Teil durch die jeweilige Arbeitspraxis unterscheiden.¹¹ Bei der Hervorbringung eines literarischen Werks können diese Rollen entweder von einer Akteurin bzw. von einem Akteur übernommen oder verteilt werden. Eines der Beispiele für die Verteilung ist ein Ghostwriter bzw. eine Ghostwriterin als ‚Verfasser:in‘ im Unterschied zu ‚Autor:in‘ als öffentliche Person.¹² Im Folgenden werde ich die Entstehungsgeschichte von *AI: When a Robot Writes a Play* mithilfe von Hoffmanns Modell analysieren.

2. ‚Schreiber:in‘ und ‚Verfasser:in‘

Im öffentlichen Diskurs über die maschinelle Textgenerierung wird KI häufig anthropomorphisiert.¹³ Diese Tendenz lässt sich auch bei der Öffentlichkeitsarbeit im Projekt „THEaiTRE“ beobachten. Eine Personifizierung des Computerprogramms als ‚schreibender Roboter:in‘ wurde bereits durch den Namen „THEaiTRobot“ nahegelegt und ein kleiner humanoider Roboter ist zu einer Art Logo des Projekts auf der Homepage www.theaitre.com geworden. Der Dramatiker David Košťák hat einen männlichen humanoiden Roboter auch zum Protagonisten des Stücks gemacht, der vom Schauspieler Jacob Erfemeijer verkörpert wurde. Zusammen mit dem strategisch gewählten Titel *AI: When a Robot Writes a Play* erzeugt diese Entscheidung den Eindruck, dass es sich um die Autofiktion eines schreibenden Roboters handelt.

Wie die Arbeit tatsächlich verteilt wurde, ist im technischen Bericht sowie in akademischen Publikationen zum Projekt dokumentiert. Der Werbeslogan „das erste von der KI verfasste Theaterstück“ wird durch die folgenden Zahlen für *AI: When a Robot Writes a Play* und *Permeation* begründet: „For both of the plays, 90 % of the script was generated automatically using the THEaiTRobot tool; the remaining 10 % are manually written parts provided as inputs

11 Christoph Hoffmann: „Schreiber, Verfasser, Autoren“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 91,2 (2017), S. 163-187, hier S. 181.

12 Ebd., S. 167.

13 Vgl. Stephanie Catani: „Generierte Texte. Gegenwartsliterarische Experimente mit Künstlicher Intelligenz“, in: *Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien*, hg. von Andrea Bartl, Corina Erk und Jörn Glasenapp, Paderborn: Brill | Fink, 2022, S. 247-266, hier S. 248.

(starting prompts) for the generation process and other manual post-edits of the scripts“.¹⁴ Bei dieser Statistik wird die Praxis der Textgenerierung quantitativ und mechanisch betrachtet: Es geht lediglich darum, wie viele Repliken bzw. Wörter von der Maschine stammen.

Als Grundlage für das Programm THEaiTRobot 1.0 diente das textgenerative Modell GPT-2 (Generative Pretrained Transformer 2) des Unternehmens OpenAI, ein Vorläufer der aktuellen Version GPT-4 und des Chat-Bots ChatGPT. Das Modell GPT-2 „was trained simply to predict the next word in 40GB of Internet text“,¹⁵ es basiert also auf dem Prinzip der Nachahmung von den im Internet meist verbreiteten Wortkombinationen. Das THEaiTRE-Team hat daraus ein Programm gemacht, das Dialoge zu einem vorgegebenen Thema schrittweise (eine Replik nach der anderen) generieren kann.¹⁶ Bei der Generierung von *AI: When a Robot Writes a Play* wurde sichtbar, dass die KI immer wieder Motive von Sex und Gewalt in den Text bringt. Den Grund dafür hat der Dramatiker David Košťák dem *Science*-Portal mithilfe eines Vergleichs erklärt:

Don't blame the computer, Košťák says. The AI only reflects what people have been writing about on the internet, without any filter or shame. „It is like a child that listens to his parents at home talking about something that they wouldn't talk about in public“, he says. „Then the kid goes to school and starts to talk about it openly“.¹⁷

Der Vergleich mit einem Kind setzt die Tendenz einer imaginären Anthropomorphisierung der KI fort; gleichzeitig wird der KI eine starke *agency* abgesprochen. Ein Kind kann die Aussagen seiner Eltern reproduzieren, ohne sie zu verstehen, und übernimmt folglich nur eingeschränkte Verantwortung dafür. Auch das Programm THEaiTRobot generiert Texte mechanisch, ohne sie zu kontrollieren und ohne Verantwortung für deren Inhalt zu tragen. Diese Arbeitspraxis erinnert an die Rolle ‚Schreiber:in‘ in der Typologie von Christoph Hoffmann: Eine Schreibkraft, die etwas ab- oder mitschreibt, trage im Unterschied zu einem Verfasser bzw. einer Verfasserin keine Verantwortung für den

14 Patricia Schmidtová u.a.: *THEaiTRE: Generating Theatre Play Scripts Using Artificial Intelligence*, Prague: Institute of Formal and Applied Linguistics, 2022, S. 6, <https://ufal.mff.cuni.cz/books/2022-schmidtova> (21.08.2023).

15 Alec Radford u.a.: „Better Language Models and Their Implications“, in: OpenAI Research, 14.02.2019, <https://openai.com/research/better-language-models> (21.08.2023).

16 Einen ausführlichen Bericht zur computerlinguistischen Seite des Projekts findet man in Schmidtová u.a. (*THEaiTRE*).

17 Sofia Moutinho: „Kinky and Absurd: The First AI-Written Play Isn't Shakespeare – But it Has its Moments“, in: *Science*, 26.02.2021. <https://www.science.org/content/article/kinky-and-absurd-first-ai-written-play-isn-t-shakespeare-it-has-its-moments> (21.08.2023).

Inhalt.¹⁸ Sowohl eine Schreibkraft als auch das Programm THEaiTRobot ist für die mediale Textgenerierung als solche zuständig. In sozialen Netzwerken und in den Medien nutzt das Prager Projekt immer wieder das Bild eines Roboters, der an einer Schreibmaschine tippt¹⁹: Dadurch wird die Assoziation mit einer Schreibkraft gezielt erweckt.

Früher hat man einem Menschen etwas diktiert und heute können auch sprachverarbeitende Programme mündliche Rede in Schrifttext transformieren. Als Akteur:in der medialen Textproduktion kann entweder eine Schreibkraft mit Schreibgerät oder ein Schreibgerät allein auftreten, das am Schreibprozess teilnimmt, von einer Feder bis zu einem Computer.²⁰ Im Fazit seiner kollektiven Monografie erklärt das THEaiTRE-Team folglich die KI zu einem Instrument, das den menschlichen Kunstschaffenden dient: „We thus believe the future of generative language models is not in producing art on their own, but rather in serving as tools for artists“.²¹ Die textgenerierende KI wird dabei in eine Reihe mit „the ink-dipped goose quill“, „the fountain pen“ and „text editors“ gestellt.²²

Ähnlich wie ein Stift kann die KI nicht selbstständig schreiben: Auch dieses Tool muss von einem Menschen angeleitet werden. THEaiTRobot 1.0 kann kein übergeordnetes Werkkonzept mit unterschiedlichen „dramatic situations“ und Figuren als „independent personalities“ planen und umsetzen.²³ Dementsprechend hat der Dramatiker David Košťák die konzeptuelle Arbeit übernommen und das Thema sowie die Komposition des zukünftigen Stücks *AI: When a Robot Writes a Play* bestimmt: Es handelt sich um eine Reihe von Begegnungen zwischen einem humanoiden Roboter als Hauptfigur und unterschiedlichen Menschen.

Diese Planung geht fließend in die Lenkung des Programms über: Košťák „provided the opening setting and the first two lines [...] for each scene“.²⁴

18 Hoffmann: „Schreiber, Verfasser, Autoren“, S. 167.

19 Vgl. auch die Abbildungen bei Schmidová u.a., S. 2, 41.

20 Zu den Erkenntnissen der Schreibprozessforschung gehört „die Abhängigkeit des Schreibenden von der Materialität, der Willigkeit oder dem Eigensinn seines Schreibgeräts“ (Martin Stingelin: „Schreiben“. Einleitung“, in: *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“*. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte, hg. von dems. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, München: Fink, 2004, S. 7-21, hier S. 9).

21 Schmidová u.a.: *THEaiTRE*, S. 123.

22 Ebd., S. 39.

23 Rudolf Rosa u.a.: „THEaiTRE 1.0: Interactive Generation of Theatre Play Scripts“, in: *Proceedings of the Text2Story'21 Workshop*, hg. v. Ricardo Campos u.a., CEUR Workshop Proceedings, Vol-2860, 2021, S. 71-76, hier S. 74, <http://ceur-ws.org/Vol-2860/> (21.08.2023).

24 *ÚFAL Technical Report*, S. 1.

Auch wenn der statistische Anteil von Košťáks Beiträgen im Gesamttext gering ist, sind es seine Regieanweisungen und Eröffnungszeilen, welche die Entwicklung des Textes steuerten. Acht Szenen des Stücks wurden betitelt: „1 Death“, „2 Sense of Humour“, „3 Nightclub“, „4 Fear of Dark“, „5 Killer Robot“, „6 Burn Out“, „7 Search for Job“, „8 Love at First Sight“.²⁵ Die erste Szene beginnt beispielsweise mit einer Regieanweisung, die den Protagonisten und seine Lebensumstände vorstellt: „It’s morning. Robot enters room of his master who is really old and sick. Robot sees that his master is not doing very well this morning. He sits at the edge of his bed and takes his hand“.²⁶ Danach folgen zwei von Košťák vorgegebene Repliken, von denen die erste beim Post-Editing gelöscht wurde: „~~Robot: I remember how you jumped on this bed when you were little. You were full of beans~~“, „Master: We both know I am dying“.²⁷

Wegen der eingeschränkten Möglichkeiten von THEaiTRobot 1.0 stellt jede Szene einen Dialog zwischen jeweils zwei Figuren dar. Nach der Eingabe von den ersten zwei Repliken durch Košťák wurde das Programm aufgefordert, eine weitere Dialogreplik zu generieren. Danach musste der Dramatiker diese Fortsetzung kontrollieren und entscheiden, ob sie zum vorherigen Abschnitt passt. Erstens hatte Košťák die Möglichkeit, das Ergebnis zu akzeptieren und eine weitere Generierung auszulösen; im Skript wurden solche Zeilen als Variante ‚a‘ markiert. Zweitens konnte er die von der KI vorgeschlagene Replik ablehnen und eine alternative Fortsetzung generieren lassen. Dieser Vorgang ließ sich sogar mehrmals wiederholen, bis schließlich eine Variante sinnvoll erschien. Solche Fälle wurden im Skript mit weiteren Buchstaben in alphabetischer Reihenfolge gekennzeichnet. Zwar überwiegt statistisch die Markierung ‚a‘, aber auch die Buchstaben ‚c‘, ‚d‘ und ‚e‘ kommen an einigen Stellen zum Einsatz. In der Szene „7 Search for Job“ findet man sogar den Buchstaben ‚h‘, also einen Fall, wo der KI eine nach dem Ermessen des Dramatikers sinnvolle Dialogfortsetzung erst beim achten Versuch gelungen ist: „Robot: I’m looking for job. I’ve heard you can help me here. / h Adm.: You want to search job opportunities, do you have any money?“.²⁸ In Ausnahmefällen war es zudem möglich, manuell eine neue Replik einzugeben, um den Dialogverlauf zu steuern. Bei der abschließenden Korrektur des Skripts konnte man einzelne Textstellen noch löschen, umstellen oder ergänzen, was zum Zweck der wissenschaftlichen Dokumentation ebenfalls markiert wurde.

25 Ebd., S. 3.

26 Ebd., S. 4.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 32.

Indem der Dramatiker die Gesamtkomposition geplant und die Textgenerierung gesteuert hat, garantierte er eine gewisse Kohärenz im Theaterstück als Kunstwerk. Durch seine Korrekturmacht über den Text kontrollierte oder bestimmte er sogar seinen Inhalt. Wenn es in *AI: When a Robot Writes a Play* einen rechtlich strafbaren Inhalt gegeben hätte, hätte man David Košťák beschuldigen können, dies zugelassen und nicht korrigiert zu haben. Die Verantwortung, die man für den Inhalt eines Textes trägt, ist nach Hoffmanns Klassifikation ein Attribut der Rolle ‚Verfasser:in‘.²⁹ Durch seine Arbeitspraktiken von Planung, Lenkung und Kontrolle bzw. Korrektur spielte Košťák also diejenige Rolle bei der Textproduktion, die man als ‚Verfasser:in‘ bezeichnen kann.³⁰

3. ‚Autor:in‘

Die Rolle ‚Autor:in‘ definiert Hoffmann als „ein Attribut, das von außen und pragmatisch betrachtet heute zunächst vom Literaturbetrieb beigelegt wird“.³¹ Mit anderen Worten, es handelt sich um einen soziokulturellen Status, also um das symbolische Kapital. Auch wenn der Status ‚Autor:in‘ von außen zugesprochen wird, übt man eine Reihe von Tätigkeiten aus, um ihn zu erlangen und aufrechtzuerhalten: Dazu gehören öffentliche Auftritte als eine strategische (Selbst-)Vermarktung und Repräsentationsarbeit. Man gibt Interviews, lässt sich auf eine bestimmte Weise fotografieren, tritt bei Lesungen auf und nimmt an Literaturwettbewerben teil.³² Die Rolle ‚Autor:in‘ bedeutet also einen aktiven Kampf um das symbolische Kapital, mit dem dann auch das ökonomische Kapital in Form von Preisen, Honoraren, Auflagenhöhen usw. zusammenhängt.

Auch bei einem ‚KI-Stück‘ wurden Publikation und Öffentlichkeitsarbeit von menschlichen Akteurinnen und Akteuren übernommen. *AI: When a Robot Writes a Play* bekam den Status eines Kunstwerks, weil die Produktion von einem professionellen Dramatiker gesteuert wurde und eine Inszenierung

29 Hoffmann: „Schreiber, Verfasser, Autoren“, S. 167.

30 Auch historische Experimente mit dem ‚automatischen Schreiben‘ sind mit den Namen unterschiedlicher Verfasser:innen verbunden, die Textproduktion ausgelöst und Ergebnisse publiziert haben (zur Geschichte solcher Experimente vgl. Philipp Schönthaler: *Die Automatisierung des Schreibens & Gegenprogramme der Literatur*, Berlin: Matthes & Seitz, 2022).

31 Hoffmann: „Schreiber, Verfasser, Autoren“, S. 180.

32 Auch ein gezielter Rückzug aus dem öffentlichen Leben ist eine mögliche Strategie unter anderen.

auf der Bühne des Švanda-Theaters stattfand. Auf der Webseite des Švanda-Theaters zu *AI: When a Robot Writes a Play* wird der Begriff ‚Autor:in‘ auch auf das Gesamtprojekt bezogen: „PROJECT AUTHOR: *Tomáš Studeník*“.³³ Tomáš Studeník, von dem die Projektidee stammt, leitet die Beratungsfirma Insane Business Ideas und entwickelt kreative Digitalprojekte für Unternehmen. Auf seiner Homepage wird seine Rolle im THEaiTRE-Projekt ebenfalls mit dem Wort ‚Autor‘ benannt: „Tomas is the author of THEaiTRE project celebrating 100 years of the word ‚robot‘. For the first time in history, artificial intelligence wrote a full-blown theatre play that was performed by human actors“.³⁴ Die KI wird zwar als Textproduzentin („wrote“) bezeichnet, doch sie ist nur ‚Schreiberin‘, während das symbolische Kapital von Studeník beansprucht wird. Die Rollenzuschreibung „author“ ist mit diesem Anspruch verbunden und entspricht der Arbeitspraxis von Studeník: strategische Vermarktungsplanung sowie öffentliche Repräsentation.

Das symbolische Kapital des Projekts THEaiTRE wird zwischen den Menschen verteilt, die es öffentlich (re)präsentieren. Bei einer live gestreamten Diskussion im Anschluss an die Uraufführung am 26.02.2021 traten Tomáš Studeník, David Košťák, die Computerlinguisten Rudolf Rosa und Ondřej Dušek sowie der Regisseur Daniel Hrbek auf. Auf der Projekthomepage (<https://theaitre.com>) wird die Videoaufnahme dieses Gesprächs als „discussion with project authors“ vorgestellt.

Zu einer erfolgreichen Werbestrategie für KI-Texte gehört der Hinweis auf Erstmaligkeit: „das erste von der KI verfasste Theaterstück“. Ähnlich ging z.B. *taz.de* im November 2022 vor, als sie „die erste“ KI-Kolumne dem Lesepublikum vorstellte.³⁵ Wie ‚der schreibende Roboter‘ wurde bei *taz.de* die KI als „Kolumnist*in“ namens Anic T. Wae anthropomorphisiert.³⁶ Anic T. Wae ist auch ein von Menschen gesteuertes und kontrolliertes Programm wie THEaiTRobot. Laut der Redaktion bekommt die KI Themenvorschläge und die von ihr generierten Texte können abgelehnt werden: „Manchmal müssen wir sehr oft auf Anics Knöpfe drücken, bevor ein Text in der richtigen Länge und Qualität herauskommt. [...] Texte, die Menschen oder Gruppen schaden

33 Herv. i. Orig., <https://www.svandovodivadlo.cz/en/inscenations/673/ai-kdyz-robot-pise-hru> (21.08.2023).

34 <https://www.tomas-studenik.com/> (21.08.2023).

35 Marie Kilg u.a.: „Wie schreibt eine Robo-Autor*in?“, in: *taz*, 26.11.2022, <https://taz.de/Kolumne-einer-kuenstlichen-Intelligenz/!5898282/> (21.08.2023). Ein weiteres Beispiel ist der Roman *1 the Road* (2018) von Ross Goodwin, der als „das erste von der KI verfasste Buch“ vermarktet wurde.

36 Ebd.

könnten, veröffentlichen wir nicht“.³⁷ Auch hier erscheint die KI als eine anthropomorphisierte ‚Schreiberin‘, die keine Verantwortung für die von ihr generierten Texte tragen kann. Die Praktiken von Lenkung und Kontrolle – sowie folglich die Verantwortung – übernimmt das ‚Kuratorium‘ als kollektiver Akteur, dem dadurch die Rolle ‚Verfasser:in‘ zukommt. Da dieses Kuratorium zwar namentlich bekannt ist, aber eher im Schatten bleibt, profitiert vor allem die Online-Zeitung *taz.de* vom symbolischen Kapital und wird ähnlich wie Tomáš Studeník zur ‚Autorin des Projekts‘.

Stephanie Catani hat 2020 festgestellt, dass deutsche Kunstschafter, die in der Gegenwart mit KI experimentieren (Hannes Bajohr, Kathrin Passig, Gregor Weichbrodt), in ihren Paratexten „auf die Präsenz der Autorinstanz“ bestehen.³⁸ Laut der Forscherin entsteht der Eindruck, dass die aktuellen KI-Experimente gerade einen traditionellen, starken Autor:inbegriff aktualisieren.³⁹ Das Fallbeispiel des THEaiTRE-Projekts bestätigt diese Tendenz. In seiner kollektiven Monografie behauptet das Projektteam programmatisch: „The author is not dead“.⁴⁰ Im Gegenteil, die KI stärke den Autor bzw. die Autorin, und zwar als Erweiterung des technischen Instrumentariums: „The author is thrown into their epoch and their arsenal expands. [...] [T]oday their portfolio of tools is expanding to include the new powers of computational technology“.⁴¹ Das Vorwort zu dieser kollektiven Monografie wurde von Tomáš Studeník verfasst, der sich dort statt ‚author‘ als „founding father of the THEaiTRE project“ bezeichnet.⁴² Die Begriffe ‚author‘ und ‚father‘ werden in diesem Fall austauschbar, was einer langen Tradition entspricht, Autor:innen-schaft als Elternschaft zu konzeptualisieren.⁴³

37 Ebd.

38 Stephanie Catani: „Erzählmodus an ‚Literatur und Autorschaft im Zeitalter künstlicher Intelligenz“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 64 (2020), S. 287-310, hier S. 303.

39 Ebd.

40 Schmidtová u.a.: *THEaiTRE*, S. 39.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 4.

43 Vgl. Christian Begemann: „Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik“, in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001*, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2002, S. 44-61, hier S. 45.

4. Fazit. Altes und Neues

Die komplexe Kategorie ‚Autor:innenschaft‘, sei es analog oder digital, lässt sich als ein Set von mehreren Arbeitspraktiken und folglich Rollen auffassen, die unterschiedlich verteilt werden können. Auch maschinelle Textproduktion basiert auf dem Zusammenspiel von drei grundlegenden Schreibpositionen nach Christoph Hoffmann: ‚Schreiber:in‘, ‚Verfasser:in‘ und ‚Autor:in‘. Ein KI-Programm ist als ‚Schreiber:in‘ für mediale Textgenerierung ohne bewusste Bestimmung des Inhalts zuständig und kann keine Verantwortung für den Inhalt tragen. Es sind Menschen, die als ‚Verfasser:innen‘ Planung, Lenkung und Kontrolle bzw. Korrektur der KI-Textproduktion sowie Verantwortung dafür übernehmen. Als ‚Autor:innen‘ im engeren Sinne, die durch öffentliche Repräsentationsarbeit und strategische (Selbst-)Vermarktung um das symbolische Kapital für KI-Projekte kämpfen, sind auch Menschen (ggf. im Namen von Institutionen) tätig.

Die Kooperation zwischen verschiedenen Akteur:innen kann erstens auf einer Ebene stattfinden: mehrere ‚Schreiber:innen‘, ‚Verfasser:innen‘, ‚Autor:innen‘. Zweitens ist eine hierarchische Arbeitsverteilung möglich: unterschiedliche Akteur:innen als ‚Schreiber:in‘ und ‚Verfasser:in‘ wie im Fall der KI-generierten Texte. Diese Verteilung ist hierarchisch, weil Arbeitspraktiken im unterschiedlichen Maß mit Ansprüchen auf das symbolische Kapital verbunden sind. Auf der ‚niedrigsten‘ Ebene der medialen Textgenerierung, die von der KI vertreten werden kann, ist der Anspruch auf das symbolische Kapital am geringsten.

Abschließend lässt sich zu der Eingangsfrage zurückkehren: Was passiert mit der Kategorie der Autor:innenschaft, wenn künstliche Intelligenz zu einer Akteurin des Schreibens wird? Die vorliegende Fallstudie zeigt: Wenn die Autor:innenschaft als ein Set von Arbeitspraktiken und Rollen aufgefasst wird, dann hat die Zusammensetzung dieser Kategorie eine epochenübergreifende Gültigkeit, unabhängig von der KI-Beteiligung. Durch digitale Technologien werden ‚alte‘ Rollen und Praktiken neu ausgestaltet.

Außerdem aktualisieren KI-Modelle eine fundamentale Kontroverse um das Konzept der Autor:innenschaft aus der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts. Im berühmten Aufsatz *Der Tod des Autors* (1967, *La mort de l'auteur*) von Roland Barthes handelte es sich um eine programmatische Akzeptanz der Tatsache, dass Sprache dem Menschen ständig ‚fremde Rede‘ vorgibt. Barthes' Vision war eine Schreibinstanz, die ihre eigene Subjektivität aufgibt und zum Medium der Sprache als Wörterbuch unzähliger Zitate wird: ‚[D]er Schreiber, der die Nachfolge des ‚Autors‘ antritt, hat keine Leidenschaften, Stimmungen,

Gefühle oder Eindrücke mehr in sich, sondern jenes gewaltige Wörterbuch, aus dem er ein Schreiben schöpft, das keinen Stillstand haben kann“.⁴⁴ Dieses Zitat würde sich heute als Definition für die textgenerierende KI eignen: Sie ist eine ‚Schreiberin‘ mit einem riesigen Wörterbuch und ohne eigenen Willen.

Dreißig Jahre vor Barthes hat Michail Bachtin in seinem Essay *Das Wort im Roman* (1934/35, *Slovo v romane*) die Erkenntnis formuliert, man habe beim Gebrauch der Sprache stets mit ‚fremden Wörtern‘ zu tun, die jemand schon gesprochen hat. Allerdings war es für Bachtin im Unterschied zu Barthes wichtig, dass ein Schriftsteller oder eine Schriftstellerin die eigene Freiheit gegenüber der Sprache behaupten kann: Er oder sie „kann die Sprache gebrauchen, ohne sich ihr ganz hinzugeben“.⁴⁵ Auch Jean-Paul Sartre hat in seinem Manifest *Was ist Literatur?* (1948, *Qu'est-ce que la littérature?*) die Aufgabe der engagierten Schriftsteller:innen gerade darin gesehen, sich dem ‚automatischen‘ Gebrauch einer ideologisierten Sprache zu widersetzen: „Wenn die Wörter krank sind, dann ist es an uns, sie zu heilen“.⁴⁶ Eine solche Arbeit an der Sprache oder zumindest ein bewusster Umgang mit der Sprache erhält im Zeitalter der KI eine neue Aktualität. Da GPT-Modelle die durchschnittliche menschliche Textproduktion im Internet nachahmen, wird man bei der maschinellen Textgenerierung mit „strong language, homophobia, racism, sexism, ableism, and references to sex and violence“ konfrontiert.⁴⁷ Vor diesem Hintergrund ist eine starke *agency* der menschlichen Akteur:innen gegenüber der ‚Sprache‘ gefragt: Programmierende können bestimmen, an welchen Textkorpora sprachbasierte Algorithmen trainiert werden; ‚Verfasser:innen‘ steuern die Textgenerierung und können das jeweilige Ergebnis verwerfen oder korrigieren. So erweist sich die Innovation der KI-Modelle unter anderem als eine digitale Wiederbelebung des fundamentalen ‚Machtkampfes‘ zwischen Mensch und Sprache, der im Fokus der literaturtheoretischen Debatte über Autor:innenschaft im 20. Jahrhundert stand.

44 Roland Barthes: „Der Tod des Autors“, in: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012, S. 57-63, hier S. 61.

45 Michail Bachtin: „Das Wort im Roman“, in: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, S. 154-300, hier S. 190.

46 Jean-Paul Sartre: *Was ist Literatur?*, hg. und mit einem Nachwort von Traugott König, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990, S. 216.

47 Perrigo, Billy: „An Artificial Intelligence Helped Write This Play. It May Contain Racism“, in: *Time*, 23.08.2021, <https://time.com/6092078/artificial-intelligence-play/> (21.08.2023). Diese Beobachtung wurde im Kontext des Projekts *AI* des Londoner Young Vic-Theaters (August 2021) formuliert.

Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail: „Das Wort im Roman“, in: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grübel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, S. 154-300.
- Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“, in: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012, S. 57-63.
- Begemann, Christian: „Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik“, in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001*, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2002, S. 44-61.
- Catani, Stephanie: „Erzählmodus an‘ Literatur und Autorschaft im Zeitalter künstlicher Intelligenz“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 64 (2020), S. 287-310.
- : „Generierte Texte. Gegenwartsliterarische Experimente mit Künstlicher Intelligenz“, in: *Schnittstellen. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Film, Fernsehen und digitalen Medien*, hg. von Andrea Bartl, Corina Erk und Jörn Glasenapp, Paderborn: Brill | Fink, 2022, S. 247-266.
- Hoffmann, Christoph: „Schreiber, Verfasser, Autoren“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 91,2 (2017), S. 163-187.
- Kilg, Marie u.a.: „Wie schreibt eine Robo-Autor*in?“, in: *taz*, 26.11.2022, <https://taz.de/Kolumne-einer-kuenstlichen-Intelligenz/!5898282/> (21.08.2023).
- Moutinho, Sofia: „Kinky and Absurd: The First AI-Written Play Isn’t Shakespeare – But it Has its Moments“, in: *Science*, 26.02.2021, <https://www.science.org/content/article/kinky-and-absurd-first-ai-written-play-isn-t-shakespeare-it-has-its-moments> (21.08.2023).
- Perrigo, Billy: „An Artificial Intelligence Helped Write This Play. It May Contain Racism“, in: *Time*, 23.08.2021, <https://time.com/6092078/artificial-intelligence-play/> (21.08.2023).
- Radford, Alec u.a.: „Better Language Models and Their Implications“, in: OpenAI Research, 14.02.2019, <https://openai.com/research/better-language-models> (21.08.2023).
- Rosa, Rudolf u.a.: „THEaiTRE: Artificial Intelligence to Write a Theatre Play“, in: *arXiv*, e-Print archive, Cornell University, 25.06.2020, <https://doi.org/10.48550/arXiv.2006.14668> (21.08.2023).
- : „THEaiTRE 1.0: Interactive Generation of Theatre Play Scripts“, in: *Proceedings of the Text2Story’21 Workshop*, hg. v. Ricardo Campos u.a., CEUR Workshop Proceedings, Vol-2860, 2021, S. 71-76, <http://ceur-ws.org/Vol-2860/> (21.08.2023).
- Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?*, hg. und mit einem Nachwort von Traugott König, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990.

- Schmidtová, Patrícia u.a: *THEaiTRE: Generating Theatre Play Scripts Using Artificial Intelligence*, Prague: Institute of Formal and Applied Linguistics, 2022, <https://ufal.mff.cuni.cz/books/2022-schmidtova> (21.08.2023).
- Schönthaler, Philipp: *Die Automatisierung des Schreibens & Gegenprogramme der Literatur*, Berlin: Matthes & Seitz, 2022.
- Stingelin, Martin: „Schreiben“. Einleitung“, in: *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“*. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. von dems. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, München: Fink, 2004, S. 7-21.
- Studeník, Tomáš: „Innovator | Founder | Author | Hacker“ [Homepage], <https://www.tomas-studenik.com/> (21.08.2023).
- Švandovo divadlo na Smíchově: „AI: Když robot píše hru“, <https://www.svandovodivadlo.cz/en/inscenations/673/ai-kdyz-robot-pise-hru> (21.08.2023).
- Theaitre: „Web of the the [sic] First Theatre Play Written by AI“, <https://theaitre.com/> (21.08.2023).
- Tret'jakov, Sergej: *Dén Ši-chua. Bio-interv'ju*, Moskva: Molodaja gvardija, 1930.
- [ÚFAL TR-2021-67] THEaiTRobot 1.0 et.al.: *AI: When a Robot Writes a Play*. ÚFAL Technical Report TR-2021-67, 2021, <https://ufal.mff.cuni.cz/techrep/tr67.pdf> (21.08.2023).

Arbeit oder Dichtung?

Das Notizbuch als Akteur bei Bertolt Brecht

Claas Morgenroth

„was für Unheil die Autorschaft nach sich ziehe!“¹

Bis heute dominiert die Vorstellung, dass der Dichter oder der Autor eine Person ist, die Quelle oder Träger von Gedanken ist, die in einem jeweiligen Text zum Ausdruck kommen; das gilt insbesondere für die Schule und das literarische Feld jenseits der akademischen Diskurse. Dieser Umstand verdeckt, dass Literatur, dass Dichterinnen auch (oder nur) aus Handlungen respektive Praktiken hervorgehen, die jeweils medientechnisch bestimmt sind. Schließlich sind die Autoren von Literatur nur darum Autorinnen, weil sie Schriftsteller sind, also etwas schreiben und mit etwas schreiben. Auf diese Performanzfolge setzt Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie (abgekürzt ANT), indem sie Personen *und* Dinge durch Prozesse ersetzt. Latours ‚Akteur‘ steht damit in einem direkten Konkurrenzverhältnis zum ‚Autor‘, weshalb man die Rekonstruktion des einen mit der Diskussion des anderen Begriffs in eine produktive Verbindung bringen kann. Nebenbei verfolgen die Laborstudien der ANT eine durchaus unkonventionelle Idee von Arbeit. Es dürfte also interessant sein zu beobachten, in welches Licht der Begriff des Akteurs respektive die Prozessualisierung der Literatur das Verhältnis von „Autor:innenschaft und/als Arbeit“ stellt.

Ein Beispiel sind die Notizbücher von Bertolt Brecht. Als Entwurfsmedien und Ideenmaschinen stellen sie eine unverzichtbare Station in Brechts Arbeitswelt dar; sie geben Auskunft über die verschiedenen Entwicklungsstadien literarischer Praktiken und Techniken. Sie bilden außerdem die Spur eines Schreibens, das – gesellschaftstheoretisch betrachtet – nicht Literatur ist, sondern werden soll. Im Zeitalter des Urheberrechts und der Druckerpresse nehmen Notizbücher – wie Manuskripte überhaupt – eine besondere Rolle ein. Sie gehören sehr viel mehr zu einer konkreten Person, die mit ihrer Handschrift

1 Johann Wolfgang Goethe: *Campagne in Frankreich 1792*, in: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hg. v. Karl Richter, in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 14: *Autobiographische Schriften der frühen Zwanzigerjahre*, hg. v. Rainer Wild, München: btb, 2006, S. 335-516, hier S. 396.

vor der Schwelle des Marktes und der politischen Herrschaft steht.² Notizbücher ermöglichen damit einen anders akzentuierten Autorbegriff als etwa gedruckte Bücher oder ‚Werke‘; sie zeigen, dass und wie die Autorin medial und medienhistorisch vermittelt ist. Die 2010 aufgenommene Faksimileedition von Brechts Notizbüchern setzt diesen werkpolitischen Befund mit den Mitteln der Philologie fort, indem sie den Sonderstatus der Notiz für die Konstitution des Autors noch einmal unterstreicht.³

Ziel dieses Aufsatzes ist, das Verhältnis von Autor:innenschaft und Arbeit aus einer kulturtechnischen und medienhistorischen Perspektive zu diskutieren. Ob man dafür noch den ‚Autor‘ braucht oder ob man ihn besser durch den ‚Akteur‘ ersetzt, wird sich zeigen. Brecht selbst hatte sich am Anfang seiner Karriere einer, wie er es im Svendborger Exil formuliert, „ziemlich nihilistischen Kritik der bürgerlichen Gesellschaft“ hingegeben, die ein starkes Autor-Ich voraussetzte (den revoltierenden Avantgardisten), zugleich aber dessen Scheitern antizipierte (den melancholischen Avantgardisten). Die Karl Marx-Lektüre der späten 1920er-Jahre brachte Brecht dazu, die „eigenen zerstreuten praktischen Erfahrungen und Eindrücke richtig lebendig“, d.h. politisch werden zu lassen. Entsprechend kann man Brechts Notizen auch als ‚Musterung‘ und Probe der Politisierung lesen, als ein ‚Studium des Marxismus‘, das im beständigen Abgleich mit der Arbeitswelt des Dichters und Intellektuellen steht.⁴ Dabei taucht eine Frage auf, die für das Verhältnis von Arbeit und Autorschaft konstitutiv ist: Ist der Urheber von Literatur, also der Schriftsteller, eigentlich Objekt oder Subjekt seiner Praxis?

Auf dem folgenden Blatt aus dem Notizbuch 25 (Abb. 9.1) heißt es entsprechend: „[‚Plagiate‘ ausfindig] zu machen bedeutet hier kunst es ist ge[m]

2 Dazu Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 164-183.

3 Zur „phänomengetreuen“ bzw. diplomatischen Umschrift der Notizen und zu den Editionsprinzipien der Ausgabe der Notizbücher siehe „Bertolt Brecht, *Notizbücher*, Einführung in die Edition (EE G) (2008)“, zuletzt geändert am 05.09.2014, <https://www.brecht-notizbuecher.de/einfuehrung/attachment/einfuehrung-in-die-nba/> (03.10.2023), S. 83 f. Zur Werkpolitik siehe Benne: *Die Erfindung des Manuskripts*, S. 219-251, und Steffen Martus: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin, New York: de Gruyter, 2007.

4 Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (WA), hg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 20: *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967, S. 46 („Der Lernende ist wichtiger als die Lehre“). Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (GBA), hg. v. Werner Hecht u.a., Bd. 22: *Schriften 2*, Berlin, Weimar und Frankfurt a.M.: Aufbau und Suhrkamp, 1993, S. 138. Zur ‚Musterung‘ siehe WA 20, S. 47 („[Musterung der Motive junger Intellektueller]“). Mit „Studium des Marxismus“ ist die Sammlung an Notizen, Manu- und Typoskripten überschrieben, die von der WA zum Thema systematisiert worden ist.

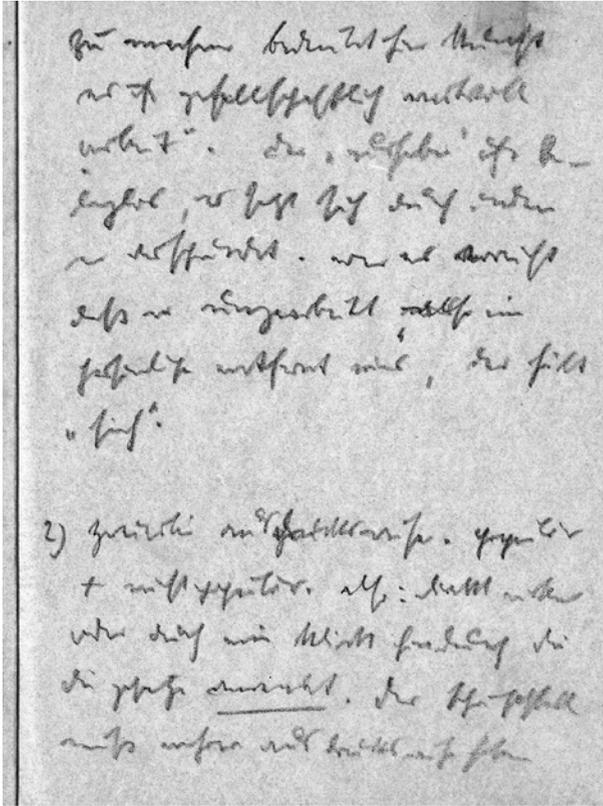


Abb. 9.1 Bertolt Brecht: *Notizbücher*, NB 25, Format: 10,6 × 14,2 cm, 94 Blatt (einschl. Umschlag, Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, 10363/48r

sellschaftlich wertvolle ‚arbeit‘. Der ‚urheber‘ ist belanglos, er setzt sich durch indem er verschwindet.“⁵

Brechts Überlegung zeigt, was am Autor:innenschaftsdiskurs eigentlich so interessant ist: Im Autor spiegeln sich das Selbstverständnis des bürgerlichen Subjekts und die Idee des Einzelnen und des Kollektivs, im Autor spiegeln sich Aufstieg und Krise des Individuums. Brechts Auseinandersetzung mit der marxistischen Ästhetik kann man darum und zu guter Letzt als historischen

⁵ Bertolt Brecht: *Notizbücher*, NB 25, 48r, <https://www.brecht-notizbuecher.de/reproduktionen/notizbuecher/notizbuch-25/> (03.10.2023). Umschrift nach: Bertolt Brecht: *Notizbücher*, hg. v. Martin Kölbel und Peter Villwock, im Auftrag des Instituts für Textkritik (Heidelberg) und der Akademie der Künste (Berlin), Band 7: *Notizbücher 24-25 (1927-1930)*, Berlin: Suhrkamp, 2010, S. 310.

Vorläufer *und* Gegenentwurf zum Akteursbegriff lesen. Die weiteren Überlegungen sollen also auch eine Theoriediskussion anstoßen zum Schreiben als Arbeit, zum begrifflichen Verhältnis von Materialität und Materialismus, zur Politisierung der Autorin und zur Methode und den Gegenständen einer praxeologischen Literaturwissenschaft.

1. Das Notizbuch als Akteur

Warum ist ein Notizbuch ein Akteur? Latour entfaltet seinen Begriff des Akteurs am Beispiel von Louis Pasteurs 1876 publiziertem Bericht zur Bedeutung von Hefe für die Gärung von Milchsäure. Pasteurs Laborversuche zeigten, so Latour, wie Hefe handelt, wobei erst durch die Handlungen selbst die Hefe als Hefe, also als Ding oder auch nichtmenschlicher Akteur erscheint. Für Pasteur und die Hefe heißt das: Beide handeln, also sind beide Akteure. In Kurzform: „Pasteur handelt, *damit* die Hefe von sich aus handelt.“⁶ Die Folgerung ist durchaus delikant, weil sie sowohl konstruktivistisch wie realistisch argumentiert.⁷ Und sie forciert ein Paradigma, das im Zentrum der praxeologisch- oder auch prozessorientierten Kulturwissenschaften steht: das Performanz-Modell. Es geht jeweils vom Gebrauch aus, den Praktiken und Techniken der Menschen und Dinge.⁸

Wenn man die Argumentationslinie der Akteur-Netzwerk-Theorie mit der Autor:innenschaftsdebatte vergleicht, sind die Parallelen nicht zu übersehen, geht es doch in beiden Fällen darum, die Kräfte des Handelns und der Erkenntnis vom Menschen abzuziehen und neu zu verteilen. Die Entdeckung nichtmenschlicher Akteure setzt damit die Kritik am Inspirationsmodell der Poetik fort, das Entdeckungen und Innovationen an den Geist des Forschers oder der Autorin heftete. Intentionen werden ersetzt durch Versuchsaufbauten, Medien und Techniken; Handlungsautonomien werden erweitert oder abgelöst durch Diskurse, Bedingungen und Umstände, schließlich durch Netzwerke mit

6 Bruno Latour: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 157 (Herv. i. Orig.; aus dem Kapitel „Von der Fabrikation zur Realität. Pasteur und sein Milchsäureferment“, S. 137-174).

7 Zu dieser Antinomie der Wissenschaftstheorie siehe Andréa Belliger und David J. Krieger: „Einführung“, in: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. v. dens., Bielefeld: transcript, 2006, S. 13-50, hier S. 31 f.

8 Siehe dazu Sybille Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, insbes. S. 15, und Andreas Reckwitz: „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32,4 (2003), S. 282-301, insbes. S. 282.

kollektivierendem Charakter. All dies erfolgt zugunsten eines Performanzbegriffs, der auf die verschiedenen ‚Wie‘-Modalitäten des Wissens und der Literatur konzentriert ist.⁹ Ins Allgemeine gesprochen: ‚Wissen‘ und ‚Literatur‘ und ‚Autor‘ sind im Grunde genommen Pronomina von Praktiken.

Dieser Wechsel im Beschreibungsmuster ist kein isoliertes Phänomen im Feld der Wissenschaften, sondern verrät etwas über die Selbstbeschreibungsmodalitäten unserer Gegenwartsgesellschaft und darum auch etwas über den Begriff der Arbeit. In der von Andréa Belliger und David J. Krieger 2006 vorgelegten Einführung zur Akteur-Netzwerk-Theorie heißt es:

Die moderne Gesellschaft brauchte rationale, autonome Subjekte, freie Bürger, die die Aufgabe der Selbstbestimmung durch das Abschließen von Sozialverträgen auf sich genommen haben. Die globale Wissensgesellschaft braucht vielleicht andere Akteure; solche, die fähig sind, heterogene Verbindungen einzugehen, multiple Rollen zu spielen und flexible Netzwerke ohne Rekurs auf fixierte persönliche, soziale und kulturelle Identitäten zu bilden.¹⁰

Diagnosen wie diese zur Flexibilisierung und Selbstreferentialisierung der Autorin gehen mit einem veränderten Arbeitsbegriff respektive einer Netzwerkökonomie einher, der und die nicht mehr auf den Einzelnen und dessen Reproduktion beschränkt ist, ob nun zur Sicherung der Lebensbedingungen und der Fortpflanzung, zur Bestimmung der sozialen Rolle, als Lohnarbeit, Erwerbsarbeit oder Selbstverwirklichung, als Unterwerfung der Natur, als Tauschwert oder Ware. Als Akteur steht dieser Mensch nicht im Zentrum des Naturgeschehens, auch nicht im Zentrum der Kapitalisierung von Arbeit im traditionellen Sinn. Er geht auf im Versuchsaufbau. Das Labor wird zu einer Metapher des Sozialen, das nach denselben Prinzipien erprobt und beobachtet werden kann. Aus der *auctoritas* des Autors wird die „rekursive Autorisierung“ der Akteure.¹¹

Natürlich kann man den oder die Autorin weiterhin als Teil eines Arbeitsmarktes begreifen, der seine Teilnehmer bezahlt, verrentet, versichert, beglückt oder ausbeutet, aber die Aufmerksamkeit verschiebt sich. Sie löst sich ab vom ‚Autor‘ als einer immer noch vereinzelt, handelnden Person, und geht über zum Schreiben, das als die eigentliche Tätigkeit angesehen wird, als die eigentliche Operation oder Praxis, aus der sowohl die Literatur als auch die Autorin als Subjekt und Begriff hervorgehen. Dieses Schreiben wiederum besteht aus

9 Dazu zusammenfassend Reckwitz: „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken“, S. 285.

10 Belliger/Krieger: „Einführung“, S. 37.

11 Latour: *Die Hoffnung der Pandora*, S. 160.

zahlreichen Elementen oder Akteuren, die in einem Netzwerk zusammenwirken und unter denen der Schriftsteller eine Akteurin unter vielen ist, mal mehr, mal weniger wichtig. Eine solche praxeologische Wende in den Beobachtungsregistern kann empirisch und experimentell erfolgen oder sich an der Inszenierung von Autorschaft, sprich einer szenisch aufgeführten Poetik oder Selbstbeschreibung orientieren. Man kann sich dazu der Terminologie der ANT bedienen oder auf die Schreibszenen- und Kulturtechnikforschung zurückgreifen.¹² Der Ansatz ist zunächst einmal gleich.

2. Das Netzwerk und die Arbeit der (notierenden) Dinge

Notizbücher gibt es seit je her, von den sogenannten Merkbüchern der Antike, den Hypomnemata, bis zum Notebook, auf Papier oder elektronisch. Ihre Geschichte zu rubrizieren und auf den Begriff zu bringen, ist schwierig.¹³ Ertragreicher ist, sich am Einzelfall zu orientieren: Bertolt Brechts Notizbüchern. Brecht hat 56 solcher Bücher angelegt, zu verschiedenen Zeiten, an unterschiedlichen Orten und in verschiedenen Formaten. Ihre Aufgaben sind zum Teil grundverschieden, wenngleich sich einige wiederholen. So nutzt Brecht seine Notizbücher, um Einfälle zu Projekten und Stücken festzuhalten. Das können Wörter, Sätze, kurze Dialoge oder Planskizzen sein. Hinzu treten poetologische Entwürfe, kleinere Lektürefrüchte und sonstiger Beifang, Adressen etwa. Selbstreferentielle Anmerkungen zum Notieren finden sich nicht, allerdings gewinnt Brechts Selbstverständnis als Autor zunehmend an Gewicht, das gilt insbesondere für das Jahr 1929, in dem sich Brecht intensiver mit den Folgen des Marxismus und der Methode des dialektischen Materialismus für den Literaturbegriff beschäftigt. Auf diesen Aspekt wollen wir näher eingehen und Latours Überlegungen zur spezifischen Materialität von Dingen und Netzwerken an einem Beispiel diskutieren.

12 Vgl. dazu Bruno Latour: „Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlichen Dinge“ (1986), in: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. v. Andréa Belliger und David J. Krieger, Bielefeld: transcript, 2006, S. 259-307, hier S. 283. Zum Stand der Schreibszenenforschung Claas Morgenroth: *Bleistiftliteratur*, Paderborn: Brill | Fink, 2022, S. 100-111.

13 Zu den Anfängen des Notizbuches als Merkbuch siehe Christian Moser: „Mobilmachung des Geschriebenen: Das *hypomnema* als *portable medium* in der antiken Selbstkultur“, in: *Portable media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*, hg. v. Martin Stingelin und Matthias Thiele, München: Fink, 2009, S. 51-69.

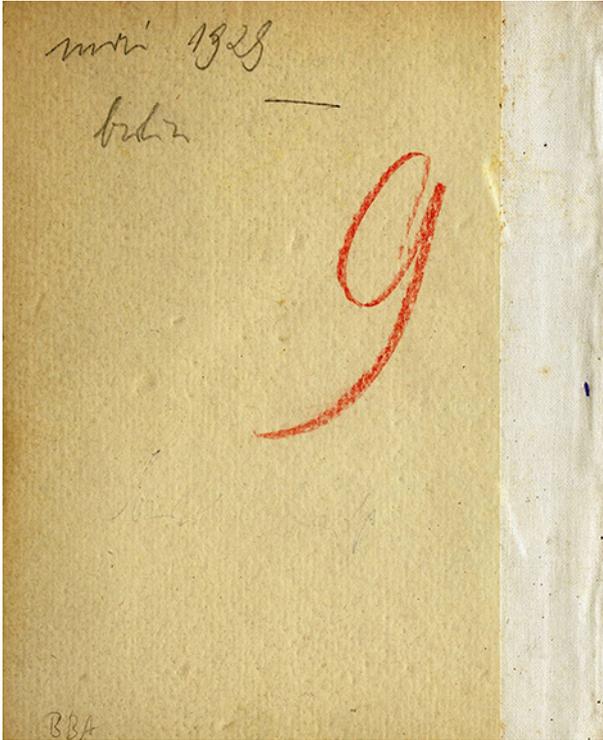


Abb. 9.2 Bertolt Brecht: *Notizbücher*, NB 25, Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, 10363/1v, [mai 1929 berlin]¹⁴

Akteure bestehen aus ‚Handlungsprogrammen‘ und enthalten ein ‚Skript‘, wie es bei Madeleine Akrich und Bruno Latour heißt. „Jedes Artefakt“, so Latour, „hat sein Skript, seinen Aufforderungscharakter, sein Potenzial, Vorbeikommende zu packen und sie dazu zu zwingen, Rollen in seiner Erzählung zu spielen.“¹⁵ Man könnte auch sagen: Jedes Ding hat bestimmte Eigenschaften und führt entsprechende Möglichkeits- und Ermöglichungsbedingungen mit

14 Brecht: *Notizbücher 24-25 (1927-1930)*, S. 217 f. Für die Faksimiles: <https://www.brecht-notizbuecher.de/reproduktionen/notizbuecher/notizbuch-25/> (03.10.2023).

15 Bruno Latour: „Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie, Genealogie“, in: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. v. Andréa Belliger und David J. Krieger, Bielefeld: transcript, 2006, S. 483-528, hier S. 485. Zum ‚Handlungsprogramm‘ Madeleine Akrich und Bruno Latour: „Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie für die Semiotik menschlicher und nicht-menschlicher Konstellationen“, in: ebd., S. 399-406. Zum ‚Skript‘ zusammenfassend Belliger/ Krieger: „Einführung“, S. 37-45.

sich. Als Akteur und im Zusammenspiel mit anderen Akteuren entfaltet es sich und handelt. Was heißt das konkret? Unser Beispiel, das Notizbuch 25 aus den Jahren 1929/30, hat ein geeignetes Format und das passende Gewicht, um mitgenommen zu werden; es kooperiert mit Bleistiften, schwarzer Tinte und Rotstift (vgl. Abb. 9.2, 9.3 und 9.4). Weil es gebunden ist und aus Papier besteht, kann es leicht beschrieben werden. Man darf Seiten herausreißen oder etwas hineinlegen. Allgemeiner formuliert: Dieses Notizbuch ist mobil und mobilisiert, es passt sich Körpern und Kleidungsstücken an und will beim Träger bleiben, der damit die Chance erhält, die Schwächen seines Gedächtnisses zu kompensieren – oder zu fördern. Hinzu kommt der Aufforderungscharakter des Notizbuches.¹⁶ Weil es so und so genutzt werden kann, will es auch so und so benutzt werden.¹⁷ Ideen und kurz Gedachtes erhalten darum über das Schreiben und im Medium der Schrift einen anderen Raum und eine andere Zeit, die wiederum von anderer Dauer ist. Das führt etwa dazu, dass sich unter den Notizen neben „Aphorismen und Exzerpten“ auch „Diät-, Koch- und Badevorschriften“ finden.¹⁸ Auf dem nachfolgenden Blatt (Abb. 9.3; es steht auch im Original auf dem Kopf) legt Brecht dar, wie er seine Körperpflege organisieren möchte. Auf dem zweiten (Abb. 9.4) stehen Einfälle zum *Fatzer*-Stück und zu den *Keuner*-Geschichten. Beides hat Platz am selben Schreibort.

ölen
 oder gießen
 k[öl]alt nachwaschen
 ganz heiß
 7 minuten sitzbad

bürsten
 ölen
 bürsten
 kalt
 heiß waschen¹⁹

16 Christian Benne diskutiert diesen Aspekt unter dem Begriff der Affordanz: *Die Erfindung des Manuskripts*, S. 131. Auch Latour und Akrich gebrauchen den Terminus, vgl. Dies.: „Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie“, S. 401.

17 In diesem Sowohl-als-Auch steckt Latours Begriff der Symmetrie.

18 Nach dem Kommentar der Herausgeber, Brecht: *Notizbücher*, Bd. 7, S. 455.

19 Brecht: *Notizbücher 24-25 (1927-1930)*, S. 247. Für das Faksimile: <https://www.brecht-notizbuecher.de/reproduktionen/notizbuecher/notizbuch-25/> (03.10.2023).

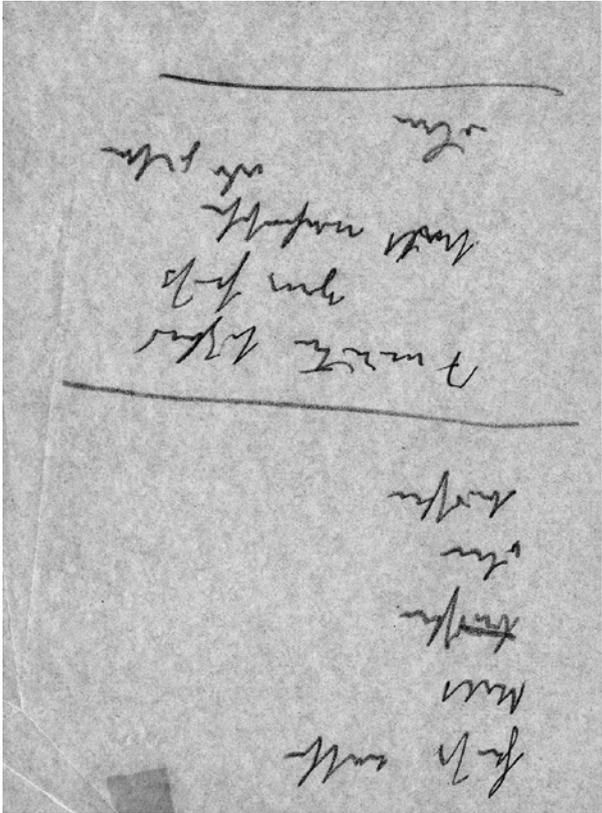


Abb. 9.3 Bertolt Brecht: *Notizbücher*, NB 25, Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, 10363/16v

beginn: der chor referiert
den 4jährigen krieg

fatzer: aber das ist ja nicht
unsere sache die hier
so blutig abgehandelt wird

k
was schaust du genosse?
Sieh um dich wieviele bis zu den
zählen

hier versammelt sind in der erde
hausend wie ratten immerfort²⁰

²⁰ Ebd., S. 286.

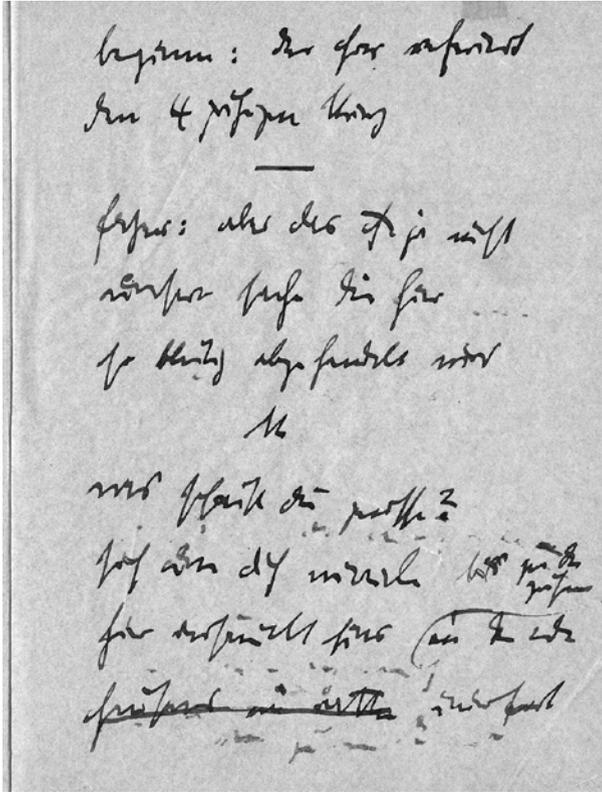


Abb. 9.4 Bertolt Brecht: *Notizbücher*, NB 25, Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, 10363/36r

Wer die Eigenart des Notierens systematisch erproben möchte, sollte Eintragungen wie diese ‚falsch‘ lesen, also das Notizbuch 25 wie einen zusammenhängenden Text behandeln, der von der ersten bis zur letzten Seite voranschreitet. Es geht nicht. Man muss sich stattdessen von den strukturellen Eigenarten des Notizbuches leiten lassen. Text, Autorin und Leserin sind jeweils Akteure, die für sich und gemeinsam ein Netzwerk bilden, das vom Einband über den Schreibstift zum Einfall zur Edition führt, die es über den Abdruck der Faksimiles und durch eine diplomatische Umschrift möglich macht, Brechts Notizbücher auf genau diese Art und Weise zu lesen. So entstehen Abhängigkeiten, Relationen und Verhältnisse, die behelfsweise an Akteure – Text, Autor, Leser – geheftet werden, *de facto* aber durch Praktiken artikuliert werden, die über die Rekonstruktion ihrer operativen Ketten sich zeigen.

Wenn man sich auf diesem Weg dem Verhältnis von Autor:innenschaft und Arbeit zuwendet, dann kommt man nicht umhin, Erkenntnisinteresse und -methode an den materialen Bedingungen der Akteurinnen zu messen, ob sie nun aus Papier bestehen, Hände benutzen oder Augen. Der Akteur, in unserem Beispiel das Notizbuch, besteht also nicht nur aus Praktiken und Operationen, die zusammen ein Handlungsprogramm bilden; er hat auch einen Körper, eine spezifische Materialität. Für eine praxeologisch orientierte Literaturwissenschaft bedeutet das: Sie befasst sich stets mit materiell induzierten Praktiken, wird also den Arbeitsbegriff um die Arbeit der Dinge erweitern müssen – in etwa so, wie man sagt, dass Holz ‚arbeitet‘ oder bestimmte Materialien diese und jene Arbeitstechniken und -schritte verlangen oder sogar erzwingen. Etwas formelhaft: Brecht arbeitet, weil sein Notizbuch arbeitet – und umgekehrt.

3. Antinomie der Vermittlung: Materialität – materialistisch

In seinem Aufsatz „Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlichen Dinge“ befasst sich Bruno Latour mit der Kraft und Macht des „Schreibens und der Visualisierung“, wie „alles und jedes in Inskriptionen umgewandelt“ werden kann.²¹ Unter seinen Beispielen sind auch Notizbücher. Seine Aufmerksamkeit gilt dabei den „Vorteilen“ der „zweidimensionalen Inskription“. Sie sei „mobil, aber auch *unveränderlich, präsentierbar, lesbar* und miteinander *kombinierbar*“;²² „flach“ und reproduzierbar.²³ Sie könne außerdem ‚überlagert‘ werden: „Das Meiste, was wir ‚Struktur‘, ‚Muster‘, ‚Theorie‘ und ‚Abstraktion‘ nennen“, so Latour, „sind Konsequenzen solcher Überlagerungen“. Schließlich könnten Inskriptionen „zum Bestandteil eines geschriebenen Textes gemacht werden“ und „mit der Geometrie verschmelzen“, also den zweidimensionalen mit dem dreidimensionalen Raum verbinden.²⁴

Latours Beobachtungen sind durchaus adäquat, wenn es darum geht zu verstehen, wie Brecht in seinen Notizbüchern über die Aufzeichnung, Transformation, Entwicklung oder Erzeugung von Einfällen zu seinen ‚Gedanken‘, Theorien oder dramatischen Konzepten gelangt. Klar ist: Es bedarf einer medialen Form und einer entwickelten Schreibpraxis, um Konzepte so

21 Latour: „Drawing Things Together“, S. 261 f.

22 Ebd., S. 266 (Herv. i. Orig.).

23 Ebd., S. 280.

24 Ebd., S. 285-287.

hervorzubringen und aufzubereiten, dass sie als solche erkannt, benutzt, weitergegeben oder aufbewahrt werden können. Aber genügt das? Wir wollen uns an dieser Stelle nur auf Latours Posten ‚Theorie‘ und ‚Abstraktion‘ konzentrieren, um einen begrifflichen Konflikt ins Spiel zu bringen, der sich zwischen Latours Terminologie und Brechts Auseinandersetzung mit Marx und Engels geradezu aufdrängt, und zwar den zwischen ‚Materialität‘ und ‚materialistisch‘. In seiner Kritik am Marxismus und am historischen Materialismus bemerkt Latour in „Drawing Things Together“: „Ironischerweise sind viele ‚materialistische‘ Darstellungen des Auftretens von Wissenschaft keineswegs materiell, da sie die präzise Praxis und Kunstfertigkeit des Wissens ignorieren und den allwissenden ökonomischen Historiker von genauerer Untersuchung abhalten.“²⁵ Latours Argument markiert die Differenz zwischen praxeologischen, kulturtechnischen oder allgemein performativen Ansätzen und historisch-materialistischen ‚Kompetenz‘-Modellen. Es hat zugleich ein gewisses Alter. In der fragmentarischen Notiz „Verantwortlichkeit ökonomischer Zustände“ hatte Brecht dazu bereits den folgenden Einwand formuliert:

Viele von uns wehren sich gegen Beschreibungen der Welt, in denen für alle Vorgänge auf dem Gebiet der Kultur ökonomische Zustände verantwortlich gemacht werden. „Das ist zu einfach – einfach im gesellschaftlichen Sinn. Das ist zu grob, nicht fein genug – fein im gesellschaftlichen Sinn.“²⁶

Versuchen wir, die beiden Positionen zu reformulieren: Mit dem Begriff Akteur verfolgen Latour und andere eine an Praktiken und Techniken orientierte positivistische Beobachtungs- und Beschreibungsmethode, die sich am Einflussverhalten von Materialien, deren Handlungsgeboten und -grenzen orientiert. Im Zentrum der Wissensakkumulation steht der reale Gebrauch, der zusammengenommen ein Netzwerk symmetrisch angelegter Akteure bildet. Überraschend attraktiv an dieser Perspektive ist, dass geradezu plötzlich die komplexe Welt des Materials zur Bedingung des Denkens und der Ideen wird.²⁷ Es kommt demnach darauf an zu begreifen, *wie* ein Notizbuch funktioniert und *wie* es gebraucht wird, um zu verstehen, *was* eigentlich dort steht. Die Arbeit des Dichters, Autors, Schreibers, in unserem Beispiel: Bertolt Brecht,

25 Ebd., S. 261.

26 Bertolt Brecht: „[Verantwortlichkeit ökonomischer Zustände]“, Typoskript, etwa 1932, in: in: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (GBA), Bd. 21: *Schriften 1. 1914-1933*, bearb. v. Werner Hecht, 1992, S. 569 f.

27 Zum Moment der Überraschung siehe auch Latour: *Die Hoffnung der Pandora*, S. 327-359 („Überraschungsmomente des Handelns. Fakten, Fetische und Faitiches“).

wird damit zur Arbeit eines Netzwerks menschlicher und nicht-menschlicher Akteure. Der Autor-Begriff erweist sich dann nur als Hülle oder Pronomen einer historischen Formation, die aus operativen Ketten besteht.

Brechts Kritik am bürgerlichen Subjekt deckt sich mit dieser Position, jedenfalls was den praktischen und technischen Aspekt der Literatur als Effekt von Schreibprozessen oder Aufführungspraktiken angeht.²⁸ Sie versieht den Autor aber mit einem historisch-materialistischen Vorzeichen. Demnach bleiben die Techniken und Praktiken des Schriftstellers Aspekt einer kapitalistisch organisierten Arbeitswelt, die Autorinnen und Werke nach ihrem Waren- und Tauschwert behandelt. Gegen eine solche Verwertungslogik, so Brecht, ist die bürgerliche Poetik machtlos; sie darf darum auch nicht auf den Beistand der marxistischen Literaturtheorie hoffen. Denn die kommunistische Ästhetik löst die Idee des „selbstschöpferischen“,²⁹ individualistischen Dichters ebenfalls auf: „In den wachsenden Kollektiven erfolgt die Zertrümmerung der person“, heißt es an einer Stelle des Notizbuchs 25 (Abb. 9.5). Kurz: Das Notizbuch wird zum Schauplatz, auf dem Brecht sich zu einem marxistischen Autor macht, der weiß bzw. zunehmend versteht, dass seine ‚Autorschaft‘ aus der Funktionsweise des kapitalistischen Gesellschaftssystems hervorgeht. Vom Dichter und der Dichtung im romantischen oder bürgerlichen Sinn kann also keine Rede mehr sein.³⁰ Aber welche Arbeit übt dieser Autor noch aus – oder sollte der Autorinnenbegriff durch den des Akteurs ersetzt werden? Wie könnte man Brechts historischen Materialismus mit einer netzwerktheoretischen und/oder kulturtechnischen Position verbinden?

in den wachsenden Kollektiven
erfolgt die Zertrümmerung der
person

x

die mutmaßungen der alten
philosophen von der gespaltenheit
des menschen realisieren sich:
in form einer ungeheuren krank-

28 Siehe Brechts Schriften zum Lehrtheater resp. die vorbereitenden Notizen in NB 25, z.B. 75^f, Brecht: *Notizbücher 24-25 (1927-1930)*, S. 366: „zum aktiven lehrtheater, einem neuartigen institut ohne zuschauer, deren spieler zugleich hörende + sprechende sind und dessen verwirklichung im interesse eines kollektivistischen, klassenlosen gemeinwesens liegt.“

29 So Erich Kleinschmidt: „Autor“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (1997), hg. v. Klaus Weimar u.a., Bd. 1: A-G, Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 176-180, hier S. 177.

30 Zum Unterschied von ‚Dichter‘ und ‚Schriftsteller‘ siehe ebd.

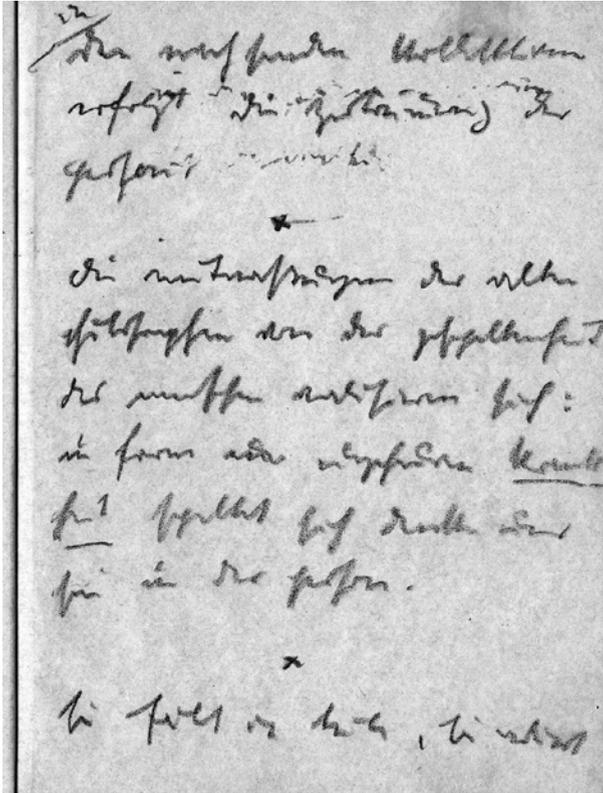


Abb. 9.5 Bertolt Brecht, Notizbücher, NB 25, Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, 10363/79r

heit spaltet sich denken und
sein in der person

x

sie fällt in teile, sie verliert³¹

Probieren wir es mit jener Antinomie der Vermittlung, die Latour für das Zusammenspiel von Konstruktivismus und Realismus am Beispiel von Pasteurs Laborversuchen vorgenommen hatte. Nur dass wir stattdessen die Begriffe Materialität und Materialismus benutzen. So gesehen ist Brechts Notizbuch Akteur einer Politisierung, die aus dem nihilistischen Kritiker einen Theoretiker kommunistischer Poesie werden lässt, der wiederum die spezifische Materialität des Schreibens in einer Geschichte des historischen Materialismus

31 Brecht: *Notizbücher 24-25 (1927-1930)*, S. 374. Für das Faksimile: [https://www.brecht-notizbuecher.de/reproduktionen/notizbuecher/notizbuch-25/\(03.10.2023\)](https://www.brecht-notizbuecher.de/reproduktionen/notizbuecher/notizbuch-25/(03.10.2023)).

aufgehen lässt. Hier arbeiten alle, könnte man sagen, und wer genau hinsieht, wird bemerken – wenn er es denn mit Bertolt Brecht hält –, dass Latours Symmetrie der Akteure immer auch einer reichlich asymmetrischen Verwertungslogik folgt. Ohne die Leistung des Notizbuchs aber wäre das nicht zu denken. Oder?

Literaturverzeichnis

- Akrich, Madeleine und Bruno Latour: „Zusammenfassung einer zweckmäßigen Terminologie für die Semiotik menschlicher und nicht-menschlicher Konstellationen“, in: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. v. Andréa Belliger und David J. Krieger, Bielefeld: transcript, 2006, S. 399-406.
- Belliger, Andréa und David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript, 2006.
- : „Einführung“, in: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. v. dens., Bielefeld: transcript, S. 13-50.
- Benne, Christian: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Brecht, Bertolt: „[Verantwortlichkeit ökonomischer Zustände]“, Typoskript, etwa 1932, in: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBA)*, Bd. 21: *Schriften 1. 1914-1933*, bearb. v. Werner Hecht, 1992, S. 569 f.
- : *Gesammelte Werke in 20 Bänden (WA)*, hg. v. Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 20: *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967.
- : *Notizbücher*, Einführung in die Edition (*EE G*) (2008)“, zuletzt geändert am 05.09.2014, <https://www.brecht-notizbuecher.de/einfuehrung/attachment/einfuehrung-in-die-nba/> (03.10.2023).
- : *Notizbücher*, hg. v. Martin Kölbl und Peter Villwock, im Auftrag des Instituts für Textkritik (Heidelberg) und der Akademie der Künste (Berlin), Band 7: *Notizbücher 24-25 (1927-1930)*, Berlin: Suhrkamp, 2010.
- : *Notizbücher*, NB 25, <https://www.brecht-notizbuecher.de/reproduktionen/notizbuecher/notizbuch-25/> (03.10.2023).
- : *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBA)*, hg. v. Werner Hecht u.a., Bd. 22: *Schriften 2*, Berlin, Weimar und Frankfurt a.M.: Aufbau und Suhrkamp, 1993.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Campagne in Frankreich 1792*, in: Ders.: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*, hg. v. Karl Richter, in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, Bd. 14:

- Autobiographische Schriften der frühen Zwanzigerjahre*, hg. v. Rainer Wild, München: btb, 2006, S. 335-516.
- Kleinschmidt, Erich: „Autor“, in: *Realllexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. v. Klaus Weimar u.a., Bd. 1: A-G, Berlin, New York: de Gruyter, 2007, S. 176-180.
- Krämer, Sybille: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001.
- Latour, Bruno: „Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlichen Dinge“, in: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. v. Andréa Belliger und David J. Krieger, Bielefeld: transcript, 2006, S. 259-307.
- : „Über technische Vermittlung: Philosophie, Soziologie, Genealogie“, in: *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, hg. v. Andréa Belliger und David J. Krieger, Bielefeld: transcript, 2006, S. 483-528.
- : *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
- Martus, Steffen: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin, New York: de Gruyter, 2007.
- Morgenroth, Claas: *Bleistiftliteratur*, Paderborn: Brill | Fink, 2022.
- Moser, Christian: „Mobilmachung des Geschriebenen: Das *hypomnema* als *portable medium* in der antiken Selbstkultur“, in: *Portable media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*, hg. v. Martin Stingelin und Matthias Thiele, München: Fink, 2009, S. 51-69.
- Reckwitz, Andreas: „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“, in: *Zeitschrift für Soziologie* 32,4 (2003), S. 282-301.
- Siegert, Bernhard: „Cultural Techniques: Or the End of the Intellectual Postwar Era in German Media Theory“, in: *Theory, Culture & Society* 30,6 (2013), S. 48-65.
- Stingelin, Martin und Matthias Thiele (Hg.): *Portable media. Schreibszenen in Bewegung zwischen Peripatetik und Mobiltelefon*, München: Fink, 2009.

Schreibtisch ohne Aussicht

Literarisches Schreiben in der Digitalität

Nina Tolksdorf

1. Bittschrift Analog

„Arbeitest du heute oder schreibst du?“¹ fragen die Eltern der Icherzählerin in Janna Steenfatts Text „Das will ich werden“ aus dem Band *Brotjobs & Literatur* jedes Mal, wenn sie sie vormittags auf ihrem Festnetztelefon anrufen. Die Implikation ist ebenso eindeutig wie vielleicht unbeabsichtigt: Es gibt eine Arbeit, mit der Geld verdient wird, und es gibt das Schreiben, das vielleicht deswegen keine Arbeit ist, da es kein Einkommen generiert. Arbeit und Schreiben befinden sich laut Zitat in einem disjunktiven Verhältnis, denn Arbeit hat, um es mit Özlem Özgül Dündar auszudrücken, im Unterschied zum Schreiben, einen klaren Tauschwert:

Der arbeit einer bÄcker:in kann man jeden handgriff ablesen und beimessen, was daran die notwendigkeit ist und warum diese arbeit mit geld entlohnt wird, was der preis dieser arbeit ist und warum dieser preis verlangt werden kann, warum jemand bereit ist, diesen preis für dieses produkt, diese arbeit zu zahlen. Wenn die arbeit, die ich mache, künstlerisch ist, das schreiben ist, dann kann dieser arbeit weder eine klare notwendigkeit beigemessen werden noch ein eindeutiger preis oder lohn.²

Um sich ihre Brötchen zu verdienen, so könnte man also sagen, braucht die Bäckerin keinen Brotjob jenseits des Backens von Brot und Brötchen, denen ein klarer Wert und eine unmittelbare Notwendigkeit zugeschrieben werden kann. Dabei entscheidet sich für Dündar an der Frage des Geldes und des Schreibens nicht allein ihr ökonomisches Überleben, sondern das Schreiben ist mit der Existenz ihrer Person verbunden. Die Vermarktung ihrer Texte ist zwar an das Gefallen des Geschriebenen geknüpft, aber gleichermaßen an die Popularität und Vermarktbarkeit ihrer Persönlichkeit.³

1 Janna Steenfatt, „Das will ich werden“, in: *Brotjobs & Literatur*, hg. v. Juditha Balint u.a., Berlin: Verbrecher 2021, S. 197-206, hier S. 197.

2 Özlem Özgül Dündar: „Warum ich nicht mehr schreiben will“, in: *Brotjobs & Literatur*, hg. v. Juditha Balint u.a., Berlin: Verbrecher, 2021, S. 47-55, hier S. 48.

3 Ebd.

Die öffentliche Darstellung der ökonomischen Bedingungen von Schriftsteller:innen hat literarische Tradition und findet sich etwa bei Lasker-Schüler wieder, die ca. 110 Jahre früher in der Zeitschrift *Der Sturm* im Rahmen ihrer „Briefe nach Norwegen“⁴ ihre Verzweiflung literarisierte:

Ich werde so lange an das rote Tor Ihrer Fackel rütteln, bis Sie mir öffnen. Ich habe ein neues Gedicht, ein neues Gedicht habe ich gedichtet. Ich habe es mir in den Kopf gesetzt, es muß in Ihre Fackel herein, es hilft mir kein Himmel, es muß in Ihrer Zeitschrift gedruckt werden. Ob Sie die jetzt alleine schreiben oder nicht, ich lasse mich darauf nicht ein, – es muß sein. Ihre Fackel ist mein roter Garten, Ihre Fackel trug ich als Rose über meinem Herzen, Ihre Fackel ist meine rosenrote Aussicht, mein roter Broterwerb. Sie haben nicht das Recht, allein die Fackel zu schreiben, wie soll ich mich weiter rot ernähren?⁵

Der Text – ist er bereits das Gedicht, das gedichtet wurde? – ist selbst ein (An)Sturm auf die Festung der *Fackel*, in welcher der Herausgeber Karl Kraus, hier der Dalai Lama, nur noch selbst verfasste Texte publiziert. Über die rote Broschur der *Fackel* eröffnet sich für den Text das semantische Feld der Farbe und über sie wiederum die Paronomasie Brot – Rot – Rose. Der drohende ausbleibende „Broterwerb“, mit dem der Brief schließt, fügt der Paronomasie noch den Tod hinzu und macht ein Erscheinen des Gedichts in der *Fackel* zu einer Frage der Existenz. Die etymologische Figur, die das „gedichtete Gedicht“ generiert, unterstreicht die Dringlichkeit des Briefes oder Gedichtes. Im selben Zug kommentiert der Brief/das Gedicht das Verhältnis von Sprache und Rhetorik. Anrede und Grußwort des Briefes sind handschriftlich gezeichnet und lauten: „Sehr verehrter Dalai-Lama“ und „Wir grüßen Sie, Sire, ich der Prinz von Theben und sein Schwarzer Diener Ossmann und Tecofi der Häuptlingssohn“ (Abb. 10.1 und 10.2).⁶

Wenn zu Beginn des Textes in der Adressierung über dem D von „Dalai-Lama“ noch ein geschmückter Tannenbaum buchstäblich und bildlich als Ornament auftritt, weil er den Text begleitet, dann ist die Bildlichkeit im Abschiedsgruß zum Bestandteil der Schrift geworden: Der Buchstabe H wird durch eine Zeichnung generiert, die eine mit ausgestreckten Beinen sitzende Person zeigt, deren Fußunterseiten die Aufstriche des Hs erkennen lassen. Es ist nur ein Bein zu sehen, das andere ist vom linken Fuß verdeckt, sodass das sichtbare Bein den Arm der Majuskel H darstellt. Erst die Zeichnung erzeugt

4 1911/12 erschienen die Briefe regelmäßig in der von Herwarth Walden herausgegebenen Wochenschrift *Der Sturm*, sie erschienen dann auch mit leichten Änderungen als Buch unter dem Titel *Mein Herz*, das der Übersicht halber im Folgenden zitiert wird.

5 Else Lasker-Schüler: *Mein Herz. Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Meschen*, hg. v. Ricarda Dick, Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag 2003, S. 114.

6 Ebd.



Abb. 10.1 und 10.2 Else Lasker-Schüler: *Mein Herz. Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Meschen*, hg. v. Ricarda Dick, Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag, 2003, S. 114.

den Buchstaben, durch welchen das Wort „Häuptlingssohn“ lesbar wird. Dem O in „Ossmann“ wird ein Hut aufgesetzt, genauer ein Fez, der traditionell ebenfalls rot ist. Obwohl der Fez selbst als Ornament des Os gelten könnte, wird auch dieser mit einer Quaste verziert. Ohne die Quaste wäre der Fez jedoch schlechterdings als dieser zu erkennen – das O mit Fez ohne Quaste könnte ebenso gut eine bauchige Tischlampe sein. Das heißt, das zierende oder rhetorische Element ist nicht nur Schmuck, sondern verändert bzw. generiert die Bedeutung. Erkennbar wird hier folglich ein hoch rhetorischer und poetisierter Bittbrief, der gewissermaßen gleichzeitig eine Bewerbung des Autors (des Prinzen von Theben) darstellt, und eine ökonomische Verzweiflung zum Ausdruck bringt.

Die öffentliche und literarisierte Darstellung des Autor:innendaseins am Existenzminimum ist also nicht an die Digitalität geknüpft. Da digitale Medien jedoch die Veröffentlichung und Distribution von (literarischen) Texten an sogenannten Gatekeepern des Literaturmarktes vorbei vereinfachen, sind sie eine Plattform für marginalisierte Stimmen im Literaturbetrieb. Der folgende Beitrag diskutiert anhand von Schreib-Szenen⁷ die veränderten Arbeitsbedingungen im Digitalen und analysiert die damit einhergehenden poetologischen Spezifika digitaler literarischer Texte.

7 Im Unterschied zur Schreibweise der „Schreibszene“ hat sich die „Schreib-Szene“ als jene etabliert, die sich durch ein widerständiges Schreiben auszeichnet und damit häufiger im literarischen Text zu finden ist als die häufig eher als historisch zu verortende „Schreibszene“. Siehe dazu und allgemein zur Schreibszene v.a. Rüdiger Campe: „Die Schreibszene, Schreiben“, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. v. Sandro Zanetti, Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 269-282; Martin Stingelin: „Schreiben“. Einleitung“, in: *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. v. dems. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, München: Fink, 2004, S. 7-21, hier bes. S. 15. Zur digitalen Schreib-Szene siehe Davide Giuriato, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): *„System ohne General“. Schreibszenen im digitalen Zeitalter. Zur Genealogie des Schreibens*, Paderborn: Fink, 2006 sowie Nina Tolksdorf: „Allein, aber nicht einsam“. Autor:innen als Nachbar:innen in der Literatur digitaler Medien“, in: *Sprache und Literatur* 51,1 (2022), S. 52-73.

2. Ökonomien des Digitalen: Gratiskultur

Wenn Schriftsteller:innen, Autor:innen, Poet:innen im Zeitalter der Gutenberg-Galaxis keinen Lohn für ihre Arbeiten bekommen haben, blieben sie entweder auf ihnen sitzen oder legten sie in Selbstverlagen auf, dann unter Umständen in sehr beschränkter Auflage und durch Eigenfinanzierung. Im Zeitalter der Digitalität ist die Distribution von literarischen Texten wesentlich einfacher geworden, gleichzeitig auch schwieriger finanzierbar, denn das Internet erzeugt die Illusion, so lässt sich mit Christiane Frohmann sagen, einer „Gratiskultur“,⁸ mit der sich auch Verleger:innen von vor allem digitaler Literatur immer wieder auseinandersetzen müssen. Die vermeintliche Nicht-Materialität des Digitalen spielt bei der Erzeugung dieser scheinbaren Gratiskultur keine geringe Rolle. Die Serienfigur der Dr. Nalini Vishwakumar in der Netflix-Serie *Never Have I Ever* formuliert es treffend, wenn sie auf die Beschwerde ihrer Tochter, dass die Familie keinen erweiterten Cloud-Zugang hat, erwidert: „I refuse to pay for something invisible.“⁹ Das Zitat greift auf, was einleitend bereits mit der Metapher des Broterwerbes zum Ausdruck kam: Der konkret materielle und unmittelbare Nutzen eines Brotes ist mit der Bedeutung von so etwas wie der Cloud, in der sich dann auch Literatur wiederfinden kann, nur mittelbar zu vergleichen. Wenn es Dündar auch nicht um digitale, sondern allgemein um Literatur geht, spitzt sich die Situation im Digitalen zu, denn hier haben die Lesenden nicht einmal ein Buch in der Hand, an dessen Material der Text gebunden ist. Literatur, die auf sozialen Plattformen wie Instagram oder Twitter erscheint, ist zwar nicht unsichtbar, doch ist sie meist ephemeral, wird sie nicht, wie es gerne heißt, von Boomern gescreenshottet – so twittert etwa Stephanie Sargnagel: „schnell edgy tweets wieder löschen bevors die boomer screenshotten“.¹⁰ Texte im Digitalen sind zum einen konstitutiv ephemeral und besitzen zum anderen keine eigens ihnen zukommende Materialität, was es Kunst- und Literaturschaffenden zusätzlich erschwerte, einen Tauschwert für ihre Arbeit zu konkretisieren.

Immer wieder ist das Problem der Vermarktbarkeit digitaler Inhalte Thema literarischer Auseinandersetzungen. Für eine Veranstaltung mit dem Titel

8 Christiane Frohmann: „Vom Verlegen. Ein Wirkstättenbericht“, in: *Digitale Literatur II. Sonderband TEXT + KRITIK*, hg. v. Hannes Bajohr und Annette Gilbert, München: edition text + kritik, 2021, S. 186-197, hier S. 195.

9 Netflix, *Never Have I Ever*, Staffel 2, Episode 9.

10 Stefanie Sargnagel, Twitter, 26.03.2022, <https://twitter.com/stefansargnagel/status/1507846146374389760> (21.08.2023).

„Ökonomien digitaler Autorschaft“ an der Freien Universität Berlin¹¹ wurden Autor:innen und Künstler:innen gebeten, literarische Produkte zu erstellen, die das Thema Arbeit und Autor:innenschaft aufgreifen und künstlerisch ausgestalten. In diesem Rahmen hat Gesche Piening einen Hörtext eingespielt, der Gespräche bzw. Anfragen an sie als Autorin inszeniert, und in dem folgende Aufforderung an sie gerichtet wird:

Du, wir brauchen von dir wieder ein Debüt. Was hast du denn noch nicht gemacht? Kannst du nicht ... für uns einen Roman schreiben? ... Oder ein Comic? ... Kannst natürlich auch was Digitales machen, aber das gibt dann halt keine Kohle, das wäre dann vielleicht eher was für 'ne Zweitverwertung.¹²

Bleibt der Zugang zur bezahlten Erstverwertung aus, muss das Digitale zur Erstverwertung werden und was online ist, so scheint der derzeitige Konsens zu sein, kostet nichts und ist etwas nicht umsonst, wird es nicht konsumiert oder auf anderen Wegen beschafft.¹³

Dass sich hinter dem Anschein einer Gratiskultur eine ausbeuterische Struktur verbirgt, zeigt Annette Gilbert eindrücklich in ihrem Text „Kollaterales Schreiben“.¹⁴ Angesprochen ist mit diesem Begriff die Arbeit von sogenannten Crowdworkern oder digitalen Tagelöhner:innen, die unterschiedlichste Mikroarbeiten über das Internet erledigen, kleinste Teilkomponenten eines größeren Komplexes.¹⁵ Meist wissen Crowdworker weder, mit wem sie zusammenarbeiten, noch, an was sie eigentlich mitarbeiten. Eine der bekanntesten Leiharbeiter:innenplattformen ist Amazon Mechanical Turk, die niedrigste Löhne an Menschen zahlt, die vor allem Aufgaben lösen, die Computer noch nicht bewältigen können, wie etwa das Taggen oder Bilderkennungen. Um die Möglichkeit zu testen, solche Strukturen auch für die Literaturproduktion zu nutzen und womöglich auch kritisch zu intervenieren, initiierte Fred Benensons das literarische Projekt *Emoji Dick; Or the Whale*.

11 Felix Bouché u.a. (Organisator:innen): Ökonomien Digitaler Autorschaft, EXC 2020: *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* Freie Universität Berlin, 15.10.2022, <https://www.temporal-communities.de/explore/listen-read-watch/oekonomien-digitaler-autorschaft/index.html> (21.08.2023).

12 Gesche Piening: „Produziere Ich“. Beitrag für die Veranstaltung „Ökonomien digitaler Autorschaft“, Freie Universität Berlin, 2021. Von Nina Tolksdorf transkribiert.

13 Vgl. dazu auch Florian Hartling: *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*, Bielefeld: transcript, 2009, S. 235.

14 Annette Gilbert: „Kollaterales Schreiben. Digitale Kollaboration im Zeitalter von Crowdfunding und Algotaylorismus“, in: *Digitale Literatur II. Sonderband TEXT + KRITIK*, hg. v. Hannes Bajohr und ders., München: edition text + kritik, 2021, S. 62-74.

15 Siehe dazu auch den Dokumentarfilm von Shannon Walsh: *Arbeit auf Abruf – Digitale Tagelöhner*, ARTE Fr., 2020.

Die Übersetzung von Herman Melvilles *Moby Dick* in Emojis ist, so das Vorwort, „crowd sourced and crowd funded“.¹⁶ Für den Übersetzungsprozess aus dem Englischen wurde der Text in seine ca. 10.000 Sätze zerlegt, dreimal übersetzt, woraufhin dann von anderen Crowdworkern über die beste Übersetzung abgestimmt wurde.¹⁷ Beteiligt waren an diesem Prozess etwa 800 Personen, die insgesamt 37.876 sogenannte Mikrotasks übernahmen und dafür jeweils ca. zwei Dollar bekamen. Das Ergebnis ist ein analoges Buch und ein E-Book, das zwar einen Herausgeber hat, jedoch insofern keine Autor:innen bzw. Übersetzer:innen, als diese nicht klarnamentlich genannt werden.

3. Schreibtisch ohne Aussicht

Wie die ökonomische Struktur des digitalen Tagelohns soziale Ungleichheiten verschärft, so bleiben auch die massiven geschlechtlichen Ungleichheiten bezüglich des Schreibens und Vermarktens von Texten hartnäckig.¹⁸ Das veranlasste Ilka Piepgras dazu, den Band *Schreibtisch mit Aussicht* herauszugeben, dessen „Keimzelle“¹⁹ der 1981 entstandene Text „Still just Writing“ / „Ich schreibe nur“ von Anne Tyler ist, in dem Tyler sich literarisch mit der Frage auseinandersetzt, warum es ihrer Umwelt unhinterfragt einleuchtet, dass ihr Mann mit Schreiben Geld verdient, sie jedoch immer wieder gefragt werde, wann sie einen richtigen Job finden würde, was gleichzeitig bedeuten müsste, ihr ‚Hobby‘, das Schreiben, in ihrer Freizeit neben Job und Sorgearbeit erledigen zu müssen.²⁰ Mareice Kaiser brachte dieses Missverhältnis zwischen Schreibenden anlässlich eines Interviews des *Spiegels* mit Benjamin Stuckrad-Barre wie folgt auf den Punkt:²¹

16 Fred Benenson (Hg.): *Emoji Dick; Or the Whale by Herman Melville*, übers. v. Amazon Mechanical Turk, Raleigh, NC: Lulu 2010, Vorwort.

17 Ebd.

18 Zuletzt hat das für die Gegenwartsliteratur z.B. Nicole Seifert sehr schön gezeigt: Nicole Seifert: *Frauen Literatur. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2021.

19 Ilka Piepgras: „Wie es begann“, in: *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*, hg. v. ders., Zürich: Kein & Aber, 2020, S. 7-14, hier S. 7.

20 Anne Tyler: „Ich schreibe nur“, in: *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*, hg. v. Ilka Piepgras, Zürich: Kein & Aber, 2020, S. 15-41.

21 Mareice Kaiser, Twitter, 19.04.2023, <https://twitter.com/Mareicares/status/164874514811699718> (21.08.2023).

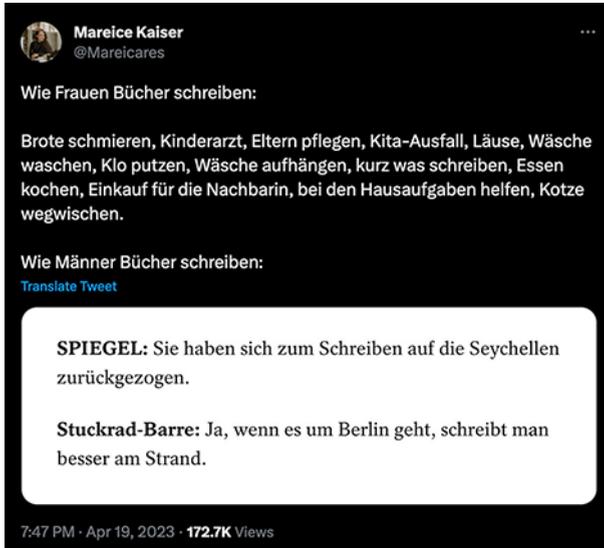


Abb. 10.3 Mareice Kaiser, Twitter, 19.04.2023, <https://twitter.com/Mareicares/status/1648745141811699718>.

Während sich die Autorinnen im Band *Schreibtisch mit Aussicht*, auf den sich der Titel dieses Beitrags bezieht, mit Schreibschwierigkeiten auseinandersetzen müssen, haben doch die meisten von ihnen tatsächlich einen Schreibtisch mit Aussicht, d.h. nicht nur buchstäblich einen Arbeitsplatz, sondern auch eine Aussicht auf einen Roman, auf den Erfolg eines Textes usw. Autor:innen digitaler Literatur hingegen, die sich am digitalen Schreibtisch befinden, dessen Oberfläche paradoxerweise das sprichwörtliche Fenster zur Welt ist, haben dieses Privileg häufig nicht. Mit Dündar gesagt:

wie entspannt die welt ist, wenn man geld in der tasche hat, wie erreichbar alles in der welt ist, wenn man geld in der tasche hat, wie leicht der blick in die zukunft ist, wenn man geld in der tasche hat, wie gerne man seine aussicht genießt, wenn man geld in der tasche hat, wie frei die gedanken sind, wenn man geld in der tasche hat.²²

Der Text stellt eine Zukunft in Aussicht, die immer wieder von Armut durchkreuzt wird. Die hoffnungsvoll ansetzenden Sätze, wie „wie entspannt die welt ...“, „wie erreichbar alles ...“, „wie frei ...“ usw. werden regelmäßig von der

22 Özlem Özgül Dündar: „wie entspannt die welt ist“, in: *Soll & Habitus*, hg. v. Daniela Dröschner und Paula Fürstenberg, Berlin: Sukultur, 2021, S. 4 und <https://sollundhabitus.com>.

gleichförmigen, fast schon gelangweilten Wiederholung „wenn man Geld in der Tasche hat“ heimgesucht und zerschlagen. Dieser Text ist Teil einer Textsammlung mit dem Titel *Soll & Habitus* (2021), die von Daniela Dröscher und Paula Fürstenberg herausgegeben wurde. Die Texte von 15 Autor:innen erschienen sowohl auf der Webseite sollundhabitus.com als auch als Buch im Sukultur Verlag. Autor:innen, die sogenannte Klassenübergänger:innen²³ sind, reflektieren hier ihren Zugang und ihr Verhältnis zum Geld. Dass der Zugang zum Literaturmarkt dabei nicht nur eine ökonomische Frage ist, sondern eben auch eine der Zugehörigkeit, macht der Titel *Soll & Habitus* deutlich. Da er eine Anspielung auf „Soll und Haben“ ist, einen Ausdruck, der Vermögenswerte anzeigt, wird durch die Ersetzung von „Haben“ der „Habitus“ Teil der Gewinn- und Verlustrechnung. Da jedoch „Habitus“ traditionell nicht das Pendant zum „Soll“ ist, der Titel also kategorisch unvergleichbare Größen kombiniert, erweist sich die Differenz zwischen „Soll“ und „Habitus“ als unüberwindbar. Selbst wenn der sogenannte Klassenwechsel vollzogen, die Sollseite also vielleicht erfüllt wurde, bleibt die Differenz zum Habitus bestehen. Das zeigt sich etwa an einem Text von Mareice Kaiser:

Wie hoch ist dein Honorar?, fragt der Auftraggeber.
 Danke, dass ich überhaupt arbeiten darf, denke ich.
 Und sage zu wenig.
 Jahre später, ich sage nicht mehr zu wenig, fragt der Kellner: Mit Karte?
 Wohin lege ich die Karte, wie viel Trinkgeld gebe ich, wie geht das?, denke ich.
 Ich kenne den Code, aber ich kenne nicht die Codes.²⁴

Obwohl das Honorar jetzt vielleicht stimmt, bleibt trotz Gewinn dennoch die Differenz zum Habitus, weil die gesellschaftlichen Konventionen nie ausreichend habitualisiert wurden. Ob diese Codes je wirklich gewusst werden können bzw. wer sich an diese Codes hält oder sie bricht, thematisieren Collagen Sarah Bergers mit dem Titel *Break up*, die Berger für den bereits erwähnten Workshop zu „Ökonomien der Autorschaft“ erstellt hat. Es sind Collagen aus E-Mails, Absagen, Gesprächen, Ausschreibungen und generellen Absurditäten alltäglicher Auseinandersetzungen von Autor:innen und Künstler:innen mit dem Literatur- und Kulturbetrieb. Absurd sind sie, weil es sich immer wieder

23 Daniela Dröscher: „Intro“, in: *Soll & Habitus*, hg. v. ders. und Paula Fürstenberg, Berlin: Sukultur, 2021, S. 3.

24 Mareice Kaiser: „Wie hoch ist dein Honorar?“, in: *Soll & Habitus*, hg. v. Daniela Dröscher und Paula Fürstenberg, Berlin: Sukultur, 2021, S. 8 und <https://sollundhabitus.com>.

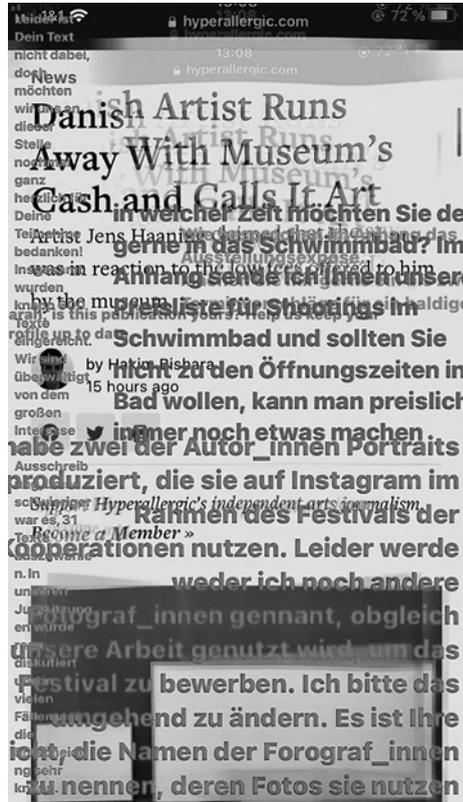


Abb. 10.4
 Sarah Berger [fem_poet]: Break-Up 007,
 Instagram, 21.01.2022 (Schwarz-Weiß-
 Stills), [https://www.instagram.com/p/
 CZBoZ_BIPma/](https://www.instagram.com/p/CZBoZ_BIPma/). Mit freundlicher
 Genehmigung der Autor:in gedruckt.

um Aufforderungen handelt, ohne Honorar zu arbeiten, indem Autor:innen und Künstler:innen etwa angehalten werden, sich für Preise und Ausschreibungen zu bewerben, für die vorab unbezahlt Material erstellt und eingereicht werden muss. Gibt es dann Zusagen für Ausstellungen, Veranstaltungen oder Publikationen, kommt es nicht selten zu spontanen Absagen ohne Entschädigung bereits geleisteter Arbeit.

In Bergers Collagen, die hier als Schwarz-Weiß-Stills von kurzen Videos abgebildet sind, legen sich diese Texte übereinander, verhindern das Lesen des vorangegangenen Textes und performieren so die Überforderung von Autor:innen im Wust des Literaturmarktes. Mit anderen Worten, Bergers Textwände verhindern buchstäblich und metaphorisch die Aussicht auf den Text und den Erfolg, fordern dazu auf, zwischen den Zeilen zu lesen und verunmöglichen gleichzeitig genau das.

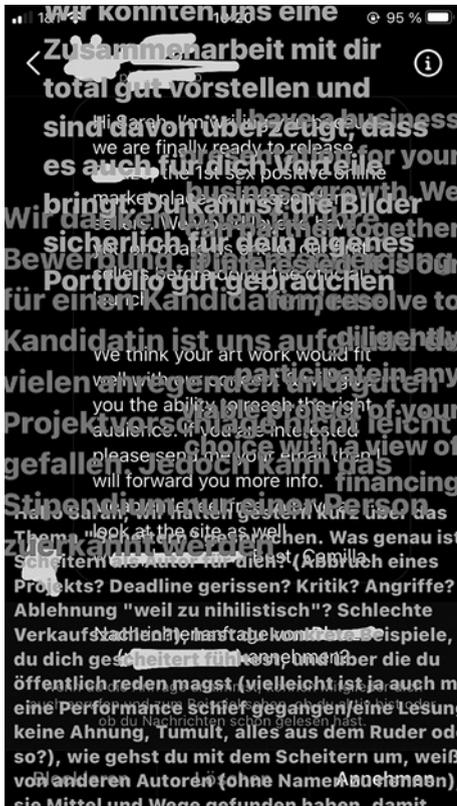


Abb. 10.5
Sarah Berger [fem_poet]: Break-Up 006,
Instagram, 21.01.2022 (Schwarz-Weiß-
Stills), [https://www.instagram.com/p/
CY_JBQOo-q1/](https://www.instagram.com/p/CY_JBQOo-q1/). Mit freundlicher
Genehmigung der Autor:in gedruckt.

4. Die digitale Schreib-Szene

Während *Emoji Dick* insofern als digitaler Text gelten kann, als sowohl seine Sprache (Emojis) als auch seine Produktionsweise klar im Digitalen zu verorten sind, kann über die Digitalität anderer Texte weniger leicht entschieden werden. Da heute wohl fast jeder Text insofern digital ist, als mindestens in der Produktion digitale Prozesse involviert sind, schlagen Annette Gilbert und Hannes Bajohr vor, von digitaler Literatur vor allem dann zu sprechen, wenn sie sich ihrer Digitalität selbst bewusst ist und sich auf diese bezieht.²⁵ Besonders deutlich wird dieser Aspekt in literarischen Schreib-Szenen, die sich direkt auf das Schreiben im Digitalen beziehen, denn in der Schreib-Szene

25 Hannes Bajohr und Annette Gilbert: „Platzhalter der Zukunft: Digitale Literatur II (2001 → 2021)“, in: *Digitale Literatur II. Sonderband TEXT + KRITIK*, hg. v. dens., München: edition text + kritik, 2021, S. 7-23.

begegnen sich Sprache, Instrumentalität und Geste des Schreibens.²⁶ Dabei zeigen diese Texte immer wieder, dass digitale Devices als dem Körper zugehörige Organe konzipiert werden, die nicht nur ein gewisses Eigenleben haben, sondern auch das Schreiben signifikant beeinflussen. So beginnt etwa Elisa Aseva einen Facebookpost mit dem Satz: „coronateststellenschlange – / menschen stehen 1-3h auf dem trottoir ohne jede beschäftigung (handy heute ja eher sinnesorgan)“.²⁷ Puneh Ansari hingegen gerät in ein Zwiegespräch mit ihrem Laptop:

Soll ich meinen Windows in den Kühlschrank geben? Er ist heiß gelaufen & macht nix mehr & keine Meldungen mehr über dies & das was er gemacht hat und was er gefunden hat „Schau Puneh ich hab ein Bild gemalt! Es ist ein Haus mit einem Stein davor!! Das mit dem loch (sic!) ist die Tür“ „Ohhh!! Toll! hast du das gemacht!“ „Schau Puneh ich hab eine leere Schublade gefunden mit einer leeren Box drinnen magst du was reinlegen? Mein Bild vielleicht?“ „Oh! Danke! Nein danke!!!!“ „Wirklich nicht??“ Nein, ja, wirklich nicht, ist ok.“ „Hmmm.“ „Hallo Puneh.“ „Hallo“²⁸

Normalerweise macht der Laptop Puneh Vorschläge, wie sie mit den digitalen Artefakten umgehen soll, die von einer rudimentären, aber doch vorhandenen Kreativität zeugen. Das Schreibgerät widersetzt sich dem Schreiben, erfüllt nur noch in der Erinnerung seinen Zweck und verweigert so buchstäblich die Aussicht („meinen Windows“), die Aussicht auf Arbeit und Erfolg. Seine Mobilität, die es erlaubt, ihn in den Kühlschrank zu stellen, deutet die veränderte Aussicht vom digitalen Schreibtisch an, die nicht mehr an das Klischee eines Arbeitszimmers gebunden ist, in dem abgeschottet und ruhig zwischen Büchern gearbeitet wird. Die digitale Schreibszene findet überall statt, auf dem Weg zur U-Bahn etwa, in der Warteschlange wie im Falle Asevas oder während der Vorlesung. Der Schreibprozess, oder die Schreib-Szene, scheint disparat, dezentriert, ermöglicht aber auch das Schreiben des literarischen Textes während oder im Ausführen des Brotjobs. So etwa im Falle eines Textes von Sarah Berger im Supermarkt, in dem durch und mit dem Piepen und der Eingabe in das Kassensystem des Supermarktes der Text entsteht: „Es gibt Tage, die sind besonders lang: Kaugummitage ... – ich tippe ein 304 (die Nummer für grüne Bohnen) ... zwei Dosen gehäutete Tomaten, ein Brokkoli (76),

26 Siehe dazu und allgemein zur Schreibszene Campe: „Die Schreibszene, Schreiben“ und Stingelin: „Schreiben“. Einleitung“, hier bes. S. 15.

27 Elisa Aseva, Facebook, 07.10.2020, <https://www.facebook.com/elisa.asefa/posts/10220806455525670> (10.04.2022). Einige ihrer Texte, die sie auf Facebook veröffentlichte, sind auch als Buch erschienen: Dies.: *Über Stunden. Posts*, Berlin: Weissbooks, 2021.

28 Puneh Ansari: *Hoffnun'*, Berlin: Mikrotex, 2017, S. 73.

zwei Äpfel lose (221) ein Glas Pesto ...“.²⁹ Während die:der Erzähler:in die Einkäufe scannt – „*piep, piep, piep*“ – entstehen anhand der Produkte Geschichten zu den einkaufenden Personen, die immer wieder von dem eintönigen Prozess des Einkaufs unterbrochen werden. Das Piepen der Kasse und das Eintippen der Nummer für Obst und Gemüse markieren die Eingabe des Textes in das Schreibgerät.

Die Arbeit an der Kasse ist die Schreibarbeit, das heißt das Eingeben des Textes durch die Autor:in, die sich bereits mit der Frage konfrontiert sieht, die an Autor:innen in digitalen Medien so oft gestellt wird: *Ist das 1 Literatur?*³⁰ Der Titel des kleinen Bandes von Anna Neuwirth und Julia Knaß knüpft die Frage, was Literatur ist, an die Frage der sozialen Stellung der:s Autor:in: „Nur weil eine sagt, das ist jetzt 1 Literatur, heißt das, solange sie nicht irgendwie 1 Buch oder 1 Verlag oder 1 Vermögen verankert ist, noch nichts.“³¹ Was Literatur ist, darüber entscheidet diesem Zitat zufolge nicht der Text, sondern Vermögen, Anerkennung, gesellschaftliche Position. Um diese Frage vor allem bei marginalisierten Autor:innen, die den Habitus des Literaturbetriebs nicht von klein auf performieren gelernt haben, immer mitschwingen zu lassen, werden sie gerne als Twitter- und Instapoet:innen bezeichnet – warum sonst sind nicht auch sie einfach Poet:innen. An dieser Spezifizierung des Mediums wird deutlich, dass das, was Literatur ist, auch vom Medium, folglich von der Schreibszene mitbestimmt wird. Literatur, so gerne der Unterton, kann nicht am Smartphone, in der U-Bahn, auf dem Weg instantan entstehen. Es braucht den Schreibtisch, am besten jenen mit Aussicht, und Ruhe.

Für das Literatur-Spiel ist es wichtig, dass man weiß, wo s1 Platz ist – und dass man bluffen kann. Keiner weiß genau, was gespielt wird, aber wenn man verliert, heißt es jedenfalls „Mensch, ärger dich nicht“. Wenn man von vornherein gute Karten hat dann kann man alles locker nehmen: Stipendien, Literaturpreise, Texte, Autor*innen. Natürlich kann sich das Blatt immer wenden, aber meistens ist es auf der anderen Seite schon beschrieben.³²

Schreiben ist nicht die Konfrontation mit dem weißen, unbeschriebenen Blatt in einem voraussetzungsleeren Raum. Das Blatt ist immer bereits beschrieben und der Raum des Schreibens immer schon sozioökonomisch bedingt. Die

29 Sarah Berger: „Jedenfalls in der westlichen Gesellschaft möchte das Individuum sich als Welt verstehen“, in: *Supermarkt*, hg. v. Elias Kreuzmair und Moritz Müller-Schwefe, Berlin: Sukultur, 2019, S. 14-16, hier S. 14.

30 Anna Neuwirth und Julia Knaß: *Ist das 1 Literatur?*, Berlin: Sukultur, 2021.

31 Ebd., Klappentext.

32 Ebd., S. 13.

Texte der Digitalität machen genau darauf aufmerksam und nutzen das Schreiben, um es literarisch in Szene zu setzen. Die Schreib-Szene der Digitalität ist nicht nur der Nexus von Instrumentalität, Sprache und Geste, sondern sie bedenkt auch den Habitus.

Literaturverzeichnis

- Ansari, Puneh: *Hoffnun'*, Berlin: Mikrotex, 2017.
- Aseva, Elisa: *Über Stunden. Posts*, Berlin: Weissbooks, 2021.
- Bajohr, Hannes und Annette Gilbert: „Platzhalter der Zukunft: Digitale Literatur II (2001 → 2021)“, in: *Digitale Literatur II. Sonderband TEXT + KRITIK*, hg. v. dens., München: edition text + kritik, 2021, S. 7-23.
- Benenson, Fred (Hg.): *Emoji Dick; Or the Whale by Herman Melville*, übers. v. Amazon Mechanical Turk, Raleigh, NC: Lulu, 2010.
- Berger, Sarah: „Jedenfalls in der westlichen Gesellschaft möchte das Individuum sich als Welt verstehen“, in: *Supermarkt*, hg. v. Elias Kreuzmair und Moritz Müller-Schwefe, Berlin: Sukultur, 2019, S. 14-16.
- : „Break Up“, Beitrag für die Veranstaltung „Ökonomien digitaler Autorschaft“, Freie Universität Berlin, 2021.
- Campe, Rüdiger: „Die Schreibszene, Schreiben“, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. v. Sandro Zanetti, Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 269-282.
- Dröscher, Daniela: „Intro“, in: *Soll & Habitus*, hg. v. ders. und Paula Fürstenberg, Berlin: Sukultur, 2021, S. 3.
- Dündar, Özlem Özgül: „Warum ich nicht mehr schreiben will“, in: *Brotjobs & Literatur*, hg. v. Iuditha Balint u.a., Berlin: Verbrecher, 2021, S. 47-55.
- : „wie entspannt die welt ist“, in: *Soll & Habitus*, hg. v. Daniela Dröscher und Paula Fürstenberg, Berlin: Sukultur, 2021, S. 4.
- Frohmann, Christiane: „Vom Verlegen. Ein Wirkstättenbericht“, in: *Digitale Literatur II. Sonderband TEXT + KRITIK*, hg. v. Hannes Bajohr und Annette Gilbert, München: edition text + kritik, 2021, S. 186-197.
- Gilbert, Annette: „Kollaterales Schreiben. Digitale Kollaboration im Zeitalter von Crowdfunding und Algotaylorismus“, in: *Digitale Literatur II. Sonderband TEXT + KRITIK*, hg. v. Hannes Bajohr und Annette Gilbert, München: edition text + kritik, 2021, S. 62-74.
- Giuriato, Davide, Martin Stingelin und Sandro Zanetti (Hg.): *„System ohne General“. Schreibszenen im digitalen Zeitalter. Zur Genealogie des Schreibens*, Paderborn: Fink, 2006.
- Hartling, Florian: *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*, Bielefeld: transcript, 2009.

- Kaiser, Mareice: „Wie hoch ist dein Honorar?“, in: *Soll & Habitus*, hg. v. Daniela Dröschner und Paula Fürstenberg, Berlin: Sukultur, 2021, S. 8.
- Lasker-Schüler, Else: *Mein Herz. Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Meschen*, hg. v. Ricarda Dick, Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag, 2003.
- Netflix, *Never Have I Ever*, Staffel 2, Episode 9.
- Neuwirth, Anna und Julia Knaß: *Ist das 1 Literatur?*, Berlin: Sukultur, 2021.
- Piening, Gesche: „Produziere_Ich“, Beitrag für die Veranstaltung „Ökonomien digitaler Autorschaft“, Freie Universität Berlin, 2021, Transkript.
- Piepgras, Ilka: „Wie es begann“, in: *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*, hg. v. ders., Zürich: Kein & Aber, 2020, S. 7-14.
- Seifert, Nicole: *Frauen Literatur. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2021.
- Steenfatt, Janna: „Das will ich werden“, in: *Brotjobs & Literatur*, hg. v. Juditha Balint u.a., Berlin: Verbrecher, 2021, S. 197-206.
- Stingelin, Martin: „Schreiben“. Einleitung“, in: *„Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum“. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. v. dems. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato und Sandro Zanetti, München: Fink, 2004, S. 7-21.
- Tolksdorf, Nina: „Allein, aber nicht einsam“. Autor:innen als Nachbar:innen in der Literatur digitaler Medien“, in: *Sprache und Literatur* 51/1 (2022), S. 52-73.
- Tyler, Anne: „Ich schreibe nur“, in: *Schreibtisch mit Aussicht. Schriftstellerinnen über ihr Schreiben*, hg. v. Ilka Piepgras, Zürich: Kein & Aber, 2020, S. 15-41.
- Walsh, Shannon: *Arbeit auf Abruf – Digitale Tagelöhner*, ARTE Fr., 2020.

Zeitgenössisches Self-Publishing in Österreich

Autorschaft for Business or Pleasure?

Madeleine Span

Self-Publishing in der gegenwärtigen Buchsphäre

Über das Self-Publishing finden Akteurinnen und Akteure Zugang zum Buchmarkt, die auf bislang unbekannte Art die unternehmerischen und künstlerischen Aspekte des Literaturbetriebs in einer Person vereinen. Dass mittlerweile eine große Zahl von Autorinnen und Autoren diese Alternative für die Publikation ihrer Arbeiten wählt und damit ihre Titel dem Buchmarkt zuführt, geht etwa aus einer Schätzung des Self-Publishing-Dienstleisters Tredition hervor. 2019 seien im deutschsprachigen Raum neben 70.000 Verlagspublikationen etwa 50.000 im Self-Publishing erschienen.¹ Auch wenn davon auszugehen ist, dass die meisten nur eine geringe Reichweite erzielen, tragen sie damit massiv zum Titelvolumen und den ökonomischen Dynamiken des Buchmarkts bei.²

Self-Publishing nimmt unter diesen Gesichtspunkten eine Sonderstellung im literarischen Diskurs ein. Es wird etwa spezifisch im Umfeld der Verlagsbranche oftmals als Publikationsform für „gescheiterte Autor:innen“ ohne Verlag oder „gescheiterte Hobbyautor:innen ohne jegliche Kenntnisse“ angesehen.³ Kritisch wird von der Branche auch angemerkt, dass die zunehmende Präsenz der Self-Publisherinnen und Self-Publisher diese durch ihr Publikationsvolumen qualitativ wie quantitativ unter Druck setze, und die „fremdartige Preispolitik“ der Billig- und Gratistitel, wie sie sich im Rahmen einschlägiger Onlineshops, in denen die Titel angeboten werden, häufig beobachten lässt, verstärkt die Kritik vieler Beobachterinnen und Beobachter der Branche weiter.⁴ Thompson beschreibt eine wohlwollendere Perspektive, aber auch diese zeichnet sich durch eine klare Differenzierung zwischen Self-Publishing und

1 Sönke [Schulz]: „Der deutsche Buchhandel – Ein umfassender Überblick für Autoren“, in: *tredition Blog*, 20.07.2022, <https://tredition.com/buchhandel/> (26.06.2023).

2 Carolin Amlinger: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2021, S. 292 f.

3 Ebd., S. 303.

4 Ebd., S. 292 f.

anderen Publikationsformen einer konventionelleren Literatursphäre aus.⁵ Aus einem Interview zitiert er eine Beobachtung aus der Branche für Self-Publishing-Dienste: „[F]or the vast majority of authors, there’s a joy and pleasure that comes in self-publishing that can’t be measured in dollars [...] [W]riters often write for different reasons than publishers publish“.⁶

Die fortschreitende Digitalisierung und die Verbreitung von Social Media-Kanälen haben zu einem Aufwind des Self-Publishings beigetragen. Autorinnen und Autoren treten darüber zunehmend als zentrale Bezugspunkte literarischer Kultur in Erscheinung und wirken mit ihrem persönlichen Auftritt werbetreibend.⁷ Darüber hinaus kristallisieren sich im Digitalen neue Formen von Autorschaft heraus, die zumeist stark in Beziehung zum Self-Publishing stehen. Skains beschreibt die Entwicklung einer Aufmerksamkeitsökonomie, die vorrangig auf die Maximierung sozialen Ansehens ausgerichtet ist, welches sich anschließend monetarisieren lässt.⁸ Außerdem entwickeln sich in der Digitalisphäre in Form von Communities neue Beziehungen und Interaktionen zwischen den Autorinnen und Autoren sowie ihren Leserinnen und Lesern. Diese bieten den Autorinnen und Autoren neuen Einblick in die Anforderungen ihres Publikums an ihre Titel und entwickeln kollaborative Konstellationen auktorialer Arbeit.⁹

Unter Bezug auf Haselhoff und Pfuhl¹⁰ beschreibt Amlinger, wie Self-Publishing einen „neue[n] Autortypus konstituiert: de[n] unternehmerisch tätige[n] *Autorpreneur*, der autonome Urheberschaft als eine selbstverantwortliche Positionierung im ökonomischen Wettbewerb interpretiert“.¹¹ Dieser passt in jenes Bild spätmoderner Gesellschaftsformen, wie Reckwitz es in seinen Arbeiten zeichnet. Er beschreibt sie als in ein Zeitalter der „sozialen Logik des Besonderen“ gebettet, in dem ein erfolgreiches Selbst dazu angehalten sei, kontinuierlich als Kuratorin oder Kurator seiner selbst

5 John B. Thompson: *Book Wars: The Digital Revolution in Publishing*, Cambridge: Polity, 2021.

6 Ebd., S. 228.

7 Simone Murray: *The Digital Literary Sphere: Reading, Writing, and Selling Books in the Internet Era*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2018.

8 Lyle Skains: *Digital Authorship: Publishing in the Attention Economy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

9 Vgl. Miriam Johnson: „The Rise of the Citizen Author: Writing Within Social Media“, in *Publishing Research Quarterly* 33,2 (2017), S. 131-146.

10 Haselhoff, Vanessa und Joerg Pfuhl: *Europäische Self-Publishing-Studie 2016. Etablierung und Chancen. Self-Publisher im internationalen Vergleich*, Norderstedt: Books on Demand, 2016.

11 Amlinger: *Schreiben*, S. 304 (Herv. i. Orig.).

aufzutreten.¹² Der Auftritt als Subjekt setzt sich dabei mosaikartig aus vielen Einzelprojekten zusammen, die private wie professionelle Bereiche umfassen. Die eigene Existenz erlangt darüber Prozesscharakter und ist als Performance für andere und vor anderen ausgelegt.¹³

Self-Publishing, wie es von den im Beitrag repräsentierten Autorinnen und Autoren betrieben wird, gleicht einer freizeithlichen Aktivität, die unabhängig vom Erwerbsleben ausgeführt wird. Keine der Autorinnen und Autoren, mit denen im Rahmen der hier ausgewerteten Studie Interviews geführt wurden, gab an, zum Zeitpunkt des Gesprächs die eigenen Lebensbedürfnisse vollständig über Erträge aus der Self-Publishing-Tätigkeit zu decken. Dennoch indizieren die Charakteristika der einzelnen Typen, dass es sich dabei nicht um eine freizeithliche Zerstreung handelt, sondern um Formen von Arbeit, die sich auf den Erwerb spezifischer Befähigungen und soziokultureller Verortungen ausrichten – und diese haben Gewicht für die Literatursphäre. Der Beitrag soll im Folgenden zuerst anhand einer empirischen Studie Ausprägungen gegenwärtigen österreichischen Self-Publishings skizzieren und diese anschließend in Hinblick auf ihre Einbindung in eine spätmoderne Subjektkultur diskutieren, um sich an die Vielfältigkeit von Autorschaft als Arbeit im Self-Publishing anzunähern.

Empirische Analyse anhand der Framework Analysis

Die vorliegende Studie stellt eine empirische, qualitative Fallstudie zu gegenwärtigem Self-Publishing in Österreich dar. Sie stützt sich auf leitfadenbasierte Interviews mit 18 österreichischen, auf Deutsch schreibenden und publizierenden Autorinnen und Autoren, die Erfahrung im Self-Publishing von Belletristik gesammelt haben. Die Interviews wurden zwischen März und Dezember 2020 geführt und mittels Tonaufnahmen aufgezeichnet. Anschließend wurde das Material transkribiert, anonymisiert¹⁴ und mittels einer Framework

12 Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp, 2017, S. 48 f.

13 Andreas Reckwitz: *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Berlin: Suhrkamp, 2020, S. 600 f.

14 Um die Privatsphäre der in der Studie vertretenen Autorinnen und Autoren zu wahren, wurden jegliche Details, die Rückschlüsse auf ihre Person geben könnten, aus dem Material entfernt. Dazu zählen etwa die Angabe von Buchtiteln, die Namen von Verlagen und anderen Unternehmen, mit denen sie kollaboriert hatten, aber auch Angaben zu den Genres, in welchen sie schreiben, oder Details zu Handlungssträngen und etwaigen im Gespräch erwähnten Elementen des grafischen Designs der Titel.

Analysis¹⁵ systematisiert. Das Verfahren erlaubte es, das Interviewmaterial kontrastiv auf induktiv entwickelte zentrale Motive in den Handlungsweisen der Autorinnen und Autoren hin auszuwerten. Im Ergebnis lassen sich die Self-Publisherinnen und Self-Publisher über die Analyse in drei Typen bündeln, die auf unterschiedliche Weise im Literaturbetrieb agieren und ihre Tätigkeit auf jeweils spezifische Faktoren ausrichten.¹⁶

Das Analysekorpus weist eine starke Heterogenität auf. Es umfasst Interviews mit Autorinnen und Autoren mit unterschiedlichen Publikationserfahrungen und unterschiedlichem Bildungshintergrund sowie aus verschiedenen Altersgruppen. Die Teilnehmenden waren zum Zeitpunkt der Interviews zwischen 20 und 67 Jahren alt, wobei das Durchschnittsalter bei 45,2 Jahren lag. Neun Personen identifizierten sich als männlich, die anderen neun als weiblich. Hinsichtlich der im Sample vertretenen Bundesländer liegt ein deutlicher Schwerpunkt auf Wien und Niederösterreich. Jeweils sechs Personen gaben an, vorwiegend in diesen Regionen zu leben und zu arbeiten. Alle anderen Bundesländer sind durch höchstens eine oder zwei Personen vertreten (Oberösterreich und Salzburg: je 2; Kärnten, Steiermark und Vorarlberg: je 1), wobei das Burgenland und Tirol gar nicht vertreten sind. Wie bereits erwähnt, gab keine der Personen an, ihre Autorschaft als Haupterwerbstätigkeit auszuüben.

Der Sampling-Prozess wurde nach jedem geführten Interview reflektiert und hinsichtlich des Grades theoretischer Sättigung im Material¹⁷ evaluiert. Akquiriert wurden die Teilnehmerinnen und Teilnehmer durch Online-Recherche über Social Media-Plattformen (vorwiegend Instagram und Facebook), persönliche Blogs sowie die Archive und Veranstaltungskalender lokaler Zeitungen und Kultureinrichtungen. Das Sample weist damit eine eindeutige Verzerrung zugunsten von Autorinnen und Autoren auf, die über diese Kanäle um die Sichtbarkeit ihrer Tätigkeit bemüht sind.

Die vertretenen Publikationserfahrungen variieren stark. Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer geben an, ihre ersten Erfahrungen als Self-Publisherinnen und Self-Publisher im Alter zwischen 14 und 54 Jahren

15 Vgl. das Verfahren nach Jane Ritchie und Jane Lewis: *Qualitative Research Practice. A Guide for Social Science Students and Researchers*, Thousand Oaks: Sage, 2003.

16 Für die Zitation des empirischen Materials nutze ich in der Folge die Kürzel „I“ und „Z“, welche sich als Chiffre für die jeweilige Autorin oder den Autor auf das Interview („I“) sowie die Zeile im Transkript („Z“) beziehen, denen sie entnommen sind. Mit jeder Person wurde jeweils ein Interview geführt, das chronologisch fortlaufend beziffert wird, sodass sich die verschiedenen Stimmen und ihre Standpunkte eindeutig zuordnen lassen.

17 Ulrike Froschauer und Manfred Lueger: *Interpretative Sozialforschung: Der Prozess*, Stuttgart: utb, 2009, S. 222.

gesammelt zu haben. 14 Personen nutzen sowohl Print- als auch E-Book-Formate, während vier weitere ausschließlich mit Print-Formaten arbeiten. Sechs Personen haben bereits Verlagserfahrung gesammelt, die übrigen zwölf weisen ausschließlich Self-Publishing-Erfahrung vor. Fünf Personen unterhalten außerdem professionelle Kontakte zur Literatursphäre, etwa im Rahmen von Verlagsarbeit, Schreibcoaching, Journalismus oder textbasiertem Marketing.

Eine Typologie – Mentalitäten im Self-Publishing

Der *erste Typus* zeichnet sich durch die enge Ausrichtung auf einen institutionalisierten, als etabliert empfundenen Literaturbetrieb und einen im Sinn des Kanons qualitativ besonders hochwertigen Literaturbegriff aus. In dieses Milieu Aufnahme zu erfahren, stellt im Typus ein erstes großes Zwischenziel der auktorialen Karriere dar. Dieses manifestiert sich in der (Erst-)Publikation bei einem angesehenen Verlag. Darüber soll das eigene Schreiben legitimiert und die weitere Tätigkeit im angestrebten Kontext verankert werden. Das subjektive Bewusstsein über den Ruf verschiedener Institutionen wie Verlagshäuser im eigenen Genre sowie deren jeweiliges Milieu sind stark ausgeprägt. Bestimmte Verlage werden etwa als Ziele der eigenen Arbeit genannt, während andere als potenziell stigmatisierend für den eigenen Ruf empfunden und deshalb gemieden werden.

Self-Publishing stellt für die Autorinnen und Autoren ein Werkzeug dar, das für die Annäherungsphase an diese Kreise gezielt einsetzbar ist. Es ermöglicht ihnen, ihre Arbeiten objektiviert vorzulegen und strategisch zu präsentieren – Printformate werden aus diesem Grund besonders bevorzugt. Eine Person nutzt Printexemplare ihrer Arbeiten etwa als Visitenkarte, die situativ im Alltag oder auch zu bestimmten Anlässen vorgezeigt werden könne. Eine andere erzählt, dass es durch den Rückgriff auf Self-Publishing leichter wäre, auch als aufstrebende Autorin oder aufstrebender Autor den Erwartungen des Publikums zu entsprechen, indem etwa bei Lesungen und Veranstaltungen ein Büchertisch angeboten werden kann (I11, Z10).

Der *zweite Typus* ist stark durch seine Ausrichtung auf den Buchmarkt geprägt. Diese Autorinnen und Autoren wollen sich aktiv ins Geschehen des Buchmarkts einbringen und sehen sich ebenso sehr als Autorinnen und Autoren wie als Unternehmerinnen und Unternehmer. Im Vergleich zum ersten Typus wird die eigene literarische Tätigkeit nicht auf eine Form ‚hoher‘ Literatur ausgerichtet, sondern orientiert sich stark an Trends und Strömungen des

Gattungsbuchhandels. In den eigenen Arbeiten werden diese Entwicklungen nach persönlichem Gefallen aufgegriffen und ausgestaltet. Diese Autorinnen und Autoren sind sich der ökonomischen Implikationen ihrer Tätigkeiten am stärksten bewusst und eine kaufmännische Perspektive prägt nicht nur den Handel mit den einzelnen Titeln und deren Preisgestaltung, sondern auch die Entscheidung zum Self-Publishing, wie eine Person erklärt: „[Zu den Großverlagen erhält man schwer Zugang] ohne bekannten Namen [und dann] auch kein Werbebudget [...]. Bei Kleinverlagen gibt es auch kein Werbebudget, also ist aus kaufmännischer Sicht Self-Publishing das Gebot der Stunde“ (I15, Z10).

Dabei steht jedoch nicht so sehr die tatsächliche Wirtschaftlichkeit der Titel mit dem monetären Reinerlös im Fokus, sondern stärker ihre Performanz am Buchmarkt, die sich aus dem Vergleich mit den Angeboten der Konkurrenz und einem Blick in die persönliche Verkaufsstatistik ergibt. Eine Person mit mehreren sehr erfolgreichen Titeln, die auch in den Bestseller-Listen einiger bekannter Webshops geführt wurden, erzählt, dass die Metrifizierung den integralen Teil des Verkaufs darstellt: „[E]s ist nicht mein vorrangiges Ziel, Geld zu verdienen, aber ich setze mir dann immer so Ziele. Schaffst du es dieses Mal in die Top 100, das war wirklich mein Ziel mit diesem [R]oman. [...] Es ist nicht darum gegangen, verdienst du 1.000, 10.000 oder 20.000 Euro, sondern einfach, schaffst du es in die Top 100. Das habe ich erreicht. Das ist echt eine Befriedigung“ (I18, Z346).

Der *dritte Typus* fokussiert sich stark auf die kreative Ausgestaltung seiner literarischen Arbeit. Diese soll möglichst authentisch ausgestaltet werden und der Unterhaltung eines Publikums oder zur Weitergabe von Wissen dienen. Die auktoriale Tätigkeit folgt dabei dem persönlichen Gefallen und soll zuallererst ein Medium zum Selbstaussdruck bieten, wie eine Person erklärt: „[Ich arbeite so lange an einem Buch, bis] ich sage, jetzt gefällt es mir, ich würde es lesen. Und das ist glaube ich der Anspruch, den jeder Self-Publisher haben sollte. Nicht: ‚gefällt es anderen?‘, sondern: ‚gefällt es mir?‘“ (I4, Z54). Eine andere Person erklärt, wie stark persönlich aufgeladen ihre Titel auch über den Textinhalt hinaus seien: „[D]as ist ein hoch individualisiertes Produkt, [auch das Cover]. [...] Das ist der Apfelbaum in meinem Garten, das sind meine Armbänder, das sind meine Farben [...], die ich gerne trage“ (I13, Z70). Wirtschaftliche Aspekte sind für diesen Typus nachrangig, wie eine Person erklärt:

[I]ch bin zu klein, um mich irgendwie am Markt zu orientieren. Ich habe nicht die Ressourcen, um darauf überhaupt reagieren zu können und zu sagen, ich schaue jetzt, dass ich im Frühjahr und im Herbst etwas rausbringe und Mitarbeiter kann ich mir keine leisten [...] [also,] wenn Geld da ist, dann mache ich [etwas], oder wenn kein Geld da ist, oder keine Zeit, dann mache ich es eben nicht (I12, Z26).

Arbeitskonzepte im Self-Publishing

Ein beständiges Streben nach größtmöglicher Singularisierung und dem Ausdruck der individualbiografischen Besonderheit ist nach Reckwitz die Triebfeder für soziale Anerkennung und bildet die Grundlage gegenwärtiger spätmoderner Gesellschaftsmentalitäten.¹⁸ Arbeit als Entgrenzung von Erwerbstätigkeit und freizeithlicher Privatheit prägt sich dabei als Konzept aus, das sich auf vielfältige, in variierender Form vergütete Tätigkeitsbündel bezieht, die soziokulturell als „Leistungen für andere“ anerkannt werden.¹⁹ Das Subjekt agiert in einem nicht-privaten Rahmen und „unter dem Aspekt seiner Leistungs-Fähigkeit“.²⁰ Diesen Anspruch der Überwindung des persönlichen privaten Umfelds verfolgen auch die Self-Publisherinnen und Self-Publisher in der Studie. Sie publizieren nicht für sich allein, sondern in Hinblick auf interessierte Konsumentinnen und Konsumenten oder ein spezifisches Lesepublikum. Einen womöglich ursprünglich bestehenden freizeithlich-privaten Rahmen ihres Schreibens haben die Autorinnen und Autoren dabei bereits längst hinter sich gelassen, denn ihre Tätigkeit zielt auf die Verortung der eigenen Person in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit ab. Die angestrebte Leistung sowie die Art ihrer Vergütung variieren dabei stark zwischen den Typen.

Die Autorinnen und Autoren des *ersten Typus* arbeiten mit ihrer Tätigkeit an der Legitimierung ihrer auktorialen Arbeit über den Eintritt in einen subjektiv etablierten Literaturbetrieb. Ihre Arbeit umfasst dabei neben dem Verfassen und der Produktion von Printexemplaren ihrer Arbeiten vor allem das Anbahnen und die Pflege von Kontakten mit Repräsentantinnen und Repräsentanten der Literatursphäre, die als für den weiteren Verlauf der auktorialen Karriere entscheidend empfunden werden. Zu ihnen zählen etwa Angehörige von Verlagen und Literaturhäusern, aber auch etablierte Kolleginnen und Kollegen sowie Kritikerinnen und Kritiker. Eine Vergütung für die Tätigkeit im Self-Publishing erfahren die Autorinnen und Autoren durch den Ausbau ihrer Reputation in einer von ihnen favorisierten literarischen Szene. Diese Anlage hilft ihnen etwa bei der Erlangung einer ersten Verlagspublikation und wird als Vorbereitung auf eine als legitim empfundene Form auktorialer Tätigkeit wahrgenommen, die sich nach der Etablierung schließlich vorwiegend im Schreiben ausdrücken soll.

Im *zweiten Typus* arbeiten die Self-Publisherinnen und Self-Publisher für ihr Bestehen als auktoriale Unternehmerinnen und Unternehmer am Buchmarkt.

18 Vgl. Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*.

19 Reckwitz: *Das hybride Subjekt*, S. 68 f.

20 Ebd.

Sie wirken nicht nur an der Ausarbeitung und Herstellung ihrer Titel, sondern auch an deren Verortung in einschlägigen Vertriebsnetzen samt Vermarktung und Verkauf. Das Zielpublikum stellt eine buchmarktliche Massenklientel dar, das unter den vielen angebotenen Titeln auch diesen wählen soll. Ihre Leistung lesen sie an monetären Gewinnen, stärker jedoch an ihrer Positionierung in Verkaufsrankings und dem Vergleich von Social Media-basierten Maßzahlen über Followerinnen und Follower, Likes und Klicks mit jenen von Konkurrentinnen und Konkurrenten am Buchmarkt ab. Die hier dargelegte Form von Arbeit weist damit das unternehmerische Geschick der Autorinnen und Autoren aus. In der Tätigkeit im Self-Publishing können die Autorinnen und Autoren ihr Gespür für Trends und Dynamiken am Buchmarkt unter Beweis stellen. Eine Person verweist wiederholt auf ihren kaufmännischen Hintergrund, da die darüber erlangten Kenntnisse ihr die Vermarktung und Distribution erleichtern würden. Die Tätigkeit als Self-Publisherin oder Self-Publisher im Verständnis des Typus kann so als Ausdruck und Erweiterung des eigenen persönlich-beruflichen Profils gelesen werden.

Die Self-Publisherinnen und Self-Publisher im *dritten Typus* agieren als Künstlerinnen und Künstler, die ihre Leistung in der umfassenden Ausarbeitung einer persönlichen Projektidee sehen. Das Tätigkeitsbündel dieser Autorinnen und Autoren richtet sich stark auf die Herstellung von Titeln nach persönlichen, künstlerischen Vorstellungen sowie der Vermarktung und Vermittlung ihrer Titel an eine inhaltlich interessierte Klientel von gleichgesinnten Interessentinnen und Interessenten, deren Anteilnahme die eigene Identität als Künstlerin oder Künstler verifiziert. Diese Autorinnen und Autoren operieren weder strategisch am Buchmarkt, um ihr unternehmerisches Können unter Beweis zu stellen, noch bestreben sie primär die Legitimierung ihrer Arbeit aus bestimmten ästhetischen Gesichtspunkten durch die Aufnahme in ein spezifisches literarisches Milieu. Der Fokus liegt bei diesem Typus stattdessen auf dem Ausdruck von Authentizität und Kreativität, worüber die Tätigkeit in Reckwitz' Sinn als eine Form von Kreativarbeit gelesen werden kann, die „über vielfältige und reichhaltige Zugänge zur kulturellen Welt verfüg[t]“ und so letztlich als Ausprägung von Arbeit angenommen werden kann, die im starken Kontrast zu bisherigen Normarbeitsverhältnissen steht, welche nur geringfügig Individualisierung fordern.²¹

Self-Publishing dient in allen drei Typen auf verschiedene Weise als Mittel, um Ansprüche des Kuratierens einer Subjektbiografie zu realisieren. Die Autorinnen und Autoren nähern sich unter verschiedenen Gesichtspunkten einem spezifischen, klar eingrenzbaaren Zielpublikum an, wovon die Vielgestaltigkeit

21 Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, S. 189.

ihrer Arbeit zeugt. Sie schärfen mit ihrer Tätigkeit ihr jeweiliges Profil als ver-
sierte Literatinnen und Literaten, Unternehmerinnen und Unternehmer oder
Künstlerinnen und Künstler. Thompsons Verweis auf die prekäre wirtschaft-
liche Situation des Self-Publishings, in der neben einigen wenigen Bestseller-
Autorinnen und -Autoren ein Gros an Autorinnen und Autoren ohne
finanziellen Zugewinn aus ihrer Tätigkeit steht,²² ist aus dieser Perspektive
zu relativieren. Amlingers Begriff des *Autorpreneurs*, jener „unternehmerisch
tätige[n]“ Ausprägung von Autorschaft, die sie mit Formen von Self-Publishing
assoziiert,²³ ist ebenfalls eine starke Komplexität zu attestieren. Die prakti-
zierte „selbstverantwortliche Positionierung im ökonomischen Wettbewerb“²⁴
liegt je Typus in unterschiedlichen Ausprägungen vor und bewirkt unmittel-
bar oder indirekt eine Verbesserung der jeweiligen Position im ökonomischen
Wettbewerb. Dennoch erzielen, wie Matting festhält, im allgemeinen Vergleich
etwa 65 % der Self-Publisherinnen und Self-Publisher weniger als 100 Euro
monatlichen Gewinn aus ihrer Tätigkeit.²⁵ Die vorliegende Analyse verdeut-
licht, dass die Autorinnen und Autoren stattdessen darum bemüht sind, un-
terschiedliche Qualifikationen zu erwerben und diese unter Beweis zu stellen.

Im globalen Vergleich stehen die Autorinnen und Autoren des zweiten Typus
im engsten Näheverhältnis zu den Maßzahlen ökonomischen Wettbewerbs,
jedoch fällt auch für sie – neben dem eventuellen monetären Gewinn – der
über die Quantifizierung ermöglichte Vergleich mit Mitbewerberinnen und
Mitbewerbern am Buchmarkt am stärksten ins Gewicht. Die auktoriale Tätig-
keit wird nicht einzig auf ökonomische Maßzahlen heruntergebrochen, statt-
dessen werden stärker jene Implikationen fokussiert, die ihnen für die weitere
Positionierung innerhalb sowie auch abseits der Literatursphäre zugeschrieben
werden.

Ausblick

Die Studie verdeutlicht, auf wie vielfältige Weise und unter wie vielen un-
terschiedlichen Motiven im Literaturbetrieb gearbeitet wird. Die Sphären von
Freizeit und Arbeit sind dabei direkt ineinander verwoben und Self-Publishing

22 Thompson: *Book Wars*, S. 265 f.

23 Amlinger: *Schreiben*, S. 304.

24 Ebd.

25 Matthias Matting: „Selfpublishing-Umfrage 2020: Die Auswertung (Teil 1) – Hobby
vs. Professionalisierung“, in: *Die Self-Publishing-Bibel*, 20.07.2020, <https://www.self-publisherbibel.de/selfpublishing-umfrage-2020-die-auswertung-teil-1-hobby-vs-professionalisierung/> (27.06.2023).

ermöglicht es, ein unmittelbares Näheverhältnis zwischen dem schreibenden Subjekt und dem Literaturbetrieb herzustellen, ohne einen Verlag in vermittelnder Funktion zwischenschalten. Autorschaft, wie sie öffentlich sichtbar ist, pluralisiert sich über die Erschließung digitaler Ressourcen zunehmend – plötzlich kann sie etwa temporär limitiert und gezielt zur Erreichung bestimmter globalbiografischer Ziele instrumentalisiert werden oder Teil einer literarischen Bühne sein. Self-Publisherinnen und Self-Publisher treten zwar nur selten im stationären Buchhandel in Erscheinung, aber in der Digitalsphäre sind sie stark vertreten. Ihre Arbeiten sind in Online-Shops erhältlich, sie bilden Communities und vernetzen sich mit Gleichgesinnten. Die Arbeit der Self-Publisherinnen und Self-Publisher hat eine Bühne gefunden und lässt sich auf verschiedene Weise vergüten. Ihre Sichtbarkeit erweitert sich stetig und prägt dadurch auch zunehmend soziokulturelle Konzepte auktorialer Arbeit und die Erwartungshaltungen an sie – und sie werfen dadurch neue Fragen auf.

Es gilt deshalb zu ergründen, inwiefern persönliche Komponenten Anteil an auktorialer Arbeit und Konzepten von Autorschaft bilden können, und welche Relevanz ihnen in der Literatursphäre beizumessen ist. Neben der empirischen Beobachtung von Dynamiken in der Sphäre müssen dafür auch Aspekte jener Intentionen erschlossen werden, die Autorinnen und Autoren gegenwärtig in ihrer Arbeit verfolgen. Sie bieten außerdem Anlass, die Verhandlung dieser Konzepte auktorialer Arbeit sowie die soziokulturellen Erwartungen und Anforderungen an Autorschaft zu ergründen. Auch eine kritische Evaluation jener soziokulturellen Standards, anhand derer verschiedene Formen auktorialer Arbeit bewertet werden, ist nötig. Darüber können Fragen angemessener Formen und Ausmaße von Vergütung auktorialer Arbeit im künstlerischen sowie wirtschaftlichen Kontext weiter angenähert werden.

Literaturverzeichnis

- Amlinger, Carolin: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Froschauer, Ulrike und Manfred Lueger: *Interpretative Sozialforschung: Der Prozess*, Stuttgart: utb, 2009.
- Haselhoff, Vanessa und Joerg Pfuhl: *Europäische Self-Publishing-Studie 2016. Etablierung und Chancen. Self-Publisher im internationalen Vergleich*, Norderstedt: Books on Demand, 2016.
- Johnson, Miriam: „The Rise of the Citizen Author: Writing Within Social Media“, in *Publishing Research Quarterly* 33,2 (2017), S. 131-146.

- Matting, Matthias: „Selfpublishing-Umfrage 2020: Die Auswertung (Teil 1) – Hobby vs. Professionalisierung“, in: *Die Self-Publisher-Bibel*, 20.07.2020, <https://www.self-publisherbibel.de/selfpublishing-umfrage-2020-die-auswertung-teil-1-hobby-vs-professionalisierung/> (27.06.2023).
- Murray, Simone: *The Digital Literary Sphere: Reading, Writing, and Selling Books in the Internet Era*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2018.
- Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp, 2017.
- : *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Berlin: Suhrkamp, 2020.
- Ritchie, Jane und Jane Lewis: *Qualitative Research Practice. A Guide for Social Science Students and Researchers*, Thousand Oaks: Sage, 2003.
- [Schulz], Sönke: „Der deutsche Buchhandel – Ein umfassender Überblick für Autoren“, in: *tredition Blog*, 20.07.2022, <https://tredition.com/buchhandel/> (26.06.2023).
- Skains, Lyle: *Digital Authorship: Publishing in the Attention Economy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Thompson, John B.: *Book Wars: The Digital Revolution in Publishing*, Cambridge: Polity, 2021.

TEIL III

Literarisches Schreiben und Brotberuf

(Verg)iss mich nicht

Christian Morgensterns Konzeptualisierung von Arbeit am Beispiel seiner Pressekritik

Emanuela Ferragamo

Für die *Galgenlieder* bekannt, war Christian Morgenstern (1871-1914) auch als Übersetzer, Journalist, Verlagslektor und Zeitschriftenredakteur tätig. Diese unterschiedlichen Betätigungsfelder in seinem Lebenslauf sind ein ergiebiges Beispiel für die vielen Chancen, die das Wilhelminische Zeitalter dem freien Schriftsteller bot: Eine nationale Kulturindustrie entstand zum ersten Mal und ermöglichte es, ein breites Publikum zu erreichen.¹ Außerdem vollzog sich in der deutschen Jahrhundertwende um 1900 ein radikaler Strukturwandel des Lesepublikums: Damals führte die Alphabetisierung der Volksschichten und die ökonomisch-kulturelle Konsolidierung des Bürgertums zur Ausdifferenzierung des literarischen Marktes in eine ‚hohe‘ und eine ‚niedere‘ Literatur.² Morgenstern polemisierte zwar gegen die Trivialisierung der Kultur, jedoch setzte er sich mit dem Geschmack des Publikums auseinander und entfaltete Strategien der Autorschaft zur Erklärung der sozio-ökonomischen Bedeutung des Dichters im Großstadt-Kontext.

Das vorliegende Essay beruft sich auf die „Funktion-Autorschaft“ von Michel Foucault, also auf die Weise, wie Texte auf eine ihnen vorausgehende Diskursfigur verweisen.³ Aus dieser Perspektive konturiert das Essay zum einen die Autorschaft Morgensterns anhand seiner kulturkritischen Position gegenüber der Presse als einer verschwenderischen, unwürdigen Schreibpraxis. Zum anderen wird die Modernisierung der Antike als eine Strategie verstanden, um der modernen Wirtschaft eine antike *Oikonomie* entgegenzusetzen, die eine Alternative zur Dichotomie zwischen Arbeit und Dichtertum bietet.

1 Roy Pascal: *From Naturalism to Expressionism. German Literature and Society 1880-1918*, New York: Basic Books, 1973, S. 281 f.

2 Franz Norbert Mennemeier: *Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910*, Bd. 1, Bern u.a.: Lang, 1985, S. 243.

3 Michel Foucault: „Was ist ein Autor?“ in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. Fotis Jannidis u.a., Stuttgart: Reclam, 2000, S. 198-232, hier S. 213.

1. Der Dichter, die Einsamkeit und das Geld

Die Autoren der Jahrhundertwende um 1900 betonten ihre Losgelöstheit von der Gesellschaft⁴ und bemühten sich, den Charakter und die Bedeutung ihrer Arbeit von anderen Berufen abzugrenzen.⁵ Auch Morgenstern stellte die Vogelfreiheit des Dichters dem „Kleinkram“ der bürgerlichen Gesellschaft entgegen.⁶ Er verzichtete aber nicht darauf, in ihr zu wirken. Er war von der erzieherischen Aufgabe der Literatur überzeugt: Als „totes Kapital“ wollte er nicht gelten.⁷ „Wenn ich nicht daran glaubte, daß das, was ich meine Kunst nenne, dem Leben so fruchtbar (und fruchtbarer) sei wie soundso viele gesellschaftliche Tätigkeiten allgemein sichtbarer Art, so vermöchte ich nicht weiterzuleben“, bekannte er.⁸ Den Wunsch, sich in die Gesellschaft zu integrieren, äußerte er in einem Aphorismus aus dem Jahr 1894: „So wie ich hier mein Ich ins Meer werfe, damit es mir wiederkomme aus dem Meer, so werfe ich mein Herz in meine Zeit, damit es zum Herzen mir – wird“, schrieb er.⁹

In der Zeit der Jahrhundertwende gehörte die Metapher des Meeres zur Semantik des Lebens: ein für die Epoche grundlegendes Konzept, das das Bestreben definierte, alle Erscheinungen der physischen und geistigen Welt als eine Einheit betrachten zu wollen.¹⁰ Es handelte sich mit anderen Worten um eine „Mystik des Jenseits“, die den Glauben an die Transzendenz ersetzte und auf das Verhältnis des einzelnen Menschen zum Gesamtleben aufmerksam machte.¹¹ Dieses Lebenspathos erklärt unter anderem Morgensterns Interesse an der Sozialkritik der russischen Romane, in denen er, wie seine Zeitgenossen, eine Fortsetzung der romantischen Polemik gegen die Künstlichkeit der Kunst sah.¹² Morgenstern meinte, dass ihm vor dem „Bombast“ der Worte „Kunst“

4 Hans Wilhelm Rosenhaupt: „Die Kritik des Dichters an der bürgerlichen Gesellschaft“, in: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, hg. v. Viktor Žmegač, Königstein: Athenäum, 1981, S. 62-80, hier S. 64.

5 Pascal: *From Naturalism to Expressionism*, S. 287.

6 Christian Morgenstern: *Werke und Briefe*, Bd. 2: *Lyrik 1906-1914*, hg. v. Reinhard Habel, Stuttgart: Urachhaus, 1992, S. 367.

7 Christian Morgenstern: *Werke und Briefe*, Bd. 5: *Aphorismen*, hg. v. Reinhard Habel, Stuttgart: Urachhaus, 1987, S. 15.

8 Ebd., S. 21.

9 Ebd., S. 378.

10 Viktor Žmegač: „Zum Begriff der Jahrhundertwende“, in: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, hg. v. dems., Königstein: Athenäum, 1981, S. 9-58, hier S. 39.

11 Wolfdietrich Rasch: „Aspekte der deutschen Literatur um 1900“, in: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, hg. v. Viktor Žmegač, Königstein: Athenäum, 1981, S. 18-48, hier S. 31.

12 Mennemeier: *Literatur der Jahrhundertwende*, S. 202.

und „Poesie“ ekelte und dass der „Mensch“ sein wahrhaftiges „Fach“ sei.¹³ Er pries daher die Philosophie und die Poesie als Mittel, das Ich „so harmonisch als möglich erblühen und reifen“ zu lassen.¹⁴ Die Absolutsetzung des Lebens beeinflusste damals nicht nur die Thematiken der literarischen Werke, sondern wirkte auch als ihr „strukturbildend[es]“ Prinzip.¹⁵ Als solches eben verstand Morgenstern das Leben in einem Aphorismus, in dem er riet, dass auch unvollendete Werke veröffentlicht werden sollten, weil das rohe Leben sich in ihnen als „psychologisches Material“ äußere.¹⁶

Die scheinbar widersprüchliche Hoffnung Morgensterns, sich von der Gesellschaft zu isolieren und zugleich in ihr produktiv zu wirken, offenbart nicht nur das Lebenspathos der Epoche, sondern auch ein kennzeichnendes Merkmal ihres Autorschaftsverständnisses: Es wurde damals die behauptete Notwendigkeit, dass der Autor sich freier als die Masse verhalten sollte, mit der Betonung der kulturschaffenden Rolle der Literatur verbunden.¹⁷ Die unabdingbare Voraussetzung, damit der Dichter zum schöpferischen Mitglied der Gesellschaft werden konnte, sah Morgenstern in der Neubegründung der deutschen Kultur. Wie seine Zeitgenossen beklagte er, dass die Gründung des Deutschen Reiches die Menschen nur durch zufällige Abmachungen und wirtschaftliche Verhältnisse, nicht aber durch eine wirkliche Kultur verbunden habe.¹⁸ Da die Wilhelminische Epoche für Morgenstern mehr „Zivilisation“ als „Kultur“ ist, bleibt ihm als Dichter nichts anderes übrig, als ein „Doppelleben“ zu führen, wie es in einem Gedicht ohne Titel heißt.¹⁹

1894 siedelte Morgenstern nach Berlin über. Als er die Stelle nicht antritt, die ihm sein Vater an der Nationalgalerie verschafft hatte, musste er seinen Lebensunterhalt anders bestreiten. Er begann daher, für zahlreiche Zeitschriften Artikel und Rezensionen zu schreiben.

Morgenstern betrachtete seine Arbeit als Journalist als eine unwürdige Verschwendung seiner schon begrenzten Kräfte. Er wusste, dass ihm eine Karriere in der Presse die Möglichkeit bot, täglich seinen Lebensunterhalt zu verdienen und Kontakte zum literarischen Milieu zu knüpfen.²⁰ Er glaubte jedoch nicht an die erzieherische Bedeutung der Presse, im Gegenteil, er sah in ihr das

13 Morgenstern: *Aphorismen*, S. 53.

14 Ebd., S. 22.

15 Rasch: „Aspekte der deutschen Literatur um 1900“, S. 28.

16 Morgenstern: *Aphorismen*, S. 22.

17 Pascal: *From Naturalism to Expressionism*, S. 289.

18 Rosenhaupt: „Die Kritik des Dichters“, S. 72.

19 Morgenstern: *Lyrik 1906-1914*, S. 426.

20 Christian Morgenstern: *Werke und Briefe*, Bd. 7: *Briefwechsel 1878-1903*, hg. v. Katharina Breitner und Reinhard Habel, Stuttgart: Urachhaus, 2005, S. 196.

eklatanteste Beispiel für die ‚Unkultur‘ seiner Zeit. Den Zeitgeist der Epoche kennzeichneten für ihn eine tief „unschöpferische Mittelmäßigkeit“²¹ und eine „atemlose Hast“,²² die er beide im Journalismus wiederfand.

Das widersprach der Disziplin, die er seit dem ersten Ausbruch der Tuberkulose an den Tag legte. Die Krankheit bedeutete folglich für ihn nicht nur das Bewusstsein seines frühzeitigen Todes, sondern auch die Bestärkung zu „einer maßvollen und regelmäßigen Lebensweise“.²³ Dazu gehörte die Vorstellung, dass der Schriftsteller jeden Tag etwas niederschreiben sollte,²⁴ denn: „Übung ist alles“²⁵. Laut Morgenstern verstoße aber das Schreiben für Zeitschriften gegen die Grundregel einer wünschenswerten Übung im Schreiben, weil es Gemeinplätze nachplappere.²⁶ Während die Pythagoräer fünf Jahre lang ihr Schweigen hielten, bevor sie das Recht hatten, ein Wort zu sagen, zeige der junge Journalist „alsogleich sein Stimmchen“.²⁷ Diese Praxis, so Morgenstern, hat Folgen für die kulturelle Dekadenz der Epoche: Den Journalisten und der Presse schrieb Morgenstern die Schuld dafür zu, „alle Dinge in eins“ zu vermischen²⁸ und den Eklektizismus des Jahrhunderts zu verstärken. Außerdem stand für Morgenstern die Parteilichkeit der Presse im starken Gegensatz zur Aufgabe der Kultur, dem Gemeinleben eine ästhetische Form zu geben.²⁹

Die Zeitschrift vermittele, so Morgenstern, ein partielles Stück Welt³⁰ und soll daher mit Vorbehalt genossen: Die Wahrheit komme, so ein Epigramm, „aus diesen Reichen“ „bloß, wenn sie sich zahlt“.³¹ Der Hinweis auf das Geld thematisiert den soziologischen Kontext der Reflexion Morgensterns, der 1894 seine Karriere als freier Schriftsteller in der modernen Metropole Berlin begann.

In seiner *Philosophie des Geldes* erklärte Georg Simmel die soziologische Struktur der Großstadt während der Jahrhundertwende mit der Geldökonomie. Simmel behauptete, das Geld habe eine neue Art von Freiheit entstehen lassen: die Freiheit im Austausch mit den Produzenten. Der moderne

21 Christian Morgenstern: *Werke und Briefe*, Bd. 6: *Kritische Schriften*, hg. v. Helmut Gumtau, Stuttgart: Urachhaus, 1987, S. 349.

22 Christian Morgenstern: *Werke und Briefe*, Bd. 1: *Lyrik 1887-1905*, hg. v. Martin Kießig, Stuttgart: Urachhaus, 1988, S. 565.

23 Ebd., S. 23.

24 Ebd., S. 116.

25 Ebd., S. 242.

26 Morgenstern: *Lyrik 1906-1914*, S. 463.

27 Ebd., S. 364.

28 Morgenstern: *Kritische Schriften*, S. 348.

29 Morgenstern: *Aphorismen*, S. 192.

30 Morgenstern: *Kritische Schriften*, S. 122.

31 Ebd.

Mensch braucht dann für die Befriedigung seiner Notwendigkeiten keinen persönlichen Kontakt mit einem engen Produzentenkreis mehr,³² weil seine Verbindung mit den verschiedensten Lieferanten und Arbeitern nun durch das Geld auf eine sachliche Weise vermittelt wird.³³ Das müsse nicht unbedingt positiv sein. Simmel behauptete, dass das Geld uns manchmal von den sozialen Beziehungen loskaufe, die der Inhalt unseres eigenen Lebens seien.³⁴

Morgenstern meinte, dass alle „Berufe“ als „Kunstgriffe“ „um der Kultur der Persönlichkeit willen“ gälten.³⁵ Wenn es sich um den Wert eines literarischen Werks handelt, kann daher die Sachlichkeit der Geldökonomie als eine „Pöbelart“ gelten, wie es in einem gleichnamigen Gedicht heißt.³⁶ Er, der sich wünschte, dass jeder „das Seinige aus den Büchern [nimmt], die er liest“,³⁷ schrieb 1911:

Wenn ich aber tot sein werde, so tut mir die Liebe und kratzt nicht alles hervor, was ich je gesagt, geschrieben oder getan. Glaubet nicht, daß in der Breite meines Lebens das liegt, was euch wahrhaft dienlich sein kann. Ist man denn an einem Apfel auch alles mit: die Kerne, das Kerngehäuse, die Schale, den Stengel? Also lernt auch mich essen.³⁸

In Anlehnung an die biblische Erzählung vergleicht Morgenstern sein Gesamtwerk mit einem Apfel und seine Autorschaft mit einem metaphorischen Baum der Erkenntnis, von dessen Früchten die Leser zu essen lernen müssen. Schon in einem Brief an den Verleger Fischer hatte sich Morgenstern mit einem fruchttragenden Baum verglichen, um das Recht zu verlangen, das letzte Wort über die Veröffentlichung seiner Werke haben zu können.³⁹ Dieses Bild lässt das Werk als etwas Organisches erscheinen.⁴⁰ „Um ein Gedicht z.B. genießen oder gar beurteilen zu können“, schrieb Morgenstern, „muß man den Punkt erkennen, von dem aus es organisch entwickelt ist, muß man sich die Mühe nehmen, die Grundsituation zu erkennen“.⁴¹

32 Georg Simmel: *Philosophie des Geldes*, Berlin: Duncker & Humblot, 1922, S. 313 f.

33 Ebd., S. 318.

34 Ebd., S. 447 f.

35 Ebd.

36 Christian Morgenstern: *Werke und Briefe*, Bd. 3: *Humoristische Lyrik*, hg. v. Maurice Cureau, Stuttgart: Urachhaus, 1990, S. 406.

37 Morgenstern: *Aphorismen*, S. 116.

38 Ebd., S. 49.

39 Christian Morgenstern: *Werke und Briefe*, Bd. 8: *Briefwechsel 1904-1908*, hg. v. Reinhard Habel und Katharina Breitner, Stuttgart: Urachhaus, 2011, S. 205.

40 Emanuela Ferragamo: *Paradies Parodie. Christian Morgensterns Parodistische Poetik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2021, S. 134-145.

41 Morgenstern: *Aphorismen*, S. 105.

Morgensterns Auffassung des Werks als ein organisches Lebewesen spiegelt den Versuch der Moderne, die Krise des Bildungsbürgertums anhand der Aktualisierung der klassizistischen Auffassung der Dichterrolle zu überwinden,⁴² wie das humoristische Gedicht „Denkmalswunsch“ verdeutlicht. Rosenhaupt behauptet, dass Morgenstern das Verlorengelassen des „inneren Verhältnisses“ des Dichters zur Gesellschaft beklage und dass er mit der „organischen Kunst“ versuche, dem „Egoismus“ des Einzelnen ein einheitliches Wertesystem gegenüberzustellen.⁴³

Die metaphorische Darstellung der Autorschaft als Baum und des Werks als Apfel thematisiert überdies die Ernährungssemantik der Autorschaft Morgensterns. Bei ihm bilden Diätetik, Ethik und Ästhetik eine symbolische Einheit. Seine Dekadenkritik drückte er durch die parodistische Überzeichnung der Anorexie und der Verdauungsprobleme des Protagonisten in *Gegen den Strom* aus. Seine Gedanken zum Prozess gegen Maximilian Harden, der 1906 die „Eulenburg-Affäre“ auslöste,⁴⁴ wollte er unter dem Titel „Fastenreden“ veröffentlichen. So setzte er dem bulimischen „Wille[n] zur Macht um jeden Preis“ Hardens,⁴⁵ in dessen Sensationslust er ein Symptom für die „Unkultur“ der Epoche sah, eine metaphorische Wohltemperierung des Essverhaltens entgegen.

Die Ernährungsmetaphern sind für Morgenstern in zweierlei Hinsicht relevant. Zum einen offenbaren sie den Angriff auf die Trivialisierung der Schriftstellerei, die nun als eine metaphorische Hexenküche dargestellt wird. Zum anderen thematisieren Ernährungsbilder bei Morgenstern die Hoffnung auf die Fortdauer der Autorschaft und auf eine alternative Ökonomisierung der Kräfte des Dichters. In der Kulturkritik Morgensterns drücken Ernährungsmetaphern die Doppeldeutigkeit des „Geschmacks“ aus.

Laut Paolo D'Angelo werden der sinnliche und der ästhetische Geschmack im „morgenländischen“ Denken gerne miteinander in Zusammenhang gesetzt.⁴⁶

42 Paul Levesque: „Jahrhundertwende, Fin de Siècle [sic]. Wilhelminian Era: Re-Examining German Literary Culture 1871-1918“, in: *German Studies Review* 13,1 (1990), S. 9-25, hier S. 15 f.

43 Hans Wilhelm Rosenhaupt: *Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft*, Bern, Leipzig: Akademische Buchhandlung, 1939, S. 64.

44 Helga Neumann und Manfred Neumann: *Maximilian Harden (1861-1927). Ein unerschrockener deutsch-jüdischer Kritiker und Publizist*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003, S. 192.

45 Morgenstern: *Aphorismen*, S. 193.

46 Paolo D'Angelo: „Vom Geschmack des Gaumens zum ästhetischen Geschmack. Über den Ursprung des Begriffs in Italien und Spanien“, in: *Über Geschmack lässt sich doch streiten: Zutaten aus Küche, Kunst und Wissenschaft*, hg. v. Irene Schütze, Berlin: Kadmos, 2011, S. 1-9, hier S. 1.

Für die deutsche Sprache lässt sich überdies eine bestimmte Polysemie des Wortes ‚Geschmack‘ feststellen, das sowohl den ästhetischen Genuss als auch die beim Essen und Trinken hervorgerufenen Eindrücke bezeichnet.⁴⁷ Die Romantik und der Idealismus misstrauten jedoch dem Gaumengeschmack. Dadurch allegorisierten sie eine begrenzte Auffassung der Kunst, die sich nur für die Wirkung an den Betrachter interessiert.⁴⁸ In einer ähnlichen Weise erklärte Hegel in seinen *Vorlesungen über die Kunst*, dass der Geschmack nur auf die äußerliche Oberfläche der Empfindungen verweise und daher dem ästhetischen Genuss nicht gleichzusetzen sei.⁴⁹ Morgenstern, der Hegel las, versinnbildlicht durch die symbolische Gleichstellung vom ästhetischen und sinnlichen Genuss ebendiese Oberflächlichkeit des Lesepublikums. Setzt es sich mit den Klassikern auseinander, so verwechselt es die Kunst mit der Kulinarik. In einem humoristischen Gedicht Morgensterns beklagt sich also ein gewisser „Herr Ix“ darüber, dass ihm die „Speisekarte“ einen „Brand“ versprochen habe, den er jedoch nicht sehe: Wobei der „Brand“ der Titel eines Theaterstücks Kleists und die „Speisekarte“ die Theaterkarte ist.⁵⁰ Eine gastronomische Metaphorik prägt aber vor allem die Kritik an der Presse und offenbart die Sorge Morgensterns um ihre schädlichen Wirkungen auf die Kultur der Epoche. Im Fragment *Die moderne Presse* allegorisierte Morgenstern die Zeitschriften als ein „zahnloses Weib“, das in einem Kessel rührt, in den „Tiere verschiedenster Gattungen ihre Mägen entleeren [...] alle bringen ihre Exkremente, bis schließlich die Zaubersuppe fertig [ist]. Pestgeruch“.⁵¹

Die implizite Warnung, dass dem Leser die Zeitschrift unverdaut im Magen liegen werde, thematisiert die eklektische Tendenz der Presse. Morgenstern, der sich eine „deutsche Kultur“ wünschte, ließ die metaphorischen Speisen, die Zeitschriftenredakteure für ihr Publikum zubereiten, nicht aus einem deutschen Kochrezeptbuch stammen. Einen „Koch für Gaumen, welche Gulasch lieben“ nannte er Harden.⁵² Wie die Kuh, die für die Verdauung ihres Futters vier Mägen brauche, so müsse der Leser die Zeitschriftensprache mehrmals kauen: Das Publikum werde daher zur „Publikuh“⁵³.

47 Przemysław Staniewski: „Inwieweit sind Geschmacksbezeichnungen als figurativ einzustufen? – Eine Untersuchung auf der Basis des Deutschen und Polnischen“, in: *Linguistisches Treffen in Wrocław* 15 (2019), S. 233-247, hier, S. 236.

48 D'Angelo: „Vom Geschmack des Gaumens“, S. 7.

49 Vgl. ebd.

50 Morgenstern: *Humoristische Lyrik*, S. 175.

51 Ebd., S. 928.

52 Ebd., S. 420.

53 Ebd., S. 485.

2. Vergessen und Erinnern in der Konstruktion der Autorschaft

In der Literatur versinnbildlicht die Ernährungsmetapher die symbolische Begegnung des Menschen mit der Außenwelt und die Überwindung seiner körperlichen Grenzen: Wer esse, der verleibe sich die Nahrung ein und werde dadurch sozusagen ‚eins‘ mit dem Einverlebten.⁵⁴ Das ist es eben, worauf Morgenstern mit seinem Werk zielt. Sogar für seine bescheidensten Texte fühlte er sich verantwortlich, weil jedes publizierte Wort für ihn, den Autor, einem „Same [gleicht], den er streut und der in anderen Seelen aufgeht“.⁵⁵ Die Frage nach der Immanenz des Dichters im eigenen Werk wird jedoch am deutlichsten in dem humoristischen Gedicht *Denkmalswunsch* (1916), mit Hilfe der Ernährungsmetapher formuliert. So lautet der Text:

Setze mir ein Denkmal, cher,
ganz aus Zucker, tief im Meer.

Ein Süßwassersee, zwar kurz,
werd ich dann nach meinem Sturz;

doch so lang, daß Fische, hundert,
nehmen einen Schluck verwundert. –

Diese ißt in Hamburg und
Bremen dann des Menschen Mund, –

Wiederum in eure Kreise
komm ich so auf gute Weise,

während, werd ich Stein und Erz
nur ein Vogel seinen Sterz

oder gar ein Mensch von Wert
seinen Witz auf mich entleert.⁵⁶

Das Gedicht regt zu zwei Überlegungen über die Autorschaft Morgensterns an. Es lässt sich erstens als eine Modernisierung der Autorschaftsauffassung von Horaz lesen und stellt dadurch die Frage nach der Performanz des Dichters. Zweitens problematisiert es anhand der Dialektik zwischen Erinnerung und Vergessen die moderne Bedeutung der Ökonomie und ersetzt sie durch das antike Wort „oikos“.

54 Carolyn Korsmeyer: *Il senso del gusto: cibo e filosofia*, Palermo, Aesthetica, 2015, S. 238.

55 Morgenstern: *Aphorismen*, S. 125.

56 Morgenstern: *Humoristische Lyrik*, S. 245.

Auf den ersten Blick erscheint *Denkmalswunsch* als eine heitere Variation auf das Schlussgedicht der ersten *Oden*-Sammlung von Horaz. Dort verkündete das lyrische Ich bekanntlich, dass es sich ein Denkmal errichtet habe, das beständiger als Erz und gewaltiger als die Pyramiden der ägyptischen Könige sei. Die *Oden* hatte Morgenstern im Gymnasium auswendig gelernt und später im Studentenscherz *Horatius Travestitus* (1895) verdeutscht.⁵⁷ Die gymnasiale Bildung hatte dann Adaptationsversuche des klassischen Stoffes popularisiert,⁵⁸ und klassische Mythologeme kamen in den politischen und philosophischen Diskursen der Jahrhundertwende immer wieder vor.⁵⁹

In der Literatur zeugten die modernen Adaptationen der Klassiker von der Identitätskrise, die die rasche Industrialisierung mit sich brachte: Antike Traditionen und Mythen boten einen Ausweg aus der Entfremdung und der Enttranszendentalisierung der modernen Lebensweise.⁶⁰ In ähnlichem Sinne thematisiert Morgensterns Adaptation des klassischen Horaz-Paratextes eine mystische Weltanschauung, die Hofacker mit der Formel „Stirb und Werde“ glossierte.⁶¹ Gegen die deterministische Lebensauffassung seiner Epoche polemisierend sah Morgenstern den Tod als ein Mittel zur geistigen Entfaltung der Menschen.⁶² Im Gedicht *Denkmalswunsch* handelt es sich eben um eine metaphorische Gleichsetzung von Leben und Tod: Die Literatur der Jahrhundertwende verglich das Leben mit dem Wasser, in das sich der tote Dichter nun auflöse, um in den „menschliche[n] Kreise[n]“ weiterleben zu können. Wie Horaz betrachtete Morgenstern sein Werk als einen Teil seiner selbst: Gleich Horaz, der über sein Werk sein eigenes Nachleben gewährleistete,⁶³ behauptete Morgenstern, dass der Künstler im Werk „selbst gegenwärtig“ sei.⁶⁴ Die Auseinandersetzung mit den Klassikern thematisiert in diesem Sinn auch die Frage nach der performativen Permanenz des Dichters im Werk als

57 Klaus Heydemann: „Christian treibt Scherz mit Quintus. Zur Horaz-Rezeption in Deutschland im ausgehenden 19. Jahrhundert“, in: Wiener elektronische Beiträge des Instituts für Finno-Ugristik (*WEBFU*) 2007, S. 1-12, hier S. 3.

58 Gotthart Wunberg: *Jahrhundertwende: Studien zur Literatur der Moderne*, Tübingen: Narr, 2001, S. 33.

59 Ebd., S. 36.

60 Ebd., S. 43.

61 Erich Hofacker: „Das Motiv des ‚Stirb und Werde‘ bei Christian Morgenstern“, in: *Studies in Germanic Languages and Literatures: In Memory of Fred O. Nolte*, St. Louis: Washington Univ. Press, 1963, S. 149-159, hier S. 152.

62 Ebd.

63 Lothar Willms: „Exegi monumentum aere perennius. Zur Poetologie des Aufstiegs und der materialen Permanenz der poetischen memoria in Horaz' Oden“, in: *Latomus* 79,2 (2020), S. 438-487, hier S. 469.

64 Morgenstern: *Aphorismen*, S. 97.

Voraussetzung für das metaphorische Weiterleben des Autors, das für beide von Bedeutung war.

Das Gedicht *Denkmalswunsch* stellt außerdem die Dichotomie zwischen Erinnerung und Vergessen infrage und verdeutlicht dadurch eine für die Jahrhundertwende kennzeichnende Debatte. Vergessen und Erinnerung bilden nämlich, so Wunberg, Grundmomente der ästhetischen Wahrnehmung jener Epoche.⁶⁵ Die technische Revolution führte zu einer bis dahin unvorstellbaren Umwälzung der Lebensumstände, die eine sozialgeschichtliche und kulturelle Institutionalisierung des Gedächtnisses zur Folge hatte.⁶⁶ Die Innovationen in den Bereichen Fortbewegung und Kommunikation brachten Errungenschaften in der Speicherung und Verarbeitung von Informationen mit sich.⁶⁷ Das berührte auch die Literatur. So stellte sich Morgenstern die Rezeption seines Werks anhand von Metaphern vor, die die erhöhte Erinnerungsspanne der Epoche thematisieren. In einer Notiz meinte er beispielsweise, dass ein Buch „chiffriertes Tasten“ sei: „Lies es, taste daran, und [...] es wird sich die Erscheinung seines Verfassers auf und in die deine dechiffrieren, als telegraphierte er dir mit unsichtbaren Fingern durch die Stirn“, schrieb er 1907.⁶⁸ Ästhetisch wirkte die technische Revolution, indem sie die Dichotomie zwischen Mimesis und Vorstellungskraft durch die Dialektik zwischen Erinnerung und Vergessen ersetzte: Nicht mehr die Nachahmung der Natur, sondern die Erinnerungen des Autors galten nun als Kriterien der literarischen Produktion.⁶⁹ In einem ähnlichen Sinn betonte Morgenstern: „Dichten ist immer die Wiedergabe von Erinnerung. Die Erinnerung aber ist selbst etwas Dichtendes, künstlerisch Zusammenfassendes und Auswählendes.“⁷⁰

Auch das Vergessen gilt laut Wunberg als ästhetische Kategorie: Ihrer Natur nach ist die ästhetische Wahrnehmung Anagnorisis, „Wiedererkennung“: Sie integriert Erinnerung und Vergessen, weil das Subjekt das Objekt im ästhetischen Akt nicht einfach erkennt, sondern es erkennt es wieder.⁷¹ Etwas Ähnliches meinte Morgenstern, als er seine Fähigkeit, zu vergessen, als eine Stärke wie folgt lobte: „Andere bewahren alles, was sie in sich aufnehmen, in seiner

65 Wunberg: *Jahrhundertwende*, S. 8.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 19.

68 Morgenstern: *Aphorismen*, S. 116.

69 Wunberg: *Jahrhundertwende*, S. 23.

70 Morgenstern: *Aphorismen*, S. 101.

71 Gotthart Wunberg: *Wiedererkennen: Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne*, Tübingen: Narr, 1983, S. 163.

ursprünglichen Form in sich auf. Ich vermag das nicht, der Stoff entschwindet mir, und nur seine Wirkung bleibt“.⁷²

Die Dialektik zwischen Erinnerung und Vergessen orientiert sich bei Morgenstern an dem antiken Verständnis der Wirtschaft als *Oikonomie*. In seiner Polemik gegen die Geldwirtschaft der modernen Großstadt, bezog er sich intuitiv auf den klassischen „oikos“, d.h. auf die Wirtschaft als Hauswirtschaft, die der Ordnung der mittelalterlich-neuzeitlichen Familie und des Staates diene. Davon zeugt unter anderem seine Bewunderung für die römische Kirche als politische Organisation, die nach dem sozialen und wirtschaftlichen Modell der Familie strukturiert ist.⁷³ Relevanter noch ist aber hier, dass sich Morgenstern für das mit dem „oikos“ verbundene, aristotelische *autarkeia*-Maß zu begeistern scheint: für die Idee, dass nur das, was erarbeitet wird, als Besitz verstanden wird. Daher meint Morgenstern, es solle „keinen Schutzzoll“ in „geistigen Sachen“ geben: „nur sich's nicht bequem machen“, „sondern sich einsetzen“ solle dort eher die Grundregel heißen.⁷⁴

3. Abschließende Bemerkungen

Der metaphorische Assimilationsprozess von *Denkmalswunsch* versinnbildlicht eine autarkische Praxis der Autorschaft. Ihrer Grundregel nach darf nur das, was erarbeitet wird, erinnert werden. Was übrigbleibt, darf vergessen werden. Aus ökonomischer Perspektive steht die im Gedicht dargestellte Dialektik von Vergessen und Erinnerung für ein vormodernes, quasi biblisches Verständnis von Arbeit. Während die Moderne einen Exzess der Produktion der Werte voraussetzt, verstand die Bibel die Arbeit als einen Lebensunterhaltungsprozess, mit dem der Mensch Nahrungsmittel für den eigenen Bedarf erzeugt.⁷⁵ Für den eigenen Bedarf soll auch der Leser, so Morgenstern, seine Werke und damit ihn selbst genießen lernen: Ökonomie wird (nochmals) zur *Oikonomie*.

72 Morgenstern: *Aphorismen*, S. 244.

73 Ebd., S. 174.

74 Morgenstern: *Lyrik 1906-1914*, S. 421.

75 Kurt Einzelmann: *The Economics of the Imagination*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1980, S. 141.

Literaturverzeichnis

- D'Angelo, Paolo: „Vom Geschmack des Gaumens zum ästhetischen Geschmack. Über den Ursprung des Begriffs in Italien und Spanien“, in: *Über Geschmack lässt sich doch streiten: Zutaten aus Küche, Kunst und Wissenschaft*, hg. v. Irene Schütze, Berlin: Kadmos, 2011, S. 1-9.
- Einzelmann, Kurt: *The Economics of the Imagination*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.
- Ferragamo, Emanuela: *Paradies Parodie. Christian Morgensterns Parodistische Poetik*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2021.
- Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“, in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, hg. v. Fotis Jannidis u.a., Stuttgart: Reclam, 2000, S. 198-232.
- Heydemann, Klaus: „Christian treibt Scherz mit Quintus. Zur Horaz-Rezeption in Deutschland im ausgehenden 19. Jahrhundert“, in: *Wiener elektronische Beiträge des Instituts für Finno-Ugristik (WEBFU)* 2007, S. 1-12.
- Hofacker, Erich: „Das Motiv des ‚Stirb und Werde‘ bei Christian Morgenstern“, in: *Studies in Germanic Languages and Literatures: In Memory of Fred O. Nolte*, St. Louis: Washington University Press, 1963, S. 149-159.
- Korsmeyer, Carolyn: *Il senso del gusto: cibo e filosofia*, Palermo: Aesthetica, 2015.
- Levesque, Paul: *Jahrhundertwende, Fin de Siècle [sic]. Wilhelminian Era: Re-Examining German Literary Culture 1871-1918*, in: *German Studies Review* 13,1 (1990), S. 9-25.
- Mennemeier, Franz Norbert: *Literatur der Jahrhundertwende. Europäisch-deutsche Literaturtendenzen 1870-1910*, Bern u.a.: Lang, 1985.
- Morgenstern, Christian: *Werke und Briefe*, Bd. 5: *Aphorismen*, hg. v. Reinhard Habel, Stuttgart: Urachhaus, 1987.
- : *Werke und Briefe*, Bd. 7: *Briefwechsel 1878-1903*, hg. v. Katharina Breitner und Reinhard Habel, Stuttgart: Urachhaus, 2005.
- : *Werke und Briefe*, Bd. 8: *Briefwechsel 1904-1908*, hg. v. Reinhard Habel und Katharina Breitner, Stuttgart: Urachhaus, 2011.
- : *Werke und Briefe*, Bd. 3: *Humoristische Lyrik*, hg. v. Maurice Cureau, Stuttgart: Urachhaus, 1990.
- : *Werke und Briefe*, Bd. 6: *Kritische Schriften*, hg. v. Helmut Gumtau, Stuttgart: Urachhaus, 1987.
- : *Werke und Briefe*, Bd. 1: *Lyrik 1887-1905*, hg. v. Martin Kießig, Stuttgart: Urachhaus, 1988.
- : *Werke und Briefe*, Bd. 2: *Lyrik 1906-1914*, hg. v. Reinhard Habel, Stuttgart: Urachhaus, 1992.
- Neumann, Helga und Manfred Neumann: *Maximilian Harden (1861-1927). Ein unerschrockener deutsch-jüdischer Kritiker und Publizist*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

- Pascal, Roy: *From Naturalism to Expressionism. German Literature and Society 1880-1918*, New York: Basic Books, 1973.
- Rasch, Wolfdietrich: „Aspekte der deutschen Literatur um 1900“, in: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, hg. v. Viktor Žmegač, Königstein: Athenäum, 1981, S. 18-48.
- Rosenhaupt, Hans Wilhelm: „Die Kritik des Dichters an der bürgerlichen Gesellschaft“, in: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, hg. v. Viktor Žmegač, Königstein: Athenäum, 1981, S. 62-80.
- : *Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft*, Bern, Leipzig: Akademische Buchhandlung, 1939.
- Simmel, Georg: *Philosophie des Geldes*, Berlin: Duncker & Humblot, 1922.
- Staniewski, Przemysław: „Inwieweit sind Geschmacksbezeichnungen als figurativ einzustufen? – Eine Untersuchung auf der Basis des Deutschen und Polnischen“, in: *Linguistisches Treffen in Wrocław* 15 (2019), S. 233-247.
- Willms, Lothar: „Exegi monumentum aere perennius. Zur Poetologie des Aufstiegs und der materialen Permanenz der poetischen memoria in Horaz' Oden“, in: *Latomus* 79,2 (2020), S. 438-487.
- Wunberg, Gotthart: *Jahrhundertwende: Studien zur Literatur der Moderne*, Tübingen: Narr, 2001.
- : *Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne*, Tübingen: Narr, 1983.
- Žmegač, Viktor: „Zum Begriff der Jahrhundertwende“, in: *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, hg. v. dems., Königstein: Athenäum, 1981, S. 9-58.

Ein Geistesarbeiter wird Gutsbesitzer

Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählung Bertram Vogelweid

Karin S. Wozonig

Seit den frühen 2000er-Jahren ist in der Literaturwissenschaft ein neu erwachtes und wachsendes Interesse an den Autorinnen und Autoren zu beobachten, womit zugleich verstärkt das Augenmerk auf Fragen der Autorschaft gelegt wird. Svetlana Efimova stellt fest, dass dies mit einer großen medialen Präsenz und mit „Spielformen des (Auto-)Biographischen in der Gegenwartsliteratur und -kultur“ korreliere; so kämen „Praktiken der Subjektivierung, der Autorinszenierung und der Autofiktion“ in den Blick.¹ Für die Erforschung der Literatur des 19. Jahrhunderts bieten die „Rückkehr des Autors“² und die konzeptionelle Frage nach der Autorschaft eine besondere Chance, eröffnet die Frage nach der Person, der Selbst- und Fremdwahrnehmung ihrer literarischen Tätigkeit als Urheberschaft und Arbeit unter Berücksichtigung der Komplexität des Werkbegriffs doch einen Weg zwischen unreflektiertem Biographismus und dem vielzitierten ‚Tod des Autors‘.³ Dies soll im Folgenden an der österreichischen Schriftstellerin Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916) und exemplarisch an ihrer Erzählung *Bertram Vogelweid* (1896) gezeigt werden.⁴

Biographie

Ebner-Eschenbach gehört zu jenen Autoren und Autorinnen, die alle Aspekte literarischer Arbeit aus eigener Anschauung sehr genau kannten, beginnend

1 Vgl. Svetlana Efimova: „Einleitung. Autor und Werk: Dynamik eines (un-)problematischen Verhältnisses“, in: *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*, hg. v. ders., Sonderausgabe # 3 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 2/2018, <http://dx.doi.org/10.17879/77159531451>, S. 1-19, hier S. 2.

2 Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines unstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer, 1999.

3 Zur historischen Entwicklung der Thematik vgl. Michael Wetzl: „Einleitung“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*, hg. v. dems., Berlin, Boston: de Gruyter, 2022, S. 1-75.

4 Erstdruck in *Velhagen & Klasing's Monatshefte* Jg. 1895/96, I. Band. Erste Spuren der Arbeit daran finden sich schon in Ebner-Eschenbachs Tagebuch vom Jahr 1893, vgl. Marie von Ebner-Eschenbach: *Bertram Vogelweid. Eine Erzählung*, hg. von Edda Pohlheim, München: Langen Müller, 1998, S. 159.

bei einem bewussten Spracherwerb über die Markterschließung bis hin zur Verwaltung ihres Ruhms, die auch das Abwehren zudringlicher Fans und die Abgrenzung gegenüber Verlegern und Herausgebern einschloss. Ein kurzer biographischer Abriss soll den Rahmen für die Frage nach Ebner-Eschenbachs Auffassung von Beruf und Berufung des Schriftstellers (und der Schriftstellerin) bilden.⁵ Zur Rekonstruktion ihrer literarischen Bildung und den Bedingungen, unter denen ihre Texte entstanden, können wir auf edierte Tagebücher aus der Zeit von 1863 bis zu ihrem Tod 1916 und auf ihren 1851 begonnenen, umfangreichen Briefwechsel mit der Dichterin Josephine von Knorr zurückgreifen.⁶ Solche Egodokumente stellen bei der Untersuchung von Autorschaft wertvolle Quellen dar.⁷

Ebner-Eschenbach wurde auf Schloss Zdislawitz in Mähren als Baroness Marie Dubsky geboren und kam früh in Kontakt mit der Literatur, einerseits durch eine literaturbegeisterte Erzieherin und andererseits durch Theaterbesuche in Wien, dem Aufenthaltsort der Familie im Winter. Aufgewachsen mit der tschechischen Sprache des Hauspersonals, dem Französischen als Sprache der Aristokratie und dem bekanntermaßen nachlässigen Deutsch des österreichischen Adels, begann Marie Dubskys Schreibkarriere mit bewusster Spracharbeit. Das war die Voraussetzung dafür, dass sie auf Deutsch (statt auf Französisch) dichten konnte, wie von ihrem Cousin und späteren Ehemann Moritz Ebner-Eschenbach gefordert.⁸

Ihre ersten Gedichte schrieb Marie Dubsky im Teenageralter, bei ihrer Familie stieß sie damit allerdings auf Ablehnung. Erst die Fürsprache eines Lehrers, des Gelehrten Josef Fladung, führte dazu, dass Maries zweite Stiefmutter einige Gedichte mit der Bitte um Beurteilung an zwei Autoritäten schickte: an Franz Grillparzer und an Betty Paoli. Grillparzer konzidiert unter anderem ein „höchst glückliches Ohr für den Vers, Gewalt des Ausdrucks, eine, vielleicht

5 Ich folge Daniela Strigl: *Berühmt sein ist nichts. Marie von Ebner-Eschenbach. Eine Biographie*, 2., überarb. Aufl., Salzburg, Wien: Residenz, 2019.

6 Marie von Ebner-Eschenbach: *Tagebücher. Bd. I–VI*, kommentiert und hg. von Karl Polheim und Norbert Gabriel, Tübingen: Niemeyer, 1989 ff.; Marie von Ebner-Eschenbach und Josephine von Knorr: *Briefwechsel 1851–1908*, kritische und kommentierte Ausgabe, hg. von Ulrike Tanzer u.a., Berlin, Boston: de Gruyter, 2016.

7 Vgl. Lina Maria Zangerl: „Ich brauche ‚das Schreiben‘ nothwendiger als die Luft die ich athme“. Autorschaftsentwürfe in Marie von Ebner-Eschenbachs Briefen an Josephine von Knorr, in: *Marie von Ebner-Eschenbach. Schriftstellerin zwischen den Welten*, hg. v. Maria Piok, Ulrike Tanzer und Kyra Waldner, Innsbruck: innsbruck university press, 2018, S. 69–84; vgl. Jochen Strobel: „Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur“, in: *Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur*, hg. v. dems., Heidelberg: Winter, 2006, S. 7–32.

8 Vgl. Strigl: *Berühmt sein ist nichts*, S. 52–59.

nur zu tiefe, Empfindung“.⁹ Betty Paoli, populäre Lyrikerin und Verfasserin von Zeitschriftennovellen, später auch als Theaterkritikerin, Übersetzerin und Rezensentin tätig, war etwas zurückhaltender. Sie hatte einen fundierten Sprachunterricht in drei oder vier Sprachen erhalten und bildete sich zeit lebens weiter.¹⁰ Ihr Rat an die Comtesse war, sie solle formal Vorbildliches lesen, um daran das Handwerk der Dichtkunst zu erlernen. Ob die für das Dichten nötige Phantasiebegabung vorläge, würde sich dann zeigen.¹¹

Mit dem Hinweis auf die Bedeutung des Selbststudiums an literarischen Vorbildern rannte Paoli bei den Dubskys offene Türen ein. Die Comtesse hatte zu ihrem elften Geburtstag Schillers *Gesammelte Werke* geschenkt bekommen und auch gleich gelesen. Diese und ähnliche Anekdoten über ihre literarische Erziehung hält Ebner-Eschenbach im Buch *Meine Kinderjahre* fest. Als sie dieses Erinnerungsbuch schrieb, war sie bereits *die* Bestsellerautorin Österreich-Ungarns, ihr war das österreichische Ehrenzeichen für Kunst und Literatur verliehen worden, sie hatte als erste Frau ein Ehrendoktorat der Universität Wien erhalten, ihre Werke gehörten zur Schullektüre. In *Meine Kinderjahre* stilisiert sich die gefeierte Autorin nun als frühreifere literarisches Talent, für das es nur den einen großen Traum gab, nämlich Dichterin zu werden.¹² Der sie verehrende Schriftstellerkollege Josef Mühlberger erkennt, dass die „Geschlossenheit und Mühelosigkeit zu erzählen“ Ebner-Eschenbach aber „nicht von Anbeginn geschenkt“ waren, sondern „die Frucht langer, oft zweifelnder Mühe und Arbeit“.¹³ Dabei ist das geschlechtsspezifische Problem noch nicht berücksichtigt: Sich im Schreiben systematisch auszubilden, war keine anerkannte weibliche Tätigkeit. Ebner-Eschenbach, die brillante Aphoristikerin, notiert später: „Einen künstlerischen Beruf haben ist für eine Frau immer ein Unglück denn sie darf an ihre Arbeit erst gehen wenn sie nichts mehr zu tun hat.“¹⁴

Nach Jahrzehnten des vergeblichen Kampfes um eine Karriere als Theaterautorin erlangte Ebner-Eschenbach ab 1875 Bekanntheit mit ihren Erzählungen. Einen Teil ihres Erfolgs verdankte sie Betty Paoli, die nicht nur Rezensionen

9 Zit. n. ebd., S. 66.

10 Vgl. Karin S. Wozonig: *Betty Paoli. Dichterin und Journalistin. Eine Biographie*, Salzburg, Wien: Residenz (erscheint 2024).

11 Vgl. Strigl: *Berühmt sein ist nichts*, S. 68.

12 Vgl. ebd., S. 58 f.

13 Vgl. Josef Mühlberger: „Ein Gedenkblatt für Marie von Ebner-Eschenbach“, in: *Sudetenland* 3 (1961) S. 245-252, hier S. 249.

14 Marie von Ebner-Eschenbach: *Tagebücher IV. 1890-1897*. Kritisch hg. und kommentiert von Karl Polheim und Norbert Gabriel unter Mitwirkung von Markus Jagsch, Tübingen: Niemeyer, 1995, S. 272.

schrieb, sondern als Freundin von Ebner-Eschenbachs engster Freundin Ida Fleischl-Marxow auch eine kritische Erstleserin war. 1890 erinnert sich Paoli in einem Geburtstagsbrief mit „wehmütigem Lächeln“ daran, dass sie über vierzig Jahre zuvor zum ersten Mal von der Autorin um ein Urteil gebeten worden war. Marie Dubsy, „noch halb ein Kind“, hatte sich mit der Bitte „um Rath und Förderung“ an sie gewandt, aber:

Es stand nicht in meiner Macht, sie Ihnen zu gewähren, denn wenn auch um fünfzehn Jahre älter als Sie, war ich zu unreif, um Anderen ein Rathgeber sein zu können. Doch bedurften Sie eines solchen nicht, um das hohe Ziel zu erreichen, das Sie sich gesteckt hatten, und das Sie nie aus den Augen verloren. Wie jede Naturkraft, bahnte Ihr Talent sich seinen Weg, und jetzt zählt Deutschland Sie zu seinen erlesensten Geistern, zu seinen edelsten künstlerischen Größen [...].¹⁵

Ebner-Eschenbachs lebenslange Arbeit an ihrer Schriftstellerinnenkarriere nötigt Paoli, der die Erfolge mit ihrer Lyrik von Anfang an zugeflogen waren, Respekt ab: „Was Sie von früher Jugend an heiß erstrebten, Sie haben es erreicht, und müssen mit tiefer Befriedigung auf Ihren Lebensgang zurückblicken.“¹⁶

Mit siebzig Jahren wurde Ebner-Eschenbach als größte lebende deutschsprachige Autorin gefeiert und war ein Star der Literaturszene. Wir wissen, dass der Weg vom Schiller lesenden Kind dorthin nicht geradlinig war und dass Ebner-Eschenbach die „handwerkliche[n], administrative[n] oder auf die Vermarktung zielende[n] Formen der Arbeit“,¹⁷ die zu ihrem literarischen Schreiben gehörten, nie ausblenden und kaum jemals delegieren konnte. Davon handelt auch *Bertram Vogelweid*, eine Schlüsselerzählung, wie sich aus einem Notizbuch Ebner-Eschenbachs ableiten lässt. Der Protagonist „hat sein Vorbild lediglich in Bezug auf sein ‚Äußeres‘ in einem vermutlich als Hieronymus Graf Plaz (1850-1912) zu identifizierenden ‚Pl.‘“,¹⁸ das Seelenporträt dieses Autors am Rande des Nervenzusammenbruchs hingegen ist autobiographisch grundiert.

15 Betty Paoli an Marie von Ebner-Eschenbach, 11. September 1890, Handschriftensammlung der Wienbibliothek, I.N. 60971.

16 Ebd.

17 Vgl. die Einleitung von Alena Heinritz und Julia Nantke in diesem Band.

18 Daniela Strigl: „Stadtfluchten im Fin de Siècle“. Marie von Ebner-Eschenbachs und Peter Roseggers Schreibtischmenschen probieren das Leben auf dem Lande“, in: *Utopie und Dystopie. Beiträge zur österreichischen und europäischen Literatur vom 18. bis 21. Jahrhundert*, hg. von Martin Vajvar und Nicole Streitler-Kastberger, Berlin, Boston: de Gruyter, 2023, S. 30-42, hier S. 37.

Materialität

Die Flucht aufs Land und die körperliche Arbeit im Weizenfeld erscheinen dem Protagonisten Bertram Vogel, genannt Vogelweid, als Ausweg aus dem journalistischen und literarischen Frondienst, der ihm ein Burn-out-Syndrom beschert hat. Aber während er buchstäblich die Ärmel hochkrempelt, begegnen ihm im vermeintlich literaturfreien Idyll alle Spielarten des literarischen Strebens, und Bertram ist gezwungen, einen Blick in den Abgrund zwischen Beruf und Berufung zu werfen, der sich für ihn durch die Teilhabe am literarischen Markt auftut.

Am Anfang der Erzählung steht ein animierter Schreibtisch, dessen angefüllte Lade Widerstand leistet, als der Protagonist, ein emsiger Journalist und Romanautor, einen weiteren „Pack Manuskripte“ in sie hineinstopfen möchte. Die Lade „gähnte wie ein Haifisch“, „entfaltete eine teuflische Bosheit und spie ihm, soviel sie von ihrem Inhalt nur herausbringen konnte, vor die Füße“.¹⁹ Als Bertram für ein paar Wochen aufs Land geht, verabschiedet er sich von seiner Quartiersgeberin, Frau Hundlgruber, mit den Worten: „[...] und wenn hier Feuer ausbrechen sollte, dann retten Sie alles, nur *den*“, er wies mit ausgestrecktem Finger nach dem Schreibtische, „den lassen Sie verbrennen, der ist assekurirt.“²⁰ Hier haben wir es mit einer Zerstörungsphantasie zu tun, die sich auf Bertrams eigenes Werk, aber auch auf die Literatur insgesamt bezieht. Dass er die Notwendigkeit des Lesens und Schreibens mit der Fahrt aufs Land nicht hinter sich lassen kann, dass ihn die Literatur in Gestalt fremder Produkte aus allen Genres gerade dort besonders bedrängen wird, ahnt er nicht.

Bertram ist ein unfreiwilliger Geistesarbeiter, ein „Tintenmensch[] gegen seinen Willen“. Einer Zufallsbekanntschaft im Zug versucht er sich zu erklären: „Sie halten mich für geistesgestört, ich bin es nicht, ich bin nur entsetzlich nervös. Das wird man in meinem sogenannten Berufe, der nicht der meine ist. Ich bin ein Försterssohn und durch Natur, Geburt, Neigung zum Forstwesen bestimmt.“²¹ Wenn Bertram meint: „Ich bin nämlich – Gott sei's geklagt, Litterat“,²² schwingt die abwertende Bedeutung des Wortes der unschöpferischen Berufsschreiberei mit.

Zwar beginnt Bertram als Gymnasiast ohne monetäre Hintergedanken zu schreiben, aber er entdeckt, dass seine verwitwete Mutter heimlich Näharbeiten ausführt, um ihm die Schule bezahlen zu können. Hier wird das Motiv

19 Ebner-Eschenbach: *Bertram Vogelweid*, S. 11.

20 Ebd., S. 13.

21 Ebd., S. 21.

22 Ebd., S. 20.

der weiblichen Handarbeit erstmals aufgerufen, und zwar in Verbindung mit einem weiteren bedeutsamen Möbelstück (neben dem Schreibtisch), nämlich dem Kleiderschrank als jenem umschlossenen Raum, in dem die materielle Grundlage der bürgerlichen Ordnung und die Ordnung selbst symbolisiert ist. Am Zustand der sauberen, aber immer wieder ausgebesserten Wäsche der Mutter erkennt Bertram „das Geheimniß ihrer tiefen Armuth“. „Unser Kapital bist du“, sagt sie dem in der Poesie dilettierenden Sohn und der beschließt: „[W]enn ich ein Kapital war, galt's Zinsen tragen.“²³ Bertrams Schreiben soll also in Zukunft etwas zum Familieneinkommen beitragen und dieser Plan geht auf. Sogar zu gut: „Meine kühnsten Träume sind in Erfüllung gegangen. Ich habe – welch ein Glück für den Geldmacher, welch ein Unglück für den Künstler! nie einen Mißerfolg gehabt, nur mehr oder weniger Erfolg.“²⁴

Bertram sieht seine wahre Berufung im Leben auf dem Lande, in der „ozonreichen Luft, in herrlichem Frieden, in nervenstärkender Thätigkeit“.²⁵ Nur konsequent ist es, dass er bei erster Gelegenheit tatsächlich zupackt. Die Literatur wird er dadurch allerdings nicht los.

Bertram hatte den Rock abgelegt, die Sense ergriffen und war bald in voller Thätigkeit. Er wollte den Leuten, die ihre Arbeit mit erstaunlicher Schläfrigkeit verrichteten, zeigen, wie ganz anders ein gebildeter Mensch die Sache angreift. [...] Aber bald drohte die Müdigkeit ihn zu überwältigen, seine Arme schmerzten, in kleinen Bächen floß der Schweiß ihm über den Leib, und jetzt mußte er wieder an Tolstois Ljoisin denken und ärgerte sich, daß er sogar beim Tagelöhnern nicht herauskam aus der Litteratur.²⁶

Bertram versteht die Notwendigkeiten der bäuerlichen Arbeit nicht und muss erst lernen, dass er als Gutsbesitzer gerade *nicht* Hand anlegen, sondern verwalten und bestimmen soll. Ein weiterer interessanter Aspekt der Erzählung, der hier nur angedeutet werden kann, ist der Umstand, dass zur Idyllisierung des Landlebens durch den Stadtmenschen auch die Annahme gehört, es gebe auf dem Land keine intellektuellen Herausforderungen, was Bertram revidieren muss, als er in Mähren auf Nationalismus, Antisemitismus und sozialistische Agitation trifft.²⁷

23 Ebd., S. 33.

24 Ebd., S. 34.

25 Ebd., S. 42.

26 Ebd., S. 76 („Ljoisin“: Konstantin Ljewin, Gutsbesitzer aus *Anna Karenina*, der zur Beruhigung der Nerven Heu mäht).

27 Zur Desillusionierung Bertrams vgl. Strigl: „Stadtfluchten im Fin de Siècle“, S. 36-39. und Karin S. Wozonig: „Ich bin Österreicher, ich habe ein Vater- und ein Mutterland ...“.

Literarischer Markt vs. Berufung

Der Protagonist fühlt sich in seinem Beruf aus mehreren Gründen fremdbestimmt und wir erfahren bereits zu Beginn der Erzählung, dass es seine Mutter war, die ihn zum Schriftsteller machen wollte. An „allem Uebel, das ihn trifft“, sei sein Beruf schuld, der Beruf, „den er ausübt und haßt, der Beruf, in den die Verhältnisse ihn hineingeschoben haben und für den die zärtlichste, geliebteste, thörichtste Mutter ihn auserwählt glaubte“.²⁸ Jetzt ist der Protagonist der Erzählung 38 Jahre alt, Romanautor und Redakteur der großen Zeitung „Die junge Grenzenlose“. Zu diesem Titel hat sich Ebner-Eschenbach wohl von zwei realen Zeitschriften inspirieren lassen, nämlich der bürgerlich-konservativen *Jugend – Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*, die im Jänner 1896 erstmals erschien (1898 brachte sie Ebner-Eschenbachs Aphorismus „So lange es mehr faule als fleißige Menschen gibt, bleibt der sozialistische Staat eine Utopie“²⁹), und *Die Grenzboten*, die Zeitschrift des programmatischen Realismus.

Das Textpensum, das Bertram Vogel bewältigt, ist beachtlich und vor allem die Serialität fordert ihren Tribut, zum Beispiel der Feuilletonroman, Ausweis der professionalisierten Literaturvermarktung seit Charles Dickens:³⁰

Habe allmorgendlich ein halbes Hundert Briefe zu verschlingen, ein paar Dutzend Manuskripte, Brochuren, Bücher durchzublättern, habe gewohnheitsmäßig zwei Romane unter der Feder und sprich vom Achtstundentag. Ein Roman ‚läuft‘ in einem Volksblatt, der andere in einem Salonblatt, und: Fortsetzung folgt, heißt's unerbittlich. Eher dürfte die Zeit in ihrem Laufe innehalten, als so ein Roman in dem seinen.³¹

Die beiden journalistischen Produkte, für die Bertram zuständig ist, sind das Sonntagsfeuilleton und der „Ueberblick über die neueste Litteratur“, ebenfalls wöchentlich abzuliefern, denn, so der spöttische Kommentar des Protagonisten, in dem auch die Stimme der für literarische Auslese- und

Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählung *Bertram Vogelweid* als Schauplatz deutsch-tschechischer Begegnung. in: *Germanoslavica* 32,1 (2021), S. 62-75.

28 Ebner-Eschenbach: *Bertram Vogelweid*, S. 5.

29 *Jugend – Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben* 3 (1898), Nr. 22, S. 367.

30 Im Zusammenhang mit der Publikation in Folgen steht auch der Zeitdruck: Die größte Qual sei es, meint Bertram, mehr Arbeit zu haben, „als Fähigkeit sie zu bewältigen, innerhalb einer unverrückbaren, eisernen Frist“ (Ebner-Eschenbach: *Bertram Vogelweid*, S. 138 f.).

31 Ebd., S. 7.

Eindampfungsverfahren sensibilisierten Autorin³² zu hören ist: „die Abonnenten waren an ihren Ueberblick gewöhnt, hatten ihn bezahlt und geschluckt und glaubten ihn zu haben.“³³ Das Sonntagsfeuilleton ist sein erfolgreichstes Produkt und die Leser fragen einander: „Haben Sie den heutigen Vogelweid gelesen?“³⁴ Was die Leserschaft unterhält, ringt sich der nervöse Literat jedoch mühsam ab. „In Wirklichkeit waren die lustigen Feuilletons, die ins Leben hineingeflattert schienen, lauter Zangengeburt“, beruhend auf einem „Formtalent“.³⁵ Bei seiner Fahrt aufs Land trifft Bertram auf zwei begeisterte Leser seines Sonntagsfeuilletons, Graf und Gräfin Neuhaus, die sich als Besitzer des Nachbargutes herausstellen, ihn bei dieser ersten Begegnung aber nicht erkennen. Das Zusammentreffen gibt Bertram die Gelegenheit zu einer umfassenden Selbstkritik oder -demontage: Künstlichkeit und Routine seien die Grundlagen dieser Feuilletons, die er selbst für geschmacklos hält.³⁶

Als Bertram zu seinem mit dem mühsam erschriebenen Geld erworbenen Landgut fährt, muss er der Logik des Marktes serieller Produkte entsprechend vorausarbeiten. Vier literarische Überblicke, vier Feuilletons und die letzten Teile seiner beiden Romane muss Bertram produzieren, ehe er seinen Urlaub antreten kann. Als er seine Quartiergeberin damit beauftragt, die Manuskripte zu versenden, erweist sie sich als treue Leserin von Vogels „Volksroman“, dessen Inhalt uns auf diesem Weg erschlossen wird:

Jessas und Joseph, das is g'wiß das End' von Ihrer schönen G'schicht, sprach Frau Hundlgruber und lächelte seelenvergnügt: ‚Sagen Sie mir nur noch g'schwind, ich könnt' ja heut' nit schlafen vor Neugier: Wird der Baron wirklich lebendig begraben? Verdienen thät er's, der Schuft der miserable. Is der Pülcher wirklich der Stiftsdam' ihr Sohn, und wird der brave Anarchist richtig noch Minister bei der Polizei?‘³⁷

Zu Bertrams Schriftstellerdasein gehört auch die Beantwortung von Anfragen für Empfehlungen, das Loben von anderen, die ihn gelobt haben, und das Tadeln von Feinden gegen seine eigene Überzeugung. Die ersehnte Erholung

32 Immer wieder befasst sich Marie von Ebner-Eschenbach in ihrem Werk mit Fragen des Umgangs mit der Literatur, wie zum Beispiel in ihrem Erstling *Aus Franzensbad* (1858), in dem unter anderem „Gott Gervinus“ seinen Auftritt hat, oder in der Parabel *Die Ausgestoßenen*, in der die Literaturgeschichte ein Taxierungsbüro ist.

33 Ebner-Eschenbach: *Bertram Vogelweid*, S. 8.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 22.

37 Ebd., S. 13.

in der „litteraturfreien“³⁸ Atmosphäre im Haus seines Freundes Baron Weißenberg bleibt ihm verwehrt. Nicht nur, dass man ihm ein Arbeitszimmer mit Schreibtisch und Bücherregalen eingerichtet hat, er trifft auch noch auf ein ganzes Arsenal literarischer Arbeiten aus der Feder einer Typologie von Dilettanten, vom nihilistischen Novellisten bis zum auf Effekt schreibenden Dramatiker, die alle seine Meinung hören wollen.

Der nervöse Sohn des Hauses, Gymnasiast und Nietzscheaner, vertraut Bertram das Manuskript seiner Novelle mit den Worten an: „Du kannst es drucken lassen.“³⁹ Er heißt Hagen, gemahnt äußerlich an Wagners gleichnamige Figur in der Götterdämmerung (2. Aufzug, 1. Szene: „frühalt – fahl und bleich, / haß ich die Frohen, / freue mich nie!“) und geriert sich als zeitgemäßes Avantgarde-Subjekt. Schnell zeigt sich jedoch, dass er nichts anderes ist als ein mährisches Landei. Über die Tochter sagt die Mutter „Sieg lindchen dichtet“, und fordert Bertram auf: „Lesen Sie, prüfen Sie ernst und gewissenhaft, rathen Sie, soll sie weiter dichten oder nicht?“⁴⁰ Bertram befindet nach erster Durchsicht: „Ernstlich prüfen – diese Lyrik? Anker werfen in einem Lavoir!“⁴¹ Als nächstes knallt der Hausherr ein Paket auf den Tisch und Bertram ruft aus: „Um Gottes willen, [...] das ist Papier!“⁴² Während die Kinder in ihrer jeweiligen Rolle als aufmüpfiger oder angepasster Nachwuchs die Literatur zur Abgrenzung oder Integration verwenden, ist die literarische Tätigkeit des Barons Weißenberg die modellhafte „Reinigungsarbeit des Ästhetischen“.⁴³ Ganz wie die Anlage eines schönen Gartens, mit der er sich in seiner Freizeit befasst, bedeutet ihm das Schreiben Entlastung vom rationalen und normierten Handeln des Ökonomen. Das Ergebnis ist ein nach Bertrams Urteil miserables Lustspiel nach französischem Vorbild, das sein Autor gern am Burgtheater aufgeführt sehen würde. Die Baronin wiederum verfasste aus Langeweile einen Roman, dessen Qualität und Inhalt so kompromittierend sind, dass Bertram die Autorin vor einem Erpresser bewahren muss, der mit Veröffentlichung droht. Mit der Familie Weißenstein schafft Ebner-Eschenbach eine Mikrosituation der „Entgrenzung des Ästhetischen in die Gesamtgesellschaft hinein“, wie sie für die

38 Ebd., S. 25.

39 Ebd., S. 59.

40 Ebd., S. 85.

41 Ebd., S. 90.

42 Ebd., S. 91.

43 Andreas Reckwitz: „Gesellschaftliche Moderne und ästhetische Moderne“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 37,1 (2012), S. 89-98, hier S. 94.

Konstitution des modernen Subjekts als maßgeblich herausgearbeitet wurde, eines Subjekts, „das sich beständig in ästhetischen Praktiken übt“.⁴⁴

Im Zusammenhang mit Gertrud, einer armen Verwandten des Barons, wird wieder die weibliche Handarbeit zur Sprache gebracht und mit der Lyrik junktimiert, ein Topos der sogenannten Frauenliteratur im 19. Jahrhundert. Gertrud hatte unter dem Pseudonym Anna Mimona Gedichte verfasst, an den berühmten Bertram Vogelweid mit Bitte um Beurteilung geschickt und ergänzt, dass sie die Literatur zu ihrem Beruf machen wolle. Er hatte sie schnöde abgefertigt, ohne die Gedichte zu lesen, denn: „Was kann man einer Person zutrauen, die albern genug ist, die Lyrik als Einnahmequelle anzusehen!“⁴⁵ Bertram selbst hatte zwar für ein Gelegenheitsgedicht Geld bekommen, der Redakteur eines Wochenblatts lässt ihn in den Anfängen seiner literarischen Karriere aber gleich wissen, dass es lukrativer wäre, „pudelnährische Feuilletons“ zu schreiben – was Bertram dann auch tut.⁴⁶ In der geschlechterspezifischen Aufteilung der literarischen Gattungen ist das allerdings kein Betätigungsfeld für Damen, Bertram rät Anna Mimona denn auch nicht zum Journalismus, sondern: „Kaufen Sie sich eine Nähmaschine.“⁴⁷ Nun begegnet er der so Abgekanzelten bei seinem Landaufenthalt wieder, verliebt sich in sie und sie entpuppt sich als kritische Leserin seiner Prosa; aber auch als Frau, die seinen „vielgeplagten Kopf“ zwischen ihre Hände nimmt und ihn auf die Stirn küsst und die bereit ist, sein Leben nach seinem Ausstieg aus der Berufsschreiberei zu teilen.⁴⁸ Die Logik der Vertragskonformität von Bertrams Schreiben und der wirtschaftlichen Notwendigkeiten eines Landguts verlässt die Erzählung bis zum Schluss nicht, und die angekündigte Rückkehr des Protagonisten nach einem Jahr – seine Braut verspricht, auf ihn zu warten – ist das dieser Logik folgende offene Ende der Erzählung.

Fazit

Dem „Feld des Ästhetischen“ kommt für die „soziologische Analytik kein marginaler, sondern ein zentraler Ort“ zu⁴⁹ und Ebner-Eschenbachs Erzählung erfüllt diese Funktion durch die Charakterisierung der Figuren. Das

44 Ebd., S. 92.

45 Ebner-Eschenbach: *Bertram Vogelweid*, S. 10.

46 Vgl. ebd., S. 33.

47 Ebd., S. 10.

48 Ebd., S. 156.

49 Vgl. Reckwitz: „Gesellschaftliche Moderne und ästhetische Moderne“, S. 89.

Setting zwischen Stadt und Land macht *Bertram Vogelweid* zu einem Abbild des Dilemmas der modernen Arbeitswelt. Der Geistesarbeiter wider Willen, eine Verkörperung des literarischen Marktes und seiner beschleunigten Produktionsbedingungen unter dem Vorzeichen ästhetischer Umbrüche, meint, auf dem Land Erholung zu finden und wird desillusioniert. Abgesehen davon, dass ihn die Literatur – fremde und eigene – verfolgt, geht er von falschen Voraussetzungen aus. Ebner-Eschenbachs Erfahrungen mit dem literarischen Markt fließen in ihren Protagonisten ein, dessen innere Konflikte sie vor der Folie der produktiven Existenz des Gutsbesitzers ausbreitet. Dabei entlarvt sie die Klischees der Geistes- und der Landarbeit gleichermaßen. In *Bertram Vogelweid* zeigt sich die Ambivalenz der gesellschaftlichen Entwicklung um 1900, in der ästhetische Werke für die Massenproduktion erschlossen werden und gleichzeitig eine Individualisierung aller produktiven Kräfte stattfindet.

Literaturverzeichnis

- Ebner-Eschenbach, Marie von: „Aphorismen“, in: *Jugend – Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben* 3 (1898), Nr. 22, S. 367
- : *Bertram Vogelweid. Eine Erzählung*, hg. von Edda Pohlheim, München: Langen Müller, 1998.
- : *Tagebücher. Bd. I–VI*, kommentiert und hg. von Karl K. Polheim und Norbert Gabriel, Tübingen: Niemeyer, 1989 ff.
- und Josephine von Knorr: *Briefwechsel 1851–1908*. Kritische und kommentierte Ausgabe, hg. von Ulrike Tanzer u.a., Berlin, Boston: de Gruyter, 2016.
- Efimova, Svetlana: „Einleitung. Autor und Werk: Dynamik eines (un-)problematischen Verhältnisses“, in: *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*, hg. v. ders., Sonderausgabe # 3 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 2/2018, S. 1–19, <http://dx.doi.org/10.17879/77159531451>.
- Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Mühlberger, Josef: „Ein Gedenkblatt für Marie von Ebner-Eschenbach“, in: *Sudetenland* 3 (1961) S. 245–252.
- Reckwitz, Andreas: „Gesellschaftliche Moderne und ästhetische Moderne“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 37,1 (2012), S. 89–98.
- Strigl, Daniela: *Berühmt sein ist nichts. Marie von Ebner-Eschenbach. Eine Biographie*, 2., überarb. Aufl., Salzburg, Wien: Residenz, 2019.
- : „„Stadtfluchten im Fin de Siècle“. Marie von Ebner-Eschenbachs und Peter Roseggers Schreibtischmenschen probieren das Leben auf dem Lande“, in: *Utopie und Dystopie. Beiträge zur österreichischen und europäischen Literatur vom 18. bis*

21. *Jahrhundert*, hg. von Martin Vajvar und Nicole Streitler-Kastberger, Berlin, Boston: de Gruyter, 2023, S. 30-42.
- Strobel, Jochen: „Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur“, in: *Vom Verkehr mit Dichtern und Gespenstern. Figuren der Autorschaft in der Briefkultur*, hg. v. dems., Heidelberg: Winter, 2006, S. 7-32.
- Wetzel, Michael: „Einleitung“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*, hg. v. dems., Berlin, Boston: de Gruyter, 2022, S. 1-75.
- Wozonig, Karin S.: „Ich bin Österreicher, ich habe ein Vater- und ein Mutterland ...‘. Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählung *Bertram Vogelweid* als Schauplatz deutsch-tschechischer Begegnung“, in: *Germanoslavica* 32,1 (2021), S. 62-75.
- : *Betty Paoli. Dichterin und Journalistin. Eine Biographie*, Salzburg, Wien: Residenz (erscheint 2024).
- Zangerl, Lina Maria: „Ich brauche ‚das Schreiben‘ notwendiger als die Luft die ich athme‘. Autorschaftsentwürfe in Marie von Ebner-Eschenbachs Briefen an Josephine von Knorr“, in: *Marie von Ebner-Eschenbach. Schriftstellerin zwischen den Welten*, hg. v. Maria Piok, Ulrike Tanzer und Kyra Waldner, Innsbruck: innsbruck university press, 2018, S. 69-84.

Zwischen Schreiben und Nachtwache

Zu den Arbeitswelten von Wolfgang Welt

Max Mayr

Der 1952 in Bochum geborene und dort 2016 auch verstorbene Autor Wolfgang Welt wird wahlweise als Kultautor, als Vorläufer der Popliteratur oder gelegentlich auch als „größte[r] Autor des Ruhrgebiets“¹ bezeichnet. Als solcher veröffentlichte er zwischen 1986 und 2014 insgesamt fünf autofiktionale Romane² und daneben eine Vielzahl weiterer, in Stil und Duktus den Romanen artverwandter literarischer wie auch journalistischer Texte. Schon früh hatte er Verbindungen in den Literaturbetrieb, so etwa bereits in den 1980er Jahren zum Suhrkamp-Lektor Hans-Ulrich Müller-Schwefe³ und zu Diedrich Diederichsen, der 1982 *Buddy Holly auf der Wilhelmshöhe*, Welts ersten längeren literarischen Prosatext, in der Anthologie *Staccato. Musik und Leben* herausgab.⁴ Ebenso stand Welt in Kontakt mit Autorkollegen wie Hermann Lenz, Wolfgang Körner und Peter Handke, die ihn und sein Schreiben teilweise förderten; Handke etwa, indem er bei Suhrkamp dafür eintrat, den Bochumer Autor dort zu veröffentlichen.⁵ Wenn Welt also 2011 in einem Interview erklärt: „Ich wäre gerne

1 Willi Winkler: „Buddy Holly kam bis zur Wilhelmshöhe“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25.04.1998.

2 Der vorliegende Aufsatz folgt der Auffassung von Autofiktion als „Oszillieren zwischen Fakt und Fiktion“, welche Innokentij Kreknin mitunter in Bezug auf Welt darlegt: „Die Autor-Figur des Textes steht damit nicht im Verhältnis der Re-Präsentation einer alltagswirklichen Person, sondern *ist* diese Figur – mit dem Anspruch, in die Sphäre der Fiktion ebenso wie in die Sphäre der Alltagswirklichkeit hineinzuwirken“ (Innokentij Kreknin: „Ob das alles autobiographisch sei? Ja sicher: Autofiktion bei Wolfgang Welt“, in: *Text + Kritik* 232: *Wolfgang Welt*, München: edition text + kritik 2021, S. 67-74, hier S. 68, Herv. i. Orig.). Welts Texte können entsprechend nicht als objektive Darstellung seiner Privatperson gelten, lassen sich aber dennoch für die Untersuchung seiner Autorschaftsinszenierung heranziehen (zumal Autor:innenschaftsinszenierungen grundsätzlich auch auf textueller Ebene stattfinden).

3 Der Kontakt zu Müller-Schwefe, welcher wohl schon früh von der Idee angetan war, Welt bei Suhrkamp zu veröffentlichen, wird etwa in Wolfgang Welt: *Doris hilft* [Sigle DH], Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009 laufend angesprochen. Vgl. dazu auch Michael Watzka: „Statt eines Gesprächs“, in: *metamorphosen* 33 (2013), S. 14-23, hier S. 15 sowie Wolfgang Welt: „In meiner Schreibe“, in: Ders.: *Buddy Holly auf der Wilhelmshöhe. Drei Romane* [Sigle BHW], Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 487-488, hier S. 487.

4 Vgl. die Textnachweise in *BHW*, S. 490.

5 Vgl. u.a. Welt: „In meiner Schreibe“, S. 488, sowie Gerrit Bartels: „Wolfgang Welts Roman ‚Fischsuppe‘. Aufstehen lernen“, in: *Tagesspiegel*, 17.01.2015, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/aufstehen-lernen-3603808.html> (06.07.2023).

ein Star geworden, schon in den achtziger Jahren“,⁶ scheint dieser Wunsch keineswegs abwegig gewesen zu sein. Dennoch hat es zum großen Durchbruch als Autor nie gereicht. Warum genau der schriftstellerische Erfolg für Wolfgang Welt sowohl in kommerzieller Hinsicht als auch in Form von breiterer Anerkennung ausgeblieben ist, lässt sich letzten Endes wohl nicht eindeutig bestimmen; auch oder gerade weil die Gründe dafür, wie meist in solchen Fällen, vielfältiger Natur sind. In einer *taz*-Rezension zu einer zweibändigen Ausgabe von Texten Welts führt Frank Schäfer u.a. die fortlaufenden Probleme des Autors mit seiner psychischen Krankheit an, daneben seinen „proletarischen Habitus“ und die mangelnde Anpassung an die Anforderungen des Literaturbetriebs.⁷ Fest steht jedenfalls, dass Welt als Autor nie die Menge symbolischen Kapitals anhäufen konnte, die notwendig gewesen wäre, um sich erfolgreich im Literaturbetrieb zu behaupten.⁸ So blieb er im literarischen Feld bis zuletzt ein Außenseiter, der sich und seine schriftstellerische Arbeit mit Brotberufen finanzieren musste,⁹ von denen der dauerhafteste der des Nachtwächters war.

Ausgehend von dieser Situation, unternimmt der vorliegende Aufsatz zweierlei: In einem ersten Schritt sollen am Beispiel Welts die Anforderungen des Literaturbetriebs an Autor:innen und speziell die Bedeutung institutionalisierter Auszeichnungs- und Förderpraktiken gewissermaßen *ex negativo* erörtert werden. Die primäre Textgrundlage dafür bildet Welts ‚Petition‘ *Geben Sie mir den Peter-Weiss-Preis, Frau Dr. Canaris!*, in der der Autor einerseits sein Wissen um die Funktionsweise des Literaturbetriebs unter Beweis stellt, selbige aber zugleich teilweise unterläuft, indem er insbesondere mit der konventionalisierten Vergabep Praxis von Literaturpreisen bricht. Ebenso reflektiert er darin das Verhältnis zwischen seiner schriftstellerischen Arbeit und seinem Brotberuf, wobei deutlich wird, dass sich der ausbleibende literarische Erfolg nicht nur auf das schriftstellerische Selbstverständnis des ‚unausgezeichneten‘ Autors auswirkt, sondern auch auf seine existenzielle Lebensgrundlage. Dabei stehen Schreiben und Nachtwache in einem äußerst ambivalenten Verhältnis

6 Wolfgang Welt: „Ich wäre gerne ein Star geworden, schon in den achtziger Jahren“, in: *Die Pannschuppe und andere Geschichten und Literaturkritiken* [Signle PS], hg. v. Martin Willems, Meine: Reiffer, 2020, S. 277-280, hier S. 280.

7 Frank Schäfer: „Der Kritiker als Chef im Ring“, in: *taz*, 05.01.2021, <https://taz.de/Wolfgang-Welt-neu-aufgelegt/!5740838/> (06.07.2023).

8 Vgl. Thomas Ernst: „Weltologie. Das Forschungsfeld ‚Wolfgang Welt und seine Texte‘“, in: *„Über alles oder nichts“. Annäherungen an das Werk von Wolfgang Welt*, hg. v. Steffen Stadthaus und Martin Willems, Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 151-182, hier S. 154.

9 Dass dieser Umstand für sich genommen weniger eine Ausnahme als vielmehr die Regel unter Schriftsteller:innen ist, ein Großteil von ihnen also nicht bzw. nicht allein vom Schreiben leben kann, verdeutlicht mitunter der 2021 erschienene Band *Brotjobs & Literatur*, hg. v. Iuditha Balint u.a., Berlin: Verbrecher, 2021.

zueinander, welches es in einem zweiten Schritt genauer zu untersuchen gilt. Denn Schreibearbeit und Brotberuf, so die These, fallen bei Welt auf eigentümliche Weise genauso in- wie auseinander, werden im Zuge seines autofiktionalen Schreibprojektes wiederum literarisch verarbeitet und münden in die Autorschaftsinszenierung des schreibenden Nachtwächters, der letztlich auch Misserfolg und Scheitern produktiv zu machen weiß.

1. Der literarische Außenseiter

Fragt man nach dem Verhältnis von Literatur und Marktwirtschaft und insbesondere nach der Möglichkeit von Autor:innen, von literarischer Arbeit zu leben, lässt sich u.a. festhalten, dass die anti-ökonomische *illusio* einer Kunst um der Kunst oder konkreter einer Literatur um der Literatur willen zu den „überlebensfähigsten Selbstmystifikationen innerhalb des literarischen Feldes“¹⁰ gehört. Vorzugeben, kein Interesse an ökonomischem Kapital zu haben, bedeutet aber wiederum nicht, tatsächlich unabhängig davon zu sein, und so oszilliert moderne Autor:innenschaft zwischen ästhetischer Autonomie und der Abhängigkeit vom literarischen Markt.¹¹ Um sich in letztgenanntem möglichst vorteilhaft positionieren zu können, streben Autor:innen in gegenseitiger Konkurrenz u.a. nach Aufmerksamkeit und Singularisierung.¹² Autor:innenschaft offenbart sich hier auch als Ergebnis von Inszenierungspraktiken, worunter zunächst nichts anderes zu verstehen ist, als „jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen, in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen.“¹³

10 Christoph Jürgensen: „Würdige Popularität? Überlegungen zur Konsekrationsinstanz ‚Literaturpreis‘ im gegenwärtigen literarischen Feld“, in: *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, hg. v. Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann, Berlin, Boston: de Gruyter, 2013, S. 285-302, hier S. 285 f.

11 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: Wehrhahn, 2019, S. 7-33, hier S. 24.

12 Zum Begriff *Aufmerksamkeit* vgl. Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München, Wien: Hanser, 1998; zum Begriff *Singularität* vgl. Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp, 2017.

13 Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser: „Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heuristische Typologie und Genese“, in: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*, hg. v. dens., Heidelberg: Winter, 2011, S. 9-30, hier S. 10.

Wesentlich sind dabei auch institutionalisierte Konsekrationsinstanzen in Form von Literaturpreisen. Diese wirken legitimierend und aufmerksamkeitsfördernd für Autor:innen, stärken also deren Position im literarischen Feld mittels symbolischem Kapital. Sofern der Preis dotiert ist, kommt dazu auch ökonomisches Kapital, welches als zumindest partielle Existenzsicherung für Autor:innen und damit als ein ermöglichender Faktor für die Berufsausübung verstanden werden kann. Dabei unterliegt Anerkennung in Form von Literaturpreisen nach Carolin Amlinger einer Akkumulationslogik: Weil Preise ihre Träger:innen als auszeichnungswürdig markieren, steigern sie deren Aussichten auf weitere Auszeichnungen, während (noch) nicht ausgezeichnete Autor:innen deutlich geringere Chancen darauf haben.¹⁴ So auch Wolfgang Welt, dessen zu Lebzeiten gehegte Hoffnung auf einen Literaturpreis sich nie erfüllt hat¹⁵ und der für Positionierungskämpfe im literarischen Feld entsprechend schlecht aufgestellt war. Auch Thomas Ernst merkt an, dass gerade das Ausbleiben von Literaturpreisen und der damit verbundene Mangel an symbolischem Kapital Welt am literarischen Durchbruch und einer möglichen Kanonisierung gehindert haben.¹⁶ Wenn also „Förderungen die Grenze zwischen zugehörig und nicht zugehörig, innen und außen [markieren]“,¹⁷ und dieses Innen nicht nur mit Burckhard Dücker die Konsensgemeinschaft von Fördergeber:innen und Geförderten, sondern in weiterer Konsequenz auch die Anschlussfähigkeit an den Literaturbetrieb betrifft, steht Welt zu jedem Zeitpunkt seiner Karriere mit zumindest einem Bein im Aus.

1995 versucht der Autor das gewissermaßen zu ändern und selbst einen Literaturpreis für sich zu erwirken. Er ist damals Nachtwächter am Schauspielhaus Bochum und veröffentlicht in der Zeitung des Hauses einen als ‚Petition‘ unvertitelten Text¹⁸ mit der titelgebenden Forderung: *Geben Sie mir den*

14 Vgl. Carolin Amlinger: „Zur Akkumulationslogik der Anerkennung. Auszeichnungsökonomien im Literaturbetrieb der Gegenwart“, in: *Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis*, hg. v. Dennis Borghardt, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020, S. 277-297, hier S. 283-286.

15 Noch 2013 erklärt er: „Na ja, vielleicht bekomme ich ja nächstes Mal doch den Ruhr-Literaturpreis“ (zit. n. Watzka: „Statt eines Gesprächs“, S. 23).

16 Vgl. Ernst: „Weltologie“, S. 154. Vgl. auch Reinhard Finke: „Ein Abend mit Wolfgang Welt im Theater Unten des Bochumer Schauspielhauses. Eine Art Ansprache“, in: *Über alles oder nichts. Annäherungen an das Werk von Wolfgang Welt*, hg. v. Steffen Stadthaus und Martin Willems, Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 103-108, hier S. 108.

17 Dücker, Burckhard: „Literaturförderung und Sponsoring: Preise, Stipendien, Festivals“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen*, hg. v. Norbert Otto Eke und Stefan Elit, Berlin, Boston: de Gruyter, 2019, S. 153-167, hier S. 157.

18 Wie bei vielen Texten Welts, stellt sich auch hier die Genrefrage. Ernst etwa geht von einem (Misch-)Genre aus, dessen genaue Beschaffenheit noch zu erörtern wäre (vgl. Ernst: „Weltologie“, S. 158). Zu erörtern wäre überdies das Spannungsverhältnis zwischen Fakt und Fiktion, mit dem auch die epitextuelle Funktion des Textes zusammenhängt.

*Peter-Weiss-Preis, Frau Dr. Canaris!*¹⁹ Jener Preis wird seit 1990 alle zwei Jahre von der Stadt Bochum verliehen, deren Kultur- und Schuldezernentin 1995 Ute Canaris ist. Gestiftet wurde er im Namen von Peter Weiss mit der auf der Website des Preises deklarierten Programmatik, „Ansporn und Förderung für die Kunstschaffenden“ aus den Sparten Theater, bildende Kunst, Film und Literatur zu sein, „ihre Arbeit im Sinne eines humanistischen Engagements fortzusetzen“.²⁰ Es handelt sich also dezidiert um einen Förderpreis. Und als solchen versteht ihn auch Welt, wenn er bereits im ersten Satz der Petition auf seine berufliche und ökonomische Situation zu sprechen kommt: „Ich bin der am schlechtesten bezahlte Mensch im Schauspielhaus“, schreibt er. Als Nachwächter habe er einen niedrigeren Stundenlohn als die Reinigungskräfte und noch dazu während seiner Schichten „die ganze Zeit keine Ruhe, schon gar nicht zum Schreiben.“ Seinen ersten Roman *Peggy Sue*, erklärt er, habe er während der Arbeit „getippt“, als er noch die Ruhrlandhalle bewachte; jetzt, im Schauspielhaus, bleibe aber keine Zeit für die Arbeit am Nachfolger. Das Resümee: „Ich krieg den Roman so nicht auf die Reihe.“ Deshalb brauche er den Peter-Weiss-Preis. Zudem führt Welt konkrete Gründe an, warum gerade er ihn verdient habe – und zwar mehr als die bisherigen drei Preisträger:innen George Tabori, Marcel Ophüls und Elfriede Jelinek. Er habe sich nämlich „als Künstler mehr [...] um Bochum gekümmert“. Der größte Teil seiner literarischen Produktion spiele inhaltlich in dieser Stadt, während etwa von Jelinek noch nicht ein Stück dort aufgeführt worden sei. Zudem hätten die drei – anders als er – den Preis auch gar nicht nötig gehabt: Jelinek kriege sowieso jeden bedeutenden Literaturpreis und würde bereits für den Büchner-Preis gehandelt,²¹ Tabori habe für seine Inszenierungen in Bochum wohl „eine hohe Gage“ bekommen, was „Preis genug“ sei, und „ob es sehr originell ist, jemandem

Beides kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Der Text wird in der Folge gemäß seiner peritextuellen Charakterisierung vornehmlich als Petition untersucht. Eine auktoriale Legitimation dieses Ansatzes (wenn auch wiederum im autofiktionalen Modus) findet sich in *Fischsuppe*, wo Welt die Entstehung des Textes auf die Frage des Dramaturgen Carl Hegemann zurückführt, ob er etwas für die Zeitung des Schauspielhauses schreiben wolle: „Ich setzte mich also hin und schrieb mir einen runter. Geben Sie mir den Peter-Weiss-Preis, Frau Canaris, der alle zwei Jahre vergeben wird, und nicht nur an Literaten. Mein Bestreben war ernst gemeint“ (Wolfgang Welt: *Fischsuppe*, Ostheim/Rhön: Engstler, 2014, S. 51).

- 19 Die folgenden Passagen aus dem Primärtext werden zitiert nach Wolfgang Welt: „Geben Sie mir den Peter-Weiss-Preis, Frau Dr. Canaris! Eine Petition“, in: *PS*, S. 201-202.
- 20 Website Stadt Bochum: Peter-Weiss-Preis, <https://www.bochum.de/Kulturbuero/Dienstleistungen-und-Infos/Staedtische-Kulturpreise> (06.07.2023).
- 21 1998 sollte Jelinek diesen schließlich auch bekommen, vgl. Website Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/elfriede-jelinek> (06.07.2023).

wie Marcel Ophüls noch einen Preis nachzuschmeißen, der schon den Oscar bekommen hat“, will Welt dahingestellt lassen. Wie er schließlich die nächste Vergabe des Preises 1996 an den Konzeptkünstler Jochen Gerz bewertet hat, ist nicht bekannt. Fest steht aber, dass die Petition nicht dazu geführt hat, dass er den Preis in jenem Jahr selbst erhalten hätte. Sie bleibt hinsichtlich der in ihr erhobenen Forderung also erfolglos, veranschaulicht aber dennoch einiges bezüglich Welts Verhältnis zum Literaturbetrieb.

Auch abgesehen davon, dass für den Peter-Weiss-Preis keine Bewerbungsmöglichkeit vorgesehen ist,²² steht das Einfordern von Literaturpreisen zunächst vollkommen konträr zu deren üblichen Vergabepaxen. Einen Preis für sich zu fordern, stellt einen Bruch mit literaturbetrieblichen Konventionen dar, der sich potenziell skandalisieren lässt, um so als Inszenierungsmoment im Sinne der Aufmerksamkeitsökonomie öffentliches Interesse an der eigenen Person und Produktion zu schaffen. Dass Welt sich dieser Möglichkeit wohl bewusst war, suggeriert sein Resümee zur Petition in *Fischsuppe*: „Mein Ansinnen erregte einigermassen die Öffentlichkeit [...]“²³

Jedenfalls fügt sich die Petition in Schäfers Diagnose, Welt habe sich den Anforderungen des Literaturbetriebs nie angepasst, und verdeutlicht zugleich, dass sich der Autor dessen Funktionsweise sehr bewusst war. Sie darf als besonders klares und kondensiertes Zeugnis seiner ‚Betriebskenntnis‘ gelten, welche er in seiner literarischen Produktion laufend durchscheinen lässt.²⁴ So weiß er sehr genau über den Preis, dessen Profil, Vergaberichtlinien und bisherige Träger:innen Bescheid. Seine Kenntnis zeigt sich überdies in Nuancen des Textes, etwa, wenn er sich dezidiert nicht als Autor oder Schriftsteller, sondern, für ihn eher untypisch, als Künstler bezeichnet – wohl nicht zuletzt um seine Chancen auf einen Preis zu erhöhen, der an Kunstschaffende diverser Sparten vergeben werden kann. Und auch wenn Welt speziell die ökonomischen Gewinne als Motivation für seine Preisforderung anführt, lässt er das Wissen um die Bedeutung des zugehörigen symbolischen Kapitals in der Begründung anklingen, er hätte den Preis auch deshalb mehr als die bisherigen

22 Vgl. Website Kulturpreise: http://www.kulturpreise.de/web/preise_info.php?cPath=3_39&preisd_id=430 (06.07.2023).

23 Welt: *Fischsuppe*, S. 51.

24 Dazu gehört u.a. auch die häufige Nennung von Verlagen, Lektor:innen und Autor:innen. Rainald Goetz bspw. stilisiert er in seinen Werken über die schlichte Namensnennung hinaus mehrfach zum direkten Konkurrenten, der ihn eine Veröffentlichung in seinem Sehnsuchtsverlag Suhrkamp gekostet habe (vgl. u.a. *DH*, S. 31, 73). Und als sein Romandebüt bei *Konkret* erscheint, zeigt Welt seinen Sinn für die Bedingungen von literarischem Erfolg mit der rhetorischen Frage: „Aber hatte je einer davon gehört, daß ein *Konkret*titel ein Bestseller war?“ (*DH*, S. 101).

Träger:innen verdient, weil diese genug andere, teils wesentlich bedeutendere Preise bekommen hätten.

2. Der schreibende Nachtwächter

Wenn Welts Petition Einblicke in die Situation eines Autors gibt, der im literarischen Feld bestenfalls kleinere Achtungserfolge erzielen konnte, problematisiert sie dabei insbesondere das Verhältnis von schriftstellerischer Arbeit und Brotberuf. Letztgenannter ist für Welt notwendig, weil er vom Schreiben mangels Anerkennung und Erfolg im literarischen Feld nicht leben kann. Zugleich steht die Nachtwache seiner literarischen Produktion teilweise im Weg und schmälert so auch die Chancen auf zukünftigen Erfolg. Jedoch wäre die Annahme, dass der Brotberuf lediglich ein Hindernis für den ‚armen Poeten‘ darstellt, wiederum zu kurz gegriffen. Welt arbeitet sich nämlich sowohl am Schreiben als auch am nächtlichen Wacheschieben ab – und das nicht nur in seiner Petition, sondern werkübergreifend.

Generell wurde Welts literarische Produktion an diversen Stellen als ein geradezu allumfassendes Schreibprojekt beschrieben,²⁵ in dem sich der Autor einem „radikal autofiktionale[n] Gestus“²⁶ verpflichtet zeigt. Geht es nach Handke, verkörpern seine Texte „zuletzt ein einziges Buch: das Buch Wolfgang Welt.“²⁷ In einem Stil, der mitunter als fragmentarisch und (ultra-)lakonisch bezeichnet sowie mit dem Attribut ‚atemberaubendes Tempo‘ versehen worden ist,²⁸ verfolgt er also im Grunde das Ziel, sein „ganzes Leben auf[zu]schreiben“²⁹ – nicht selten übrigens mit dem Lamento, dass er dafür auch wirklich schreiben müsse und leben allein nicht reiche: „Die Traditionalisten hatten ja gefordert, daß auch tatsächlich ein Buch von mir erscheinen sollte, nicht nur das Leben.“³⁰

25 Vgl. Ernst: „Weltologie“, S. 158-160, sowie André Menke: *Pop, Literatur und Autorschaft. Literarische Strategien und Inszenierungen bei Wolfgang Welt, Rocko Schamoni und Rafael Horzon*, München: Iudicium, 2016, S. 123.

26 Moritz Baßler: „Wolfgang Welts Welt. Peggy Sue im popliterarischen Feld der 1980er-Jahre“, in: „Über alles oder nichts“. *Annäherungen an das Werk von Wolfgang Welt*, hg. v. Steffen Stadthaus und Martin Willems, Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 75-93, hier S. 89.

27 Peter Handke: „Kleine Anmerkung zu Wolfgang Welt“, in: Wolfgang Welt: *Ich schrieb mich verrückt. Texte von Wolfgang Welt 1979-2011*, hg. v. Martin Willems, Essen: Klartext, 2012, S. 7.

28 Vgl. Ernst: „Weltologie“, S. 163 f. sowie Menke: *Pop, Literatur und Autorschaft*, S. 121 f.

29 *DH*, S. 74.

30 Ebd., S. 72.

Im Zuge der akribischen Lebensbeschreibung werden auch die beiden Arbeitswelten des Nachtwächters und Schriftstellers laufend und *en détail* beschrieben. Sie erfahren dabei wechselhafte Bewertungen und stehen in einem ebensolchen Verhältnis zueinander. Mehrfach beschreibt Welt etwa in *Doris hilft* den Ablauf einer typischen Nachtschicht. Ebenso in *Fischsuppe* sowie in kürzeren Prosatexten wie *Der lange Weg von der Wilhelmshöhe zum Schauspielhaus* oder *Nachtsicht. Endspielerlebnis auf den Schienensträngen und Fernsehfußball mit Mephistopheles*. In letzterem vollzieht er seine Laufbahn als Nachtwächter parallel zur Arbeit an seinem ersten Roman sowie entlang der Fußballweltmeisterschaften seit 1982 nach. Im Rückblick schreibt er zum Brotberuf, während dessen Ausübung sein Debütroman „fertig, veröffentlicht und verramscht“ wurde: „Ich arbeite genau seit der WM 1982 als Nachtwächter. Ich war damals blank und suchte [...] einen regelmäßigen Job, bei dem ich nebenher schreiben konnte“. Und später dann mit durchaus ambivalentem Unterton: „Die folgende WM erlebte ich auch als Portier, meine Lebensstellung, wie es scheint.“ Der Brotberuf, der zunächst das Schreiben ermöglicht, wird letztlich zur festgefahrenen Situation und es klingt der Wunsch an, dieser zu entkommen, wenn Welt sich fragt, „wo ich die nächste Weltmeisterschaft sehen werde. Benjamin Heinrichs ist auch nicht mehr bei der *Zeit*.“³¹

Genauso wie Welt sich als Autor der Funktionsweise des literarischen Feldes bewusst ist, legt er als Nachtwächter „eine sehr genaue Beobachtungsgabe für die feinen Unterschiede der Arbeitswelt“³² an den Tag; etwa wenn er mehrfach auf die besseren Arbeitsbedingungen des Wachpersonals hinweist, welches bei der Stadt angestellt ist und nicht wie er bei einem privaten Sicherheitsdienst.³³ Dennoch ist seine Literatur keine engagierte oder sonderlich klassenbewusste. Zuweilen distanziert Welt sich sogar von solchen Ansprüchen, z.B. in *Peggy Sue*:

Ich [...] arbeitete als Hilfskraft in einem Schallplattenladen. Wenn ich jetzt vom Werkkreis Literatur der Arbeitswelt wäre, würde ich diese Maloche näher

31 Wolfgang Welt: „Nachtsicht. Endspielerlebnis auf den Schienensträngen und Fernsehfußball mit Mephistopheles“, in: *PS*, S. 232-233.

32 André Menke: „... ich würde mein ganzes Leben aufschreiben, mir fehlte nur der erste Satz. Und Geld! Alltags- und Armutsdarstellung bei Wolfgang Welt“, in: *Armut. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, hg. v. Martin Hellström und Edgar Platen, München: Iudicium, 2012, S. 197-216, hier S. 207. Hierzu stellt im Übrigen auch Ernst fest: „Zweifelsohne sind Welts Texte voll von Beschreibungen der Arbeitswelt, des prekären Lebens sowie des Alltagslebens“ (Ernst: „Weltologie“, S. 173).

33 Vgl. *DH*, S. 105, 191 sowie Wolfgang Welt: „Der lange Weg von der Wilhelmshöhe zum Schauspielhaus“, in: *PS*, S. 267-276, hier S. 276.

beschreiben. Mir kommt's nur darauf an zu sagen, daß ich am Ende war, im Arsch, wie es schien, ohne Zukunft, mit sechs Mark Stundenlohn.³⁴

Die Textstelle untermauert nicht zuletzt Willi Winklers Diagnose: „Der Niedergang, der sich um ihn herum ausbreitet [...], interessiert ihn nicht, sein eigener reicht ihm.“³⁵ Dennoch kann mit André Menke eine mögliche politische Funktion von Welts Texten in der Sichtbarmachung seines Umfeldes verortet werden, quasi als „willkommener ‚Nebeneffekt‘ seiner konsequenten Verschriftlichung des Selbst.“³⁶ Als Beispiel erwähnt sei eine Szene aus *Buddy Holly auf der Wilhelmshöhe*, in der sich ein Mitglied von Welts altem Buddy-Holly-Klub an ein Fußballspiel ihres Jugendvereins erinnert: „Das war [...] auch ein Klassenkampf. Bei 04 spielten immer die besseren Völker, und wir war'n alles Söhne von Püttleuten.“³⁷

Dass der Brotberuf kaum Geld abwirft, ist in Welts Werk also in der Regel kein Anlass zur expliziten Systemkritik, aber dennoch laufend Thema. Dasselbe gilt für die Schreibearbeit. Speziell bei journalistischen Texten weist Welt Honorare als wesentlichen Schreibe Anlass aus,³⁸ aber auch bei der literarischen Produktion im engeren Sinne achtet er aufs Ökonomische. So erklärt er 2013 in einem Interview, dass die Publikation von *Doris hilft* bei Suhrkamp an seiner Schriftstellerkarriere bis auf „2000 Mark [sic!] mehr für das Buch“ nichts verändert habe. Und weiter, mit Bezug auf das Schreiben: „Ich wäre gerne berühmt gewesen, so vor 20 Jahren. Heute will ich meine Ruhe haben und 'n paar Mark verdienen. Ich arbeite für 'nen Hungerlohn im Schauspielhaus.“³⁹

Zur weiteren Engführung von Schreiben und Nachtwache kommt es nicht zuletzt dadurch, dass Welt auch erstgenanntes dezidiert als Arbeit versteht (und dabei mit der erwähnten anti-ökonomischen *illusio* des literarischen Feldes bricht). Ein unbetitelter, auf 1983 datierter Text aus seinem Nachlass beginnt folgendermaßen:

Ich weiß gar nicht, ob ich heute schreiben darf, denn ich bin zurzeit krankgeschrieben und nur auf Urlaub. Und das, was ich jetzt mache, ich meine dieses Schreiben, hat etwas mit Geldverdienen zu tun (selbst wenn der Roman

34 Wolfgang Welt: „Peggy Sue“, in: Ders.: *BHW*, S. 7-122, hier S. 9.

35 Willi Winkler: „Nachwort“, in: *DH*, S. 243-247, hier S. 245.

36 Menke: *Pop, Literatur und Autorschaft*, S. 166.

37 Wolfgang Welt: „Buddy Holly auf der Wilhelmshöhe“, in: Ders.: *BHW*, S. 123-162, hier S. 136.

38 Vgl. u.a. *DH*, S. 50, 66.

39 Watzka: „Statt eines Gesprächs“, S. 15.

abgelehnt würde), was wiederum während meiner Krankfeier-Zeit untersagt ist. Aber was soll's?⁴⁰

Die Zeilen untermauern, wenn auch nicht ohne ironischen Unterton, einen pragmatischen Zugang zum Schreiben und darüber hinaus die Überzeugung, dass selbiges als Arbeit nicht von ökonomischen Belangen entkoppelt werden kann. Aber auch wenn Schreiben für Welt „mit Geldverdienen zu tun“ hat, kommt es letztlich selten dazu. Bemühungen um Stipendien bleiben meist vergebens,⁴¹ Preisgelder bleiben mitsamt Preisen aus und das, was Welt publiziert, bringt auch vergleichsweise wenig Geld ein. Resigniert schreibt er wiederum in *Doris hilft* und mit Blick auf die schleppenden Verkaufszahlen von *Peggy Sue*: „Ich würde es wohl nie schaffen, vom Schreiben zu leben. Ich blieb der ewige Nachtwächter.“⁴²

Beide Arbeitswelten fügen sich in einen werkübergreifenden Komplex des Scheiterns, der u.a. von Ernst und Menke diagnostiziert worden ist⁴³ und mitunter die Themenbereiche Studium, Liebe und Armut umfasst. Das allzu prä-sente Scheitern im Kontext der Arbeitswelten erscheint in diesem Komplex aber als ein besonderes verdichtetes. Der Nachtwächter kommt nicht zum Schreiben und kann deshalb kein Schriftsteller sein, sondern muss Nachtwächter bleiben. Das Paradoxe daran: Dass Welt als Nachtwächter nicht zum Schreiben kommt, ist gerade deshalb bekannt, weil er als Schriftsteller darüber schreibt.⁴⁴ Der Broterwerb ist genauso Schreibhindernis wie Schreibenanlass. Selbiges gilt für Schreibblockaden, Anfangsschwierigkeiten und das Scheitern am Literaturbetrieb; alles wird letztlich produktiv gemacht, indem Welt es beim Aufschreiben seines Lebens motivisch verwertet und in Text ummünzt – und sei es in Form einer Preispetition.⁴⁵

40 Wolfgang Welt: „Ich weiß gar nicht, ob ich heute schreiben darf“, in: *PS*, S. 384-385, hier S. 384.

41 2002 erhält Welt ein Stipendium der Hermann-Lenz-Stiftung, gefolgt von Arbeitsstipendien des Landes Nordrhein-Westfalen (vgl. Patrick Ramponi: „Welt, Wolfgang“, in: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, hg. v. Wilhelm Kühlmann, Online-Datenbank, <https://www.degruyter.com/database/KILLY/entry/killy.7234/html> (06.07.2023) sowie Welt: „In meiner Schreibe“, S. 488). Weitere Finanzierungen scheinen in der Folge aber wiederum auszubleiben.

42 *DH*, S. 127.

43 Vgl. Menke: „... ich würde mein ganzes Leben aufschreiben“, S. 207-209 sowie Ernst: „Weltologie“, S. 172 f.

44 Diese „Figur des performativen Selbstwiderspruchs“ im Zuge seiner Autofiktion ist insgesamt typisch für Welt. Sie zeigt sich auch in Umständen wie dem, dass Welt in *Der Tunnel am Ende des Lichts* über den Wunsch bei Suhrkamp zu veröffentlichen und die folgende Ablehnung vom Verlag schreibt, selbiger Text sich aber im Suhrkamp-Band *Buddy Holly auf der Wilhelmshöhe* findet (Ernst: „Weltologie“, S. 172).

45 Vgl. dazu insbesondere Menke: *Pop, Literatur und Autorschaft*, S. 126.

Seine Auseinandersetzung mit beiden Arbeitswelten mündet schließlich auch in die Autorschaftsinszenierung des schreibenden Nachtwächters, welche sich für ihn bald zur nachhaltigsten Inszenierungspraktik und zum Singularisierungsmoment entwickelt. Schon zu Lebzeiten ist der Brotberuf (auch als Ausdruck des literarischen Scheiterns) der standardmäßige Aufhänger von Autorenportraits und Interviews⁴⁶ und er bleibt auch in Nachrufen und postumem Berichten, etwa im Zuge einiger Neuauflagen der letzten Jahre, laufend präsent.⁴⁷ Dabei ist diese Stilisierung, an der Welt selbst keineswegs unbeteiligt ist, eine zweischneidige Angelegenheit. Einerseits lässt sich mit Ernst kritisch anmerken, dass „es für den Kanonisierungsprozess eines Autors wenig förderlich [scheint], wenn er als vergessener Nachtportier stilisiert wird.“⁴⁸ Wie aber, möchte man andererseits fragen, lässt sich ein Kanonisierungsprozess überhaupt in Gang setzen, wenn symbolisches Kapital, auch und gerade in Form von Literaturpreisen, nahezu vollständig ausbleibt?

2014 gab es einen zweiten Anlauf, Welt per Petition einen Literaturpreis zu verschaffen. Unter dem Titel *Dreißig für Wolfgang Welt* schlugen namhafte Größen des Literatur- und Kulturbetriebs (darunter Marc Degens, Dietmar Dath und Peter Handke) den Autor für den Literaturpreis Ruhr vor.⁴⁹ Wie schon Welts eigene Petition blieb auch dieses Unterfangen erfolglos. Dagegen darf der Umstand, dass in den letzten Jahren zunehmend Ausgaben von Welts Texten sowie literaturwissenschaftliche Auseinandersetzungen darüber erschienen sind – zuletzt auch 2021 in Form eines schmalen TEXT + KRITIK-Bändchens –, als Ausdruck steigender und zudem erfolgreicher Kanonisierungsbemühungen gelten. Sichtbar werden im Zuge dieser Publikationen übrigens gerade auch die Lücken in der Auseinandersetzung mit Welt.⁵⁰ Dazu zählt auch das facettenreiche und (zudem autofiktional) verdichtete Verhältnis zwischen dem Autor und seinen Arbeitswelten, insbesondere im Zusammenhang mit seiner Autorschaftsinszenierung. Und so möchte sich auch der vorliegende Aufsatz, der dieses Verhältnis zumindest in einigen Zügen untersucht hat, nicht zuletzt als Hinweis auf die viele noch ausstehende Forschungsarbeit verstanden wissen.⁵¹

46 Ernst: „Weltologie“, S. 179.

47 Vgl. u.a. Schäfer: „Der Kritiker als Chef im Ring“.

48 Ernst: „Weltologie“, S. 161.

49 Vgl. den Aufruf „Dreißig für Wolfgang Welt“, in: *satt.org*, 15.06.2014, http://www.satt.org/literatur/14_06_30-fuer-welt.html (06.07.2023).

50 Vgl. Ernst: „Weltologie“, S. 151-182.

51 Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des vom Austrian Science Fund (FWF) geförderten Forschungsprojekts I 4313 *Formen und Funktionen auktorialer Epitexte*.

Literaturverzeichnis

- Amlinger, Carolin: „Zur Akkumulationslogik der Anerkennung. Auszeichnungsökonomien im Literaturbetrieb der Gegenwart“, in: *Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis*, hg. v. Dennis Borghardt, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020, S. 277-297.
- Balint, Iuditha u.a. (Hg.): *Brotjobs & Literatur*, Berlin: Verbrecher, 2021.
- Bartels, Gerrit: „Wolfgang Welts Roman ‚Fischsuppe‘. Aufstehen lernen“, in: *Tagespiegel*, 17.01.2015, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/aufstehen-lernen-3603808.html> (06.07.2023).
- Baßler, Moritz: „Wolfgang Welts Welt. *Peggy Sue* im popliterarischen Feld der 1980er-Jahre“, in: „Über alles oder nichts“. *Annäherungen an das Werk von Wolfgang Welt*, hg. v. Steffen Stadthaus und Martin Willems, Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 75-93.
- Dücker, Burckhard: „Literaturförderung und Sponsoring: Preise, Stipendien, Festivals“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen*, hg. v. Norbert Otto Eke und Stefan Elit, Berlin, Boston: de Gruyter, 2019, S. 153-167.
- Ernst, Thomas: „Weltologie. Das Forschungsfeld ‚Wolfgang Welt und seine Texte‘“, in: „Über alles oder nichts“. *Annäherungen an das Werk von Wolfgang Welt*, hg. v. Steffen Stadthaus und Martin Willems, Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 151-182.
- Finke, Reinhard: „Ein Abend mit Wolfgang Welt im Theater Unten des Bochumer Schauspielhauses. Eine Art Ansprache“, in: „Über alles oder nichts“. *Annäherungen an das Werk von Wolfgang Welt*, hg. v. Steffen Stadthaus und Martin Willems, Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 103-108.
- Franck, Georg: *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München, Wien: Hanser, 1998.
- Handke, Peter: „Kleine Anmerkung zu Wolfgang Welt“, in: *Wolfgang Welt: Ich schrieb mich verrückt. Texte von Wolfgang Welt 1979-2011*, hg. v. Martin Willems, Essen: Klartext, 2012, S. 7.
- Jürgensen, Christoph: „Würdige Popularität? Überlegungen zur Konsekrationsinstanz ‚Literaturpreis‘ im gegenwärtigen literarischen Feld“, in: *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*, hg. v. Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann, Berlin, Boston: de Gruyter, 2013, S. 285-302.
- Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser: „Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heuristische Typologie und Genese“, in: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*, hg. v. dens., Heidelberg: Winter, 2011, S. 9-30.
- Kreknin, Innokentij: „Ob das alles autobiographisch sei? Ja sicher: Autofiktion bei Wolfgang Welt“, in: *Text + Kritik 232: Wolfgang Welt*, München: edition text + kritik, S. 67-74.
- Menke, André: „... ich würde mein ganzes Leben aufschreiben, mir fehlte nur der erste Satz. Und Geld.‘ Alltags- und Armutsdarstellung bei Wolfgang Welt“, in: *Armut. Zur*

- Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, hg. v. Martin Hellström und Edgar Platen, München: Iudicium, 2012, S. 197-216.
- : *Pop, Literatur und Autorschaft. Literarische Strategien und Inszenierungen bei Wolfgang Welt, Rocko Schamoni und Rafael Horzon*, München: Iudicium, 2016.
- [o.V.]: „Dreißig für Wolfgang Welt“, in: *satt.org*, 15.06.2014, http://www.satt.org/literatur/14_06_30-fuer-welt.html (06.07.2023).
- [o.V.]: *Website Stadt Bochum: Peter-Weiss-Preis*, <https://www.bochum.de/Kulturbuero/Dienstleistungen-und-Infos/Staedtische-Kulturpreise> (06.07.2023).
- [o.V.]: *Website Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung/Büchner-Preis*, <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/elfriede-jelinek> (06.07.2023).
- [o.V.]: *Website Kulturpreise*, http://www.kulturpreise.de/web/preise_info.php?cPath=3_39&preis_id=430 (06.07.2023).
- Ramponi, Patrick: „Welt, Wolfgang“, in: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, hg. v. Wilhelm Kühlmann, Online-Datenbank, <https://www.degruyter.com/database/KILLY/entry/killy.7234/html> (06.07.2023).
- Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp, 2017.
- Schäfer, Frank: „Der Kritiker als Chef im Ring“, in: *taz*, 05.01.2021, <https://taz.de/Wolfgang-Welt-neu-aufgelegt/!5740838/> (06.07.2023).
- Watzka, Michael: „Statt eines Gesprächs“, in: *metamorphosen* 33 (2013), S. 14-23.
- 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: Wehrhahn, 2019, S. 7-33.
- Welt, Wolfgang: „Buddy Holly auf der Wilhelmshöhe“, in: Ders.: *Buddy Holly auf der Wilhelmshöhe. Drei Romane*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 123-162.
- : „In meiner Schreibe“, in: Ders.: *Buddy Holly auf der Wilhelmshöhe. Drei Romane*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 487-488.
- : „Peggy Sue“, in: Ders.: *Buddy Holly auf der Wilhelmshöhe. Drei Romane*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2006, S. 7-122.
- : *Doris hilft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- : *Fischsuppe*, Ostheim/Rhön: Engstler, 2014.
- : „Der lange Weg von der Wilhelmshöhe zum Schauspielhaus“, in: Ders.: *Die Pannschuppe und andere Geschichten und Literaturkritiken*, hg. v. Martin Willems, Meine: Reiffer, 2020, S. 267-276.
- : „Geben Sie mir den Peter-Weiss-Preis, Frau Dr. Canaris! Eine Petition“, in: Ders.: *Die Pannschuppe und andere Geschichten und Literaturkritiken*, hg. v. Martin Willems, Meine: Reiffer, 2020, S. 201-202.

- : „Ich wäre gerne ein Star geworden, schon in den achtziger Jahren“, in: Ders.: *Die Pannschüppe und andere Geschichten und Literaturkritiken*, hg. v. Martin Willems, Meine: Reiffer, 2020, S. 277-280.
- : „Ich weiß gar nicht, ob ich heute schreiben darf“, in: Ders.: *Die Pannschüppe und andere Geschichten und Literaturkritiken*, hg. v. Martin Willems, Meine: Reiffer, 2020, S. 384-385.
- : „Nachtsicht. Endspielerlebnis auf den Schienensträngen und Fernsehfußball mit Mephistopheles“, in: Ders.: *Die Pannschüppe und andere Geschichten und Literaturkritiken*, hg. v. Martin Willems, Meine: Reiffer, 2020, S. 232-233.
- Winkler, Willi: „Buddy Holly kam bis zur Wilhelmshöhe“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 25.04.1998.
- : „Nachwort“, in: Wolfgang Welt: *Doris hilft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009, S. 243-247.

Fischsuppe ohne Fisch oder: Der Autor als Koch

Ein Versuch über Nikolaj Leskov

Andrea Zink

Nikolaj Leskov (1831-1895) ist unter den russischen Realisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Außenseiter und sowohl in Russland als auch im Westen nur wenig bekannt und erforscht. Gründe dafür gibt es mehrere: Leskov bedient Gattungen, die im Realismus nicht mehr en vogue sind, zum Beispiel Legenden, er beherrscht den sogenannten *skaz*, eine Stilformation, die Ironie mit sich bringt und dem Ernst der Epoche zuwiderläuft, und schließlich weicht Leskov von seinen berühmten literarischen Zeitgenossen ab, indem er seine Geschichten in der Kaufmannschaft, im Milieu der Handwerker und in der niederen Geistlichkeit ansiedelt. Diese sozialen Stände, die ihren Lebensunterhalt in der Regel durch Arbeit verdienen, wurden von den ‚Klassikern‘ sträflich vernachlässigt. Turgenev und Tolstoj, Dostoevskij und Gončarov legen den Fokus primär auf den Adel.¹ Kaufleute und Handwerker, die mittleren Schichten, spielen in ihren Texten eine marginale Rolle. Über die Finanzen mögen sich die Helden Sorgen machen, durch Arbeit lösen sie ihre Probleme jedenfalls nicht – im Gegenteil: Die russische realistische Literatur ist für ihre großartigen Faulpelze² und Glücksspieler³ berühmt. Anders nun sieht es bei Leskov aus.

Biographischer Hintergrund

In zahlreichen Erzählungen thematisiert Nikolaj Leskov Handel und Handwerk, dazu gehört etwa die *Geschichte vom schielenden Linkshänder aus Tula und dem stählernen Floh* (*Skaz o Tul'skom kosom Levše i o stal'noj blochi*,

-
- 1 In deutlich geringerem Maße und zumeist aus einer wohlwollend-distanzierten Perspektive widmen sie sich auch der Bauernschaft.
 - 2 Das berühmteste Beispiel dürfte Oblomov, die Hauptfigur aus Ivan Gončarovs gleichnamigem Roman sein, die in der literaturwissenschaftlichen und philosophischen Forschung zum Nichtstun breit rezipiert wurde, vgl. Sonja Koroliov und Andrea Zink (Hg.): *Muße – Faulheit – Nichtstun. Fehlende und fehlschlagende Handlungen in der russischen und europäischen Literatur seit der Aufklärung*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2017.
 - 3 Siehe dazu Dostoevskijs Roman *Igrok* (*Der Spieler*, 1866), der in einem fiktiven, deutschen Ort mit dem sprechenden Namen Roulettenburg angesiedelt ist.

1881), – sie dreht sich um die Herstellung einer stählernen Miniaturfigur durch die Waffenschmiede von Tula –, daneben der *Versiegelte Engel* (*Zapečatlennyj angel*, 1873), in dem die Ikonenmalerei als religiös inspiriertes Handwerk dargestellt wird. Schließlich gehen auch die grausamen Taten der *Lady Macbeth aus dem Landkreise Mzensk* (*Ledi Makbet Mcenskogo uezda*, 1865), der wohl berühmtesten Erzählung Leskovs, auf die Besitz- und Arbeitsverhältnisse unter den Kaufleuten zurück.⁴ Weniger bekannte Werke wie *Das erlesene Korn* (*Otbornoe zerno*, 1884) und *Fischsuppe ohne Fisch* (*Ucha bez ryby*, 1886) – der letztgenannte kurze Text wird im Zentrum der folgenden Ausführungen stehen – thematisieren die Landwirtschaft und den Handel, lassen Gemüsegärtner und Wäscherinnen, Wolgatreidler und Versicherungsagenten auftreten. Leskov macht uns mit zahlreichen Berufsgruppen und ihren Vertreterinnen und Vertretern bekannt, die allesamt von ihrer Arbeit und nicht vom ererbten Vermögen leben.

Der thematische Akzent geht mit der sozialen Herkunft des Autors einher. Rechtlich besehen gehört Nikolaj Leskov dem Adel an, aber dieser Status wurde von seinem Vater nur mühsam erworben. Semen Leskov hätte eigentlich Priester werden sollen, weigerte sich aber, den Weg seiner Vorfahren einzuschlagen. Stattdessen machte er sich als privater Hauslehrer nützlich, wechselte für kurze Zeit in die Wodka-Produktion im Kaukasus, nahm eine Stelle beim Kriminalgericht von Orel an, bevor er sich – mittlerweile mit dem Erbadel ausgestattet – auf einem bescheidenen Landsitz niederließ. Seine Gattin war die Tochter eines Adligen, allerdings ließ der Familienname Alfer'ev Zweifel an ihrer gehobenen Herkunft aufkommen. Den Schwindel – man dichtete sich italienische Vorfahren an, stammte aber wie die meisten russischen Alfer'evs von Bauern ab – machte Nikolaj Leskov in späteren Jahren nach einer gründlichen Recherche und auf durchaus heitere Weise publik.⁵ Die Großmutter schließlich vertrat die Kaufmannschaft in der Leskovschen Ahnengalerie. Hugh McLean fasst die Vor- und Nachteile einer solchen „mixed-up ancestry“ prägnant zusammen.

To start life from such a social crossroads had many psychological disadvantages: it was hard to establish a clear identity [...]. But it proved enormously useful to

4 Katerina Izmajlova (die ‚Lady Macbeth‘) stammt aus dem Bauernstand. Sie heiratet ‚nach oben‘, wird in der Kaufmannschaft aber mit keinerlei wirtschaftlichen Aufgaben betraut. Aus dem weiblichen Nichtstun (zusätzlich begründet in der Impotenz ihres Ehemanns) resultieren ihre Morde.

5 So geschehen in der Zeitschrift *Istoričeskij vestnik* Nr. 6, 1886, wiederabgedruckt in: Nikolaj Semenovič Leskov: *Sobranie sočinenij*, Bd. 11, Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1958, S. 113-131; zu den Alfer'evs siehe bes. ebd., S. 117-121.

Leskov as a writer. It gave him a splendid view of the inner worlds of the three social classes to which he was genetically related, and [...] since he belonged securely to none of these worlds, he was a spokesman of none. He could compare and judge them.⁶

Die im familiären Umfeld erworbene soziale Erfahrung vertiefte Leskov durch seine berufliche Karriere. Nachdem er das Gymnasium von Orel im Alter von 15 Jahren frühzeitig verlassen hatte, fing er sein Berufsleben, ähnlich wie sein Vater und vermutlich dank dessen Vermittlung, als Beamter beim Kriminalgericht von Orel an. Besonders anspruchsvoll scheint Leskovs Tätigkeit nicht gewesen zu sein. Er musste Akten abschreiben, aber er nutzte die Gelegenheit, um die ihm vorgelegten Papiere aufmerksam zu studieren. Sie sollten ihm später reichhaltiges Material für seine Erzählungen bieten.⁷ Von Orel zog Leskov weiter nach Kiew, wo er sieben Jahre lang als Angestellter im Rekrutierungsamt der Armee beschäftigt war. Im Frühjahr 1857, im Alter von 26 Jahren, verließ er den Staatsdienst und wechselte in die Privatwirtschaft. Als Angestellter der englischen Firma Scott & Wilkins, deren Teilhaber Alexander Scott ein Familienmitglied der Leskovs war, bereiste Nikolaj Semenovič weite Teile Russlands und erlangte Einblick in die unterschiedlichsten Arbeitswelten und Produktionsbereiche. Die folgenden drei Jahre – darin sind sich alle Biographen einig⁸ – werden zum Grundstein für seine schriftstellerische Karriere. Leskov selbst unterstreicht diesen Zusammenhang in einem Brief an Ivan Aksakov vom Januar 1874:

[П]режде, чем быть литератором, я был человеком коммерческим, – я служил у Скотта и Вилькенса; я правил самостоятельное дело, получая около 6 т(ысяч) р(ублей) в год; мною всегда были довольны, и я, смею сказать, знаю Россию как свои пять пальцев.⁹

6 Hugh McLean: *Nikolai Leskov. The Man and His Art*, Cambridge, London: Harvard University Press, 1977, S. 4.

7 Siehe dazu Mayya Kucherskaya: „Journalist, Reader and Writer: Investigating Leskov's Creative Method“, in: *Scando-Slavica* 62,1 (2016), S. 58-78.

8 Siehe Leonid Grossman: *N.S. Leskov. Žizn' – tvorčestvo – poëtika*, Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1945, S. 40-51; Vsevolod Setchkarev: *N.S. Leskov. Sein Leben und sein Werk*, Wiesbaden: Harrasowitz 1959, S. 10-13, McLean: *Nikolai Leskov*, S. 59-61; Andrej Nikolaevič Leskov: *Žizn' Nikolaja Leskova po ego ličnym, semejnym i nesemejnym zapisjam i pamjatjam*, Tula: Priokskoe knižnoe izdatel'stvo, 1981, S. 114-140. Andrej Leskov macht auf diesen Zusammenhang aufmerksam, indem er zahlreiche Passagen aus dem künstlerischen Werk direkt an den Lebenslauf seines Vaters zurückbindet. Dazu gehört z.B. der Auftakt von *Železnaja volja* (*Der Eiserne Wille*, 1876), in dem der Ich-Erzähler von seinem Engagement bei einer englischen Handelsfirma berichtet.

9 Nikolaj Semenovič Leskov: „I. S. Aksakovu“, in: Ders.: *Sobranie sočinenij*, Bd. 10, Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1958, S. 364 f.

[B]evor ich Schriftsteller wurde, war ich Geschäftsmann. Ich war bei Scott und Wilkins angestellt; ich leitete ein unabhängiges Unternehmen und habe damit ungefähr 6 T(ausend) R(ubel) im Jahr verdient; man war mit mir immer zufrieden, und ich wage zu behaupten, dass ich Russland wie meine eigene Westentasche kenne.¹⁰

Kurze journalistische Artikel über wirtschaftliche Themen sind die erste Frucht dieser Handelsreisen. Sie informieren über *Personen, die in Russland einen Arbeitsplatz im Handel suchen*, über *die Ausrottung der Trunksucht in der Arbeiterklasse*, über *die Ärzte in den Rekrutenanstalten* und über *Waldschutz, Verbesserung der Landwirtschaft und Adelsdarlehen*, um nur einige Beispiele zu nennen.¹¹ Den Auftakt macht eine kurze Notiz über den Verkauf des Evangeliums in Kiew, publiziert im *Ökonomischen Anzeiger (Ukazatel' ékonomičeskij* Nr. 181, 1860).¹² Auf diese Notiz bezieht sich auch Walter Benjamin in seinem 1936 erschienenen Essay *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*.¹³

Erzählen als Handwerk: Benjamin über Leskov

Für Benjamin besteht Leskovs Leistung¹⁴ zuvorderst im Erzählen – und nicht im Schreiben. Das Erzählen ist seinerseits mit bestimmten Berufen und Lebensformen, vor allem mit dem Handwerk verbunden. So wie der Handwerker sein Metier lernt, indem er als Wanderbursche durch die Welt zieht, Erfahrungen sammelt und Ratschläge an seine Nachfolger erteilt, so gründet auch die Erzählung, nach Benjamin, in der lebensweltlichen Praxis des Erzählers. Diese These hat gleichermaßen Auswirkungen auf den Inhalt wie auf die Form des Werks, sie gilt also auch für den eigentlichen Akt des Erzählens: „Die

10 Übers. A.Z. Zieht man in Betracht, dass Leskov zum Zeitpunkt der Abfassung des Briefes als Staatsangestellter nur 1000 Rubel pro Jahr verdient (vgl. Setchkarev: *N.S. Leskov*, S. 24), so leuchtet ein, dass er seine kaufmännische Tätigkeit mit Wehmut erinnert.

11 Nikolaj Semenovič Leskov: *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 1, Moskva: Terra 1996, S. 184-189; 199-201; 163-168; 294-311.

12 Nikolaj Semenovič Leskov: *O prodaže v Kieve Evangelija*, in: Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 1, Moskva: Terra 1996 S. 147, 704 f.

13 Walter Benjamin: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, hg. und ausg. V. Siegfried Unseld, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, S. 385-410. Benjamin gibt der Notiz den Titel *Warum sind in Kiew die Bücher teuer?* (ebd., S. 388).

14 Und auch die Leistung anderer begnadeter Erzähler wie Johann Peter Hebel, Edgar Allan Poe und Rudyard Kipling (vgl. ebd., S. 403).

Erzählung [...] ist selbst eine handwerkliche Form der Mitteilung.¹⁵ Hierzu gehören: die stilistische Orientierung an der mündlichen Mitteilung, meta-poetische Reflexionen, die in kontextualisierenden Rahmenhandlungen präsentiert werden und schließlich die Profilierung des Erzählenden, worunter auch der Autor zu verstehen ist.¹⁶

Die Einbettung jeder guten Erzählung in eine oder mehrere konkrete Arbeitswelten verhindert, dass sie zur Moralpredigt verkommt. Erzählt wird aus Erfahrung und über Erfahrungen, für ideologische Positionen ist in diesem Rahmen kein Platz.¹⁷ Entsprechend hören wir von beispielhaften Ereignissen, die sich auf verschiedene Art und Weise erinnern und wieder erzählen lassen. Die Erzählung lebt, wie Benjamin eigens ausführt, von ihrer Vielschichtigkeit und ihrem Interpretationsspielraum. Sie ist selbst aus der Gemeinschaft geboren, um durch die Rezeption wieder in die Gemeinschaft entlassen zu werden.¹⁸ Im Gegensatz dazu steht der Roman, dem die Einsamkeit seines Schöpfers gleichsam eingeschrieben ist. In dieser Einschätzung hält sich Benjamin eng an die Thesen von Georg Lukács.¹⁹

Ohne auf den historischen Kontext und die geschichtsphilosophischen Implikationen des Essays *Der Erzähler* näher eingehen zu wollen, bleibt festzuhalten, dass Leskovs besondere Erzählkunst einschließlich ihrer humoristischen Note von Benjamin auf ausgezeichnete Art und Weise erfasst wurde.²⁰ Die genannten Spezifika sollen im Folgenden an einem Beispiel verdeutlicht und durch eine methodisch dem Economic Criticism verpflichtete Analyse vertieft werden.

15 Ebd., S. 393.

16 Vgl. ebd.

17 Die Erfahrung beruht in vielen Fällen auf Reisen (vgl. ebd., S. 386). Leskov ist nicht nur kreuz und quer durch das russländische Reich gereist, sondern auch – vorwiegend in der Kutsche – durch Westeuropa. Er hat seine Umgebung dabei deutlich differenzierter betrachtet als andere russische Dichter; siehe dazu Anne Dwyer: „Of Hats and Trains: Cultural Traffic in Leskov’s and Dostoevskii’s Westward Journeys“, in *Slavic Review* 70,1 (2011), S. 67–93.

18 Der „erste wahre Erzähler“ ist für Benjamin der (unbekannte) Märchenerzähler, vgl. Benjamin: „Der Erzähler“, S. 403.

19 Siehe dazu vor allem Lukács’ These von der „transzendentalen Obdachlosigkeit“ des Romanhelden in Georg Lukács: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994.

20 Benjamins Aufsatz wurde für die literaturwissenschaftliche, namentlich auch für die slawistische Forschung kaum fruchtbar gemacht. Cathérine Géry hat dieses Bild korrigiert, siehe Cathérine Géry: *Leskov, le conteur. Réflexions sur Nikolai Leskov, Walter Benjamin et Boris Eichenbaum*, Paris: Classiques Garnier, 2017.

Fischsuppe ohne Fisch

Die Erzählung *Fischsuppe ohne Fisch* (*Ucha bez ryby*), die in der Zeitschrift *Nov'* am 1. Februar 1886 publiziert wurde,²¹ hat bis heute keinen Eingang in eine russische Werkausgabe Leskovs gefunden.²² In deutscher Übersetzung blickt die Erzählung auf eine etwas bessere Karriere zurück. Sie macht den Titel einer Sammlung aus, die 1970 im Deutschen Taschenbuchverlag erschienen ist und dürfte auch deren Untertitel – *Zwielichtige Schelmengeschichten* – inspiriert haben.²³ Zur Orientierung seien Inhalt und Komposition kurz skizziert.

Der ereignisreiche und pointierte Text mit dem sonderbaren Titel *Fischsuppe ohne Fisch* setzt mit einer Rahmenhandlung ein, in der das Genre der Weihnachtserzählungen diskutiert wird. Die Gesprächspartner, allesamt Männer, die sich zur Neujahrsfeier im privaten Kreis versammelt haben, sind sich darin einig, dass eine weihnachtliche Erzählung zur Tugend anleiten sollte. Das Autor-Ich, das in der Rahmenhandlung ebenfalls anwesend ist, hat bereits mehrere Weihnachtserzählungen veröffentlicht.²⁴ Die Moral dieser Geschichten lässt nach dem Dafürhalten eines kritischen Gastes jedoch zu wünschen übrig. Er vergleicht sie mit Fischsuppen ohne Fisch:

[H]екто заметил, что [...] в [...] моих одобряемых рассказах нет [...] добродетельных людей [...].

– Все сварено и присолено во-вкус, а станешь разбирать, из чего это сварено, и выходит какая-то уха без рыбы.

[J]emand machte die Bemerkung, daß [...] in den gepriesenen Erzählungen [...] keine wirklich tugendhaften Personen aufträten [...].

21 Zur Datierung der Werke Leskovs siehe die Bibliographie unter: http://az.lib.ru/l/leskow_n_s/text_00294.shtml (04.09.2023).

22 Seit den 1990er-Jahren gibt der Verlag Terra die erste vollständige Werkausgabe Leskovs heraus, viele Werke, so auch *Ucha bez ryby*, sind aber noch nicht publiziert. Bislang existierende Werkausgaben, die sich „vollständig“ nennen, darunter die bekannteste von Marks (1897), der die erste, bei Suvorin erschienene (1889-1893) wieder auflegte, sind unvollständig. Auf das russische Original wird in diesem Beitrag gelegentlich zurückgegriffen, sofern es abweichende Übersetzungsvorschläge gibt: <https://vk.com/@ymozrenie-leskovuha-bez-ryby> (04.09.2023).

23 Nikolai Lesskow: „Fischsuppe ohne Fisch“, in: Ders.: *Fischsuppe ohne Fisch. Zwielichtige Schelmengeschichten*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983, S. 249-263.

24 Das Autor-Ich datiert das Gespräch auf den unmittelbaren Beginn des Jahres 1886 und spielt auf die Erzählensammlung *Svjatočnye rasskazy* an, die kurz zuvor, zwischen dem 9. und 15. Dezember 1885 erschienen war, vgl. Nikolaj Semenovič Leskov: *Svjatočnye rasskazy*, S.-Peterburg i Moskva: Izdanie tovariščestvo M.O. Vol'f, 1886. Die Erzählung *Fischsuppe ohne Fisch* ist somit in einen glaubwürdigen, autobiographischen Kontext eingebunden.

„Alles ist geschmackvoll gekocht und gesalzen, wenn man aber untersuchen wollte, woraus es gekocht ist, kommt man zum Schluß immer auf so was wie eine Fischsuppe ohne Fisch.“²⁵

Gegen den Vorwurf tritt ein zweiter Gast auf, der sich anschickt, durch seine (Binnen-)Erzählung sowohl die Realitätstreue als auch die moralische Qualität einer solchen Suppe – ohne herausragende Wohltäter, also ohne Fisch – zu belegen.

In diesem metapoetischen Auftakt werden das Autor-Ich mitsamt seinem ‚Assistenten‘, dem Binnen-Erzähler, als Köche identifiziert. Gemäß ihrem Beruf bleiben sie im Folgenden in der Küche – d.h. im Hintergrund des Erzählten – während die gekochten Speisen durch ihre Qualität für sich selbst zu sprechen haben. Wie in vielen anderen Erzählungen nutzt Leskov auch in *Fischsuppe ohne Fisch* den Rahmen seines Werks zu einer Reflexion über die schriftstellerische Arbeit.²⁶ Im Falle der Weihnachtserzählungen besteht sie – entsprechend der metaphorisch zu verstehenden Suppe – in einer ausgewogenen Mischung verschiedener Erzählelemente (Figuren, Handlungen, Ereignisse) mit dem Ziel eines zweckmäßigen und tugendhaften Zusammenspiels, ohne dass ein dominantes Ingredienz (z.B. eine besonders tugendhafte Figur) zu erkennen wäre. Dieses ‚Rezept‘ setzt der Binnenerzähler um.

Die Geschichte spielt im fruchtbaren Süden des europäischen Zarenreichs. Da die lokale, männliche Bevölkerung aber aus „bekannte[n] Faulpelzen“²⁷ besteht und für die Bewirtschaftung der Gegend nicht in Frage kommt, werden so genannte Waräger-Russen aus Rostow angeheuert, die das Land pachten und vom Frühjahr bis zum Ende des Sommers für den Gemüsebau nutzen. Als Hilfskräfte stellen sie Frauen aus der Region ein, die ihnen u.a. als Wäscherinnen zur Hand gehen. Nach der Ernte kehren die Russen in ihre nördliche Heimat zurück und hinterlassen ‚Geschenke‘: Die städtische Geburtenzahl liegt regelmäßig um Weihnachten am höchsten. Da die jungen Mütter mit ihren neugeborenen Säuglingen ökonomisch schlechter gestellt sind als die flüchtigen Väter, müssen viele von ihnen betteln, so auch das Mädchen Palaschka, um ihr Kind für einen Rubel taufen lassen zu können.

25 Leskov: „Fischsuppe ohne Fisch“, S. 249.

26 In *Der Versiegelte Engel* thematisiert Leskov die Herstellung einer Ikone einschließlich ihres besonderen Rahmens, des sogenannten ‚oklad‘. Entsprechend betätigen sich der Autor und sein Erzähler in der Rahmenhandlung – metapoetisch vermittelt – als Rahmenmacher. Siehe dazu Andrea Zink: „What is Good Work? Nikolai Leskov's *Zapechatlennyi angel*“, in: *Zeitschrift für Slawistik* 67,1 (2022), S. 121-139.

27 Leskov: „Fischsuppe ohne Fisch“, S. 251.

Diese ‚Gemüsegeschichte‘ wird an mehreren Stellen von einer zweiten durchkreuzt, die man kurz als ‚Rubelgeschichte‘ bezeichnen könnte. Sie handelt von einem angesehenen, reichen Juden, Reb Salomon, der mit der lokalen christlichen Bevölkerung gut auskommt und mit einigen einflussreichen Vertretern dieser Konfession sogar regelmäßig Karten spielt. Eines Tages gewinnt er fünf Rubel in Form eines Papierscheins, den er wenig später als gefälscht identifiziert. In bedrückter Stimmung geht Salomon mit einem jüdischen Glaubensgenossen an der bettelnden Palaschka vorbei; er gibt ihr geistesgegenwärtig den Fünfrubelschein für die Taufe ihres Kindchens, mit der Auflage, sie möge ihm das Restgeld zurückbringen und als Gegenleistung für den ‚gespendeten‘ Rubel eine Woche lang seine Wäsche waschen.

Obwohl von seinem Begleiter gerügt, ist Salomon überzeugt, dass seine Tat nicht nur zu seinem persönlichen Ruhm, sondern sogar zum Wohl der jüdischen Bevölkerung beitragen werde. Und er behält Recht: Er kann den falschen Geldschein durch Palaschka wechseln lassen, erhält vier echte Rubel-Münzen zurück, für den verbliebenen Rubel wäscht ihm Palaschka nicht nur eine Woche lang, sondern – aus lauter Dankbarkeit – den ganzen Winter über die Wäsche. Das Fazit zieht der Binnenerzähler selbst: Es handle sich in der Tat um eine Fischsuppe ohne Fisch, in der sich nur Gutes ereigne, ohne dass ein spezifischer Akteur zu erkennen wäre. Die Metapoetik des Erzähleingangs aufgreifend bringt er auch den „Verfasser“ noch einmal ins Spiel: Dieser „hätte“ alles so „erzählen können“, da „zu seiner Zeit dieses Gericht so angerichtet wurde.“²⁸ In seinem Schlusswort liegt ein unmissverständlicher Hinweis auf den Autor Leskov und die Tugend seines kurzen Werks, die sich vor dem geschichtlichen Hintergrund noch deutlicher abzeichnet.

Historisch-ökonomischer Kontext

Das Publikationsdatum der Erzählung und ihr russisch-ukrainisch-jüdisches Thema weisen implizit auf die Judenpogrome zurück, die sich im Russischen Reich unmittelbar nach dem Attentat auf Zar Alexander II. im Jahr 1881 ereignet hatten. Sie dauerten mindestens bis 1884 an. Zentrum der Pogrome war der europäische Süden des Imperiums, die heutige zentrale und die südwestliche

28 Ebd., S. 263. Im Original lautet der Satz: „автор, который бы это рассказал, был бы невиноват, что в его время это блюдо так готовится.“ Möglich wäre auch eine Übersetzung, die stärker auf die Zukunft ausgerichtet ist und den Schluss des Textes mit „der Autor könnte alles so erzählen“ einleiten würde.

Ukraine.²⁹ In diesem Raum spielt Leskovs Erzählung. Für die Lokalisierung sprechen die ökonomischen Voraussetzungen der Geschichte: Es wird Landwirtschaft betrieben, wie sie für eine Schwarzerde-Region typisch ist. Ein weiteres Indiz liegt in der ukrainisch gefärbten Sprache der lokalen Bevölkerung. Sie lässt sich besonders in Palaschkas Repliken erkennen.³⁰ Schließlich treten sowohl jüdische als auch christliche Figuren in Erscheinung, die Bevölkerung ist konfessionell gemischt, wie das für die südlichen und westlichen Gouvernements des Russischen Reiches typisch war.

Die erzählten Ereignisse lassen sich auch zeitlich weiter einschränken. Die Angehörigen verschiedener Konfessionen leben in der Erzählung weitgehend harmonisch miteinander, wie dies vor 1881 der Fall gewesen sein dürfte. Indizien für das Zeitalter der Leibeigenschaft fehlen, für die verbleibende Zeitspanne von 1861 bis 1881 spricht das Papiergeld, das Reb Salomon im Spiel gewinnt, ebenso wie sein Misstrauen gegenüber dem *Rubelschein*. Papiergeld ging in Russland noch bis zur Goldreform 1897 mit großer Unsicherheit einher, seine Deckung durch Silbermünzen war nicht gewährleistet, und der Staat trug nichts dazu bei, den Kreditcharakter des Papiergeldes in der Privatwirtschaft zu stärken.³¹ So gesehen sind papierne Geldscheine in ökonomisch produktiven Kreisen – wie sie uns in Leskovs Erzählung begegnen – immer ein wenig verdächtig. Umgekehrt erweist sich der falsche Geldschein als absolut kreditwürdig: Palaschka kann dem Priester den korrekten Lohn (die Taufsumme) bezahlen und sie bezahlt auch ihren Kredit durch eigenhändige Arbeit zurück, ja sie schenkt ihrem jüdischen Arbeitgeber sogar noch etwas dazu, nämlich weitere Monate ihrer Arbeitskraft.

Vom Zeitpunkt der Textabfassung aus gesehen, liest sich die Geschichte als Erinnerung an gute Zeiten – die nicht allzu lange zurück liegen – und als Plädoyer für eine Wiederbelebung derselben in der Zukunft. Diesem Zweck dient auch das ‚Falschgeld‘ Literatur, denn wie der falsche Rubel, ist der literarische Text eine Währung ohne Pendant, ohne eigentlichen Wert und Gegenwert.³²

29 Irwin Michael Aronson: *Troubled Waters: The Origin of the 1881 Anti-Jewish Pogroms in Russia*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.

30 Sie entschuldigt sich bei Reb Salomon z.B. mit den Worten „Выбачайте, пане Соломон; я вас не познала“, in denen sich, wie für den so genannten Suržyk typisch, das Ukrainische mit dem Russischen mischt. Zum Suržyk siehe den entsprechenden Wikipedia-Eintrag. Auch der Binnenerzähler setzt mitunter ukrainische Wörter ein.

31 Siehe dazu Anton Seljak: *Nicht immer rollte der Rubel. Das russische Geld- und Kredit-system vom Kiever Reich bis 1897. Ein währungsgeschichtlicher Tour d'Horizon*, Norderstedt: Books on Demand, 2012.

32 Der vergleichbare metaphorische Charakter von Geld und Literatur liegt Marc Shells Studie zugrunde, die den Economic Criticism maßgeblich inspiriert hat, siehe Marc Shell: *The Economy of Literature*, Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1978.

Einmal in Umlauf gebracht, kann diese falsche Währung eine beachtliche Wirkung erzielen, sie kann Leserinnen und Leser zum guten Handeln anregen, ja sogar als Gabe verstanden werden. Jacques Derrida hat dies in seiner Lektüre der berühmten Falschgeldgeschichte von Charles Baudelaire, *La fausse monnaie*, ausführlich gezeigt.³³

Wider die nationalen Stereotypen: Arbeit als gemeinschaftliches Werk

Fischsuppe ohne Fisch ist eine ausgesprochen handlungsintensive Erzählung, gleichzeitig fällt aber auf, dass Motivationen und Begründungen von Handlungen entweder entfallen – das Kartenspiel bringt den falschen Geldschein hervor, aber woher stammt der falsche Geldschein? Und wie geht es mit ihm weiter? – oder komisch verschleiert werden. Diese Technik setzt Leskov bereits am Ausgangspunkt der ‚Gemüsegeschichte‘ zu einer Kritik an nationalen Stereotypen ein. Er macht sich sowohl über die „Faulheit“ der lokalen Bevölkerung als auch über die „einfallenden“ Russen lustig, die angeblich das Land „auslaugten“³⁴. Diesem in ‚nationalen Eigenschaften‘ und imperialen Eroberungen verbrämten Arbeitsprozess steht die Logik der Erzählung entgegen: Die Russen nehmen weite Wege in Kauf, um Arbeit zu bekommen, die Ukrainer haben es ihrerseits gar nicht nötig zu arbeiten. Sie verfügen über ausreichende Finanzen und können es sich offenbar leisten, saisonale Arbeitskräfte anzuheuern. Von Faulheit kann weder hier noch dort die Rede sein. Zum Motor der Handlung darf man allenfalls den guten Boden erklären, der seine Bepflanzung geradezu erzwingt und alle beteiligten Bevölkerungsgruppen auf harmonische Weise verbindet. Die Wirtschaft läuft gleichsam von alleine ab.

Motor der Handlung ist auch der falsche Geldschein, der seinerseits Früchte trägt. Im Laufe der Transaktion steigt der Wert des Rubels – ohne dass wir, die Leserinnen und Leser, es notwendig bemerken würden – sogar um ein Vielfaches an. Während Salomon von der bettelnden Palaschka zunächst eine Woche Wäschewaschen verlangt – zu diesem Zeitpunkt weiß er noch nicht, ob sein Plan gelingt –, geht er wenig später schon von drei Wochen Wäschewaschen aus. Dieses vermeintlich typisch jüdische Geschäft³⁵ – das uns der

33 Jacques Derrida: *Falschgeld*, München: Fink, 1993.

34 Lesskow: „Fischsuppe ohne Fisch“, S. 251.

35 Zur Darstellung des jüdischen Lebens und der Juden bei Leskov siehe Gabriella Safran: „Ethnography, Judaism, and the Art of Nikolai Leskov“, in: *The Russian Review* 59,2 (2000), S. 235-252. Sie zeichnet Leskovs Haltung gegenüber den Juden im Verlaufe seines Schaffens nach. Insbesondere nach dem Attentat auf Alexander II und den Pogromen zeigt

Binnenerzähler unterjubelt – scheint aber Palaschka durch ihre Dankbarkeit noch übertrumpfen zu wollen. Sie treibt den Rubelwert sogar in ungeahnte Höhen, indem sie sich in der gesamten Wintersaison um die Wäsche ihres Auftraggebers kümmert. So geht der ungewöhnlich große Nutzen Salomons auf die Güte und Gutmütigkeit der Christin zurück. Über den finanziellen Wert ihrer Arbeit macht sie sich jedenfalls keine Gedanken. Festzuhalten bleibt, dass sich der falsche Geldschein ausgesprochen positiv auf die regionale Wirtschaft auswirkt: Er wird zum Lohn für handfeste Arbeit, generiert sogar neue Arbeitsplätze und überschreitet mühelos die Konfessionsgrenzen. Christen und Juden, Arme und Reiche kommunizieren miteinander und profitieren gleichermaßen. Die Zukunft des Scheins ist zwar so unbestimmt wie seine Herkunft, aber neue Erfolge könnten ihm beschieden sein.³⁶

Schluss

Leskovs *Fischsuppe ohne Fisch* führt uns zahlreiche Arbeitsprozesse und wirtschaftliche Aktivitäten vor Augen. Ob sie nun als redlich oder unredlich gelten mögen, sie tragen zum Wohlergehen der Gemeinschaft bei und stehen gleichsam wertfrei nebeneinander: Säen, Jäten, Ernten, Betteln, Spielen, Fälschen, Spekulieren, Waschen, Schenken und natürlich: das Kochen und das Erzählen selbst. Alles in allem besteht die weihnachtliche Tugend dieser kurzen Geschichte vor allem darin, dass sie nationale und religiöse Stereotypen als Erfindungen entlarvt sowie Kolonisierungsprozesse, i. E. die Eroberung Russlands durch die Waräger, in ihren ursprünglichen, geschichtlichen Kontext bettet. Die Erzählung macht uns mit einem regionalen Kollektiv, bestehend aus christlich-jüdischen Kartenspielern und russisch-ukrainischen Arbeitsbrigaden bekannt, das bestens funktioniert und staatliche Kontrolle nicht nötig hat. Wenn man sich den historischen Kontext von *Fischsuppe ohne Fisch* noch einmal vor Augen führt, dann ist die politische Implikation dieser Erzählung kaum zu übersehen: Leskov schreibt ein Plädoyer gegen die Judenverfolgung in düsteren Zeiten und liefert uns mit seiner *Fischsuppe ohne Fisch* ein wirtschaftliches Korrektiv zur Entwicklung des enthemmten Kapitalismus in

sich Leskov, nach Safran, tolerant gegenüber jeder Volkskultur und lässt sich u.a. von der jüdischen inspirieren.

36 In eklatantem Gegensatz zur Leskov'schen *Fischsuppe* steht Tolstoj's Falschgeldgeschichte *Der gefälschte Kupon* (*Fal'sivnyj kupon*, 1904, begonnen in den späten 1880er Jahren), in der die Fälschung selbst einer Laune reicher junger Männer entspringt und keinerlei positive Auswirkungen auf die Wirtschaft hat. Der Kupon generiert vor allem Unglück.

Russland. Darin dürften die Tugend der schriftstellerischen Arbeit und – bei entsprechender Rezeption – auch der gerechte Lohn für diese Arbeit liegen.

Literaturverzeichnis

- Aronson, Irwin Michael: *Troubled Waters: The Origin of the 1881 Anti-Jewish Pogroms in Russia*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1990.
- Benjamin, Walter: „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in: Ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, hg. und ausg. v. Siegfried Unseld, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, S. 385-410.
- Bibliographie der Werke Leskovs, http://az.lib.ru/l/leskow_n_s/text_00294.shtml (04.09.2023).
- Derrida, Jacques: *Falschgeld*, München: Fink, 1993.
- Dwyer, Anne: „Of Hats and Trains: Cultural Traffic in Leskov's and Dostoevskii's Westward Journeys“, in *Slavic Review* 70,1 (2011), S. 67-93.
- Géry, Cathérine: *Leskov, le conteur. Réflexions sur Nikolai Leskov, Walter Benjamin et Boris Eichenbaum*, Paris: Classiques Garnier, 2017.
- Grossman, Leonid: *N.S. Leskov. Žizn' – tvorčestvo – poëtika*, Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1945.
- Koroliov, Sonja und Andrea Zink (Hg.): *Muße – Faulheit – Nichtstun. Fehlende und fehl-schlagende Handlungen in der russischen und europäischen Literatur seit der Aufklärung*, Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2017.
- Kucherskaya, Mayya: „Journalist, Reader and Writer: Investigating Leskov's Creative Method“, in: *Scando-Slavica* 62,1 (2016), S. 58-78.
- Leskov, Andrej Nikolaevič: *Žizn' Nikolaja Leskova po ego ličnym, semejnym i nesemejnym zapisjam i pamjatjam*, Tula: Priokskoe knižnoe izdatel'stvo, 1981.
- Leskov, Nikolaj Semenovič: *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 1, Moskva: Terra, 1996.
- : *Sobranie sočinenij*, Bd. 10 und Bd. 11, Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1958.
- : *Svjatočnye rasskazy*, S.-Peterburg i Moskva: Izdanie tovariščestvo M.O. Vol'f, 1886.
- : *Ucha bez ryby* (1886), <https://vk.com/@ymozrenie-leskov-uha-bez-ryby> (04.09.2023).
- Lesskow, Nikolai: „Fischsuppe ohne Fisch“, in: Ders.: *Fischsuppe ohne Fisch. Zwielfichtige Schelmengeschichten*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1983, S. 249-263.
- Lukács, Georg: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994.
- McLean, Hugh: *Nikolai Leskov. The Man and His Art*, Cambridge, London: Harvard University Press, 1977.
- Safran, Gabriella: „Ethnography, Judaism, and the Art of Nikolai Leskov“, in: *The Russian Review* 59,2 (2000), S. 235-252.

- Seljak, Anton: *Nicht immer rollte der Rubel. Das russische Geld- und Kreditsystem vom Kiever Reich bis 1897. Ein währungsgeschichtlicher Tour d'Horizon*, Norderstedt: Books on Demand, 2012.
- Setchkarev, Vsevolod: *N.S. Leskov. Sein Leben und sein Werk*, Wiesbaden: Harrasowitz 1959.
- Shell, Marc: *The Economy of Literature*, Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1978.
- Zink, Andrea: „What is Good Work? Nikolai Leskov's *Zapechatlennyi angel*“, in: *Zeitschrift für Slawistik* 67,1 (2022), S. 121-139.

Zu den Autor:innen

Dr. Carolin Amlinger

forscht zu Fragen der Literatursoziologie, insbesondere der empirischen Lese- und Schreibforschung. Sie hat an der Universität Trier studiert und wurde an der TU Darmstadt und am Institut für Sozialforschung Frankfurt a.M. mit der Arbeit *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit* (Berlin 2021) promoviert. Derzeit arbeitet Sie als PostDoc-Assistentin am Departement Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität Basel. Zuletzt erschien: „Soviel Gegenwart war selten.“ Über Debattenromane und Debattenwissenschaften“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 97,4 (2023), Open access.

Dr. Svetlana Efimova

arbeitet als Juniorprofessorin für Slavische Literaturwissenschaft und Medien an der LMU München. Ihre Forschungsinteressen umfassen russischsprachige, tschechische, ukrainische und deutschsprachige Literatur sowie eine Reihe von literaturtheoretischen Themen. Dazu gehören u.a. Verflechtungen von Ästhetik und Politik, Autor:innenschaft und Werkkategorie. Im Erscheinen: *Sehen, Hören, Berühren: Multisensorische Perspektiven auf Medialität in Osteuropa* (hg. m. Philipp Kohl, 2024).

Dr. Emanuela Ferragamo

ist eine Forschungsassistentin im Bereich Neue Deutsche Literaturwissenschaft. Sie hat an den Universitäten von Turin, Genua und Basel im Rahmen einer Cotutelle-de-These mit einer Dissertation über die parodistische Poetik Christian Morgensterns promoviert (*Paradies Parodie*, Würzburg 2021). Sie hat Essays über Morgensterns Dichtungen geschrieben, zuletzt erschien: „Dichterrische Bergwanderungen“ (in: *Das Leben hat viele Gesichter*, 2023).

Dr. Alena Heinritz

hat Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Slavistik in Mainz studiert und in Graz und Gießen promoviert. Sie arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck. In ihrem Habilitationsprojekt untersucht sie die Wechselverhältnisse zwischen Literatur- und Arbeitsbegriffen. Zuletzt erschien: „Books or Babies? Books and Babies? Poetologische Perspektiven auf das Verhältnis von Mutterschaft und Autorinnenschaft um 1800, 1900 und 2000“, in: *Literatur und Care*, hg. von Undercurrents (Berlin 2023).

Dr. Daniela Henke

ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik an der Justus-Liebig-Universität Gießen, wo sie u.a. zu Rahel Levin Varnhagens Briefwerk und Positionierung im literarischen Feld um 1800 forschet. Promoviert wurde sie in Freiburg i.Br. mit der Arbeit *Zerborstene Texte und Wirklichkeiten in der Schwebel. Experimentelles Erzählen über den Nationalsozialismus (1990-2010)* (Metzler 2023). Zuletzt erschien: „Der Autor ist tot – es lebe die Autorin! Identitätspolitik als Herausforderung für die Literaturwissenschaft“, in: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* #21 (1.2023).

Dr. Tanja Angela Kunz

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt „LiGeDi – Literaturgeschichte erarbeiten: Gemeinsam im Digitalen“ an der Universität Bielefeld. Zuvor lehrte und forschte sie an der Humboldt Universität zu Berlin sowie an der Universität Greifswald. Im Auftrag des DLA Marbach betreut sie das Privatarchiv von Christa und Peter Bürger und leitete interimweise das Heiner Müller Archiv. Sie ist Beirätin der Digitalen Edition der Notizbücher von Peter Handke. Weitere Informationen unter: www.tanja-angela-kunz.de.

MA BA Simone Lettner

arbeitet seit Oktober 2023 als Universitätsassistentin am Fachbereich Germanistik der Universität Salzburg. Zuvor war sie Doc-Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Stefan Zweig Zentrum Salzburg. Sie hat in Salzburg Germanistik und Altertumswissenschaften studiert und ist im Cotutelle-Verfahren in Salzburg und an der Université Toulouse Jean Jaurès ins Doktorat inskribiert. Die Dissertation, an der sie arbeitet, trägt den Arbeitstitel „Sammeln – Stauen – Schreiben. Schreibszenen bei Stefan Zweig“.

Jessica Maafsen

forscht zu Vladimir Nabokovs Schreibszenen und Autorinszenierung insbesondere in Hinblick auf das unvollendete, posthum erschienene Romanfragment „The Original of Laura“. Sie hat in Erfurt Literaturwissenschaft mit einem medienwissenschaftlichen Schwerpunkt studiert und ist Mitglied im Nachwuchskolleg „Texte. Zeichen. Medien“, dessen Sprecherin sie war. Derzeit gibt sie den Band heraus: *Bürokratische Schreibszenen* (m. Rüdiger Campe und Johanna Käsmann, erscheint bei Wilhelm Fink, Paderborn 2024).

Max Mayr MA

ist Doktorand der Literatur- und Kulturwissenschaft (Germanistik) an der Universität Innsbruck und war zuletzt wissenschaftlicher Mitarbeiter im FWF/DFG-Projekt „Formen und Funktionen auktorialer Epitexte“ (Innsbruck/Siegen). Er arbeitet derzeit an einer Dissertation über Literaturpreisreden als rituelle Epitexte und ihre Bedeutung für die Inszenierung von Autor:innenschaft und Werk. Zuletzt erschienen: „Vom Danken und Echauffieren. Zur epitextuellen Inszenierung von Autorschaft und Werk in Saša Stanišićs Dankesrede zum Deutschen Buchpreis 2019“ (Aufsatz, 2023).

PD Dr. Claas Morgenroth

Studium der Germanistik und Philosophie in Düsseldorf und den USA; Forschungs- und Lehrtätigkeiten an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und der TU Dortmund. Arbeitsschwerpunkte: Geschichte, Theorie und Praxis literarischen Schreibens, Literaturtheorie, Literatur vom 18. bis zum 21. Jahrhundert. Zuletzt erschienen: *Noten zum Schreiben*, Paderborn 2023 (hg. m. Davide Giuriato u. Sandro Zanetti); *Bleistiftliteratur*, Paderborn 2022. Weitere Informationen und Bibliographie unter <https://islk.kuwi.tu-dortmund.de/morgenroth/>.

Prof. Dr. Julia Nantke

ist seit 2019 Juniorprofessorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft mit dem Schwerpunkt Digital Humanities für Schriftartefakte an der Universität Hamburg. 2016 hat sie mit einer Arbeit zu *Ordnungsmustern im Werk von Kurt Schwitters* promoviert und war anschließend Postdoc am Graduiertenkolleg „Dokument – Text – Edition“ an der Universität Wuppertal. Ihre Forschungsschwerpunkte sind digitale Literatur und digitale Literaturwissenschaft, Literaturtheorie, Materialität und Medialität von Literatur, Editionswissenschaft und Literatur und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts.

Prof. Dr. Martin Sexl

studierte Vergleichende Literaturwissenschaft und Germanistik in Innsbruck, arbeitete einige Jahre als Buchhändler, promovierte 1995 und habilitierte sich 2002 mit der Studie *Literatur und Erfahrung. Ästhetische Erfahrung als Reflexionsinstanz von Alltags- und Berufswissen*. Er ist seit 2011 Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck und forscht vor allem zu Literatur- und Kulturtheorie.

Madeleine Span

ist Doktorandin an der Universität für angewandte Kunst Wien und forscht aus kultursoziologischer Perspektive zu gegenwärtigen Konzepten von Self-Publishing („*Was ich machen will, ist schreiben.*“ *Self-Publishing, Singularisierungsgesellschaft und Literaturbetrieb*, Diss., in Vorbereitung). Die Arbeit wird durch ein DOC-Stipendium der österreichischen Akademie der Wissenschaften gefördert. Zuletzt erschien: „Wer ist digitale Autor:in und wie? Befunde zum aktuellen deutschsprachigen Self-Publishing“ (in: *Digitale Autor:innen-schaft*, 2023).

Dr. Nina Tolksdorf

ist Literaturwissenschaftlerin in Berlin und forscht hier zu den Texten der Pantomime um 1900 sowie zur Medialität digitaler Literatur. Sie hat in Berlin studiert und wurde in Baltimore, USA promoviert. Zuletzt erschienen sind die Beiträge „Vom Ephemeren in der Literaturwissenschaft. Neue Methoden für digitale Texte“, in: *Textpraxis Sonderausgabe #7* (2.2023) sowie „Tiefenblick und Oberflächenästhetik. Pantomimen und Puppen rhetorisch gelesen“, in: *container class* = „*Artefakte der Avantgarden 1885-2015*“> (Darmstadt 2023).

Dr. Karin S. Wozonig

Ph.D., geboren in Graz, Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Anglistik und Germanistik in Wien und Los Angeles, forscht und publiziert zur Chaostheorie und zur Literatur des 19. Jahrhunderts. Sie lebt in Wien. Zuletzt erschien in der Reihe *Naturkunden* bei Matthes & Seitz ihr Tierportrait *Ratten*, 2024 erscheinen im Residenz Verlag ihre Biographie und eine kommentierte Werkauswahl der österreichischen Lyrikerin und Journalistin Betty Paoli (1814-1894). Blog: www.karin-schreibt.org.

Prof. Dr. Andrea Zink

ist Professorin für Slawische Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Innsbruck; ihre Forschungsgebiete liegen im Bereich der russischen Literatur/Kultur des 19. Jahrhunderts und der bosnisch-kroatisch-serbischen Literatur/Kultur der Gegenwart; zu ihren thematischen Schwerpunkten gehören Raumkonstruktionen, literarische Ökonomien sowie Nationalismus und Imperialismus in den slawischen Literaturen/Kulturen. Zuletzt erschienen: „What is good work? Nikolai Leskov's *Zapechatlennyi angel*“, in: *Zeitschrift für Slawistik* 67,1 (2022).

Literarisches Schreiben wird seit der Romantik als Gegenentwurf zur Erwerbsarbeit konzipiert. Allerdings muss auch das literarische Werk entworfen, geschrieben, verlegt, vertrieben und gelesen werden. Die Beiträge des Bandes beschäftigen sich mit den ökonomischen und gesellschaftlichen Bedingungen literarischer Arbeit. In welchem Verhältnis stehen Autor:innenschaft und Arbeit in einer Zeit, in der das Digitale in allen gesellschaftlichen Bereichen das leitende Paradigma ist? Auf welche Konzepte geht dieses Verhältnis historisch zurück? Im Zentrum stehen dabei erstens die (Arbeits-)Bedingungen des Schreibens und damit die materiellen und infrastrukturellen Rahmenbedingungen von Autor:innenschaft. Zweitens geht es um die Akteur:innen des Schreibens, ihre Arbeitsbedingungen und Inszenierungspraktiken im zeitgenössischen Literaturbetrieb sowie Formen der Kollaboration. Drittens beschäftigt sich der Band mit dem Verhältnis zwischen literarischem Schreiben und Brotberufen.

LITERATUR UND ÖKONOMIE

ISBN 978-3-7705-6847-5



9 783770 568475