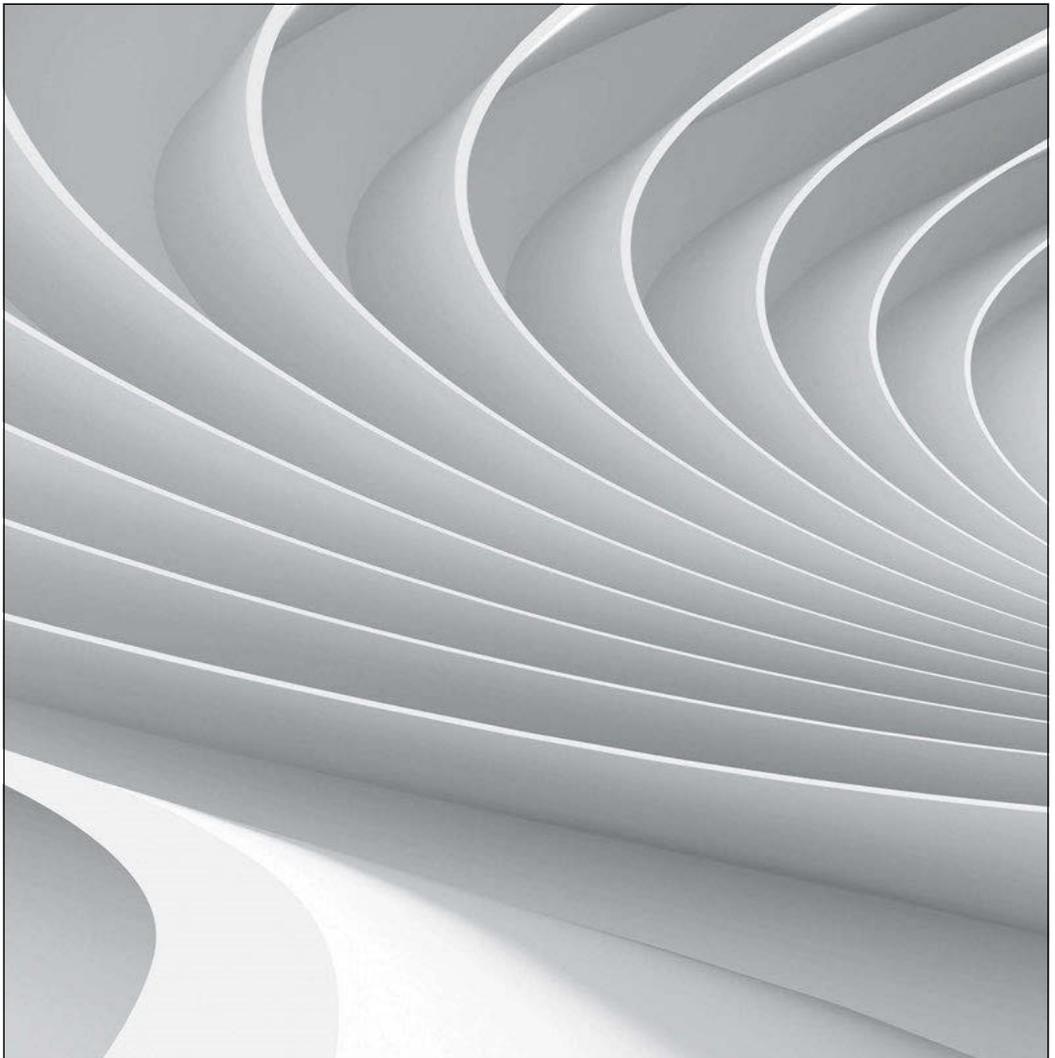


TEXT+KRITIK

Zeitschrift für Literatur · Begründet von Heinz Ludwig Arnold · X/16

*Poetik des
Gegenwartsromans*

Sonderband



Poetik des Gegenwartsromans

Herausgegeben von
Nadine J. Schmidt und
Kalina Kupczyńska

et+k

edition text + kritik

TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur. SONDERBAND

Begründet von Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:

Hannah Arnold, Steffen Martus, Axel Ruckaberle, Michael Scheffel,
Claudia Stockinger und Michael Töteberg

Leitung der Redaktion: Hermann Korte

Tuckermannweg 10, 37085 Göttingen,

Telefon: (0551) 5 61 53, Telefax: (0551) 5 71 96

ISSN 0040-5329

ISBN 978-3-86916-533-2

E-ISBN 978-3-86916-534-9

Umschlagabbildung: Thomas Scheer

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2016
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Neustädter Straße 1–4,
99947 Bad Langensalza

INHALT

Editorial	5
<hr/> <i>Martin Eich</i> <hr/>	
»Literaten meiden heute den Irrsinn«. Im Gespräch mit Marcel Beyer	9
<hr/> <i>Kalina Kupczyńska</i> <hr/>	
»Ich bin halt kein wirklicher Stilist«. Gespräch mit Clemens J. Setz	13
<hr/> <i>Norbert Otto Eke</i> <hr/>	
»Reden« über Dichtung. Poetik-Vorlesungen und Poetik-Dozenturen im literarischen Feld	18
<hr/> <i>Sabine Kyora</i> <hr/>	
»Vom Guten, Wahren und Schönen«? Roman-Poetiken von Autorinnen und Autoren in den Frankfurter Vorlesungen (2010–2015)	30
<hr/> <i>Ulrike Brandt</i> <hr/>	
Aufmerksamkeitshandel und Unsterblichkeit. Zu einer »Poetik der Gegenwartsromanrezensionen«	40
<hr/> <i>Michael Braun</i> <hr/>	
Die Panik vor dem Punkt. Opusphantasien in der Gegenwartsliteratur	54
<hr/> <i>Julia Schöll</i> <hr/>	
Settings. Der Garten als historiografisches Palimpsest in der Gegenwartsliteratur	65
<hr/> <i>Heribert Tommek</i> <hr/>	
Formen des Realismus im Gegenwartsroman. Ein konzeptueller Bestimmungsversuch	75
<hr/> <i>Christian Dawidowski</i> <hr/>	
Poetologien der Pöpliteratur im Wandel	88

<i>Monika Schmitz-Emans</i>	
Visuelle Romane und Graphic Novels	101
<i>Björn Hayer</i>	
Die Eroberungen der Zwischenräume. Hybridität und Grenz- überschreitungen als Signaturen der Gegenwartsliteratur	117
<i>Nadine J. Schmidt</i>	
Zeitgemäße Poetik? Literarische Weblogs und der Gegenwartsroman. Zu Alban Nikolai Herbst und Benjamin Stein	126
<i>Oliver Ruf</i>	
Medientheorie-Poetik. Marcel Beyer hört populäre Musik mit Friedrich A. Kittler	140
<i>Doren Wohlleben</i>	
Poetik als Praxis. Spielformen mündlichen Weitererzählens bei Felicitas Hoppe und Christoph Ransmayr	154
<i>Thomas Roberg</i>	
Licht und Lüge im Schein der Kunst. Daniel Kehlmanns Romanpoetik	163
<i>Petra Gropp</i>	
Literatur als Nachtsichtgerät. Zur Poetik des Gegenwartsromans bei Thomas von Steinaecker	173
<i>Helge C. Liebsch</i>	
»Man spürt hier noch viel von der alten Zeit«, Metafiktion und Intertextualität in Thomas Hettches Roman »Pfauneninsel«	183
<i>Julia Ogrodnik</i>	
Spiegel einer Grenzwanderung. Collagen und ihre Bedeutung für die Romanpoetologie Herta Müllers	197
Notizen	209

Editorial

»(...) ich werde manchmal gefragt, wann ich denn einmal ein richtiges Buch schreibe, so wie andere Schriftsteller auch. Einen richtig fetten Roman. Schnarch.«
Ann Cotten

»Als Leser, der in einem Tausend-Seiten-Roman feststeckt, ist man sehr lange allein. Das hat in der Evolution der Literatur etwas Grundsolides und angenehm Konventionelles wie den Roman hervorgebracht.«
Wolfgang Herrndorf

Dem aufmerksamen Literaturkenner wird kaum entgangen sein, dass der deutschsprachige Gegenwartroman aktuell im literarisch-öffentlichen Feld die wohl größten Aufmerksamkeitsressourcen für sich in Anspruch nimmt. Schon seit Langem ist er für ein breiteres Lesepublikum faktisch zum Synonym für Literatur schlechthin geworden. Die Situation des Romans der Gegenwart stellt sich entsprechend unübersichtlich und uneinheitlich dar: Immer stärker zeichnet sich eine Fragmentierung unterschiedlichster Poetik-Konzepte ab, die auch insbesondere im Spiegel der rasanten medialen, globalen und ökonomischen Veränderung unserer Lebenswelt und den damit verbundenen wachsenden Anforderungen an den literarischen Markt näher zu betrachten ist.

Es sind allerdings bislang nur wenige Veröffentlichungen zu verzeichnen, die sich speziell mit der Frage nach der Vielstimmigkeit der Prinzipien und Formen zeitgenössischer Poetiken in synchroner und diachroner Hinsicht ausführlicher auseinandersetzen¹ – und das, obgleich mittlerweile eine äußerst rege Beschäftigung mit dem breiten Feld der Gegenwartsliteratur stattfindet. Diesen Herausforderungen entsprechend, ist der Themenbogen des TEXT+KRITIK-Sonderbandes methodisch und thematisch weit gefächert. Dabei setzt es sich der Band nicht zum Ziel, einen ohnehin nicht zu bewältigenden ›Gesamtüberblick‹ über *die* Poetik des deutschsprachigen aktuellen Gegenwartromans zu liefern, der ohnehin schon längst nicht mehr unter dem Signum der ›Postmoderne‹ ausreichend zu verhandeln ist – was bereits Carsten Rohde und Hansgeorg Schmidt-Bergmann in ihrem 2013 erschienenen Sammelband ›Die Unendlichkeit des Erzählens.

Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989« hervorheben. Es gilt vielmehr – aus einem bewusst vielstimmigen Blickwinkel (Autoren- und Lektorenperspektive, Literaturkritik und Literaturwissenschaft) –, den Fokus auf die postulierte Heterogenität aktueller poetologischer Konzepte (Stil-Formationen des Realismus, Metafiktionalität u. a.) sowie besonders auf die vielfältigen Vermittlungsformen und Rahmenbedingungen der aktuellen Literaturlandschaft zu richten, welche die Rezeption von Romanpoetiken wesentlich steuern.

Die dem Band vorgeschalteten Interviews, die *Martin Eich* mit *Marcel Beyer* (geb. 1965) und *Kalina Kupczyńska* mit *Clemens J. Setz* (geb. 1982) geführt haben, lassen zunächst die Instanz des Schriftstellers selbst zu Wort kommen. Der Themenbogen der heterogen angelegten Interviews reicht von kritischen Überlegungen zum fehlenden »Irrsinn« in der aktuellen Gegenwartsliteratur (»ein Schriftsteller muss überhaupt nichts erleben, er muss auf seine Imaginationskraft vertrauen«, Beyer) über die literarischen Versäumnisse und Chancen gegenwärtigen Romanschreibens bis hin zu Fragen nach den möglichen Beweggründen für den gegenwärtig weithin eingestellten Diskurs über Romanpoetiken unter Schriftstellern (vgl. Setz).

Die Beiträge von *Norbert Otto Eke*, *Sabine Kyora* und *Ulrike Brandt* rücken die Vermittlungsmodi poetologischer Positionen in der heutigen Kulisse der Literaturlandschaft in den Fokus des Interesses. Eke untersucht Poetikvorlesungen im literarischen Feld als »Medien der Aufmerksamkeitserzeugung«; im Mittelpunkt steht die Frage nach dem Einfluss des Literaturbetriebs, der sich im Spannungsfeld zwischen Vermarktungszwang und ästhetischer Autonomie bewegt. Kyora indes wählt eine andere Perspektive, indem sie aus den Poetikvorlesungen ausgewählter Gegenwartsautoren und -autorinnen (u. a. Terézia Mora, Daniel Kehlmann, Ulrich Peltzer, Juli Zeh) signifikante thematische Schwerpunkte herauskristallisiert – u. a. Subjekt, Autorschaft, Sprache –, um gemeinsame Tendenzen, wie etwa die »Öffnung der Realitätskonzepte«, zu diagnostizieren. Brandt geht wiederum vom Kanonisierungsmedium der Literaturkritik aus und erarbeitet anhand einer Vielfalt von Rezensionen ein Profil des Erfolgsromans der Gegenwart. Neben solchen Kriterien wie ›Sound‹, ›einprägsamen Figuren‹ und stilistischer ›Akrilie‹ fallen dabei inhaltliche Fokussierungen ins Gewicht, die Brandt in der Triade ›Nation, Identität, Existenz‹ zusammenfasst.

Die Geschichte als einen »Opusphantasien« generierenden Stoff des Gegenwartsromans präsentiert *Michael Braun* in seinem Beitrag über Uwe Tellkamps »Der Turm«. Und auch *Julia Schöll* erblickt in den als Gärten angelegten Settings der Romane von Jenny Erpenbeck, Thomas Hettche und Valerie Fritsch eine auf historiografisches Schreiben hinweisende palimpsestartige Struktur. Das Problemfeld »Realismus« erfasst *Heribert Tommek* wiederum konzeptuell – sein auf theoretische Positionen u. a. von Baßler, Jakobson und

Jameson fußender Beitrag verortet den deutschsprachigen Gegenwartsroman im internationalen Kontext und im Epizentrum der, wie es scheint, wieder brisant gewordenen Realismus-Debatte. Auch in *Christian Dawidowski's* Beitrag steht ein wohlbekanntes und vieldiskutiertes Thema auf der Agenda, nämlich die Transformation der Kategorie der »Popliteratur«, die, so Dawidowski, aktuell eine politisch-sozialkritische Färbung erfährt.

Intermediale Bezüge im visuellen Bereich untersucht *Monika Schmitz-Emans*, die anhand der Bild-Text-Korrespondenzen in Gegenwartsromanen u. a. von Sibylle Lewitscharoff, Monika Maron und Marlene Streeruwitz die Kategorien des »Illustrativen«, »Narrativen« und »Dokumentarischen« vorschlägt. Eine Hybridisierung auf der Ebene der literarischen Selbstentwürfe u. a. in den Romanen von Ilma Rakusa und Thomas Meinecke thematisiert anschließend *Björn Hayer* in seinem Beitrag zu »Hybridität und Grenzüberschreitungen als Signaturen der Gegenwartsliteratur«. Eine andere Hybridisierungstendenz ist Thema bei *Nadine J. Schmidt*, die sich vor allem mit der »nach-postmodernen« Poetik des Schriftstellers Alban Nikolai Herbst beschäftigt. Das Weblog von Herbst wird – neben seinen Romanen – als eine Realisierungsform des von ihm postulierten »Kybernetischen Realismus« dargestellt. Für *Oliver Ruf* wiederum gilt das Vermittlungsmedium der Poetikvorlesung als Ausgangspunkt für einen Blick auf Marcel Beyers intramediale Poetik, mit der musikalische und theoretische Inspirationen einhergehen und die ihren Fluchtpunkt in Friedrich Kittlers Medientheorie findet.

Wie nicht zuletzt *Doren Wohlleben*, *Thomas Roberg*, *Petra Gropp*, *Helge C. Liebsch* und *Julia Ogrodnik* in ihren Beiträgen zu Felicitas Hoppe und Christoph Ransmayr, Daniel Kehlmann, Thomas von Steinaecker, Thomas Hettche und Herta Müller zeigen, konstituiert die meta-narrative Thematisierung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit nach wie vor eine der auffälligsten Konstanten in der Poetik des Gegenwartsromans. Dass diese Gratwanderung auch eine dezidiert dynamische und dialogische Struktur haben kann, wird insbesondere in dem Beitrag von Wohlleben thematisiert, die sich mit »Spielformen mündlichen Weitererzählens« im Gegenwartsroman auseinandersetzt.

Anhand der vielstimmigen Beiträge wird insgesamt ersichtlich, welche romanpoetologischen Tendenzen fortbestehen und inwiefern Autoren und Autorinnen auf »bewährte« Schreib- und Erzählformen zurückgreifen – hier sei auch besonders an die Phantastik als ein Element des Gegenwartsromans erinnert. Inwieweit das Phantastische der medialen Macht des Virtuellen entspringt, bleibt dabei aber offen. Offen bleibt ebenfalls die sich abzeichnende Linie zwischen postmodern-spielerischen Narrationen (wobei das Prädikat »postmodern« in diesem Band überraschend selten vorkommt) mit Auto- und Metafiktion als Erzählstrategien und solchen Narrativen, die Themen der Subjektivität und Identität jenseits der Ironie verhandeln.

Die vorgestellte Auswahl von Autoren, Autorinnen und literarischen Texten versucht den wichtigsten poetologischen Tendenzen der Gegenwartsliteratur, die sich in der Forschung, aber auch im Feuilleton renommierter Zeitschriften abzeichnen, gerecht zu werden. Das bedeutet letztendlich aber auch, die Pluralität der poetologischen Konzepte so zu präsentieren, dass sie nicht in einige wenige ›Labels‹ hineingezwängt werden. Je vielfältiger und unübersichtlicher sich gegenwärtige Poetik-Konzepte darstellen und je komplexer sich das Spannungsfeld zwischen Innovation und Tradition gestaltet, desto schwieriger erscheint es, die entsprechenden Entwicklungslinien ›einzufangen‹ und aus der Beobachterperspektive heraus näher zu durchleuchten. Umso spannender allerdings gestaltet sich auch die Zukunft des Romans, der – zumindest das scheint gewiss – aus den rasanten medialen Umwälzungen unserer Lebenswelt kreativ schöpfen wird und dem in der Öffentlichkeit oft proklamierten Ende des Buchzeitalters immer wieder neue – auch vor allem auf medienhybride Durchmischungen angelegte – Poetik-Entwürfe entgegenzusetzen weiß.

Kalina Kupczyńska und Nadine J. Schmidt

1 An dieser Stelle sei aber v.a. auf die folgenden Publikationen verwiesen: Alo Allkemper/Norbert Otto Eke/Hartmut Steinecke (Hg.): »Poetologisch-poetische Interventionen: Gegenwartsliteratur schreiben«, München 2012; Carsten Rohde/Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.): »Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989«, Bielefeld 2013; Silke Horstkotte/Leonhard Herrmann (Hg.): »Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000«, Berlin, Boston 2013; Michael König: »Poetik des Terrors. Politisch motivierte Gewalt in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur«, Bielefeld 2015. Daneben gilt es freilich eine Reihe von Einzeluntersuchungen zu bestimmten Autoren und Genres zu verzeichnen.

Martin Eich

»Literaten meiden heute den Irrsinn«

Im Gespräch mit Marcel Beyer

Herr Beyer, Sie haben lange keinen Roman mehr veröffentlicht, dafür so ziemlich alles andere. Es sind drei Opernlibretti, viele Essays und ein Gedichtband von Ihnen erschienen. Haben Sie die Lust an der Prosa verloren?

Nicht verloren. Aber bevor ich einen Roman beginne, muss ich nicht nur verführt, sondern überzeugt werden. Ich muss einen Raum ausleuchten wollen, ein Charakter muss mich fesseln, damit ich den Leser binden kann und er mir über 300 oder 400 Seiten folgt. Ich warte immer noch auf eine Figur, auf einen Stoff, in den ich mich so verbeißen kann, dass ich fünf oder acht Jahre damit verbringen will.

Themen gibt es genug. Sie wurden in Westdeutschland geboren und leben in Dresden, ein spätestens seit Pegida sehr dankbarer Schauplatz für den großen Nach-Nach-Wende-Roman, der immer noch fehlt.

Ich habe nie am Zeitstrang der Aktualität entlanggeschrieben und will das auch jetzt nicht. Literarische Figuren müssen für mich eine tiefere Dimension haben, auch wenn sie selbst nicht darum wissen. Das dürfte mit einer sentimental-aggressiven Gestalt wie Pegida-Initiator Lutz Bachmann schwierig werden, einmal abgesehen davon, dass dezidiert anti-intellektuelle Bewegungen meine Phantasie nicht anregen. Sie sind ja auch sprachlich äußerst fade.

Etliche Themen, die als ausverhandelt galten, sind zu Wiedergängern geworden. Wir diskutieren über Meinungsfreiheit und ihre Grenzen, weltweit nimmt der religiöse Fundamentalismus zu und in Europa erstarkt der Nationalismus. Lessings progressives Geschichtsverständnis, wonach es in der Weltgeschichte eine stetige Entwicklung zum Besseren gibt, scheint gerade widerlegt zu werden.

Lessing war auch Sachse und damit wissenschaftlich gehandicapt. Ich würde gerne einmal etwas schreiben, was nicht so tief in der Vergangenheit wurzelt. Ich merke aber, wann immer ich damit beginne, dass die nichterklärungsbedürftige Gegenwart, in der ich arbeite, sich schon wieder in erklärungsbedürftige Historie verwandelt hat, sobald der Text abgeschlossen ist. Selbst wenn er nur 20 oder 30 Seiten umfasst. Aber wenn aus Gegenwart so

schnell Geschichte werden kann: Fehlt diesen Akteuren und den Debatten um sie dann nicht eine Individualität, die sie früher kennzeichnete und die sie literarisch interessant machen würde?

Shakespeares Erzschorken mit ihrer sinistren Grandezza werden sich in einer Demokratie kaum finden lassen.

Staatstheoretisch begrüßenswert, künstlerisch bedenklich. Was will man über Uli Hoeneß, dieses Kind seiner Zeit, schon zu Papier bringen? Von einem in Phantasiewelten verfangenen Karl-Theodor zu Gutenberg ganz zu schweigen.

Das würde auch erklären, warum es in der deutschen Gegenwartsliteratur einen Trend zu Privatismen, zur banalen Selbstbespiegelung und zum Ausblenden der Welt gibt.

Ja, der ist unübersehbar. Allerdings merke ich, dass hier insbesondere jüngere Schriftsteller in einem Teufelskreis gefangen sind: Sie nehmen sich den Erst-einmal-selbst-etwas-erleben-Vorwurf älterer Kollegen zu Herzen. Dabei sind diese doch selbst Kinder der Kohl-Ära, die, wäre der Mauerfall nicht gewesen, heute in unserer Erinnerung als ein 16 Jahre währendes Nichts dastünde. Durch das Schreib-nur-was-du-weißt-Dogma bleiben Texte am Selbsterlebten hängen. Ich bin überzeugt, ein Schriftsteller muss überhaupt nichts erleben, er muss auf seine Imaginationskraft vertrauen. Jemand mag Wochen und Monate auf einer Parkbank sitzen – wenn er nur seine Umgebung fein beobachtet, kann dies Material für einen hervorragenden Roman abgeben. Die Selbstversicherung im eigenen sozialen Milieu interessiert mich nicht. Ich will nicht lesend oder schreibend in den Blick nehmen, was für mich als Leben selbstverständlich ist.

Klingt so, als ob wir von Ihnen keinen Roman mehr erwarten dürfen.

Oh nein. Nur begleiten mich meine Figuren und ihre Welten immer weit über den Abschluss eines Romans hinaus. Ich muss sie erst hinter mir lassen. Das braucht Zeit.

Aber Sie schreiben ein Libretto nach dem anderen. Offenbar sind hier Ihre kreativen Rekonvaleszenzphasen erheblich kürzer.

Das Musiktheater hat mich noch nie ermüdet. Auf einer Opernbühne herrscht immer Irrsinn, das ist etwas anderes als etwa im Sprechtheater. Dort wird auf der Bühne das Leben jenseits der Bühne nachgespielt, in der Oper

aber kann jemand auftreten, der eben einen Mord begangen hat, und er beginnt zu singen. Verdammt, warum denn das, was ist da los? Das ist das Großartige, was die Oper immer ausgezeichnet hat. Jeder Irrsinn ist möglich.

Und dieser Irrsinn fehlt der Gegenwartsliteratur?

Ich will es so formulieren: Mir gibt es in der Literatur zu wenig Kino und zu viel Fernsehen. Denn für die Produktionsbedingungen dort gilt die Prämisse: Wir haben nicht viel Geld, wir haben nicht viel Zeit, also setzen wir unser gepflegtes Personal in ein Wohnzimmer und machen ein paar Close-ups aufs Gesicht. So funktioniert Fernsehen. Kino dagegen heißt, unglaubliche Bilder im Kopf zu haben und sich mit den Produzenten zu streiten, damit diese Bilder Filmwirklichkeit werden. Über genau diese Möglichkeit verfügt auch ein Schriftsteller, er kann pro Druckseite ein Budget von 600.000 Euro verschleudern, wenn er will. Er kann Kino machen. Kann etwa Landschaften zeigen, ohne dass innerhalb von zehn Sekunden zwei Leute damit beginnen müssen, ihre Beziehung oder die deutsche Ökoverpackungsverordnung zu diskutieren. Wenn ich dann tolle Kino-Bücher von Clemens Setz oder Franz Friedrich lese, frage ich mich immer, warum andere Autoren ohne Not budgetschonend schreiben.

Bei historischen Stoffen, die gerade Konjunktur haben, wird nicht gekleckert, sondern geklotzt. Es fällt auf, dass die fiktionale Aufarbeitung beider deutschen Diktaturen seit der Wiedervereinigung stets in Phasen, aber nie parallel erfolgte. Gibt es da einen Verdrängungswettbewerb?

Die mich beunruhigende Frage dabei: Macht es etwa für das Fernsehpublikum einen Unterschied? Wenn Maria Furtwängler mit staubigen Wangen und Kopftuch durch eine Trümmerstadt läuft – interessiert es noch jemanden, ob der Film in den frühen 40ern oder in der DDR spielt? Verschmilzt nicht in diesen sogenannten Historiendramen das 20. Jahrhundert in Deutschland zu einem allgemeinen Mulm, zu einem vagen Früher, in dem die Menschen zwar böse, aber auch tapfer, zwar arm, aber auch herzensgut waren?

Wenn der letzte Zeitzeuge gestorben ist, droht dieser massenmedial erzeugte Mulm zum kollektiven Geschichtsbild zu werden.

Furchtbar, oder? Vor allem deshalb, weil die Vergangenheit tatsächlich einem ständigen Bewertungsprozess unterworfen ist, der sich nur aus der Gegenwart erklären lässt. In Dresden ist die Bombardierung zum modernen Ursprungsmythos der Stadt geworden. Mir hat noch kein Dresdner mit

leuchtenden Augen vom Herbst 1989 erzählt. Die SED bemühte lange Goebels' Diktum von den angloamerikanischen Terrorbombnern. Mit der Entspannungspolitik hat sich das plötzlich geändert. Früher gingen die Dresdner spontan zur Ruine der Frauenkirche, um Blumen abzulegen. Nach der Wende wurde die Erinnerung an den Angriff erneut zum Ritual und institutionalisiert. Heute versuchen Rechtsradikale, das Datum für sich zu nutzen. Nicht nur in Dresden ist es deshalb unmöglich, das Gewesene als statische und ortsunabhängige Zustandsbeschreibung zu porträtieren.

Viele Autoren kleben dennoch am gesellschaftlichen Plusquamperfekt, das Präsens wird bestenfalls zur lässlichen Fortschreibung degradiert. Ein Roman, der sich mit den sozialen Verwerfungen im unteren Drittel der Gesellschaft befasst, würde sich wohl auch verkaufen. Dennoch schreiben deutsche Literaten seit Jahren um dieses Thema herum. Längst sind viele »Tatort«-Folgen gesellschaftskritischer als die Belletristik. Wie kommt das?

Ob der »Tatort« tatsächlich gesellschaftskritisch ist, wäre eine andere Diskussion. Ich würde eher sagen, er ruft mit nostalgischem Impetus Topoi der Gesellschaftskritik aus den 70er Jahren auf. Was die schleichenden Verwerfungen angeht: Sonntags sehe ich am Dresdner Hauptbahnhof die ostdeutschen Arbeitsmigranten, die in den Westen fahren, um am Freitag zurückzukommen. 600, 800 Kilometer zwischen Wohn- und Arbeitsort, da entsteht gerade eine neue Gesellschaft, die es so im Westen nicht gibt. Aber wollen Leser wirklich wissen, wie es um die soziale Wirklichkeit bestellt ist? Märchenversprechen scheinen mir gefragter zu sein.

Blindheit versus Wirklichkeit: Das wäre doch ein Thema für Ihren nächsten Roman.

Ein Verhältnis, mit dem alle meine Romanfiguren kämpfen. Deren Blindheit oder Verblendung kann ich jedoch nur im Zusammenhang mit einer von mir entworfenen, gewissermaßen hyperrealen Wirklichkeit in Schwingung versetzen. Was mir aber vorschwebt, ist ein schneller Roman, in einem Zug geschrieben, ohne Recherchebedarf. Davon träume ich seit 20 Jahren.

Wir bedanken uns herzlich für die Nachdruckerlaubnis des Interviews aus der Wochenzeitung »der Freitag« (Ausgabe 31/15) bei Marcel Beyer und Martin Eich. Online-Ausgabe vom 4.8.2015: <https://www.freitag.de/autoren/martin-eich/literaten-meiden-heute-den-irrsinn> (Stand: 24.4.2016).

Kalina Kupczyńska

»Ich bin halt kein wirklicher Stilist«

Gespräch mit Clemens J. Setz

Kalina Kupczyńska: Sie sind 1982 in Graz geboren, haben dort studiert, Graz ist auch Schauplatz mancher Ihrer Texte, auch wenn es im Hintergrund bleibt. Ihre literarischen Inspirationen sind sehr vielfältig und beschränken sich offensichtlich keineswegs auf die heimische Literatur. Betrachten Sie die Kategorie ›österreichischer Autor‹ als wichtig für Ihr Selbstverständnis als Schriftsteller?

Clemens J. Setz: Ich nehme an, das kommt noch dann im Alter. Im Augenblick denke ich darüber nicht so viel nach. Ich habe, ganz ehrlich, nicht mal ein ›Selbstverständnis als Schriftsteller‹, weil ich sehe, wie schnell das alles vorbeigeht und wie viel Zufall und Glück dieser »Beruf« enthält.

Womit hatten Sie bisher Glück als Autor?

Es war Glück, dass mein erstes Buch erschien. Damals hat mich jemand dem Lektor vom Residenz-Verlag empfohlen, so kam der Kontakt zustande. Auch zum Beispiel, dass ein Buch von mir einmal in die Shortlist des Deutschen Buchpreises gewählt wurde, war reines Glück bzw. glücklicher Zufall, weil im Folgejahr lauter Kritiker in der Jury waren, die mein Buch im Vorjahr verrissen hatten. Wäre es also ein Jahr später veröffentlicht worden, wäre es nicht gewählt worden. Solche Dinge. Das meiste ist Glück und Zufall.

Wenn ich eine Bezeichnung für den Stil Ihrer Prosatexte suche, fällt mir zuerst ›kalkuliert verblüffend‹ ein – und zwar sowohl für die kurzen Nacherzählungen in »Glücklich wie Blei im Getreide« (2015) als auch für den tausend Seiten langen Roman »Die Stunde zwischen Frau und Gitarre« (2015). Die Metaphern ›treiben mit dem Bauch nach oben‹, wie es in »Glücklich wie Blei im Getreide« heißt – Dinge, die nicht zusammengehören, kommen zusammen (wie Glück und Blei und Getreide), wodurch sich zuweilen eine starke sinnliche Qualität entwickelt. Würden Sie das Schreiben als eine sinnliche Tätigkeit beschreiben?

Manchmal sind falsche oder schiefe Metaphern tatsächlich auf eine sinnliche Weise unterhaltsam, aber meist sind sie auch einfach nur falsch und schief. Ich bin halt kein wirklicher Stilist, mit so einem vollkommen ausgebildeten

Sound wie zum Beispiel Sebald oder Kehlmann oder Jelinek. Was auch okay ist, finde ich.

Ihr Schreibstil ist gewissermaßen eine Begleiterscheinung ihres poetologischen Programms, wo Kausalität freigesetzt wird und damit die Konstruktion der Geschichte nicht dominiert. Dieses Element lässt sich etwa in »Die Frequenzen« (2009) beobachten, wo der Ich-Erzähler Alexander von der Rube-Goldberg-Maschine fasziniert ist, die bekanntlich die rational nachvollziehbare Ursache-Folge-Kette ironisiert. In »Glücklich wie Blei im Getreide« kommen Sie auf ihr Mathematikstudium und die Vorlesungen zur Spieltheorie zurück, die Sie beim Erfinden von schrögen Fiktionen verarbeiteten. Wie verhält sich für Sie Mathematik zur Literatur?

Wie eine entfernte Verwandte, würde ich sagen. Mathematik hat viel mit Eleganz und Zusammenhalt zu tun. Aber gar so sehr überschneiden sich die beiden Bereiche dann doch nicht, obwohl ich mich schon manchmal dazu habe hinreißen lassen zu behaupten, sie wären irgendwie dasselbe. Das klingt einfach sexy und intellektuell, also sagte ich es. Aber es sind doch ziemlich unterschiedliche Disziplinen, so wie Musik und Kindererziehung, Raumfahrt und Action Painting.

Es gibt in vielen Ihren Texten eine mehr oder weniger latente Gewalt. In »Die Stunde ...« zum Beispiel ist die Gewalt ein Kitt, der die Figuren des ehemaligen Stalkers und seines Opfers zusammenschweißt. In dem Erzählband »Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes« (2011) wird Sex zuweilen gewalttätig und tarantinomäßig übertrieben, in den Nacherzählungen wird die Gewalt als ein Paradoxon gezeigt. »Schöne Literatur muss grausam sein«, so Alban Nikolai Herbst. Tatsächlich?

Nein, gar nicht. Gewalt ist meist ein Stilmittel von Autoren, die a) viel zu wenig oder b) wirklich sehr viel von der Welt gesehen haben. Ich gehöre in die erste Kategorie. Man nimmt gern zu Gewalt Zuflucht, wenn man eine Geschichte nicht wirklich klar erzählen kann. Schauen Sie zum Beispiel, wie sparsam echte große Erzähler mit direkt beschriebener Gewalt umgehen (also etwa Köhlmeier, Glavinic, Kracht).

Vielleicht ist aber Gewalt auch ein Mittel, den Leser direkt anzugehen, bei ihm etwas zu bewirken. Ich frage mich das immer bei Jelinek. Spielt das für Sie eine Rolle?

Elfriede Jelinek weiß genau, wovon sie spricht. Ihre Wahrnehmung hat nichts Übertriebenes, obwohl ihre Darstellung bisweilen extrem erscheint. Aber es

ist wie mit den Porträtbildern von Francis Bacon. Die bestehen oft nur aus Gebiss und aus verwischten Augen. Aber so sehen Menschen halt wirklich aus. Man muss nur genau hinschauen. Menschen schauen nicht aus wie ihre Passfotos, sondern bewegen sich und machen ganz entsetzliche Dinge. – Bei mir war das allerdings etwas anders. Gewalt war da mehr ein Mittel, um die Dinge in Bewegung zu setzen, also eigentlich eine Art narrativer Ausrede. Nicht immer ungerechtfertigt und plump, aber doch eine Ausrede.

In »Indigo« (2012), in den kurzen Nacherzählungen und in »Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes« tauchen autofiktionale Elemente auf, und damit ein Erzählmuster, das in der Gegenwartsprosa oft vorkommt – viele Autoren reizt es offensichtlich, sich als fiktionale Romanfiguren zu denken bzw. mit den Koordinaten des eigenen Lebens zu spielen. Worin liegt für Sie der Reiz der Autofiktion?

Für mich lag der Reiz eigentlich darin zu erleben, wie ich selbst in dem von mir erfundenen Universum zurechtkäme.

Und was glauben Sie, worin besteht der Reiz, fremde Autofiktion zu lesen?

Gute Frage. Vielleicht in der Projektionsmöglichkeit, die sie bietet? Aber ich bin mir nicht ganz sicher. Thomas Glavinic verwendet »sich selbst« ja auch manchmal als literarische Figur und macht das ganz großartig. Wäre es weniger kraftvoll, wenn die Figur anders hieße? Ja, ich glaube schon. Man merkt beim Lesen, dass er über sich in gewisser Weise zu Gericht sitzt. Das erlebt man im normalen Leben nicht so oft.

»Chris Ware ist ohne Zweifel der bedeutendste amerikanische Autor zur Zeit«, so der Synästhetiker Alexander im Roman »Die Frequenzen«. Darf man diesen Satz als Ihr Liebesbekenntnis zu Comics lesen? Oder auch als ein Bekenntnis zu Freaks wie Jimmy Corrigan?

Also natürlich ein Liebesgeständnis an Jimmy Corrigan, und auch an andere Werke von Chris Ware wie zum Beispiel »Building Stories«. Jimmy Corrigan ist doch gar kein Freak, finde ich. Eher ein einsamer Mann. Er hat das Gesicht eines Frühchens und eines alten Mannes zugleich.

Ja, ein einsamer und ein ängstlicher Mann, der eine seltsame unterschwellige Faszination für die Superman-Figur verspürt und den man irgendwie lieben muss. Chris Ware hat damit eine der markantesten Comicfiguren geschaffen. Wie ist eigentlich Ihr Verhältnis zu den Romanfiguren, die Sie erfinden – mit manchen haben Sie ja viel Zeit verbracht ...?

Ich war sehr traurig, als mein letzter Roman aus war. Ich mochte die Hauptfigur sehr gern. Andererseits könnte ich nicht mehr aus ihrer Perspektive schreiben. Also ist es etwas paradox.

»Glücklich wie Blei im Getreide« ist als Text-und-Bild-Buch konzipiert, die Zeichnungen des Comiczeichners Kai Pfeiffer begleiten und pointieren die kurzen Texte. Wie hat sich diese Zusammenarbeit ergeben? Was bedeutet es für Sie, wenn Ihre sprachlichen Bilder ein gezeichnetes Pendant bekommen?

Das fühlt sich immer wie eine große Wohltat an. Im April beginnt eine Ausstellung im Wiener Literaturmuseum, für die die Leipziger Malerin Katharina Weiß 14 Gemälde zu einzelnen Sätzen aus meinen Büchern gemacht hat (meist eine der verunglückten Metaphern, die Sie oben erwähnten). Die Gemälde sind großartig. – Ich zeichne selbst auch gern, zum Beispiel einen Comic über zwei Figuren namens Milf und Molch. Molch spricht immer Klartext. Ich stelle die Comics auf Twitter. Ich kann dummerweise überhaupt nicht zeichnen.

Ist dieses Comiczeichnen so etwas wie ein Ausprobieren der halbfertigen Geschichten?

Ach nein, das ist einfach ein Spiel.

Ihre Prosa wurde bereits u. a. unter dem Gesichtspunkt der Generationenproblematik gelesen. Empfinden Sie sich als jemand, der die Befindlichkeit einer Generation zur Sprache bringt?

Nein. Das machen doch schon so viele. Man sieht ja vor lauter Stimmen-einer-Generation die Epoche schon gar nicht mehr.

Genuin literarische Probleme wie das Problem des Realismus oder der Diskursaffinität der Gegenwartsprosa werden heute kaum noch als Debatten unter AutorInnen verhandelt, diese Zuständigkeit wird fast vollständig LiteraturwissenschaftlerInnen überlassen. Das erstaunt insofern, als die GegenwartsautorInnen einander lesen, übereinander schreiben, sich beieinander bedanken – wie zum Beispiel Sie bei Christian Kracht und Kathrin Passig. Wie betrachten Sie eine solche Kompetenzverteilung? Vermissen Sie literarische Debatten in der Öffentlichkeit?

Ich glaube, das hat damit zu tun, dass es heute so wahnsinnig viele AutorInnen gibt. Alle schreiben, alle haben irgendeinen Roman fertig zu Hause herumliegen. Man ist auswechselbar. Verlage bestätigen das zudem auch

noch immer wieder, indem sie Autoren auswechseln, wenn sie sich nicht so gut verkaufen. – Dadurch hat kein Autor mehr so etwas wie einen Überblick über seine Zeitgenossen. Früher scheint mir das noch leichter möglich gewesen zu sein. – Ein anderer Faktor könnte die Tatsache sein, dass viele jüngere AutorInnen Germanistik studiert haben und daher bereits so viele historische Debatten im Studium auswendig lernen mussten, dass sie sie später nicht noch live erleben wollen.

Ihre Romane erreichen hohe Auflagen und werden von den Kritikern fast unisono gelobt. Es hat sich bereits eine Lesercommunity herausgebildet, die jedes ihrer Bücher erwartet. Wie erklären Sie sich diesen Erfolg – vor allem angesichts der großen Fülle an Romanen und »jungen Talenten«, die der deutschsprachige Büchermarkt produziert?

Ich weiß nicht. Ich weiß auch nicht, ob es wirklich stimmt.

›Reden‹ über Dichtung

Poetik-Vorlesungen und Poetik-Dozenturen im literarischen Feld

Die Wissenschaft der Literatur

2015 veröffentlichte die Dramatikerin und Erzählerin Marlene Streeruwitz in der »Neuen Rundschau« einen Essay mit dem Titel »Schäferspiele im Park. Vom Abstand zwischen Literaturwissenschaft und Literatur«. Die akademische Literaturkritik (der hier eine Pars-pro-toto-Rolle im Hinblick auf die Literaturwissenschaft als solcher zukommt) suche sich in paternalistischer Text-Überwältigung stets in ihren Vorurteilen zu bestätigen und produziere von hier aus, heißt es in diesem Essay, unentwegt Fehllektüren: »Die akademische Literaturkritik geht dann auf die Suche nach der Gesellschaft, die sie sich selbst ausgedacht hat. Die Suche ist dann wieder der Versuch, den Abstand zwischen der Fiktion der Literaturkritik und der Leistung des Autors oder der Autorin herauszufinden. Wenn eine Suche das zu Findende schon lange, bevor das Gesuchte gefunden werden kann, beschrieben hat, dann wird die Suche zu einem fiktionalen Gang durch wieder fiktionale Landschaften, bis das längst Beschriebene mit einem quasi-wissenschaftlichen Hurra aufgefunden wird. Ein bisschen erinnert das an neckische Schäferspiele, bei denen der Suchende mit verbundenen Augen das Objekt seiner Begierde ertappen soll.«¹

Nach einer ausführlichen Auseinandersetzung mit zwei ›Fallbeispielen‹ kommt Streeruwitz zu dem Schluss, der »Abstand zwischen der deutschsprachigen Literaturwissenschaft und der deutschsprachigen Literatur« nähere sich »dem Unendlichen an«,² was möglicherweise mit dem Abstand zwischen ›Lehren‹ und ›Schreiben‹, zwischen Reflexion und ›Machen‹, also dem ›*doing literature*‹, zu tun haben möge, und es sei an der Zeit für ein Moratorium, für eine »lange Pause«.³ In der Zwischenzeit könnten ja die Autorinnen und Autoren das Unterrichten an den Universitäten übernehmen: »Wir. Autorinnen und Autoren. Wir könnten die Umschulung der Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler übernehmen. Wir könnten uns für die vorgeschlagene Pause auf deren Lehrstühle setzen und Unterricht in befreitem Lesen abhalten. Wir könnten über die Techniken von Konstruktionen erzählen und die innere Gemachtheit eines literarischen Kunstwerks und was nun wie zur sekundären Modellhaftigkeit führt. Wir könnten nicht-normative Kritik vorführen. Wir könnten die

Autorintention herausarbeiten und die Politik eines Texts enthüllen. Ach. Es gäbe so viel zu tun. Es müssten die Trianons⁴ in Freibäder verwandelt werden. Die Schäferinnenkostüme müssten die Augenbinden erwürgen. Und weil das die sadomasochistische Wahrheit ist, müssten sie dann doch gemeinsam begraben werden. Unbeweint. Aber endgültig.«⁵

Der streitbare Einspruch der Autorin Marlene Streeruwitz gegen den normativen Charakter einer von der »Vermischung von Nimbus und Lesen«⁶ fortgetragenen akademischen Literaturkritik hat seinen Bezugspunkt im Wertungscharakter auch des literaturwissenschaftlichen Umgangs mit Texten, der sich – und dies, umso enger die Zeiträume zwischen dem Erscheinen eines Textes und seiner wissenschaftlichen »Vermessung« zusammenrücken – in einem nur selten reflektierten Raum der Unschärfe zwischen *Literaturwissenschaft* und *Literaturkritik* bewegt. Seit Wilhelm Scherer in seiner Antrittsrede vor der Preußischen Akademie der Wissenschaften mit der Forderung, »der Litteratur der Gegenwart ihren sympathischen Antheil zu schenken«,⁷ im Juli 1884 den Anstoß zu einer Auseinandersetzung mit der Gegenwartsliteratur als Zweig der universitären Forschung gegeben hat, hat sich daran nur wenig geändert. Mit der an seine Fachkollegen gerichteten Ermunterung, ihren Forschungsgegenstand dabei auch »kunstmässig«, das heißt: als Kunst »zu handhaben«,⁸ sich selbst also einer »schönen«, dem Gegenstand angemessenen Ausdrucksweise zu bedienen, aber eben auch (und darüber hinausgehend) die Sprachkunstwerke nun in ihrer Artefaktualität zum Forschungsgegenstand zu machen, hatte Scherer der (hier germanistischen) Literaturwissenschaft seinerzeit ganz neue Perspektiven gewiesen.⁹ Nicht zuletzt hatte er mit der Vorstellung, die Vertreter einer Fachdisziplin, die ursprünglich als eine historische gegründet worden war, sollten »sich einen Platz unter den deutschen Schriftstellern (...) verdienen«,¹⁰ was heißen sollte: sich einmischen in die lebendige Kultur ihrer Zeit und von hier aus Wissenschaft in ein produktives Verhältnis zur Literatur bringen, die Literaturwissenschaft ungeachtet der daraus resultierenden methodischen Probleme gegenüber der Literaturkritik geöffnet – für Streeruwitz Ansatzpunkt einer Polemik, die diese Beziehung nun auf eine gesicherte Grundlage zu stellen verlangt. Darauf zielt die in der Coda des Essays durchaus nicht unironisch formulierte Forderung, die beamteten Literaturwissenschaftler vorübergehend von ihren Lehraufgaben zu suspendieren und durch Autoren oder Autorinnen als Literatur-Lehrer zu ersetzen.

Dass diese Forderung in Ansätzen durchaus bereits eingelöst ist – zumindest dann, wenn man bereit ist, die mittlerweile an zahlreichen (nicht allein) deutschen Hochschulen eingerichteten Poetikdozenturen als Schritt hin in diese Richtung zu verstehen –, tut Streeruwitz' pointierter Analyse eines anhaltenden Missverhältnisses zwischen Literaturwissenschaft und Literatur keinen Abbruch. Schon eher, dass auch die von ihr reklamierte »Autoren/

Autorinnen-Lehre« sich der Logik einer ganz eigenen Gaben-Tausch-Ökonomie nicht entziehen kann. Sie lässt das projizierte Spiel des Diskurses jenseits »militaristischer Bewältigungsstrategien«¹¹ einer sich normativ gebärdenden Wissenschaft unter Anleitung professioneller Schreiber (die auf ihre Art auch professionelle Leser sind) von anderer Seite her als zwiespältig erscheinen. Zumindest ist es keineswegs so eindeutig strahlend, wie es auf den ersten Blick scheinen will.

Festzuhalten bleibt: In eben dem Maße, in dem die Literaturwissenschaft ihre anfängliche Zurückhaltung gegenüber der Gegenwartsliteratur aufgeben und sich damit in ein Feld ungesicherter Ordnungen und angreifbarer Zuschreibungsprozesse hineinbegeben hat, in dem die Akteure (wie dies in der Literaturkritik der Fall ist) nach nicht immer scharf reflektierten Prämissen handeln, in dem Maße, in der sie sich überdies Fragen der Materialität, der Medialität und der Tätigkeitsformen des Schreibens zugewandt hat, haben auch Autoren und Autorinnen als Poetikdozenten Zugang zu den Hochschulen gefunden. Als die Goethe-Universität in Frankfurt am Main im Jahr 1959 gemeinsam zunächst mit dem S. Fischer Verlag¹² die erste dieser Dozenturen als »Stiftungsgastdozentur für Poetik« mit dem Ziel einrichtete, Schriftsteller (und Literaturkritiker) zum öffentlichen Vortrag über Fragen des Schreibens einzuladen und so einem nicht allein akademischen Publikum die Möglichkeit zu geben, Literatur aus der Perspektive einmal der Autoren und Autorinnen selbst zu erleben, war dies noch ein Wagnis gewesen, dessen Erfolg keineswegs absehbar war. Immerhin hatte die Frankfurter Poetik-Dozentur die Gegenwartsliteratur damit überhaupt erst einmal mitten hinein geholt in den akademischen Lehrbetrieb, wo sie bis dahin ungeachtet des Appells Scherers eher stiefmütterlich behandelt worden war. Paul Michael Lützeler hat die Gründung der Frankfurter Poetik-Dozentur, die mit einer Vorlesungsreihe Ingeborg Bachmanns eröffnet worden war, von hier aus als »kulturhistorische Tat«¹³ bezeichnet. Bachmann habe gleichsam das Terrain abgesteckt, auf dem in den nachfolgenden Jahren die wichtigsten Kontroversen zur Gegenwartsliteratur ausgetragen worden seien: »Die Abgrenzung vom Ästhetizismus, die utopische Wirkungsabsicht, das Begehen unvertrauten Geländes, die Traumdimension der Literatur, die Vorstellung, die eigene Zeit repräsentieren zu müssen, der Versuch, wie Paul Celan in der Welt nach Auschwitz nicht die Sprache zu verlieren: all diese Aspekte werden in der Folge von anderen Autorinnen und Autoren aufgegriffen und weitergedacht.«¹⁴

Mittlerweile gehört die Einrichtung von Poetikdozenturen und Poetikvorlesungen zum guten Ton nicht allein an deutschen Hochschulen,¹⁵ die sich angesichts der Menge ähnlicher Veranstaltungsreihen mit neuen Brandings und Labels (wie die Münster Lectures – Literatur und Theorie im Dialog, ab 2012) oder spezifischen Zuschnitten (wie die Saarbrücker Poetik-Dozentur

für Dramatik, ab 2011, oder die Bochumer Christoph Schlingensief-Gastprofessur für Szenische Forschung, ab 2015) in der Fluchlinie eines allen prinzipiell gemeinsamen übergeordneten Ziels zu profilieren suchen: zum einen die engen Grenzen der lange Zeit probaten Selbstauratisierung der Wissenschaft als von der gesellschaftlichen Wirklichkeit abgehobener Sphäre aufzuheben, zum anderen sich selbst als Institution mit hohem Kulturwert zu inszenieren – und gleichzeitig dabei vergessen zu machen, dass es auch den ausrichtenden Universitäten bei ihrem Engagement für die Gegenwartsliteratur immer auch um mediale Präsenz zu tun ist, darum nämlich, Sichtbarkeit innerhalb einer zunehmend unübersichtlichen Bildungslandschaft zu erzeugen und sich abzuheben von anderen Hochschulen.

Poetikdozenturen und literarisches Feld

In der »unerbittlich waltenden Logik«¹⁶ der Konkurrenzen, die im Hintergrund der kultur- und bildungspolitischen Begründungen für die Einrichtung von Poetikdozenturen an Universitäten und Hochschulen waltet, wiederum treffen sich, ob sie es wollen oder nicht, Universitäten und Autoren/Autorinnen als Akteure im literarischen Feld. Der Kampf um die begrenzte Ressource »Aufmerksamkeit«¹⁷ macht es zu einem »Schauplatz permanenter Positionierungs- und Definitionskämpfe zwischen sowohl einzelnen »Kombattanten« als auch zwischen Institutionen«. ¹⁸ Poetikvorlesungen lassen sich von hier aus begrifflich fassen als Medien der Aufmerksamkeitserzeugung innerhalb eines Literaturbetriebs, dem der Ruf der Kunstferne vorausleitet. Autonomieästhetische Konzepte und von ihnen her mehr oder weniger sich herschreibende »Selbstmystifikationen«¹⁹ von Autoren spielen hier hinein. Auch wenn Steffen Richter mit einigem Recht darauf hingewiesen hat, dass sich die Gegenwartsliteratur »kaum unabhängig von literaturbetrieblichen Umständen denken«²⁰ lasse, wird der Widerspruch von Kunst und Geld in den kulturpolitischen Debatten gerade von Autoren und Autorinnen doch immer wieder aufs Neue herausgestellt, Literatur damit zu einem spezifischen Sonderdiskurs mit eigenen, nämlich ästhetischen Regeln erklärt – und das ungeachtet zum einen der Historizität und damit auch kulturellen Bedingtheit eben jener Autonomiekonzepte, die sich im Übrigen bald nach ihrer Ausformulierung im späten 18. Jahrhundert schon sehr schnell wieder in zunehmend aussichtslosere Rückzugsgefechte gegenüber erfolgreicherer Formen der Wissensspeicherung und Weltbewältigung verwickelt gesehen hatten. Das Gegenstück zu diesen Autonomiekonzepten bildet die unendliche Kette an literarischen Inszenierungen des Literaturbetriebs als Feld des Heteronomen, Fremden, Störenden,²¹ die den Anspruch der Ausrichter von Poetikdozenturen und