

seste Früchte [...] hochgejubelt und palettenweise in die Buchsupermärkte gekarrt werden¹⁵¹, entgegenzustellen und im Rahmen der kollektiven Produktionsgemeinschaft des Literaturbetriebs die Wiederauferstehung einer ästhetisch, im Sinne von formal-inhaltlich anspruchsvollen Literatur zu ermöglichen, die imstande ist, unsere komplexe und mehrdimensionale Gegenwart zu erfassen und erschließen.

4.3 Marlene Streeruwitz – *Nachkommen*.

Unter den zahlreichen Erzähltexten, die seit der Wende geschrieben wurden und die als Literaturbetriebsfiktionen betrachtet werden können, nimmt der 2014 erschienene Roman *Nachkommen*¹⁵² der österreichischen Autorin Marlene Streeruwitz eine Sonderstellung ein. Werke der Erzählliteratur, in denen eine Fiktionalisierung des Literaturbetriebs, seiner Institutionen und Akteure sowie seiner Mechanismen vorangetrieben wird, werden fast ausschließlich von männlichen Autoren verfasst, sodass die kollektive Poetik des Literaturbetriebs in der Regel aus einer ebenfalls männlichen Perspektive beleuchtet wird. In ihrem Roman, wie eben in all ihren Werken, unternimmt Streeruwitz dagegen den Versuch, sich von jenem »männlichen Blick« zu befreien¹⁵³, welcher in unserer – so die Autorin – immer noch patriarchal geprägten Gesellschaft als dominante Blickform gilt, um den Literaturbetrieb aus einem weiblichen Blickwinkel zu betrachten und als Ort, an dem die symbolische Ordnung des Patriarchats unterschwellig aufrechterhalten wird, zu entlarven. Eine solche Enttarnung erfolgt im Roman anhand einerseits der Fiktionalisierung bestimmter Institutionen des realen Literaturbetriebs der Gegenwart – wie z.B. des *Deutschen Buchpreises* und der Frankfurter Buchmesse – und andererseits durch den Entwurf einer fiktiven weiblichen Autorfigur, »also [einer] Figur [...], die selbst Autor [...] [ist] oder sich als solche aus[gibt]«¹⁵⁴, die wesentliche Übereinstimmungen mit Streeruwitz' Biografie ausweist und aus deren Perspektive der ›männlich‹ dominierte Literaturbetrieb und seine Mechanismen erlebt – oder besser gesagt erlitten – werden. Dementsprechend fungiert die Thematisierung und Fiktionalisierung des deutschen Literaturbetriebs, seiner Institutionen

151 Lehr, Thomas: »Spaziergang im Schneckenhaus. Eine poetologische Spirale«, in: Sprache im technischen Zeitalter 42/171 (2004), S. 324-345, hier S. 327.

152 Streeruwitz, Marlene: *Nachkommen*., Frankfurt am Main: Fischer 2014. Im Folgenden im Text abgekürzt mit der Sigle NK.

153 Vgl. Streeruwitz, Marlene: Sein. Und Schein. Und Erscheinen. Tübinger Poetikvorlesungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 21ff.

154 Neuhaus, Stefan: »Das bin doch ich – nicht. Autorfiguren in der Gegenwartsliteratur (Bret Easton Ellis, Thomas Clavinic, Wolf Haas, Walter Moers und Felicitas Hoppe)«, in: Kyora, Subjektform Autor (2014), S. 307-325, hier S. 311.

und seiner Akteure, die im Roman eine ebenfalls erzählstrukturelle Rolle einnehmen, in erster Linie als Folie für die Kritik der Autorin an der patriarchalen Struktur der heutigen Gesellschaft und folglich als Grundlage für die Entfaltung Streeruwitz' Poetik, deren Ziel eben die Dekonstruktion¹⁵⁵ jener »patriarchal geordneten Poetik«¹⁵⁶ ist, die nicht nur in der Literatur und ihrem Betrieb, sondern überall in unserer Welt Ausdruck findet. Diese poetologische Absicht wird außerdem dadurch untermauert, indem *Nachkommen*, von der Autorin selbst als erster Baustein ihres sogenannten »Griselda Projekts«, eines Romanzyklus, in dem es »um die Frage [geht], worin sich überall Gehorsam versteckt«¹⁵⁷ bzw. sich die patriarchalische Ordnung heutzutage verbirgt, betrachtet wird.¹⁵⁸

Der Roman lässt sich ferner nicht lediglich als »Satire über den Literaturbetrieb aus feministischer Sicht«¹⁵⁹ oder als revanchelustige »Abrechnung mit dem Betrieb«¹⁶⁰ betrachten, sondern darf ebenfalls als hybride Form zwischen Autofiktion und Literaturbetriebsfiktion angesehen werden. Mittels des Auftritts einer Autorfigur, welche »den Konstruktionsprozess [und in diesem spezifischen Fall vor allem den Rezeptionsprozess, A.G.] transparent [macht], indem sie das Subjekt verdoppel[t] oder vervielfach[t] und auch zur Reflexion über den dem Text zugrunde liegenden schöpferischen Akt im Kontext spezifischer gesellschaftlicher Rahmenbedingungen anreg[t]«¹⁶¹, offenbaren sich die verborgene Poetologie des Literaturbetriebs und Streeruwitz' Poetik parallel und bestimmen sich wechselseitig. Eine bedeutende Rolle in der Entfaltung der Handlung und des poetologischen Gehaltes des Textes kommt in diesem Rahmen allerdings nicht nur der Schriftstellerprotagonistin zu, sondern auch all jenen Charakteren, die verschiedene Akteure des Literaturbetriebs verkörpern. Insbesondere die Figur des Verlegers wird in der Fiktion zum Träger und symbolischen Treffpunkt der Poetologie des Literaturbetriebs und der Poetik der Autorin. Bevor aber diese Funktion, welche der Verlegerfigur in *Nachkommen* zugeschrieben wird, erläutert wird, sollen zunächst auch

¹⁵⁵ Vgl. Streeruwitz, Marlene: Gegen die tägliche Beleidigung. Vorlesungen, Frankfurt am Main: Fischer 2004, S. 93.

¹⁵⁶ Streeruwitz, Marlene: Können. Mögen. Dürfen. Sollen. Wollen. Müssen. Lassen. Frankfurter Poetikvorlesungen, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 100.

¹⁵⁷ Streeruwitz, Marlene/Gmünder, Stefan: »Nachkommen. Eine Beschuldigung«, in: Der Standard vom 28.06.2014, S. A1-A2, hier S. A1.

¹⁵⁸ Laut Selbstaussage der Autorin gehören sowohl *Nachkommen*, als auch *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*. – jener Roman, der in der Fiktion von der Protagonistin von *Nachkommen* verfasst, aber in Wirklichkeit dann von Streeruwitz geschrieben wurde – zu diesem Projekt, das den Untertitel bzw. die erklärende Bezeichnung »Die Suche nach dem Gehorsam hinter den Plüschtüchern« trägt. Vgl. ebd.

¹⁵⁹ Baureithel, Ulrike: »Die Prinzessin im Kaisersaal«, in: Der Tagesspiegel vom 28.06.2014, S. 30.

¹⁶⁰ Leitner, Joachim: »Der Wille zum Widerstand«, in: Tiroler Tageszeitung vom 04.07.2014, S. 15.

¹⁶¹ S. Neuhaus: »Das bin doch ich – nicht«, S. 324.

anhand einer kurzen Zusammenfassung der Handlung jene Züge des Textes hervorgehoben werden, die es ermöglichen, dass der Roman zeitgleich als Autofiktion und als Literaturbetriebsfiktion gelesen werden darf.

4.3.1 Streeruwitz' Spiel mit den Genres: Aspekte des Autofiktionalen in *Nachkommen*.

Protagonistin der Handlung¹⁶² und Figur, aus deren Perspektive das ganze Geschehen geschildert wird, ist die zwanzigjährige österreichische Schriftstellerin Cornelia (Nelia) Fehn. Sie ist die uneheliche Tochter der erfolgreichen, seit einiger Zeit verstorbenen Autorin Dorothea Fehn und des bekannten Literaturprofessors und -kritikers Rüdiger Martens, den sie aber nie kennengelernt hat. Zu Beginn der Handlung befindet sich Nelia in Kaiserbad, einem kleinen Dorf in der Nähe von Wien, wo die Familie ihrer Mutter wohnhaft ist und sie selbst großgeworden ist. Hier nimmt sie an der Beerdigung ihres Großvaters, der sie nach dem Tod der Mutter bei sich zu Hause aufgenommen und sich um sie finanziell gekümmert hatte, teil. Da ihr Debütroman auf der Shortlist des *Deutschen Buchpreises* nominiert wurde, muss Nelia noch am selben Tag von Wien nach Frankfurt fliegen, um der Verleihungszeremonie im Frankfurter Römer beizuwohnen. Obwohl sie letzten Endes die Auszeichnung und den damit verbundenen Geldpreis, den sie für eine Operation für ihren griechischen Freund Mario¹⁶³ ausgegeben hätte, nicht bekommt, ist sie immerhin gezwungen, an dem Galaabend nach der Zeremonie und in den folgenden Tagen an der Buchmesse teilzunehmen. In Frankfurt kommt Nelia mit verschiedenen, überwiegend männlichen Figuren des Literaturbetriebs – Schriftstellerkollegen, Literaturkritikern und Journalisten, darunter auch mit ihrem Verleger Thorsten Gruhn, den sie vorher nur einmal persönlich getroffen hatte – in Berührung und muss unmittelbar miterleben, wie sie als junge weibliche Autorin nicht ernstgenommen wird¹⁶⁴ und wie der ganze Literaturbetrieb eher von

- 162 Die Handlung lässt sich in drei Teile gliedern, die sich an verschiedenen Schauplätzen abspielen, wobei der erste und der dritte Teil als eine Art Rahmenhandlung betrachtet werden können und der zweite, welcher den Hauptteil des Romans bildet, die Binnengeschichte und den Haupthandlungsstrang darstellt. Diese triadische Struktur entspricht außerdem der Komposition jenes Griselda-Tryptychons, das die Protagonistin am Ende der Handlung in der National Gallery in London betrachtet; im Gegensatz zu Boccaccios Novelle endet aber die Geschichte, die im Roman erzählt wird, nicht mit der Unterwerfung der Protagonistin, sondern mit ihrer Emanzipation.
- 163 Mario wurde während einer Demo in Athen von einem Polizeiwagen an beiden Füßen schwer verletzt und muss sich nun, um die gebrochenen Knochen rekonstruieren zu lassen, mehreren teureren Operationen unterziehen, die er sich aber nicht leisten kann.
- 164 Schon bei der Verleihung und dann auf der anschließenden Party muss Nelia feststellen, dass niemand ihren Roman eben als Roman bezeichnet, sondern dass alle – wie auch in ihrer Familie – von ihrem ›Buch‹, als wäre es eine Ware, reden und sie anstatt als Urheberin eines

ökonomischen Interessen und von einem sexuell triebhaften Verhalten als von dem Willen, die Produktion und Vermittlung anspruchsvoller und engagierter literarischer Werke zu fördern, beherrscht wird. Während ihres Aufenthaltes in der Stadt der Banken trifft sich Nelia außerdem zum ersten Mal mit ihrem leiblichen Vater, der sie damals eigentlich hätte abtreiben wollen und nun den Kontakt zu seiner Tochter erst in dem Moment aufnehmen will, als sie berühmt wird, um sie seinen Peers wie ein schönes Ausstellungsstück, dessen Schöpfung er sich rühmen darf, vorstellen kann. Entschieden, sich auf eine passive Projektionsfläche der Wunschvorstellungen einer männlich-dominierten Gesellschaft nicht reduzieren zu lassen, lehnt Nelia die materielle sowie die symbolische Erbschaft ihres Vaters und des ganzen literaturbetrieblichen Patriarchats ab, indem sie sich von diesem endgültig verabschiedet und den Frankfurter Buchmessezirkus verlässt.

Das letzte Kapitel des Romans spielt sich in London ab: In der National Gallery betrachtet Nelia eine Bildreihe, die schon ihre Mutter geliebt hatte und welche die Geschichte Griseldas – der Protagonistin einer Novelle aus Boccaccios *Dekameron*¹⁶⁵ und Namensgeberin Streeruwitz' Prosaprojekts – schildert, reflektiert dabei über die Stellung der Frau, ihre untergeordnete Rolle und ihren Zwang zur Gehorsamkeit Männern gegenüber in der patriarchalischen Gesellschaft des 14. Jahrhunderts sowie in der Gegenwart, und befreit sich letztendlich auch von der allegorischen Erbschaft der Mutter, die sich dem Patriarchat gefügt hatte und folglich »ihr die Sicht verstellt« (NK 426) und indirekt dazu beigetragen hatte, dass sie ebenfalls ein passives und unschuldiges Opfer des Patriarchats wurde.

Parallel zur Haupthandlung, die Nelia Bewegungen und den Ereignissen, in die sie involviert wird, folgt, und die im Literaturbetrieb angesiedelt ist, entfaltet sich, wenn auch fast ausschließlich in den Gedanken der Protagonistin, ein weiteres Motiv, und zwar die Lage Griechenlands während der politisch-ökonomischen Krise der 2010er Jahre. Diese Themenkonstellation, die auch im Zentrum Nelia's Debütroman steht, bildet einen allegorischen Gegenentwurf zu der Welt des Literaturbetriebs, wo andauernd über eine mutmaßliche Krise des Buchhandels – welche aus Nelia's Sicht auch eine Krise der Literatur ist – beklagt wird und die verschiedenen literaturbetrieblichen Akteure nicht bemerken oder nicht bemerken wollen, dass sie selbst an dieser angeblichen Krise schuld sind und im Schatten der

womöglich interessanten, anspruchsvollen und lesenswerten Textes, schlicht als Autorin, lediglich mit leeren Floskeln wie »Star« (NK 175) bezeichnen.

165 In Boccaccios Novelle repräsentiert Griselda das Inbild einer Frau, die trotz der Erniedrigungen und des Leids, die ihr von ihrem Mann als ›Probe‹ ihrer Treue zugefügt werden, ihm gegenüber einen absoluten Gehorsam zeigt, wobei sie zum Symbol jener Unterwürfigkeit und Passivität Männern gegenüber wird, welche laut Streeruwitz immer noch heute Frauen schon als Kleinkinder unterschwellig beigebracht wird und die Aufrechterhaltung des Patriarchats ermöglicht.

hohen Türme der größten Banken der Welt unbekümmert an ihrem Sekt weiternippen, während Griechenland, die sogenannte Wiege der europäischen Kultur, immer tiefer in der Krise versinkt.

Obwohl die Figur Nelia auf den ersten Blick wenige Gemeinsamkeiten mit der realen Autorin aufweist, lassen sich immerhin einige Elemente im Roman ausmachen, die auf einige Aspekte der Biografie Streeruwitz' und ihrer Karriere als Schriftstellerin hinweisen: Sowohl die reale Autorin als auch die fiktive Figur sind Schriftstellerinnen und kommen aus Österreich, wo sie in einer kleinen Gemeinde¹⁶⁶ in der Nähe der Hauptstadt aufgewachsen sind; beide wurden – dennoch zu verschiedenen Zeitpunkten in ihrem Leben – für den *Deutschen Buchpreis* nominiert¹⁶⁷, und nehmen eine kritische Haltung gegenüber diesem Preis und seinen Mechanismen ein¹⁶⁸; beide teilen eine sehr ähnliche Einstellung der Gesellschaft gegenüber und empfinden diese als Ort, wo die Männer immer noch herrschen, während Frauen zu manipulierbaren und unterwürfigen Wesen¹⁶⁹ gemacht und als solche behandelt werden und wo es einer engagierten Literatur bedarf, die sich dem patriarchalischen Machtdiskurs und seinen Strukturen entziehen kann¹⁷⁰; schließlich engagieren sie sich für eine bessere Welt, indem sie nicht nur Texte schreiben, die nah an der sozialen Realität sind, sondern auch an Demonstrationen aktiv teilnehmen.¹⁷¹ Ferner wird das Identifikationspotenzial zwischen der realen

166 Hinter dem fiktiven Karlsbad – einem kleinen Ort in der Nähe von Wien – lässt sich Streeruwitz' Geburtsstadt Baden bei Wien erkennen.

167 Streeruwitz landete 2011 mit ihrem Roman *Die Schmerzmacherin* auf der Shortlist des *Deutschen Buchpreises* und musste ebenfalls, wie von der Satzung des Preises vorgeschrieben, der Verleihung im Römer beiwohnen.

168 Zwischen Nelia Anklage gegen den *Deutschen Buchpreis*, sein Auswahlverfahren, seine Wirkung und seinen Mangel an einer geschlechtergerechten Sprache (NK 90) und Streeruwitz' öffentlicher Kritik an dem Preis, welche die Autorin in einem Zeitungsartikel, der nach der Veröffentlichung von *Nachkommen*. erschien, offenlegte, bestehen eindeutige Parallelen, wobei Roman und Artikel genau dieselben Themen streifen. Vgl. dazu M. Streeruwitz: »Ich bin kein Autor«, S. 21.

169 »Die Frau ist das immer gegenwärtig Ängstliche. Immer besorgt. Immer bereit, alles auf sich zu beziehen. [...] Die Frau bleibt so immer manipulabel. Immer in Angst und Schrecken zu halten.« M. Streeruwitz: Tübinger Poetikvorlesungen, S. 37.

170 Beide, Nelia und Streeruwitz, engagieren sich für eine Literatur, die als »Gegenmittel« zur politischen Manipulation dienen will (NK 318), und verstehen das Schreiben als »Gegenstrategie« vor allem »gegen eine große Anzahl von Personen, die jetzt in Gruppen von Einzelpersonen sich sozusagen als Anwälte der Verdrängung betätigen in der Gesellschaft«. Riemer, Willy/Berka, Sigrid/Streeruwitz, Marlene: »Ich schreibe vor allem gegen, nicht für Etwas.« Ein Interview mit Marlene Streeruwitz, in: *The German Quarterly* 71/1 (1998), S. 47–60, hier S. 59.

171 Während Nelia auf den Straßen Athens gegen die politischen und sozialen Auswirkungen der Troika marschiert, wie in ›ihrem‹ Roman *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*, geschildert wird (S. 154ff.), gilt Streeruwitz als eine der eifrigsten Unterstützerinnen der Wiener Donnerstagsdemonstrationen.

Autorin und der Protagonistin des Romans dadurch erhöht, dass die Schilderung der Preisverleihung des *Deutschen Buchpreises* dank zahlreicher Details – auf die später noch mal ausführlicher eingegangen wird – nicht nur als literarische Inszenierung der Mechanismen und literaturbetrieblichen Praktiken, welche den Ablauf dieses Events dramaturgisch strukturieren, sondern auch als kaum verhüllte Fiktionalisierung der Verleihung des *Deutschen Buchpreises* 2011, die Streeruwitz aus erster Hand miterlebte, zu deuten ist.

In dieser Hinsicht ließe sich *Nachkommen*. als Roman lesen, der auf einem biografischen Hintergrund gründet und dem Leser eine autobiografische Lesart bietet. Folgt man aber dem klassischen, von Lejeune vorgeschlagenen Definitionsversuch der Autobiografie als literarische Gattung, wonach diese eine »rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt«¹⁷², sei, deren wesentliches Kriterium bzw. Bedingung die (Namens-)Identität zwischen Autor, Erzähler und Protagonist ist, wird die Möglichkeit, *Nachkommen*. als Autobiografie ansehen zu dürfen, auf mehreren Ebenen aberkannt. Obwohl der autobiografische Status des Textes schon paratextuell explizit verleugnet wird, indem die Gattungsbezeichnung ›Roman‹ auf dem Cover angeführt wird, wird im Roman ferner auch jeder autobiografische Ausgangspunkt der Geschichte anhand einiger Elemente so konterkariert, dass eine gewisse ironische Distanz¹⁷³ zwischen realer Autorin und Protagonistin entsteht, die eine eindeutige Identität zwischen den beiden zerlegt.

Auf inhaltlicher Ebene bildet vor allem der Altersunterschied zwischen Streeruwitz und Nelia einen relevanten Aspekt, der eine unmittelbare Identifikation der Autorin mit ihrer Figur – und umgekehrt – ausschließt: Während Streeruwitz schon eine erfahrene Schriftstellerin über sechzig ist, die ein umfangreiches dichterisches Werk hervorgebracht hat und eine ziemlich feste Position im deutschsprachigen Literaturbetrieb innehat, ist Nelia eine kaum zwanzigjährige Autorin, die ihren ersten Roman gerade veröffentlicht hat und bisher am literarischen Leben noch nie persönlich teilgenommen hat, sondern es nur durch die Erfahrungen der Mutter kennt. Zwischen den beiden besteht also ein markanter Altersunterschied, der trotz der zahlreichen (poetologischen) Gemeinsamkeiten Nelia als Vertreterin einer jüngeren Schriftstellerinnengeneration erscheinen lässt, die sich jener Generation der »Oldies« (NK 135), zu der auch Streeruwitz ihres Alters wegen gehören sollte, entgegenstellt, sodass die Protagonistin nicht so sehr zum fiktionalen Alter

¹⁷² Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 14.

¹⁷³ »Marlene Streeruwitz hat den autobiografischen Ausgangspunkt gerade deswegen gewählt, um die Distanz zu markieren.« Kämmerlings, Richard: »Fräuleinwunder«, in: Die Welt (Die literarische Welt) vom 21.06.2014, S. 1.

Ego, sondern vielmehr zu einer Art symbolischer Antagonistin der Autorin avanciert. Außerdem scheint die Protagonistin selbst mittels einer ihrer Aussagen, die zudem eine indirekte Anspielung auf ebendiesen Altersunterschied zwischen ihr und ihrer Urheberin realisiert, jede Identifikation mit Autorinnen älterer Generationen demonstrativ verweigern zu wollen. Als eine Literaturkritikerin während eines Interviews behauptet, Nelia sei eine »Feministin« (NK 378) – eine Bezeichnung, die Streeruwitz seit ihren Anfängen im Literaturbetrieb als Etikett angehängt wird und die sie auch gerne benutzt, um sich zu selbst zu profilieren, – dementiert die junge Autorin diese Annahme ausdrücklich: »Nein. Ich bin keine Feministin. Dafür müsste ich heute sechzig Jahre alt sein.« (ebd.) Nelias Antwort unterstreicht also noch mal die Distanz zwischen ihr und der sechzigjährigen ›Feministin‹ Streeruwitz.

Indem aber eine mögliche Identität zwischen Autorin und Protagonistin unter Rekurs auf ihren Altersunterschied verleugnet wird, lassen sich weitere Parallelen zwischen Streeruwitz und einer weiteren Figur ziehen, und zwar der verstorbenen Schriftstellerin Dorothea Fehn. Wenn Nelias Mutter noch am Leben wäre, dann wäre sie nämlich, wie es sich einigen Details entnehmen lässt, so alt wie eben Marlene Streeruwitz zum Erscheinungszeitpunkt des Romans war.¹⁷⁴ Darüber hinaus teilen die verstorbene Mutter und die reale Autorin weitere Gemeinsamkeiten, da beide, die eine in der Fiktion und die andere in der Wirklichkeit, Autorinnen des Fischer Verlags¹⁷⁵ sind; schließlich wurde auch Dorothea Fehn wie ihre Tochter und Streeruwitz einmal auf der Shortlist des *Deutschen Buchpreises* nominiert. Schlussfolgernd lässt sich also auch die Figur der Mutter als zweite Autorfigur bzw. zweites Alter Ego Streeruwitz' sowie als weiterer Pol jenes fiktionalen Raums betrachten, in dem der auktoriale Auftritt der Autorin sich im Roman entfaltet.

Diese ironische Brechung, welche die Identität der Autorin im Roman durch die Verteilung verschiedener Elemente und Aspekte ihrer Biografie auf verschiedene Figuren erfährt, wird außerdem auch auf narrativer Ebene wiedergegeben, wobei es noch mal zur Verhinderung einer eindeutigen autobiografischen Lesart kommt. Nelias Geschichte wird von einer autodiegetischen Erzählerin wiedergegeben, die aber nicht wie in autobiografischen Texten üblich in der Ich-Form, sondern in der Er- bzw. Sie-Form erzählt, allerdings zugleich aus der Perspektive der Hauptfigur,

¹⁷⁴ Dorothea Fehn ist mit 58 gestorben, als ihre Tochter noch nicht fünfzehn, also vierzehn Jahre alt war; zum fiktiven Zeitpunkt, an dem die Handlung des Romans spielt, also sechs Jahre später (Nelia ist mittlerweile zwanzigjährig), wäre die Mutter der Protagonistin 64 Jahre alt, d.h. genauso alt wie die Autorin 2014 war.

¹⁷⁵ Die Tatsache, dass der Fischer Verlag der einzige Verlag ist, der im ganzen Roman explizit mit seinem Namen erwähnt wird (NK 314f.), zeugt für die Relevanz dieses Details, hinter dem sich eine bestimmte Autorintention verbirgt, die viel weiter als eine reine Würdigung des eigenen Verlags reicht.

also das Geschehen durch eine interne Fokalisierung wiedergibt. Diese Erzählhaltung, die übrigens typisch für Streeruwitz ist, schafft eine ›grammatikalische‹ Distanz zwischen Erzähler(in) und Autorin, und damit auch zwischen Protagonistin und Autorin, welche die Identität dieser zwei Instanzen wiederum unterbindet.

Aus diesen eben genannten Gründen lässt sich *Nachkommen*. trotz seiner autobiografischen Färbung nicht als reine Autobiografie betrachten; viel plausibler wäre es, den Text als autobiografischen Roman¹⁷⁶ zu interpretieren, also als Roman, der »einer höheren Allgemeinheit verpflichtet ist als die auf den ganz individuellen Fall zugeschnittene Autobiographie«¹⁷⁷. Nichtsdestotrotz darf *Nachkommen*. als Roman betrachtet werden, dessen Ziel nicht so sehr in der Fiktionalisierung der eigenen persönlichen Biografie, sondern vielmehr in dem Versuch besteht, durch ein fein durchdachtes Spiel mit jenen traditionellen Bedingungen und Mustern des autobiografischen Schreibens, die laut der Autorin aus einer ›männlichen‹ Tradition stammen, eine neue Form von weiblicher (Auto-)Biografik zu entwerfen. Mit *Nachkommen*. setzt Streeruwitz eine intensive Auseinandersetzung mit dem Genre der Biografie fort, welche sie schon 1999 mit dem Roman *Nachwelt*.¹⁷⁸ begann, und versucht, indem sie Teile ihrer eigenen privaten Geschichte sowie ihre Stellung als Autorin im Literaturbetrieb, also als Frau in einer männlich dominierten Welt inszeniert, eine parabelhafte¹⁷⁹ »weibliche Schreibbiografie«¹⁸⁰ im Medium der Fiktion zu entwerfen. Das Spiel mit der Referenz sowie mit den traditionellen Mustern

¹⁷⁶ Als autobiografischen Roman bezeichnet Lejeune jene »fiktionalen Texte, in denen der Leser aufgrund von Ähnlichkeiten, die er zu erraten glaubt, Grund zur Annahme hat, daß eine Identität zwischen Autor und Protagonist besteht, während der Autor jedoch beschlossen hat, diese Identität zu leugnen oder zumindest nicht zu behaupten. Der dergestalt definierte autobiographische Roman umfaßt sowohl personale Erzählungen (Identität des Erzählers mit dem Protagonisten) als auch ›nichtpersonale‹ Erzählungen (worin die Personen mit der dritten Person bezeichnet werden); er ist inhaltlich definiert.« P. Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, S. 26.

¹⁷⁷ Wagner-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 50.

¹⁷⁸ »Die Leistung von *Nachwelt* ist es, beinahe den Anspruch erheben zu können, eine Biografie zu sein, aber diesen Anspruch gleichzeitig zu negieren, indem die Gültigkeit und die Autorität der eigenen Gattung in Frage gestellt wird.« Kallin, Britta: »Marlene Streeruwitz' Roman *Nachwelt* als postmoderne feministische Biographie«, in: Hemecker, Wilhelm (Hg.), *Die Biographie – Beiträge zu ihrer Geschichte*, Berlin/New York: de Gruyter 2009, S. 423-447, hier S. 445. Man beachte allerdings auch die Affinität zwischen den zwei Titeln, die auf das Aufkommen einer neuen, postpatriarchalischen Generation hinweisen.

¹⁷⁹ Für die Autorin lässt sich die Biografie immer nur als »Form von Annäherung« an das Leben einer Person verstehen. Vgl. Streeruwitz, Marlene/Klute, Hilmar: »Die Wolke Alma Mahler. Autorin Marlene Streeruwitz über Biografie und Identität«, in: Süddeutsche Zeitung vom 31.03.2001, S. 17.

¹⁸⁰ »So glaube ich, gibt es kein weibliches Schreiben, sondern weibliche Schreibbiografien.« Streeruwitz, Marlene/Moser, Doris: »Interview. Doch«, in: Höfler/Melzer, Marlene Streeruwitz (2008), S. 11-26, hier S. 11.

des autobiografischen Schreibens dient folglich nicht so sehr der Selbstinszenierung der Autorin Streeruwitz, sondern in erster Linie der Entfaltung einer politisch-poetologischen Perspektive, die eine »Entkolonialisierung«¹⁸¹ von Schreibpraktiken, die traditionell männlich dominiert sind¹⁸², und die Hervorbringung einer weiblichen Form des (auto-)biografischen Schreibens anstrebt, welches nicht auf einzelne Frauenschicksale, sondern auf das Weibliche schlechthin fokussiert.

In diesem poetologischen Rahmen lässt sich *Nachkommen*. als Produkt eines autobiografischen Schreibens lesen, »das sich seines sprachlichen Konstruktcharakters bewusst ist, ihn geradezu inszeniert und mit ihm spielt«¹⁸³. Indem einige Aspekte der Biografie Streeruwitz', und insbesondere ihrer Schreibbiografie, anhand der Zuschreibung bestimmter autobiografischer Angaben auf zwei Figuren – Nelia und Dora – in den Roman eingestreut werden, wird die Autorin »gleichsam vom Text und d.h. im Akt des Schreibens performativ geschaffen«¹⁸⁴. Wenn man diese Merkmale des Romans in Betracht zieht, dann wird es möglich, *Nachkommen*. als Autofiktion zu betrachten:

»Eine Autofiktion ist ein Text, in dem eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder einer unverkennbaren Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer offensichtlich (durch paratextuelle Gattungszuordnung oder fiktionsspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt. In einer weiten Definition versteht man darunter Erzähltexte, die sich selbst zur Fiktion erklären – z.B. durch die Gattungsbezeichnung ›Roman‹ –, in denen jedoch der Autor als Figur auftritt.«¹⁸⁵

-
- 181 »Es muss in einer nicht patriarchalen Poetik um Entkolonialisierung gehen. Darum. Dass nicht einfach neu gedacht werden kann. Sondern, wie anders gedacht werden kann. Wie ein Anders-Denken möglich werden kann, obwohl wir keine andere Sprache als die patriarchale kennen. Und wie anders geschrieben werden kann. Obwohl wir keine andere Sprache als die patriarchale können.« M. Streeruwitz: Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 108.
- 182 *Nachkommen*. oder der schon erwähnte *Nachwelt*. sind nicht die einzigen Texte der Autorin, die verschiedene traditionelle und oft normativ-definierte Gattungen vermischen; die Brechung der Genrekonventionen und die Hybridisierung verschiedener literarischer Formen stellt ein Markenzeichen der Poetik Streeruwitz' dar. Dazu siehe auch Scalla, Mario: »Formvollendete Fragen. Über das Verhältnis von literarischer Form und gesellschaftlicher Aktualität in den Texten von Marlene Streeruwitz«, in: Bong/Sprahr/Vogel, »Aber die Erinnerung davon« (2006), S. 149–163.
- 183 Wagner-Egelhaaf, Martina: »Autofiktion – Theorie und Praxis des autobiographischen Schreibens«, in: Berning, Johannes./Kessler, Nicola/Koch, Helmut H. (Hg.), Schreiben im Kontext von Schule, Universität, Beruf und Lebensalltag, Berlin/Münster: Lit 2006, S. 80–101, hier S. 97.
- 184 Ebd., S. 86.
- 185 Zipfel, Frank: »Autofiktion«, in: Lamping, Dieter (Hg.), Handbuch der literarischen Gattungen, Stuttgart: Kröner 2009, S. 31–37, hier S. 31.

In *Nachkommen*. zeichnet sich die fiktionale Inszenierung der Autorin aber nicht durch eine »absichtsvolle Bezogenheit auf öffentliche Resonanzräume«¹⁸⁶ aus, sondern dient vielmehr einem poetologischen Anliegen¹⁸⁷ und einer Reflexion über die Möglichkeiten und Grenzen des autobiografischen Schreibens, insbesondere hinsichtlich der Herstellung und Schilderung einer weiblichen Schreibbiografie, die als exemplarisches Frauenschicksal innerhalb einer männlich dominierten Welt fungieren soll.

Das Spiel mit der eigenen Biografie und ihrer Teilinszenierung im Text beleuchtet also einerseits den für das literarische Werk der Autorin entscheidenden Willen zur »vollständige[n] Erhellung aller Lebensbereiche im Gegensatz zur Verdunkelung, die patriarchale Macht immer ausbreitete«¹⁸⁸, und realisiert andererseits, indem Streeruwitz' nicht unverhohlen mit ihrem eigenen Namen und ihrer Identität als Figur und insbesondere als Schriftstellerfigur, also als Teil des literarischen Feldes, in der Fiktion auftritt, keinen Nachkommen, sondern ein allegorisches Entkommen aus den Maschen des Literaturbetriebs. Dies geschieht also durch die symbolische Ablehnung jener Etikette, die ihr als Autorin von den Akteuren des Literaturbetriebs in all den Jahren angeheftet wurden und sie aus einem vorwiegend männlichen Blickpunkt heraus nicht als Autorin bzw. Frau, sondern als Objekt definiert haben: Dadurch, dass die Autorin sich eine neue (und jüngere) fiktive Identität anlegt, wird allerdings nicht nur der »männliche Mythos schlechthin«¹⁸⁹ – der Faust-Mythos – okkupiert, sondern es wird auch ein fiktiver »Kampf gegen alle Metaerzählungen und vorgestanzten Bilder«¹⁹⁰, die lediglich »Medienbiographien«¹⁹¹ bilden, ausgetragen, sodass die Autorin, wenn auch nur symbolisch, die Freiheit wiedererlangt, die eigene Biografie nach ihren Wünschen und Ansprüchen statt nach den Maßstäben der patriarchalen Gesellschaft bzw. des männlichen Literaturbetriebs zu gestalten.

In dieser Hinsicht gewinnt auch die Tatsache, dass der Roman *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland.*, für den Nelia für den Deutschen Buchpreis in der

¹⁸⁶ C. Jürgensen/G. Kaiser: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken«, S. 10.

¹⁸⁷ Nach F. Zipfel grenzen Autofiktionen in bestimmten Fällen oft an poetologische Erzählungen, da in ihnen »poetologische Äußerungen, deren angestammte Gattung der faktuale Essay ist, [...] in die fiktionalen Erzählung verlagert« werden. F. Zipfel: »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?«, S. 303.

¹⁸⁸ M. Streeruwitz: Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 124.

¹⁸⁹ R. Kämmerlings: »Fräuleinwunder«, S. 1.

¹⁹⁰ Metz, Christian/Streeruwitz, Marlene: »Statt eines Nachworts. Marlene Streeruwitz im Gespräch mit Christian Metz«, in: Streeruwitz, Marlene: Poetik. Tübinger und Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt am Main: Fischer 2014, S. 229–256, hier S. 254.

¹⁹¹ Dieser Begriff wird von Krumrey angewandt, um jene Biografie zu bezeichnen, mit der ein Schriftsteller »im literarischen Feld anwesend [ist und] die sich aus den vom Autor und seinem Verlag gestreuten und den sich zusätzlich im öffentlichen Raum zugänglichen Informationen über ihn speist«. B. Krumrey: Der Autor in seinem Text, S. 28.

Fiktion nominiert wird, einige Monate nach dem Erscheinen von *Nachkommen*. tatsächlich veröffentlicht wurde, an Bedeutung. Denn obwohl dieser von der realen Autorin Marlene Streeruwitz verfasst wurde, wird schon auf dem Cover ziemlich plakativ¹⁹² darauf hingewiesen, dass die Schriftstellerin den Text ›als Nelia Fehn‹, die gleichzeitig auch die Protagonistin des Textes¹⁹³ ist, geschrieben hat. Der zweite Roman stellt also ein gelungenes Beispiel Rollenprosa dar, in dem das autofiktionale Prinzip als »texttranszendierendes Phänomen«¹⁹⁴ Ausdruck findet und eine, allerdings artifizielle Identität zwischen der Schriftstellerin Streeruwitz und Nelia in der außertextuellen Wirklichkeit herstellt. Damit wird nicht nur das Spiel mit der eigenen Schreibbiografie in der literaturbetrieblichen Realität fortgesetzt, sondern auch der Status von *Nachkommen*. als autofiktionaler Text untermauert und dessen Rezeption rückwirkend gesteuert. Daran anschließend entsteht ein enges Verhältnis zwischen den beiden Texten, welches einige im Literaturbetrieb vorhandene Tendenzen zudem performativ inszeniert. Denn zum einen deutet die paratextuelle Angabe »Marlene Streeruwitz als Nelia Fehn«, die Streeruwitz als wahre Autorin des Romans *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland* festlegt, auf die immer mehr verbreitete Neigung vieler gegenwärtiger Autoren hin, sich nicht nur in ihren Werken, sondern auch in der Öffentlichkeit als Figuren oder Typen zu inszenieren – man denke z.B. an die Profilierung C. Krachts als Dandy¹⁹⁵ –; zum anderen darf, zumal dieser Aspekt auch in *Nachkommen*. mehrmals an den Pranger gestellt wird, die Reihenfolge, in der die zwei Romane veröffentlicht wurden – also zuerst der ›Metaroman‹ und erst einige Monate danach das ›Buch im Buch‹ *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*. – als allegorische Übertragung der Auswirkungen jener im Literaturbetrieb immer bedeutender werdenden sekundären Diskurse, wie z.B. des literaturkritischen und literaturwissenschaftlichen Diskurses¹⁹⁶, die allzu oft den ›reinen‹ literarischen Diskurs in der Öffentlichkeit ersetzen

¹⁹² Die Covers der beiden Bücher zeigen fast die gleiche Gestaltung – nur die Farben ändern sich – und ähnliche Bilder – zwei weibliche Figuren.

¹⁹³ Im Text wird mittels einer Ich-Erzählerin, die Nelia's Perspektive entspricht, erzählt, wobei in diesem Fall die Identität zwischen (fiktiver) Autorin, Protagonistin und Erzählerin hergestellt wird.

¹⁹⁴ B. Krumrey: Der Autor in seinem Text, S. 27.

¹⁹⁵ Das Foto auf dem Cover von *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*. zeigt eine junge Frau – vermutlich Marlene Streeruwitz selbst – in ihren Zwanzigern, die in ihrer Pose auf die Coverfotos der Autorinnen des sogenannten Fräuleinwunders – das in *Nachkommen*. kritisiert wird – ironisch anspielt.

¹⁹⁶ Vgl. Streeruwitz, Marlene: »Schäferspiele im Park. Vom Abstand zwischen Literaturwissenschaft und Literatur«, in: Neue Rundschau 126/1 (2015), S.15-23. In dem Aufsatz richtet sich Streeruwitz gegen Literaturkritiker und insbesondere Literaturwissenschaftler, die ange schuldigt werden, eine »willfährige Hilfskohorte« (S. 22) der herrschenden Ordnung zu bilden.

und die Rezeption literarischer Werke nicht nur aufgrund ästhetischer oder ethischer Werte lenken, sondern auch in Hinsicht auf extraliterarische und oft auch soziopolitische Gründe.

Wenn man also die hier erwähnten Aspekte näher betrachtet, die in *Nachkommen*, und in der außerliterarischen Realität den auktorialen Auftritt der Autorin Marlene Streeruwitz als fiktive Figur bzw. als ihr Alter Ego Nelia ermöglichen, und welche den Text, wenn nicht als »reine« Autofiktion, zumindest als Roman, der autofiktionale Elemente aufweist¹⁹⁷, erscheinen lassen, ist eine auffällige Gemeinsamkeit festzustellen: Die Identifikation der Autorin mit ihrem Alter Ego wird dem Leser, sowohl in der Fiktion als auch in der Wirklichkeit, mittels der Fiktionalisierung und der (literarischen) Inszenierung von Details, Mechanismen und Praktiken suggeriert, die größtenteils literaturbetrieblicher Natur sind. Zum einen kommt das autofiktionale Prinzip des Textes insbesondere in Bezug auf die Fiktionalisierung realer Erfahrungen der Autorin im Literaturbetrieb – wie z.B. ihrer Teilnahme an der Preisverleihung des *Deutschen Buchpreises* – ans Licht, sodass der fiktionalisierte Literaturbetrieb innerhalb der Fiktion den Raum bildet, in dem sowohl die verschlüsselte Inszenierung der Autorin als auch die Umsetzung ihrer Poetik zustande kommt. Zum anderen wird die Autofiktionalität des Textes auch im realen Literaturbetrieb, wo die Autorin mit dem Roman *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*, explizit als ihre fiktive Figur auftritt, hervorgehoben. Demgemäß erweisen sich der Literaturbetrieb und seine Mechanismen als symbolischer Ansatzpunkt für die Entfaltung der Autofiktionalität des Romans; letztere fungiert nicht nur als Mittel für die Herstellung einer weiblichen Schreibbiografie, sondern auch als mimetische Wiedergabe literaturbetrieblicher Praktiken. Zusammenfassend lässt sich also die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs als dialektisches Gegenstück zur Autofiktionalisierung auffassen. Damit kommt es zu einer thematischen sowie erzählstrukturellen Wechselbeziehung zwischen den beiden, die zu einer gegenseitigen Erhellung der verborgenen Mechanismen des Literaturbetriebs und seiner Akteure und der Poetik Streeruwitz' führt.

Demzufolge lässt sich *Nachkommen*, ganz im Sinne jener für Streeruwitz programmatischen Hybridisierung der Genres¹⁹⁸ als Literaturbetriebsfiktion, die sich ebenfalls autofiktionaler Elemente bedient, auffassen; daraufhin ist es zunächst

¹⁹⁷ Dazu vgl. auch Dröscher-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlène Streeruwitz – Elfriede Jelinek, Paderborn: Fink 2018, insb. S. 246–253.

¹⁹⁸ »[Streeruwitz'] Romane und Erzählungen funktionieren sämtlich nicht innerhalb ihres eigenen Genres. Sie sind nicht wirklich erzählerisch. Sie wollen mehr als das Genre. Sie benutzen das Genre, bedienen sich seiner Versatzstücke, seiner Vehikel, doch nur um zu entlarven, was es an Falschem transportiert. An kulturellen Festschreibungen, die auf ihre Gültigkeit – vor allem für den weiblichen Teil unserer Welt – zu überprüfen versäumt wurde.« Döbler, Katharina: »Schlussfolgerungen aus einem Selbstversuch. Darf man die Bücher von Marlène

erforderlich, die verschiedenen Strategien, die für die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs und seiner Figuren eingesetzt werden, sowie ihre Wirkung auf die Komposition des Textes in den Blick zu nehmen.

4.3.2 Eine verschlüsselte Darstellung des Literaturbetriebs der Gegenwart

Dass *Nachkommen*, unter anderem¹⁹⁹ ein (kritischer) Roman über den Literaturbetrieb ist, lässt sich schon an den ersten Seiten erkennen, als die Protagonistin die Preisverleihung des *Deutschen Buchpreises* wenn auch nur andeutungsweise mit einer Beerdigung vergleicht.²⁰⁰ Die Darstellung von Ereignissen, die im Literaturbetrieb stattfinden, sowie des (Miss-)Verhaltens verschiedener Akteure, die mit ihren Handlungen das literarische Leben, den öffentlichen Diskurs über Literatur und nicht zuletzt die Entwicklung des Buchmarktes steuern, bildet den Haupterzählstrang der Geschichte, sodass die Handlung großenteils in einem literaturbetrieblichen Kontext spielt und zahlreiche Anregungen und Ansätze zur Reflexion über dieses Thema liefert. Allerdings dienen der Literaturbetrieb und seine konkreten und symbolischen Räume nicht nur als hintergründiger Schauplatz bzw. als Rahmen der Geschichte; vielmehr bildet der Literaturbetrieb, verstanden als System von Institutionen und Figuren, eine Art Antagonist der Protagonistin, der zugleich als Darstellungsprinzip der Handlung selbst fungiert.

Im Vergleich zu den bisher analysierten Romanen, jedoch in partielle Ein-Klang mit weiteren Literaturbetriebsfiktionen, wo die intendierte Autofiktionalität des Textes auch durch die unmittelbare Thematisierung und literarische Inszenierung des realen literarischen Feldes gestützt wird, wird der Literaturbetrieb in *Nachkommen*, nicht völlig verklärt abgebildet. Vielmehr als eine utopisch-mythische Nachahmung seiner Referenz erfolgt im Roman eine Vermischung von Faktuellem und Fiktivem, die anhand von zwei abwechselnden Darstellungs- bzw. Fiktionalisierungsstrategien zustande kommt.

Streeruwitz ohne Beipackzettel lesen?», in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur X (2004) (= H. 164: Marlene Streeruwitz), S. 11-18, hier S. 16.

¹⁹⁹ Der Roman wurde in den Rezensionen überdies als »Freudsche[r] Familienroman« (Hartwig, Ina: »Wer schafft es auf die Shortlist?«, in: Die Zeit vom 03.07.2014, S. 45), als »Krisen- und Frankfurt-Roman« (Sternburg, Judith von: »Wie es ist, in bösen Zeiten regiert zu werden«, in: Frankfurter Rundschau vom 02.07.2014, S. 24-25, hier S. 24), als »Roman, der an gesellschaftskritische Sichtweisen aus den 70er-Jahren erinnert« (Falcke, Eberhardt: »Sensorium für die Zumutungen des sozialen Lebens«, in: Der Tagesanzeiger vom 28.07.2014, S. 18) bezeichnet.

²⁰⁰ Gestellt vor die Wahl, an der Beerdigung des Großvaters oder am Galaabend teilzunehmen, entscheidet sich Nelia am Ende dafür, beiden beizuwohnen, und stellt sie somit allegorisch auf dieselbe Ebene: »Am Vormittag eine Totenvisite und am Abend eine Preisverleihung.« (NK 40).

Auf der einen Seite werden die Arbeitsweise und Wirkung von einigen real existierenden »Institutionen der Autorenpräsentation und -förderung«²⁰¹, welche außerdem der offiziellen Repräsentanz und der selbstaffirmierenden Inszenierung des Literaturbetriebs dienen, sowie von verschiedenen Medien, die tatsächlich existieren und ebenfalls eine vorrangige Aufgabe im Bereich der Literaturvermittlung erfüllen und in der Fiktion durch die explizite Nennung ihres Namens oder die Erwähnung weiterer Merkmale, die ihr öffentliches Image kennzeichnen, erkennbar werden, so getreu reproduziert, dass diese eine vordergründige Position in der Handlung einnehmen und auf ihre Entwicklung und Entfaltung einwirken. Auf der anderen Seite beruht die Schilderung einiger spezifischer Geschehnisse und Figuren auf einem höheren Fiktionalisierungsgrad: Einzelne erst nur für den fachkundigen Leser mühelos erkennbare Konstellationen und Persönlichkeiten aus dem realen deutschsprachigen Literaturbetrieb werden im Roman nicht explizit, sondern verschlüsselt dargestellt. Dies geschieht besonders dadurch, dass individuelle Eigenschaften und Verhaltensmuster, die eindeutig auf bestimmte Institutionen und Akteure des Literaturbetriebs ironisch-allegorisch hinweisen, fiktionalen Einrichtungen und Figuren zugeschrieben werden.

Das Vorhandensein von verschlüsselten Hinweisen auf real existierende Figuren- und motivische Konstellationen führt aber nicht dazu, dass *Nachkommen*. zu einem »platten Schlüsselroman einer schlechten Verliererin«²⁰² verkommt, im Gegenteil: Streeruwitz, die den Roman als Schlüsselroman »im weitesten Sinne«²⁰³ bezeichnet, distanziert sich hier ganz bewusst von anderen Literaturbetriebsfiktionen, die als persönliche bitterböse Abrechnung des Autors mit dem Literaturbetrieb lesbar sind – und dementsprechend als solche von der Kritik gelesen werden und in einigen Fällen sogar zu regelrechten Skandalen treiben – und dazu beitragen, die ›verderblichen‹ Praktiken des Literaturbetriebs nicht nur in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken, sondern auch zu reproduzieren.²⁰⁴

²⁰¹ Hagedest, Lutz: »Autorenpräsentation und -förderung: Lesungen, Ausstellungen, Preise«, in: Anz, Th. (Hg.), *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar: Metzler 2007, S. 296–306, hier S. 297.

²⁰² I. Hartwig: »Wer schafft es auf die Shortlist?«, S. 45.

²⁰³ Streeruwitz, Marlène/Nüchtern, Klaus: »Ich hasse Wayne Rooney«, in: Falter 26 (2014), S. 22–23, hier S. 22.

²⁰⁴ »Nachkommen. ist ein ernster Text, der etwas ganz anderes im Sinn hat als die simple und schon oft getätigte Abrechnung mit dem Literaturbetrieb, man denke an Martin Walsers *Tod eines Kritikers* (2002), Klaus Modicks *Bestseller* (2006), Thomas Glavinics *Das bin doch ich* (2006) oder Norbert Gstreins *Die ganze Wahrheit* (2010). Diese Schlüsselromane sind hochgradig selbstreferentiell bis autopoetisch. Nun ist ein publizierter literarischer Text über den Betrieb ohne Selbstreferentialität kaum möglich, schon gar nicht, wenn er aus der Feder einer so erfolgreichen und vielfach prämierten Autorin wie Marlène Streeruwitz stammt und bei einem Traditionsvorlag wie S. Fischer erscheint. Doch ihre Perspektive ist eine andere und

Was die Autorin interessiert, ist nicht die böswillige Verleumdung bestimmter Persönlichkeiten, sondern vielmehr die Enthüllung jener verborgenen Praktiken und Verhaltensmuster, die im realen Literaturbetrieb herrschen. Darum werden im Roman auch Figuren entworfen, für die es im Literaturbetrieb kein reales Vorbild gibt (oder zumindest auf kein bestimmtes Vorbild zurückzuführen sind) und eher als Verkörperung verschiedener Habitusformen, als exemplarische Typen fungieren, die dazu dienen, bestimmte – vorwiegend negative – literaturbetriebliche Denk-, Handlungs- und Verhaltensweisen plakativ zu veranschaulichen.

Als Beispiel für die erste Strategie soll, neben z.B. der direkten Erwähnung von Zeitungen, wie der Süddeutschen Zeitung (NK 122) oder den Salzburger Nachrichten (NK 198), insbesondere die explizite Nennung und eingehende Fiktionalisierung zweier Institutionen des deutschsprachigen Literaturbetriebs angeführt werden, die sowohl eine tragende Funktion bei der Verteilung von symbolischen und ökonomischen Kapitalen ausüben, als auch über eine beachtliche öffentlich-mediale Resonanz verfügen. Es handelt sich um den in den letzten Jahren immer bedeutsamer gewordenen *Deutschen Buchpreis*²⁰⁵ und um eines der weltweit wichtigsten und wirtschaftlich relevantesten Events des Literaturbetriebs, die Frankfurter Buchmesse.

Gerade die grundlegenden Mechanismen des *Deutschen Buchpreises*, seine Wirkung auf die Strukturierung des literarischen Feldes und des Buchmarktes²⁰⁶ und die Haltung der Schriftsteller (und insbesondere der Schriftstellerinnen) dieser Auszeichnung gegenüber werden im Roman keineswegs oberflächlich oder affinativ behandelt, sondern in erster Linie durch die Wiedergabe des Verleihungsrituals – die, wie schon erwähnt, auf der Fiktionalisierung der eigenen Erfahrungen der Autorin basiert – einer beißenden Kritik unterzogen. Ausgehend von der Nominierung Nelias Roman auf der Shortlist und ihrer anschließenden Teilnahme an der Preisverleihung werden neben den verschiedenen öffentlichen Phasen, die den

sie verfängt sich nicht im Geflecht von Betriebsinterna und persönlichen Befindlichkeiten.«

Schuchter, Veronika: »Auf den Punkt gebracht.«, in: literaturkritik.at vom 03.01.2015 – online.

205 Der *Deutsche Buchpreis* verfügt heutzutage über eine Bedeutung und öffentliche Resonanz, vor allem bei dem nicht fachkundigen Publikum, die nur vom *Büchner-Preis* überwunden wird. Auch im Roman wird er als der »wichtigste [...] Preis im deutschsprachigen Literaturbetrieb« (NK 22) bezeichnet.

206 »In [den] Zahlen dokumentiert sich die Position des Preises als Branchen-Primus, die aber nicht nur ökonomischer Natur ist; vielmehr hat der *Deutsche Buchpreis* immensen Einfluss auf die Art und Weise, wie die deutsche Gegenwartsliteratur im In- und Ausland wahrgenommen wird: Damit kommt neben der Förderung von AutorInnen und der Vermarktung von Büchern eine weitere Funktion ins Spiel: eine *literaturpolitische*. [...] Er übt durch seine starke Medienpräsenz die derzeit wohl wichtigste literaturpolitische Funktion im Literaturbetrieb aus.« Irsigler, Ingo/Lembke, Gerrit: »The winner takes it all.« Der Deutsche Buchpreis im Profil, in: Dies. (Hg.), Spiel, Satz, Sieg. 10 Jahre Deutscher Buchpreis, Berlin: Berlin University Press 2014, S. 11–28, hier S. 15 [Herv. i.O.].

Ablauf dieses literarischen Wettbewerbs konstituieren, auch jene verborgenen Bedingungen und Voraussetzungen, die zur Satzung des Preises²⁰⁷ gehören und den Verlauf des Verleihungsabends streng regulieren²⁰⁸ aus einer innerbetrieblichen Perspektive mit »nahezu naturalistischer Beschreibungsakribie«²⁰⁹ repräsentiert. Betrachtet Nelia zumindest vor ihrer Ankunft im Römer den *Buchpreis* als wichtiges Instrument der Autoren- und Literaturförderung²¹⁰, werden ihre anfänglichen und fast naiven Erwartungen enttäuscht, sobald sie den Selbstinszenierungscharakter des Events erkennt. Die ganze Veranstaltung sei in Nelias Augen nur ein hollywoodhaft inszenierter Abgesang für eine Kulturtechnik, die Literatur, die an ihrem Ende angelangt ist, und wo lediglich das Bücher-Machen und Bücher-Verkaufen gefeiert werden:

»Die Literatur war am Ende. Alles andere war wichtiger geworden. Und es ging um den Abstieg. Die ganze Veranstaltung war ein Versuch, den eigenen Wert darzustellen und damit der Einschätzung preiszugeben. Das Marketing war dann das Instrument des Obsoleten. Das Marketing stellte das Obsolete offen aus. Das hier. Das war alles schon lange vorbei. Das war eine Erinnerungsveranstaltung. Das war ein Literaturkränzchen. Gut inszeniert. Sehr gut inszeniert und im Fernsehen übertragen.« (NK 85)

Nelias Meinung nach sei der Preis nichts anders als ein Instrument, das Autoren »macht«, eine »Bewertung mit Anwesenheitspflicht« (NK 77), ein banales »Voting«, bei dem man »aus den seltsamsten Gründen gewählt und nicht gewählt« wird (NK 62) und die Kandidaten bloß als ein Rädchen im Getriebe betrachtet werden, das »halt funktionieren muss« (NK 73), während sie und ihr Werk vor dem Publikum öffentlich benachteiligt werden (NK 103). Die offizielle, dem Publikum jedoch nicht zugängliche Feier nach der Preisverleihung wird von der Protagonistin als ein

²⁰⁷ Z.B. die Bedingung, dass alle auf der Shortlist nominierten Autoren, vertraglich verpflichtet werden, an der Preisverleihung teilzunehmen: »Sie würde nun nicht zum Deutschen Buchpreis kommen, und damit war sie draußen. Wenn man da nicht anwesend war, dann konnte man nichts bekommen.« (NK 19).

²⁰⁸ Den Ablauf der Preisverleihung empfindet Nelia als eine »festgezurrte Dramaturgie« (NK 75).

²⁰⁹ Nüchtern, Klaus: »Schlüsselkartensteckkästchen und Spargelsuppe«, in: Falter 27 (2014), S. 27.

²¹⁰ An einer Stelle sinniert Nelia über die Tatsache, dass sie von dem Geld, das sie gewinnen könnte, fünf Jahre lang leben könnte (NK 65); als sie herausfindet, dass ihr Roman von der Jury nicht eigenhändig ausgewählt wurde, sondern dass ihr Verleger ihn für den Preis eingereicht hatte, fühlt sie sich betrogen und enttäuscht von einem Auswahlverfahren, das wenig mit literarischer Qualität zu tun hat: »Sie hatte gedacht, sie käme durch ein literarisches Auswahlverfahren auf diese Liste. Sie hatte gedacht, die Jury las alle Bücher, die in einer Saison erschienen, und dann wurde ausgewählt. Der Gruhns hatte sie denen angetragen. Angebiedert.« (NK 10f.).

»Schulball«, wo jeder seinen verborgenen Absichten folgt und kleinen Gruppen angehört (NK 106), empfunden; ferner wird sie während der Party ständig von älteren Männern belästigt – insbesondere von Kritikern, die sich statt für ihren Roman, den sie allerdings abwertend als »kleine, hübsche Odyssee« (NK 108) abstempeln, oder für ihre schriftstellerische Tätigkeit, vielmehr für sie als junge attraktive Frau interessieren, als wäre sie nur ein Sexualobjekt.

Indem die Gedanken und Gefühle der Protagonistin während der Veranstaltung unmittelbar wiedergegeben und den bewirrhafternden Hymnen der offiziellen Redner gegenübergestellt werden, wird ein Aufklärungsverfahren eingeleitet, das darauf abzielt, das öffentliche Image des *Deutschen Buchpreises* als Instrument, dessen deklarierte Aufgabe es ist, »über Ländergrenzen hinaus Aufmerksamkeit zu schaffen für deutschsprachige Autoren, das Lesen und das Leitmedium Buch«²¹¹, zu dekonstruieren und den Preis als eine jener Erscheinungen in unserer Gesellschaft zu entblößen, hinter denen sich patriarchale Machtstrukturen verbergen, die nach Gehorsam verlangen und zur Vergegenständlichung des Menschen, insbesondere der Frau, führen.

Darüber hinaus wirken Nelia's Reflexionen über den Preis und seine Auswahl- und Inszenierungsmechanismen an einigen Stellen fast wie essayistische Passagen, die eine scharfsinnige und tiefgreifende Kritik an dem *Deutschen Buchpreis* offenlegen. Die Wahl Streeruwitz', im Gegensatz zu anderen Schriftstellerinnen, die sich in Interviews oder Artikeln in den Feuilletons über diese Institution ebenfalls abschätzig geäußert haben, zunächst einem fiktiven Alter Ego eine solche Kritik in den Mund zu legen, erlaubt der Autorin, zum einen sich unverhohlen über die Auszeichnung auszusprechen; zum anderen gibt Nelia Stellungnahme nicht ausschließlich Streeruwitz' Auffassungen dem Preis gegenüber wieder, sondern sie fungiert, und das wird insbesondere anhand der Wörter durchschaubar, die angewandt werden, als eine Art Abriss der Meinungen ebenjener Autoren, die den *Deutschen Buchpreis* öffentlich angeprangert haben. Wenn Nelia z.B. mehrmals betont, das Verfahren, dem die Shortlist-Autoren ausgesetzt werden, sei »erniedrigend« (NK 79) und »demütigend« (NK 93), wird man sofort an Daniel Kehlmanns 2008 im Online-Forum der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung veröffentlichten Kurzaufsatz erinnert, in dem der Autor, der 2005 auf der Shortlist nominiert wurde und also persönlich an der Veranstaltung im Römer teilnehmen musste, letztere als ein »entwürdigendes Spektakel« und eine »demütigende Situation«²¹² bezeichnete. Als die Protagonistin dann bereut, an dem Preis – und in erster Linie an dem Galaabend im Römer – teilgenommen zu haben und das Ganze für einen »Zirkus«

²¹¹ Deutscher Buchpreis: »Über den Preis« – online.

²¹² Kehlmann, Daniel: »Schon wär's. Den Buchpreis abschaffen«, in: Online-Forum der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom 21.09.2008. Alle Beiträge zum Thema »Was taugt die Shortlist zum Deutschen Buchpreis 2008?« wurden mittlerweile gelöscht.

erklärt (NK 73), verwendet sie ein Wort, das schon von Autoren wie Julia Franck²¹³ und Clemens Meyer²¹⁴ in der Öffentlichkeit gebraucht wurde; ferner wird auch Terézia Moras Kritik an der emotionalen Spannung²¹⁵, welche die sechs Finalisten während der Preisverleihung aushalten müssen, dennoch zugleich ein wichtiger, ja unverzichtbarer »Teil der Show« (NK 78) ist, in die Fiktion eingebaut. Damit wird Nelia zum fiktionalen Sprachrohr einer kollektiven Anschuldigung jener Autoren, die sich dem öffentlich-offiziellen Diskurs über den Preis zu widersetzen versuchen, auch wenn sie, wie die Protagonistin, oft keine andere Chance haben, als sich literaturbetrieblichen Mechanismen wie eben denjenigen, die den *Deutschen Buchpreis* regulieren, zu fügen, um überhaupt im Literaturbetrieb wahrgenommen zu werden und als freie Schriftsteller weiterarbeiten zu dürfen.

Ein ähnliches Darstellungsverfahren, welches überwiegend auf der Fiktionalisierung von offiziellen sowie herkömmlichen Ritualen, aber auch von symbolischen Orten gründet, die eine konstitutive und strukturierende Rolle bei der Konstruktion des öffentlichen Images dieser Institution spielen, erfährt auch die »Multifunktionsveranstaltung«²¹⁶ Frankfurter Buchmesse. Auch in diesem Fall dient die Teilnahme der Protagonistin an diesem Event als Ausgangspunkt ihrer Darstellung, welche auf zwei Ebenen verläuft. Einerseits werden Nelia's erste Eindrücke unmittelbar wiedergegeben, als wäre sie eine Flaneurin, die mit »dem Spürsinn eines Detektivs«²¹⁷ durch die Hallen der Buchmesse schlendert und gleich von Anfang an die wahre Natur dieses Ereignisses erkennt:

213 Franck, Julia: »Ich beneide keinen, der auf der Liste steht«, in: Online-Forum der Frankfurter Allgemeinen Sonntagszeitung vom September 2008.

214 »Schön war das nicht. Man wird ja in gewisser Weise vorgeführt. Man macht das mit, weil man Geld damit verdient; ich lebe ja von dem Beruf. Aber unabhängig von solchen Preisen: Bücher sind vorher da, und sie sind nachher da. Und das ist das Entscheidende. Aber, wie gesagt, man macht diesen Zirkus mit. Aber es ist und bleibt ein Zirkus.« Meyer, Clemens/Theelen, Thomas: »Clemens Meyer: ›Man macht's mit. Aber es ist und bleibt ein Zirkus‹«, in: Aachener Zeitung vom 21.10.2013 – online.

215 »Also ich muss sagen, dieses Procedere, so dankbar ich jetzt auch für diesen Preis bin, das ist schrecklich für Autoren. Und ich weiß gar nicht, warum das so sein muss. Ich war ja 2006 in der Jury dieses Preises drin, und ich kann mich noch genau erinnern, dass mein dominierendes Gefühl an diesem Abend war, dass mir meine Kollegen leid getan haben, die sechs, die da warten mussten. Als mein Name fiel, war das etwas unwirklich, weil ich ja vorher mit mir ausgemacht habe, das wird sowieso nichts. Wahrscheinlich, um es auszuhalten, diese Anspannung. Am besten, man macht sich überhaupt keine Hoffnungen.« Mora, Terézia/Timm, Ulrike: »Trauerarbeit als Roadmovie«, in: Deutschlandfunk Kultur vom 08.10.2013 – online.

216 Niemeier, Sabine: Funktionen der Frankfurter Buchmesse im Wandel – von den Anfängen bis heute, Wiesbaden: Harrassowitz 2001, S. 37.

217 Benjamin, Walter: »Die Wiederkehr des Flaneurs«, in: Ders., Kritiken und Rezensionen (= Gesammelte Schriften, Bd. III), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 194–199, hier S. 196.

»Lauter Lärm war da. Vom Reden. Vom Gehen. Menschentrauben in den Gängen. Es war kaum durchzukommen. Sie ging den breiten Gang in der Mitte. Wollte die Halle durchqueren. An einem Stand wurde Sekt getrunken. Sie kam nicht durch. Alle standen und redeten und lachten und prosteten einander zu. Überhaupt. Es waren alle gute Laune. Sie wurde mitgerissen. Sie lächelte selbst alle an. Fragte freundlich, ob sie vorbeidürfte. Ob man sie vorbeilasse. Sie wurde gefragt, ob sie ein Glas Sekt haben wolle. Es wäre deutscher Sekt. Sparmaßnahmen. Aber es sprudelte ja auch. Sie lehnte ab. Bedankte sich und wischte durch einen Stand auf der Seite aus. Da war alles in Rot dekoriert. In roten Regalen standen Bücher über Heilkräuter und Gartenkunde. Das hatte sie nicht gedacht. Aber es war gleich ganz klar. Das war die Buchmesse und nicht die Literaturmesse. Was hatte sie geglaubt.« (NK 303)

Während ihrer Spaziergänge trifft die Protagonistin ständig auf elegant angezogene Menschen, die sich dem Anschein nach wie eine Masse bewegen, auch wenn jeder sein Ziel im Auge behält²¹⁸, auf Menschen, die ein Glas Sekt in der Hand haben oder ihr eines anbieten, allerdings aber auf niemanden, der sich mit ihr über ihren Roman ernst unterhalten würde. Obwohl es sich um eine Buchmesse handelt, werden Bücher eher als wertlose Gegenstände gehandelt, die entweder dazu dienen, die Stände zu schmücken oder, wie jede andere Ware mithilfe ihrer Fabrikanten, also der Schriftsteller, verkauft werden müssen²¹⁹: Auf der Buchmesse wird also keine Literatur im herkömmlichen Sinne vermittelt, sondern, wie Nelia schließlich feststellen muss, das »Innere eines Marktes fabriziert« (NK 366). Anstelle der Texte, deren Inhalts und deren ästhetischer Werte, welche die eigentlichen Protagonisten einer solchen Messe sein sollten, müssen die Autoren für sie stellvertretend auftreten und bei den üblichen Inszenierungsritualen mitmachen. Auch wenn Nelia den Preis letztendlich nicht gewinnt, sich also auf das berühmte Blaue Sofa nicht setzen darf und der kleine Stand ihres Verlags im Vergleich zu anderen Ständen nicht wie eine Bibliothek aussieht (NK 314), muss Nelia immerhin als »[d]ie jüngste Autorin, die je die Shortlist des deutschen Buchpreises erreichte« – wie es in dem Vorstellungsvideo über ihren Roman, das bei der Preisverleihung gezeigt wurde, heißt (NK 89) – eine Reihe von Terminen absolvieren, in denen zwar nicht auf den Inhalt ihres Romans oder auf ihr Selbstverständnis als Schriftstellerin eingegangen wird, sondern es vielmehr um die Inszenierung ihrer Person geht, also

218 »Das Gehen war schwierig. So viele Leute unterwegs. Schnell gehen war unmöglich. Es gab nur ein einziges Tempo für alle. Ein Gewölze war das. Alle rieben sich aneinander. Alle hatten den Blick auf ein Ziel gerichtet. Schauten nicht, wo und wie sie gingen. Stiegen einander auf die Füße. Lächelten. Entschuldigten sich. Alle blieben fröhlich. Oder angestrengt beschäftigt.« (NK 358).

219 Nelia selbst wird von ihrem Verleger dazu aufgefordert, alles zu machen, »was den Verkauf ihres Buchs vorantreiben konnte« (NK 115).

um die Pflege einer Literatur, die »nur in Personenform und nicht als Texte« existiert, und die dazu führt, dass Nelia als Autorin wahrgenommen wird, nur »weil die Buchpreis-Shortlist sie zu einer wichtigen Person gemacht habe« (NK 342). Sowohl das Fotoshooting, dem Nelia sich unterziehen muss und welches sie an die Reality Show *Germany's Next Top Model* erinnert (NK 330), als auch das Interview mit einem alten Kritiker der Salzburger Nachrichten bieten ihr kaum eine Chance über ihren Roman und darüber, was Literatur für sie bedeutet, zu sprechen.²²⁰ Erst während des Fernsehinterviews für den Sender 3sat, während dessen die Interviewerin²²¹ ständig versucht, das Gespräch zu lenken und Nelias Standpunkt zu widerlegen, versteht die Protagonistin, dass es ihre Aufgabe lediglich sei, »die Inszenierung zu verstärken« (NK 376). Zugleich ist Nelia aber imstande, dieses Inszenierungsspiel auszunutzen, um ihre Meinung frei auszusprechen und sich autonom als Schriftstellerin zu definieren, anstatt sich vom Literaturbetrieb kategorisieren zu lassen, und fungiert damit als Beispiel für eine Rebellion gegen jene Mechanismen, welche die Autoren auf bloße Etikette reduzieren.

Die Fiktionalisierung der Rituale und Praktiken, welche die Funktionsweise und Wirkung des *Deutschen Buchpreises* und der Frankfurter Buchmesse bedingen und oft nicht an die Öffentlichkeit gelangen, sondern hinter ihrem glamourösen Image verborgen bleiben, fungiert im Roman einerseits als *pars pro toto* für die Darstellung des Literaturbetriebs als Organisation, die bestimmte Regeln und Bedingungen voraussieht, andererseits als struktureller Rahmen innerhalb dessen die zweite oben erwähnte Darstellungs- und Fiktionalisierungsstrategie, die insbesondere bestimmte Persönlichkeiten und Institutionen aus dem deutschen literarischen Feld betrifft, zu Tage kommt, wobei ihre außertextuelle Referenz für das Publikum erkennbar bleibt. Demzufolge lassen sich die sechs Shortlist-Autoren ziemlich leicht mit den Finalisten des *Deutschen Buchpreises* 2011, also jenes Jahres, als Streeruwitz auf der Shortlist nominiert wurde, identifizieren: Neben Nelia, die, wie gesagt, als Alter Ego der Autorin auftritt, darf man jene sich wie eine kapriziöse Diva benehmende Pangäa-Schriftstellerin, die sich zunächst weigert, zusammen mit den anderen fotografiert zu werden (NK 72) und später bei der Preisverleihung für einen – mit aller Wahrscheinlichkeit im Zusammenhang mit dem Verlag vorabgeplanten (NK 122) – Skandal sorgt, indem sie gegen die Entscheidung

²²⁰ Obwohl sie von Menschen – vorwiegend Männern – umgeben ist, die ihren Roman ständig als Buch bezeichnen und mehr an ihrer Person und ihrer Lebensgeschichte interessiert sind als an dem Inhalt ihres Textes, glaubt Nelia immer noch, »dass es Romane geben musste. Romane und nicht Gschichterln. In die Erfindung gebündelte Wahrheit und nicht diese dünne Sauce des Echten. Ins Zweidimensionale gepresster Kitsch.« (NK 314).

²²¹ Das Interview wird von Ida Rückert geführt, die Mitglied der Jury des *Deutschen Buchpreises* war und Nelias Roman also mit Aufmerksamkeit hätte lesen sollen; ihre Fragen und Kommentare beweisen jedoch, dass sie die wahre Absicht der Autorin dennoch völlig missverstanden hat.

der Jury energisch protestiert (NK 96f.)²²², als bissige Karikatur von der 2011 für die Auszeichnung ebenfalls kandidierten Sybille Lewitscharoff gelesen werden. Viel gutmütiger und wertschätzender wirkt dagegen die Fiktionalisierung der anderen weiblichen – es standen tatsächlich drei Frauen auf der Shortlist 2011 – Nominierter, und zwar Angelika Klüssendorf, die im Roman als die junge und freundlich wirkende Schriftstellerin Eva Lichterloh porträtiert wird, deren Roman, »eine ehemalige DDR-Mädchen geschichte« (NK 88)²²³, im Gegensatz zu anderen Texten, die wie »für den alten Germanistikprofessor in Pension gemacht« sind, laut Nelia den Lesern »[e]ine kleine, winzige Wahrheit« (NK 99) anbietet und in der Fiktion mit dem Preis ausgezeichnet wird.²²⁴ Weniger scharf konturiert sind die Figuren der drei männlichen Anwärter auf den Preis: Höchstens der »norddeutsche Schriftsteller«, der in seinem Vorstellungsfilm »über die Schönheit der Nordsee« spricht (NK 92), könnte mit dem aus Ostfriesland stammenden Schriftsteller Jan Brandt identifiziert werden; weder der andere etwas ältere Schriftsteller, der ebenfalls einen norddeutschen Akzent hat und dessen Verlag sich »die Rettung mit diesem Preis [verspricht]« (NK 74), noch der österreichische Autor weisen auffällige Gemeinsamkeiten mit den weiteren zwei Nominierter auf, und zwar Michael Buselmeier und dem eigentlichen Gewinner des Preises 2011 Eugen Ruge.

Unverkennbar ist hingegen die Fiktionalisierung einer Ikone der deutschsprachigen Literaturkritik, und zwar des 2013 verstorbenen Marcel Reich-Ranicki, der im Roman als Herr Kowalski auftritt, ein alter Kritiker, der Nelia wegen ihres jungen Alters und ihrer vermutlichen Unerfahrenheit in Sachen Liebe verbal angreift (NK 120ff.) und dank seiner Berühmtheit und der Position, die er im literarischen Feld bezieht – und trotz seines Alters weiterhin beziehen darf –, seine persönlichen Meinungen als sakrosankte Wahrheiten betrachtet, die von allen akzeptiert werden müssen. In der Fiktion wird also Kowalski/Reich-Ranicki²²⁵ zum Inbegriff jener

222 Der Protest der Schriftstellerin, der sich gegen eine andere Frau richtet, zeugt einerseits von jenem Konkurrenzverhältnis das in einer solchen Situation wie einer Preisverleihung unter den Autoren entsteht, andererseits von jenem Konkurrenzprinzip, das unter Frauen gilt und das seine Wurzeln noch mal in der patriarchalen Ausrichtung unserer Gesellschaft findet: »Frauen sind die besten Abonnentinnen in der Abteilung Frauenverachtung des Archivs des Patriarchats. Weil die Frauen gleicher geworden sind, haben sie Zugang dort. Sie brauchen ihn auch. Schließlich gilt für die gleicherer Frauen das Konkurrenzprinzip in verschärftem Ausmaß und in alle Richtungen.« M. Streeruwitz: Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 114f.

223 2011 wurde Angelika Klüssendorf für ihren Roman *Das Mädchen* nominiert, der eben von der Kindheit und Jugend einer Frau in der DDR erzählt.

224 Im Gegensatz zur Wirklichkeit wird der Preis in der Fiktion also nicht Eugen Ruge und seinem DDR-Familienroman, dessen Hauptprotagonisten fast nur Männer sind, verliehen, sondern einer weiblichen Schriftstellerin mit einem sehr ersten Roman über Frauen sowie eine komplizierte Mutter-Tochter-Beziehung.

225 Im Roman wird die Identifikation zwischen den beiden durch eine ironische Bemerkung untermauert, die auf Reich-Ranickis berühmte Vorliebe für Thomas Mann anspielt: »Das war

Generation der ›Oldies‹, die mit den von ihnen fabrizierten »Literaturgarantien« (NK 403) die Entwicklung einer ästhetisch und vor allem auch ethisch relevanten Literatur verhindern, indem sie nur für die Bewahrung ihrer persönlichen Macht kämpfen und die Entwicklungen und Krisen sowohl innerhalb als auch außerhalb des Buchhandels verleugnen.

Die Instanz des Verlagswesens findet allerdings nicht nur durch die Fiktionalisierung einer oder mehrerer bestimmter und bekannter Verlegerpersönlichkeiten Eingang in die Fiktion, sondern auch zum einen durch die literarisch-chiffrierte Darstellung der Lage einer der berühmtesten und vor allem bedeutendsten Verlagshäuser des deutschsprachigen Literaturbetriebs und zum anderen anhand von mehreren fiktiven Charakteren, die verschiedene Verlegertypen stellvertretend verkörpern. Was den ersten Punkt betrifft, lässt sich hinter dem fiktiven Pangäa Verlag²²⁶, der in verschiedenen Prozessen und Verhandlungen involviert ist und dessen Lage »so kompliziert [ist], dass man ein Lehrbuch für Verlags- und Finanzgesellschaftsrecht damit füllen könne« (NK 182), der Suhrkamp Verlag und seine prekäre Situation nach dem Tod Unselds unschwer erkennen. Das nur angedeutete Schicksal des Pangäa Verlags dient im Roman außerdem als Beispiel für den Untergang eines großen und kulturell bedeutsamen Verlags, der großenteils auf die Transformation des literarischen Feldes in ein Subfeld des ökonomischen Feldes zurückzuführen ist.

4.3.3 Verlegerfiguren in *Nachkommen*.

Unter den verschiedenen literaturbetrieblichen Akteuren, die in *Nachkommen*. porträtiert werden, wird der Verlegerfigur – oder besser gesagt, den Verlegerfiguren, da im Roman mehrere Charaktere vorkommen, die diesen Beruf ausüben und verschiedene Verlegertypen verkörpern – eine herausgehobene Funktion zugeschrieben, die zum einen den Habitus und die Praktiken dieser Figur sowie ihre Beziehung zu den Autoren – in diesem Fall insbesondere zu den Autorinnen – im Medium der Fiktion zu erhellen versucht und zum anderen dazu beiträgt, dass neben der produktiven Poetologie des Literaturbetriebs auch Streeruwitz' Poetik im Roman zu Tage tritt.

der alte Kowalski. Dem kann es niemand mehr recht machen. Seit Thomas Mann hat für den niemand mehr Literatur geschrieben.« (NK 410).

²²⁶ Schon der Name des Verlags lässt eine Parallele zwischen dem ursprünglichen Superkontinent und dem Suhrkamp Verlag entstehen, welcher zumindest bis zum Ende des 20. Jahrhunderts kulturell eine Supermacht im deutschsprachigen Verlagswesen verkörperte, bevor er wegen interner Kontraste, Machtstreite und ökonomischer Konflikte, wie eben Pangäa, auseinanderzubrechen begann.

4.3.3.1 Der Verleger als Vertreter des patriarchalischen Systems?

Die wichtigste Verlegerfigur im Roman ist zweifellos der schon erwähnte Thorsten Gruhns, in dessen Protokoll Verlag Nelia Roman erschienen ist. Als ihr Verleger nimmt Gruhns die Rolle eines modernen Vergils ein: Er begleitet die junge Schriftstellerin durch ihren Gang in die Hölle des Literaturbetriebs – von der Preisverleihung des *Deutschen Buchpreises* bis hin zur Buchmesse – und bildet also das symbolische Bindeglied zwischen dem Literaturbetrieb und Nelia. Demzufolge lässt sich seine Figur aus einer doppelten Perspektive analysieren, und zwar einerseits in Bezug auf seinen beruflichen Habitus sowie auf die Position, die er innerhalb des Literaturbetriebs einnimmt, und andererseits hinsichtlich seiner Beziehung zu Nelia, wobei in diesem Rahmen auch einige Parallelen zwischen dieser Figur und der Protagonistin zu beobachten sind.

Im Vergleich zu den Verlegern aus den Romanen von Ortheil und Lehr weist die Figur Gruhns bezüglich sowohl seiner Biografie und seines beruflichen Werdegangs als auch seiner Stellung im literarischen Feld grundlegende Unterschiede auf. Der »alte Hase« (NK 79) Thorsten Gruhns stammt nicht aus einer Verlegerfamilie und auch wenn er seit mehr als 30 Jahren im Verlagswesen tätig ist (ebd.), verfügt er weder über ein verlegerisches Erbe noch über eine prominente Position im Literaturbetrieb, da er sich erst vor kurzer Zeit selbstständig gemacht hat und einen eigenen Verlag auf die Beine gestellt hat. Wie Gruhns selbst Nelia erzählt, hat er »in den letzten Jahren kein Glück in seinem Beruf gehabt« (NK 59): Nach jahrelanger Mitarbeit bei dem Pangäa Verlag und vermutlich infolge des Wechsels an der Verlagsführung und der daraus entstandenen Konflikte innerhalb des Unternehmens, hat sich Gruhns von seinem ehemaligen Partner getrennt.²²⁷ Anstatt aber, wie einer seiner Kollegen, zu einem anderen Verlag zu wechseln²²⁸, hat er dank der finanziellen Unterstützung der Heublis, eines reichen Schweizer Paars, und einer weiteren mysteriösen Teilhaberin den Protokoll Verlag gegründet. Obwohl man die Tatsache, dass er Leiter des eigenen Unternehmens ist, als Zeichen seines Erfolgs als Verleger interpretieren könnte, stellt diese Konstellation für ihn eher eine Niederlage dar. Er gehört nun nicht mehr zu der Elite des Verlagswesens und muss im Gegensatz zu seinen Kollegen, die sich ständig über die »Strukturkrise im Buchgewerbe« (NK 122) beschweren, obwohl sich die Auswirkungen dieser Krise auf sie kaum niederschlagen, täglich einen »Überlebenskampf« (NK 123) führen, nicht nur um seinem Unternehmen die wirtschaftliche Subsistenz, und damit auch seine eigene finanzielle Existenz, zu sichern, sondern auch um die Stellung

²²⁷ Wie nebenbei erzählt Gruhns Nelia von seiner »schwierige[n] Trennung von seinen Partnern des Pangäa Verlags« (NK 59); die wesentlichen Gründe, die zu dieser Trennung geführt haben, werden dennoch nicht erwähnt.

²²⁸ Gemeint ist hier »der Dolfi«, der immer noch ein guter Freund von Gruhns zu sein scheint und nun in München – also mit hoher Wahrscheinlichkeit in einem der renommierten Verlage der Bayrischen Hauptstadt – arbeitet (NK 308).

des Verlags im literarischen Feld verbessern zu können und damit seine Rolle als einfluss- und erfolgreicher Verleger neu zu behaupten. In dieser Hinsicht bedeutet für Gruhns die Tatsache, dass ein Roman aus seinem Verlag auf der Shortlist nominiert wird, nicht nur die Möglichkeit, noch mal in jenen Elitekreisen des Literaturbetriebs zu verkehren, aus denen er für einige Zeit ›ausgeschlossen‹ wurde, sondern auch im Falle eines Sieges die Chance, seinen Verlag (und sich selbst) ins Rampenlicht zu stellen und diesen symbolischen Erfolg in einen ökonomischen Gewinn zu verwandeln. Insofern scheint auch Gruhns auf einen ersten Blick als eine Art Debütant zu fungieren, der wie Nelia von den Altlasten des Literaturbetriebs ›unbeeindruckt neu anfangen‹ (ebd.) und mit seinem neuen Verlag sich scheinbar für eine jüngere und relevantere Literatur einsetzen möchte.

In Wirklichkeit entpuppt sich jedoch jene scheinbare Freiheit, die ihm als Chef des Verlags gewährt wird und ihm die Gelegenheit geben sollte, das Verlagsprogramm autonom, d.h. im Einklang mit seiner eigenen Vorstellung von Literatur, zu gestalten, als illusorisch: Trotz des Neuanfangs muss er immer noch einerseits mit den Regeln des Literaturbetriebs, insbesondere den wirtschaftlich-ökonomischen Anforderungen des (Buch-)Marktes, und andererseits mit jenem Habitus, der seinen früheren beruflichen Werdegang wesentlich geprägt hat, rechnen, sodass beides sein Verlegerverhalten, wenn auch manchmal fast unbewusst, weiterhin beeinflusst. Obwohl es tatsächlich scheint, dass Gruhns bei der Gestaltung des Verlagsprogramms eine gewisse Freiheit und Unabhängigkeit genießen kann, muss er immerhin den (stillen) Teilhabern des Verlags Rechenschaft über seine Entscheidungen und vor allem über die wirtschaftlichen Leistungen des Unternehmens ablegen. Da aber die Teilhaber – insbesondere das Schweizer Paar – weder ein leidenschaftliches Interesse an der Literatur als Kulturtechnik²²⁹ pflegen noch detaillierte Fachkenntnisse über das literarische Feld nachweisen können, und die Bücherwelt vielmehr als faszinierenden und aussichtsreichen Investmentbereich betrachten, von dem sie »so viel mehr aus ihrer Geldanlage zurück [bekämen], als wenn sie zum Beispiel in Privatkliniken investiert hätten« (NK 184), wird Gruhns verlegerische Freiheit als Kulturvermittler stark beschränkt. Denn obgleich er sich ständig von den Einmischungen seiner neoliberalen Mäzene zu wehren versucht und für die Trennung von wirtschaftlichen und inhaltlichen Entscheidungen plädiert (NK 182), werden seine Leistungen als Verleger nicht hinsichtlich der literarischen Qualität und des kulturellen Wertes der von ihm entdeckten und veröffentlichten Werken (und Autoren), sondern in erster Linie bezüglich seiner kaufmännischen Fähigkeiten gemessen und bewertet. Als »Genie der Verlagsarbeit« (ebd.) wird Gruhns von den Kapitalanlegern betrachtet und symbolisch gekrönt, weil er

²²⁹ Als das Paar Gruhns bittet, sie in den Verlag mitzunehmen, um sich ›die Bücher an[zu]schauen‹, meinen die beiden nicht die vom Verlag schon veröffentlichten oder zu veröffentlichenen Bücher, sondern die Bilanzbücher (NK 186).

mit Geld richtig umgehen kann und nicht wegen seines Spürsinns für neue Stoffe und Talente. Um die finanziellen Erwartungen der stillen, jedoch nicht stummen Teilhaber erfüllen zu können, ist Gruhns folglich dazu gezwungen, zum einen seine Tätigkeit an jenen Tendenzen und Moden des Literaturbetriebs zu orientieren, die einen hohen ökonomischen Gewinn versprechen²³⁰, und zum anderen an Veranstaltungen teilzunehmen, die es erlauben, in der Öffentlichkeit Aufmerksamkeit für den Verlag und seine Autoren zu verschaffen, symbolisches und zugleich ökonomisches Kapital zu sammeln und damit sowohl die Position des Verlags im Feld zu verbessern als auch die Gesellschafter zufrieden zu stellen.

Demzufolge achtet Gruhns im Endergebnis vielmehr auf die finanzielle Seite des Geschäfts als auf seine Mission als Kulturvermittler – was auch Nelia stets durch Kommentare und Reflexionen über ihn andeutet: Romane, wie z.B. ihr Debütwerk, nennt er einfach nur »Bücher« und betrachtet sie als Waren, die ein bestimmtes ökonomisches Potenzial besitzen, das ausgeschöpft werden muss, bevor er sich der Produktion und Vermarktung eines neuen Werkes widmen kann. Dementsprechend sichert er den Teilhabern des Verlags zu, dass er aus Nelias Roman schon alles »herausgeholt, was herauszuholen war« (NK 180) hat und scheut sich nicht davor, in Nelias Anwesenheit von ihrem möglichen Nachfolger – einem weiteren Debütanten, dessen eher traditioneller, jedoch richtig gut geschriebener Roman verspricht, ein großer Erfolg zu werden (ebd.) – zu sprechen, als wären Nelia und ihr Buch, nachdem sie beim *Deutschen Buchpreis* leer ausgegangen ist, schon überholt und aus Gruhns' Gedankenhorizont verschwunden. Darüber hinaus scheint Gruhns die Zufriedenheit der Verlagsinvestoren, die immerhin bereits über ein ansehnliches Vermögen verfügen, den finanziellen Bedürfnissen seiner Autoren voranzustellen: Obwohl er – nicht zuletzt aus der Lektüre ihres (autobiografischen) Romans²³¹ – weiß (oder wissen sollte), dass Nelia unter Geldmangel leidet, hat Gruhns ihr keinen Vorschuss gewährt und sich trotz des Erfolgs des Romans dank seiner Nominierung für den *Deutschen Buchpreis* streng an die im Vertrag enthaltenen Bedingungen gehalten und Nelia bisher noch keine Honorare ausgezahlt.²³² Um seine Profite zu maximieren, versucht Gruhns außerdem alle unnötigen, weil zur Verbesserung des öffentlichen Auftritts des Verlags nichts beitragenden Ausgaben zu streichen. Aus diesem Grund lässt er Nelia nach der ersten

²³⁰ Als Buchumschlag für Nelias Roman hatte Gruhns ursprünglich ein Urlaubsfoto gewählt, auf dem die Autorin im Hafen von Heraklion zu sehen war, welches dem Buch den Schein eines Urlaubsromans mit Griechenlandfeeling verliehen und seinen Absatz wahrscheinlich gesteigert hätte (NK 78).

²³¹ An einer Stelle nennt Nelia ihr Tagebuch als explizite Vorlage für ihren Roman: »Sie hatte ihr Tagebuch ein bisschen ausgebessert, und der Zufall hatte ihr geholfen, und das war ein Buch geworden.« (NK 66).

²³² Da sie laut Vertrag erst nach halbjährlicher Abrechnung bezahlt wird, muss Nelia bis zum Anfang des neuen Jahres warten, bis sie Geld vom Verlag bekommen wird (NK 107).

Übernachtung in einem luxuriösen Hotel, deren Kosten von den Organisatoren des *Deutschen Buchpreises* übernommen werden, für die weitere Zeit, die sie in Frankfurt wegen der Messe verbringen muss, in eine kleine und altmodische Pension im Bahnhofsviertel umziehen (NK 197) und anschließend mit dem Zug – »sicherlich die allerbilligste Kategorie von Ticket« (NK 289), wie Nelia boshart unterstellt –, anstatt mit dem Flugzeug nach Wien zurückzufahren. Ferner ist er von Sparsamkeit so besessen, dass er Nelia sogar vorwirft, keine Studentin zu sein, und zwar weil er, wäre sie doch eine gewesen, weniger Geld für die Buchmesse-Eintrittskarten hätte vorlegen müssen, wobei die junge Schriftstellerin ihn darauf aufmerksam macht, dass eine Dauerkarte für Fachbesucherinnen – was sie als Autorin ohnehin ist – schließlich billiger ist als die von ihm erdachte Option (NK 297), was allerdings sein Renommee als ›Wirtschaftsgenie‹ deutlich in Frage stellt. Gruhns' Bemühungen, die Ausgaben des Verlags auf ein Minimum zu senken, zeigen sich außerdem auch an der Organisation seines Unternehmens sowie an dessen Repräsentation in der Öffentlichkeit. Obwohl der Sitz des Verlags nicht im eleganten Westend, sondern in einem schäbigen Gebäude mitten im sogenannten »Frankfurter Istanbul« (NK 53) liegt, hat Gruhns ein schöneres Büro, als das Äußere des Hauses hätte erwarten lassen – wie Nelia selbst bemerkt –, einrichten lassen, wo aber kein einziger Mensch zu arbeiten scheint. Denn auch wenn Nelia an einer Stelle sich vorstellt, von ihrem eventuellen Erfolg beim *Deutschen Buchpreis* hing das Schicksal nicht nur von Gruhns, sondern auch von einer »Kette von Mitarbeiterinnen« ab (NK 77), wird nur eine einzige Figur als offizielle Angestellte des Verlags im Roman eingeführt, und zwar Frau Mastrelli, die als »Marketingexpertin« (NK 317) arbeitet, also eine Figur, die strategische Maßnahmen entwickelt, die zu einer erfolgreichen Platzierung der verlegten Werke in der Öffentlichkeit und anschließend zur Umsatz- und Gewinnerhöhung des Unternehmens beitragen sollten. Weitere in einem Verlag üblicherweise tätige Figuren, wie Sekretäre oder Lektoren tauchen weder in der Handlung auf noch werden von Nelia erwähnt. Allerdings wird der Verleger bei der Ausführung von eher praktischen, dennoch ziemlich bedeutungslosen Aufgaben – wie z.B. dem Autofahren oder dem Kaffeeholen – von seinem jungen Sohn Lukas unterstützt, der aber von weiteren wichtigeren Tätigkeiten im Verlag ausgeschlossen zu sein scheint, was wiederum von der patriarchalischen Einstellung Gruhns' und seiner Unfähigkeit, mit der jüngeren Generation ebenbürtige und auf Vertrauen basierende Beziehungen zu entwickeln, zeugt.

Gruhns' Verhalten als Geschäftsführer, der auf die Maximierung des Profits bei gleichzeitiger Minimierung der Kosten abzielt, veranschaulicht nicht nur seinen eigenen Habitus als ambitionierter und gewinnorientierter Verleger, der nach jahrelanger Arbeit als Angestellter in einem großen Verlagshaus nun als alleiniger Leiter eines kleineren Unternehmens sein eigenes Glück versuchen möchte, sondern auch wie ebendieser Habitus sowohl von Gruhns charakterlichen Dispositionen und persönlichen Absichten, als auch von den wirtschaftlichen Bedingungen und

Forderungen der stillen Teilhaber, also von Kriterien und Interessen, die von einer zunehmenden Ökonomisierung des literarischen Feldes zeugen, bestimmt wird. In diesem Zusammenhang darf die Verlegerfigur Gruhns eher als passives ›Instrument‹ betrachtet werden, wodurch die ökonomisch-wirtschaftliche Macht der kapitalistischen Gesellschaft ihren Einfluss im Literaturbetrieb entfaltet und damit die relative Autonomie des literarischen Feldes eingeschränkt wird. Trotz seiner mutmaßlichen Versuche, wie die Veröffentlichung von Nelia's Roman bezeugt – welcher übrigens nicht nur das Debütwerk der Schriftstellerin, sondern auch die erste Publikation des Protokoll Verlags zu sein scheint²³³ –, sich für eine engagierte Literatur einzusetzen, die sich bewusst fern von den gängigen Moden des Literaturbetriebs positionieren will, bleibt Gruhns immerhin von den ökonomischen Bedingungen abhängig, welche in erster Linie die Existenz seines Verlags und im weiteren Rahmen das Funktionieren des Buchmarktes als kapitalistischer Markt garantieren. Demzufolge erweist sich die Autonomie, die Gruhns als alleinigem Verleger und Geschäftsführer gewährt werden sollte, als eine der vielen Täuschungen, welche die streng kalkulierte Strukturierung bzw. das »Fabrizieren« des Literaturbetriebs²³⁴ dissimulieren und ihm den Schein eines autonomen und selbstbestimmten Systems verleihen sollten.

Allerdings wird Gruhns' Verhalten als Verleger auch von anderen Faktoren geprägt, die von seiner beruflichen Biografie und seiner Rolle als Mitglied des literaturbetrieblichen Kollektivs wesentlich abhängen. Wie bereits kurz erwähnt, stellt Gruhns' neue Tätigkeit als Leiter eines Kleinverlags eine Art sozialer Abstieg dar: Nach jahrelanger Arbeit als Angestellter in einem der mächtigsten und angesehensten Verlage des Landes, was ihm ermöglicht hat, mit bedeutenden Akteuren des literarischen Feldes berufliche sowie freundschaftliche Verbindungen aufzubauen und ein gewisses Insiderwissen, d.h. Auskunft über die Verhältnisse hinter den Kulissen des Literaturbetriebs, zu ergattern, gehört er nicht mehr zum Club der ›hohen Tieren‹ und findet es nun schwer, sich in seine neue Lage zu fügen. Die Tatsache, dass er nicht mehr im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen darf, sondern sich lediglich mit Randpositionen²³⁵ zufrieden geben muss und von den

²³³ Im Roman ist von weiteren, schon veröffentlichten Autoren oder Werken des Verlags nirgends die Rede.

²³⁴ Nach einer Tour durch die Hallen der Buchmesse kommt Nelia zu dem Schluss, dass solche Events genau veranstaltet werden, um was Bourdieu als »illusio« bezeichnet zu stärken: »Genauso für solche Trugschlüsse und Selbsttäuschungen der Zugehörigkeit wurden solche Messen abgehalten.« (NK 366).

²³⁵ Bei der Preisverleihung müssen Nelia und Gruhns in der zweiten und nicht in der ersten Reihe sitzen; auf der Buchmesse befindet sich der Stand des Protokoll Verlags – welcher übrigens mit einem anderen Verlag geteilt wird – nicht in der Halle der wichtigsten Verlage, sondern in einem anderen Großraum, wo kleinere und unbedeutende Unternehmen untergebracht sind.

Kollegen, die im Gegensatz zu ihm immer noch in Großverlagen arbeiten und relevante Positionen beziehen – wie z.B. Umlauf, eine weitere Verlegerfigur im Roman, auf die später eingegangen wird –, oder von anderen Figuren aus dem Literaturbetrieb entweder ignoriert oder herablassend und abschätzig behandelt wird, wirkt sich auf sein Verhalten sowie auf seine Beziehung zu denjenigen, die er als seine Unterstellten betrachtet – insbesondere zu der jungen Nelia – entscheidend aus. Gruhns' Verhalten in der Öffentlichkeit ist sowohl bei der Preisverleihung und der anschließenden Party als auch während der Buchmesse durch eine allgemeine Nervosität und eine ausgeprägte Empfindlichkeit gekennzeichnet, die zugleich seine Furcht davor, die Chance, dank Nelia's Erfolg sich eine bessere Position im Feld zu erobern, zu verpassen, durchblicken lässt. Diese Furcht gleicht er dann entweder mit arroganter Hochmut aus – z.B. als er dem Begleiter der österreichischen Kulturministerin erklärt, er brauche Nelia's Erfolg nicht, um zum Österreich-Empfang eingeladen zu werden, da er »schon seit Jahrzehnten jedes Jahr [da] gewesen« sei (NK 341) – oder er versucht, sie hinter einem autoritären und patriarchalischen Führungsstil zu verbergen. Insofern sind Gruhns' Habitus und seine Reaktionen auf die verschiedenen ›Angriffe‹, die er im literaturbetrieblichen Kampf um Aufmerksamkeit, Bedeutung und Macht täglich erleiden muss, nicht ausschließlich das Ergebnis autonomer Entscheidungen, sondern vielmehr, wie Nelia an einer Stelle scharfsinnig anmerkt, als Ausdruck eines Verlegerethos aufzufassen, das sich während der 1980er Jahre entwickelte und durchsetzte und welches Gruhns, der damals sich am Anfang seiner Karriere im Verlagswesen befand, nicht nur erleiden musste, sondern zugleich verinnerlichte und nun, da er selbst Leiter eines Verlags geworden ist, wiederaufnimmt und reproduziert:

»[Gruhns] war das gewohnt, seine Unsicherheiten so in der Welt nach unten zu verteilen. Bossing war das. Das kam noch aus den alten Zeiten beim Pangäa Verlag. Da hatte der alte Verleger da die Herrschaft gehabt, und seither dachten alle, dass man es so machen musste. Quälen. Geistige Arbeit erquälen. Weil man ja keinen Schweiß sehen konnte, wenn jemand geistig arbeitete. Das machte so Bosstypen nervös. Die mussten dann demütigen. Und das war unabhängig von den Umständen. Das war die Arbeitsweise. Das war diese 80er-Jahre-Geschichte. Diese Form der Selbstbeweise dieser Typen.« (NK 297)

Gruhns' Habitus, den er von jener Figur, die jahrelang sein Chef war, wie unbewusst erlernt hat, stellt im Roman jene Erbschaft dar, die es ermöglicht, dass das Verhältnis zwischen Herrschern und Beherrschten, das laut Streeruwitz in unserer Gesellschaft basal verankert ist und schon seit der frühen Kindheit unsere Denkweise prägt²³⁶, von Generation zu Generation übertragen wird und zur Aufrechterhaltung des Patriarchats dient. In einer männlich dominierten Welt, insbeson-

²³⁶ Vgl. M. Streeruwitz: Tübinger Poetikvorlesungen, S. 10f.

dere in einem von mächtigen und manchmal sogar frauenverachtenden Männerfiguren wimmelnden Literaturbetrieb, ist Gruhns symbolisch gezwungen diese Erbschaft anzutreten, und zwar nicht nur weil er ein Mann ist, sondern auch um auf der Seite der Herrscher bleiben zu dürfen, d.h. eine relevante Position im literarischen Feld beziehen zu können. Gruhns' patriarchalisch-chauvinistischer Habitus wird im Roman ferner auch im Hinblick auf sein Verhalten zu Frauen hervorgehoben und veranschaulicht: Enttäuscht muss Nelia feststellen, dass für ihren Verleger zwar nur Autoren und keine Autorinnen existieren, da er nur »die männliche Form« und folglich »[d]ie männliche Erscheinungsweise« kennt (NK 71); ferner wird er als Typ dargestellt, der es gewöhnt ist, Affären mit verschiedenen Frauen in seinem beruflichen Umfeld, vermutlich also auch mit Autorinnen²³⁷, zu unterhalten, und Frauen auf Objekte sexueller Befriedigung reduziert.

Obwohl Gruhns den Habitus seiner gleichaltrigen Kollegen teilt – jener Oldies, die trotz ihres von patriarchalischen Herrschaftsmechanismen und sexistischen Klischees gekennzeichneten Verhaltens nach wie vor einen verbreiteten Verlegerotypus zu verkörpern scheinen –, zeigt er sich immerhin bewusst, dass es sich dabei um eine soziale Erbschaft handelt, die er aber leider nicht imstande ist, abzulehnen: An einer Stelle gesteht er Nelia sogar, dass er »seinem Sohn ein Vorbild sein [möchte], und das gelänge ihm nicht« (NK 191); in anderen Passagen, z.B. als Nelia von Umlauf verbal angegriffen wird, stellt sich Gruhns auf die Seite der Schriftstellerin und distanziert sich damit von jenem Verhalten, das auch seinen Verlegerhabitus oft beeinflusst, ohne aber sich komplett davon befreien zu können. Obwohl er nun nicht mehr dem Modell eines Vorgesetzten folgen müsste, sondern in seiner neuen Rolle als Verlagsleiter seinen eigenen persönlichen und unabhängigen Habitus entwickeln dürfte, beeinflussen Gruhns' frühere berufliche Erfahrungen im Verlagswesen sowie seine lange Zugehörigkeit zur Welt des Literaturbetriebs weiterhin sein gegenwärtiges Verhaltensmuster. Dass Gruhns ständig zwischen einer funktionalen Abhängigkeit von den tradierten literaturbetrieblichen und gesellschaftlichen Denkschemata, nicht zuletzt was die Verhältnisse betrifft, welche die sozialen Beziehungen zwischen Männern und Frauen regeln, und dem Versuch pendelt, jenen alten patriarchalischen Habitus, der seine Tätigkeit als Verleger fast unbewusst steuert, abzulegen und sich einen neuen zu verschaffen, der ihn von seinen Kollegen unterscheiden würde, wird im Roman außerdem am Beispiel der Beziehung, die er mit Nelia, also mit einer jungen weiblichen Autorin, unterhält, verbildlicht.

²³⁷ Gruhns besitzt einen gewissen Ruf als Frauenheld, der eigentlich bestätigt wird, da er »mit der Ditti«, also einer der stillen Teilhaberinnen des Verlags eine Affäre unterhält (NK 183f.); darüber hinaus wird es im Roman von mehreren Figuren unterstellt, er sei schon mit Nelia ins Bett gegangen oder habe zumindest die Absicht, es zu tun (vgl. NK 125 und 368f.).

4.3.3.2 Patriarch oder Vaterersatz?

Im Hinblick auf die Darstellung der Beziehung zwischen dem Verleger und seinen Autoren stellt *Nachkommen*, eher eine Ausnahme dar, da im Roman statt des üblichen geschäftlichen, im besten Fall geistigen und des Öfteren sogar freundlichen Bundes zwischen Verleger und Autor, also zwischen zwei Männern, das Verhältnis zwischen einem älteren Verleger und einer jungen Schriftstellerin, also zwei symbolischen Repräsentanten unterschiedlicher Geschlechter sowie Generationen, fiktional wiedergegeben und zudem aus einer weiblichen Perspektive beleuchtet wird.

Das Verhältnis zwischen Nelia und Gruhns wird im Text als Beziehung präsentiert, die von einer grundlegenden Asymmetrie geprägt ist, welche zunächst von dem unterschiedlichen Erfahrungsgrad der einzelnen Figuren mit den Praktiken und Akteuren des Literaturbetriebs abzuhängen scheint. Insbesondere am Anfang wird die Naivität der Protagonistin, die über eine eher idealisierende, jedoch irreführende Vorstellung der Figur des Verlegers und vom Literaturbetrieb im Allgemeinen verfügt, unterstrichen: Obwohl Nelia mit großer Wahrscheinlichkeit die Möglichkeit gehabt hätte, ihren Text im selben Verlag der Mutter, also bei jenen »seriose[n] Männer[n], die einen ernst nahmen« (NK 56f.), publizieren zu lassen, hat sie aus Angst, sie könne als Tochter der verstorbenen Dorothea Fehn nur Mitleid erwecken und nicht als verdienstvolle Schriftstellerin anerkannt werden, ihr Manuskript nicht beim Fischer, sondern bei anderen Verlagen eingereicht. Dennoch, anstatt, wie sie heimlich hoffte (NK 61), bei einem von jungen Leuten geführten Verlag zu landen, wurde ihr Text von einem ›Oldie‹, nämlich Gruhns, ins Programm genommen. Die Tatsache, dass Nelia ihren Verleger nicht frei wählen darf, sondern im Endergebnis von Gruhns ausgewählt wird, markiert zum einen den Beginn eines »intakte[n] Ausbeutungsverhältnis[ses]« (NK 386), welches laut Nelia die Grundlage jedes beruflichen Verhältnisses zwischen einem Autor und einem Verlag bzw. einem Verleger bildet und das nur eine der vielen Herrschafts- und Ausbeutungsformen darstellt, die das Funktionieren unserer Gesellschaft als dialektisches Verhältnis zwischen Herrschern und Beherrschten aufrechterhalten; zum anderen bringen dieser Sachverhalt sowie die Beziehung, die sich zwischen dem Verleger und der Autorin allmählich entwickelt, zunächst ein traditionelles patriarchal-hegemoniales Narrativ zum Ausdruck, welches als Vorwand dient, die Vorherrschaft der Männer über die Frauen als konstituierendes Merkmal unserer Gesellschaft zu entlarven. Dementsprechend dient die Verleger-Autor(in)-Beziehung im Roman als leuchtendes Musterbeispiel dafür, wie Männer, insbesondere diejenigen, die Machtpositionen besetzen, Frauen statt als gleichrangige und gleichberechtigte Wesen als Besitz und Gebrauchsgegenstand des Mannes betrachten und sowohl physisch als auch sprachlich-diskursiv behandeln, sei es innerhalb von familiären, sozialen oder beruflichen Verhältnissen. Damit entwirft Streeruwitz,

nicht zuletzt dank der internen Fokalisierung der Erzählerin, wie es im Folgenden ausführlicher erörtert wird, ein »Gegenkonzept [...] zur Praxis eines männlichen literarischen Traditionalismus, der Frauen zu Randnotizen degradiert und sich klassischer Vater-Sohn-Narrative bedient«²³⁸ und versucht am Beispiel sowohl der gescheiterten Annäherung zwischen Nelia und ihrem abwesenden, dennoch immerhin seine patriarchalische Macht ausübenden Vater, als auch der Vater-Tochter-ähnlichen Beziehung zwischen der Autorin und ihrem Verleger, die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern aus einer kritisch-feministischen Sicht zu erhellen.

Im Roman lassen sich mehrere Stellen ausmachen, an denen das Verhältnis zwischen Nelia und ihrem Verleger, also jene »delikate und intime Angelegenheit« (NK 56), wie Gruhns die Beziehung zwischen einem Verleger und »seinen Autoren« bezeichnet (wobei er von Nelia in Bezug auf seinen nicht geschlechtergerechten Sprachgebrauch prompt korrigiert wird, ebd.), entweder anhand von Nelias Reflexionen oder durch die teils direkte, teils indirekte Wiedergabe von Gesprächen zwischen den beiden offenkundig als unausgewogenes Macht- und Besitzverhältnis versprachlicht und illustriert wird. Besonders einleuchtend erweisen sich in diesem Zusammenhang sowohl die Art und Weise wie Gruhns mit Nelia umgeht, als auch bestimmte sprachliche Wendungen, von denen der Verleger oft Gebrauch macht, wenn er mit bzw. von Nelia redet. Im Hinblick auf den ersten Aspekt signalisiert schon die Tatsache, dass Gruhns die Autorin schon ab ihrem ersten persönlichen Kennenlernen – welches ohnehin erst nach der Nominierung Nelias Roman für die Longlist des *Deutschen Buchpreises* stattfindet, als wäre sie vorher einem Zusammentreffen nicht würdig genug gewesen (NK 51) – ohne ihre Erlaubnis duzt, ein ausgeprägtes Überlegenheitsgefühl des Verlegers Nelia gegenüber. Einen weiteren Beweis dafür, dass Gruhns die junge Autorin nicht als gleichrangigen Ansprechpartner schätzt, sondern vielmehr als eine Untergeordnete, liefert dann die Tatsache, dass Nelia ständig überwacht wird und Gruhns' Befehle gehorchen muss. Immer wenn Nelia sich verspätet oder kurz von Gruhns' Seite weicht – wie etwa am Abend der Preisverleihung (NK 54) oder als sie einen kleinen Spaziergang durch die Hallen der Buchmesse unternimmt (NK 381ff.) – wird sie wegen ihres vermeintlichen Ungehorsams von ihrem Verleger sofort zurückgerufen und zurechtgewiesen und anschließend daran erinnert, dass sie »Aufgaben zu erfüllen« hat (NK 388). Darüber hinaus wird Gruhns' kontrollierende und dominierende Haltung, die als Fallbeispiel für die nicht nur soziale sondern auch physische Dominanz des männlichen Geschlechts fungiert, ebenfalls anhand einer körperlichen Gebärde, die von Gruhns eigentlich wie unbewusst vollführt wird, demonstrativ vergegenständlicht: Als Gruhns Nelia den Verlagssitz zeigen möchte und die beiden in einen kleinen Aufzug steigen müssen, greift der de facto unbekannte und um mehr als vierzig Jahre ältere Mann die junge Frau an die Hüfte und schiebt sie in

238 V. Schuchter: »Auf den Punkt gebracht«, in: literaturkritik.at vom 03.01.2015 – online.

die kleine Kabine; dasselbe tut er übrigens auch, als die beiden nach einer Minute aus dem Fahrstuhl kommen (NK 54f.) sowie am Tag danach, als er Nelia anlässlich des Besuchs der Teilhaber im Verlag anscheinend grundlos aus dem Gebäude drängt (NK 197). Solche für Gruhns spontanen und von der Gesellschaft gewöhnlich nicht sanktionierten Gesten, die er allerdings nicht nur Nelia gegenüber vollzieht, sondern anscheinend allen Frauen, und die jedoch dem aufmerksamen Blick der jungen Schriftstellerin nicht entgehen, stellen eine implizite Besitzerklärung dar, wobei Frauen nicht als eigenständige Wesen, sondern als Eigentum des Mannes betrachtet werden, der nach seinen ›männlichen‹ Begierden und Bedürfnissen über sie verfügen und über ihr Schicksal und sogar ihre Bewegungen entscheiden darf.

Die Darstellung des Verhältnisses zwischen dem Verleger und ›seiner‹ Autorin – oder, wie Nelia es bezeichnet, jener ›übliche[n] Manipulation‹ (NK 306), die Gruhns ständig anstellt, um seine Macht zu beweisen – wird im Roman, wie schon angedeutet, ebenfalls durch den Sprachgebrauch der Verlegerfigur Gruhns untermauert und expliziter gemacht, zumal die Anwendung von bestimmten Wendungen oft zum Thema entweder Nelia's Reflexionen über ihre Rolle als Autorin oder verbaler Auseinandersetzungen zwischen den beiden wird. Neben der Tatsache, dass Gruhns, auch wenn ausdrücklich von oder sogar mit Frauen geredet wird, ständig, wie eben im Literaturbetrieb üblich, die männliche Form benutzt, sich also keiner geschlechter- bzw. gendergerechten sondern einer sexistischen Sprache bedient, die Frauen (bzw. alle, die keine Männer sind) unsichtbar macht und sie ihrer eigenen Ausdrucksweise beraubt²³⁹, verwendet der Verleger oft unglückliche Formulierungen, die das Bestehen eines Besitzverhältnisses zwischen ihm und ›seiner‹ Autorin versprachlichen. Ein Beispiel dafür liefert die idiomatische Wendung, die Gruhns gleich einige Minuten nach Nelia's Ankommen in Frankfurt und ihrem Treffen vor dem Verlag benutzt, um den Wert der Autorin für den Verlag hervorzuheben: Anstatt sie für die literarische Qualität ihres Romans zu loben oder als eine der besten, wenn nicht sogar die beste Schriftstellerin im Verlag zu würdigen, bezeichnet Gruhns Nelia als »sein bestes Pferd im Stall« (NK 55), sodass er erstens durch die Verwendung des Possessivpronomens sich Nelia als sein Eigentum symbolisch aneignet und zweitens die Schriftstellerin nicht als Mensch behandelt, sondern zum Tier degradiert. Als dann Nelia ihn pikiert darauf aufmerksam macht, dass sie »diesen Ausdruck nur von Zuhältern« (NK 56) kennt und damit die sexistische Dimension des Ausdruckes deutlich macht, entschuldigt er sich bei ihr nur summarisch, indem er abstreitet, er habe Nelia als eine Prostituierte bezeichnen wollen, und ihr außerdem rät, nicht so kritisch zu sein. Dennoch

²³⁹ »Wenn also das Gesehene über den Männerblick wahrgenommen wird, dann kann dieses Gesehene auch nur mit der Männersprache beschrieben werden.« M. Streeruwitz: Tübinger Poetikvorlesungen, S. 25.

beharrt er darauf, Nelia sein bestes Pferd²⁴⁰ zu nennen und bittet sie sogar darum, den Ausdruck ›wörtlich‹ zu nehmen, was seine Unfähigkeit bezeugt, die sexistisch abwertende Färbung, welche sich hinter dieser Formulierung verbirgt, zu erkennen.

Darüber hinaus bleibt Gruhns' Versprachlichung seiner Rolle als ›Besitzer‹ Nelia, der über sie frei sowie willkürlich verfügen kann, nicht auf die Anwendung von Metaphern beschränkt, sondern kommt an weiteren Stellen vor, z.B. als der alte Verleger Nelia als »meine Autorin« (NK 126) bezeichnet und ihr erklärt, sie habe an dem *Deutschen Buchpreis* teilnehmen dürfen und müssen, nur weil er, wie er ausdrücklich betont, nicht ihren Roman, sondern »sie« als Person »eingereicht« (NK 101) hat. Da er aber dies getan hat, ohne um ihre Erlaubnis zu bitten, bekommt Nelia noch einmal den Eindruck, sie wurde von Gruhns schon wieder wie eine Prostituierte oder sogar wie eine Handelsware »angetragen« und »angebiedert« (NK 102). Ferner gebraucht Gruhns weitere Ausdrücke, die er ausgerechnet als einen Zuhälter erscheinen lassen, z.B. als er entdeckt, dass Nelia während einer Runde durch die Hallen von einem Mitarbeiter des Fischer Verlags eine Visitenkarte bekommen hat. Da er diese Geste als einen Versuch deutet, ›seine‹ Schriftstellerin von ihm und seinem Unternehmen wegzulocken, reagiert er auffällig aggressiv darauf, indem er die Visitenkarte beschlagnahmt, Nelia erklärt, »[s]ie könne nicht so einfach von ihm weg« (NK 316) und sich anschickt, zum Fischer-Stand zu gehen, um »seine Besitzansprüche« (ebd.) geltend zu machen, als ob Nelia und er nicht durch einen gesetzlich geregelten Vertrag, sondern durch ein unsichtbares, allerdings untrennbares Besitzverhältnis verbunden wären. Als Nelia schließlich während Gruhns' Anwesenheit von Umlauf verbal beleidigt wird, unterstreicht der Verleger noch mal Nelia's Rolle als sein Eigentum und will Umlaufs Angriff als Angriff gegen ihn wahrnehmen, als wäre Nelia keine autonome Person, sondern lediglich ein Glied seiner Person.

Schließlich als die junge Frau ihm daraufhin plakativ verkündet, sie stehe »nicht zur Verfügung für solche Besitzverhältnisse« (NK 334) und möge »nicht über diesen Konflikt in Besitz genommen werden« (NK 335), scheint Gruhns seine Haltung als Nelia's Eigentümer und Ausbeuter aufzugeben und wandelt sich in eine väterliche Figur im besten Sinne des Wortes um, welche die junge Frau zu trösten und vor den Gefahren, die im Literaturbetrieb insbesondere aufgrund von persönlichen Konflikten oder ökonomischen Interessen überall lauern, zu schützen versucht. Die Beziehung zwischen Gruhns und Nelia lässt sich allerdings nicht

240 Damit wird außerdem beiläufig auf den Schweizer Schriftsteller Max Frisch verwiesen, der in einem kurzen und berühmt gewordenen Tagebucheintrag bezüglich seines Besuchs auf der Frankfurter Buchmesse 1970 die Verleger als »Pferdehändler« indirekt bezeichnete: »Der Unterschied zwischen einem Pferd und einem Autor: das Pferd versteht die Sprache der Pferdehändler nicht.« Frisch, Max: *Tagebuch 1966-1971*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 346.

nur am Beispiel des Ereignisses mit Umlauf, sondern im Allgemeinen als eine Art Vater-Tochter-Beziehung deuten, die positive sowie negative Seiten hat: Auf der einen Seite verkörpert Gruhns, wie gesehen, das Klischee des patriarchalischen Verlegerotypus, der besonders in Deutschland²⁴¹ lange verbreitet war bzw. noch ist, und fungiert als Ersatz für Nelia's fehlende Vaterfigur, und zwar immerhin als autoritäre Figur, welche »die selbstständige Autorin durch sein Verhalten nur zu einem unmündigen Kind degradiert«²⁴² und die Vater-Tochter-Beziehung, wie gesehen, als Besitzverhältnis versteht; auf der anderen Seite versucht er in verschiedenen Situationen als positive Vaterfigur nicht nur für seinen eigenen Sohn, sondern auch für Nelia aufzutreten, indem er ihr zur Seite steht und hilft, wobei an einigen Stellen im Roman am Beispiel ihrer Beziehung jene »utopische Möglichkeit partnerschaftlicher Kooperation von Frauen und Männer«²⁴³ verwirklicht wird, wofür Streeruwitz in ihren Werken plädiert.

Diese ›positive‹ Vater-Tochter-Beziehung zwischen Gruhns und Nelia entwickelt sich dennoch erst allmählich: Während die junge Autorin ihrem Verleger anfänglich ein latentes Misstrauen entgegenbringt, ändert sie im Laufe der Zeit ihre Meinung über ihn, als sie versteht, dass Gruhns' Habitus und Verhalten nicht so sehr unmittelbarer Ausdruck seiner eigenen Persönlichkeit sind, sondern zum einen ein unausweichliches Erbe, das er als Mann und als Verleger, der bestimmte Vorbilder hatte, antreten muss, und zum anderen eine Maske, die er tragen muss, um überhaupt als Mitglied des Literaturbetriebs anerkannt zu werden, darstellen. In diesem Sinne ist er auch wie Nelia ein Opfer und zugleich unbewusster Verfechter jener sozialen Strukturen patriarchalischer Prägung, worauf die Gesellschaft und der Literaturbetrieb gründen. Auf der anderen Seite bemüht sich Gruhns, Nelia hilfreiche Ratschläge zu erteilen und ihr in heiklen Situationen beizustehen: Zunächst hilft er ihr, sich auf Interviews – ein Novum für sie – vorzubereiten (NK 49); anschließend versucht er sie zu beruhigen, als Nelia von einer vermeintlichen Journalistin der 3sat Redaktion – die in Wirklichkeit eine eifersüchtige und neidische Liebhaberin ihres Vaters ist – als »Deutschenhasserin« bezeichnet wird (NK 290). Als schützende Vaterfigur verhält sich der Verleger ebenfalls nach der Preisverleihung, als Nelia's Vater auf der Party auftaucht, und Gruhns, selbst von der Angst überfallen, die Lage könnte Nelia in Unruhe versetzen, die junge Autorin umarmt, als ob er sie mit seinem Körper verteidigen und ihr seine ›väterliche‹ Liebe mitteilen möchte (NK 347). Dieses Verhalten sowie die schon erwähnte Tatsache, dass Gruhns als ein gutes Vorbild für seinen Sohn dienen möchte, treiben Nelia

²⁴¹ »Der Verleger verkörperte in Deutschland mehr eine Vaterfigur als anderswo.« Liepman, Ruth: Vielleicht ist Glück nicht nur Zufall: Erzählte Erinnerungen, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 221.

²⁴² Gleichauf, Ricarda: »Die Regeln des Patriarchats«, in: Faust Kultur vom 26.10.2015 – online.

²⁴³ Lorenz, Dagmar C.G.: »Feminismus als Grundprinzip und Autorenposition bei Marlene Streeruwitz«, in: Bong/Sphahr/Vogel, »Aber die Erinnerung davon« (2006), S. 51-73, hier S. 60.

nach und nach dazu, ihren Verleger als einen Menschen, der »vielleicht [...] doch nett« ist (NK 192), zu betrachten. Ferner, als nach dem Fall mit Umlauf die beiden zusammen essen gehen und Gruhns Nelia gesteht, er habe ihr auch aufgrund der jahrelangen Freundschaft zu ihrer Mutter helfen wollen, nimmt der Verleger die Rolle des Ersatzvaters symbolisch ein, da er im Vergleich zu Nelia's leiblichem Vater, der sogar nicht wollte, dass sie geboren wurde, alles dazu getan hat, damit sie immerhin als Autorin zur Welt kommen konnte. Darüber hinaus untermauert die Tatsache, dass er Nelia kurz danach darum bittet, ihn zu duzen, beim Weggehen sie auf die Wange küsst und kurz danach zurückkommt, um ihr mitzuteilen, er habe sich »ausführlich erkundigt« und sie solle sich wegen der Angelegenheit mit der 3sat Redaktion überhaupt keine Sorgen machen (NK 346f.), Gruhns' Selbstverständnis als Figur, welche die vakante Vaterposition für sich in Anspruch nimmt. Diese Vaterposition entspricht allerdings nicht einer patriarchalischen Machtposition, sondern lässt sich eher als ehrlicher Versuch Gruhns' deuten, in Nelia's Leben ein positives männliches Vorbild zu verkörpern und für sie als vertrauenswürdige, schützende und unterstützende Gestalt zu fungieren, also wenn nicht die Funktion eines Vaters, jedoch mindestens die einer Art Onkel²⁴⁴ zu übernehmen.

In dieser Hinsicht erweist sich die Darstellung der Hauptverlegerfigur in Streeruwitz' Roman als wichtiger Reflexionspunkt im Hinblick nicht nur auf die Funktion des Verlegers als Mittler zwischen Autoren und Literaturbetrieb, sondern auch auf seine Rolle innerhalb einer von teilweise verborgenen patriarchalischen Mächten geprägten Gesellschaft. Dementsprechend lässt sich Gruhns' Verhalten nicht als Ereignis individueller Denk- und Handlungsweise interpretieren: Es stellt vielmehr das Produkt eines kollektiven bzw. sozialen Habitus dar, welcher von den (überwiegend männlichen) Akteuren mitkonstruiert und aufrechterhalten wird. Als Bereich, der seit den Ursprüngen bis heute noch – sei es auf der Seite der geistigen Schöpfung, der materiellen Produktion, der Vermittlung sowie auch der Ehrung literarischer Werke – vorwiegend von Männern beherrscht wird und in letzter Zeit Bühne einer zunehmenden Ökonomisierung wurde, wobei nicht mehr der kulturell-symbolische Wert der Texte, der Autoren und der literarischen Institutionen, sondern vielmehr die Geldanhäufung als Ziel und Ausdruck der Macht²⁴⁵ gilt, stellt der »Macho Literaturbetrieb«²⁴⁶ ein konkretes Beispiel dafür dar, wie das Patriarchat in allen Sphären der Gesellschaft und auf ihre Einrichtungen und Protagonisten unmerklich, jedoch unaufhaltsam, eine immer noch wesentliche und strukturierende Wirkung entfaltet.

²⁴⁴ Um sich über seinen Überwachungswahn ihr gegenüber lustig zu machen, nennt Nelia seinen Verleger ironisch, doch auch wohlwollend, »Onkel Gruhns« (NK 315).

²⁴⁵ »Die Aufträge [des Patriarchats, A.G.] werden verschleiert weitergegeben. [...] Das Ziel ist nicht mehr die Eroberung von Land, sondern die Erringung von Marktanteilen. Das Ziel der Macht ist die Geldanhäufung.« M. Streeruwitz: Tübinger Poetikvorlesungen, S. 46.

²⁴⁶ N. George: »Macho Literaturbetrieb« – online.

Demzufolge kommt der Darstellung des Verlegers Gruhns und seines Habitus ein exemplarischer Charakter zu, da er im Roman sowohl als Fortführer der patriarchalischen Tradition, jedoch auch als Opfer ihrer neuen Erscheinungsformen, wie der absoluten Macht des Geldes, welches sich in unserer Gegenwart als »Realausdruck des Patriarchats«²⁴⁷ durchgesetzt hat, auftritt und, indem sein Lebenslauf und sein Verhalten »als exemplarische Schnittstelle aller komplexen Strukturen, die uns bilden, die wiederum von uns mitkonstituiert werden«²⁴⁸, ausgeführt werden, es ermöglicht, am Beispiel des sozialen Teilbereichs des Literaturbetriebs, die ganze Gesellschaft, paradigmatisch darzustellen und zu interpretieren.

4.3.3.3 »Man muss auf alle Verleger aufpassen« – weitere Verlegerfiguren im Roman

Auch wenn Gruhns im Rahmen der Handlung die relevanteste Verlegerfigur verkörpert, tauchen im Roman zusätzliche fiktive Verlegercharaktere auf, die kleinere und für die Entfaltung der Geschichte eher untergeordnete Rollen spielen, allerdings einerseits als fiktionalisiertes Vorbild für weitere Verlegertypen dienen und andererseits wiederum dazu beitragen, die Macht-, Geschlechter- und Generationsverhältnisse im Literaturbetrieb zu erhellen. Es handelt sich um die Figuren des älteren Verlegers Umlauf und der Chefin jenes Grußkartenverlags, mit dem der Protokoll Verlag sich den Stand auf der Buchmesse teilen muss; schließlich zählen auch die zwei jungen Leute, die erst kürzlich eine Art Independent-Verlag gegründet haben und Interesse an Nelia's Arbeit zeigen, zu den Verlegerfiguren im Roman.

Als bissige und teilweise groteske, dennoch den realen Umständen entsprechende Karikatur des alten chauvinistischen Verlegers, dessen körperliche Haltung und Sprachgebrauch zudem als Ausdruck einer expliziten Frauenfeindlichkeit gilt, dient im Roman die Figur Umlauf. Dass er als Verkörperung jenes männlich-patriarchal und autoritär geprägten Habitus, der – wie schon gesehen – Gruhns' Führungsstil wesentlich beeinflusste –, sowie als Vertreter der älteren (Männer-)Generation angesehen werden darf, die bisher die Macht in den Händen gehalten und den Literaturbetrieb zu ihrem Reich gemacht hat, nun aber vom Voranschreiten einer neuen Generation, die aus jüngeren und engagierten Leuten – darunter auch Frauen – besteht, sich bedroht fühlt, beweisen seine zwei Auftritte im Roman: Im ersten Fall setzt er sich leicht angetrunken und begleitet von einer Frau, die er als eine Puppe mit sich herumführt und dann abkommandiert, an den Tisch, wo Nelia und Gruhns während der Party nach der Preisverleihung sich mit dem Literaturkritiker Peter Meier unterhalten, obwohl niemand ihn dazu eingeladen hat. Daraufhin beschwert er sich zunächst über die Tatsache, dass immer jüngere

247 Streeruwitz, Marlene: Tagebuch der Gegenwart, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2002, S. 178.

248 M. Streeruwitz: Tübinger Poetikvorlesungen, S. 64.

Schriftsteller – insbesondere Schriftstellerinnen wie Nelia – Platz und Anerkennung im Literaturbetrieb finden, bezeichnet sie abwertend als »Junggemüse« (NK 120) und äußert sich anschließend unverhohlen sexistisch, als er die Schriftstellerin des Pangäa Verlags als »Kuh« (NK 122) und den Vorfall während der Preisverleihung missbilligend als »Damencatchen« (NK 120) abstempelt. Als er sich dann über die vermeintliche Krise des Buchhandels beklagt und in eine Auseinandersetzung mit Nelia's Verleger gerät, beendet er die Diskussion, indem er Gruhns' Argumente nicht ernst nimmt, sondern sie für Versuche seines Gegners, sich aufzuspielen, um mit Nelia ins Bett zu gehen, hält, und ungeachtet der Tatsache, dass Nelia gerade neben ihm sitzt, seine Meinung ungeniert kundtut. Umlaufs männlich-sexistische Suada wird schließlich von einem Autor seines Verlags unterbrochen, der – wie eine Art Babysitter – sich für das Verhalten seines Verlegers entschuldigt und den Mann vom Tisch wegbringt.

Umlaufs Abneigung gegen junge Schriftstellerinnen, die als unterschwellige Reaktion auf jene Veränderungen gelesen werden darf, welche die bisherige männliche Dominanz im Literaturbetrieb und seine patriarchalische Struktur gefährden könnten²⁴⁹, wird mittels eines zweiten Auftritts des Verlegers verstärkt thematisiert und inszeniert: Höchstwahrscheinlich angetrunken begibt Umlauf sich absichtlich zum Stand des Protokoll Verlags und, von der momentanen Anwesenheit Gruhns' profitierend, greift er die unbeschützte Nelia verbal an, indem er ihr vorwirft, junge Frauen wie sie seien nur »Jungzicken«, die glauben, sie könnten »mit [ihrem] Geschreibsel einen Eindruck machen« (NK 334), jedoch »alles« – d.h. den männlich dominierten Literaturbetrieb – ruinieren. Des Weiteren deutet auch seine Körperhaltung²⁵⁰ seine Absicht an, Nelia seine männliche Überlegenheit ebenfalls physisch spüren zu lassen, was die junge Frau dazu treibt, reflexartig einen Laptop als Schild in den Händen zu halten, um sich vor dem Mann zu wehren. Doch bevor die Situation eskalieren kann, wird Umlauf von demselben Autor, der ihn schon bei der Party weggebracht hatte, angepackt und vom Stand weggedrängt.

-
- 249 »Streeruwitz schafft mit Nelia als junger emanzipierter Autorin, die versucht, sich einen Platz zu nehmen, in einem männerdominierten Kunst- und Literaturbetrieb, auch eine Amazonie, die sich einen Raum nehmen will, der ihr aufgrund einer männerdominierten Gesellschaftsordnung nicht zusteht. Das ist der Tatbestand, den die männliche Figur Umlauf Nelia vorwirft. Um keine Kriegshandlungen handelt es sich hier, doch die Gesten des Mannes wirken nichtsdestotrotz bedrohlich und sollen auch bedrohlich wirken, denn die Exklusion der Frauen aus dem Literaturbetrieb wäre das Ziel dieses Mannes. Als Stellvertreter einer institutionalisierten Männlichkeit greift Umlauf Nelia an, weil er befürchtet, seine Weltordnung könnte ins Wanken geraten.« Seisebacher, Priska: Neue Götter, alte Patriarchen. Die Griechenlandkrise als Ausgangspunkt einer Kapitalismuskritik bei Jelinek und Streeruwitz [Diplomarbeit], Universität Wien: Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät 2015, S. 70.
- 250 Zunächst stützt er sich mit beiden Händen auf dem Tisch ab und beugt sich nach vorne, sodass sein Gesicht ganz nah an Nelia's Gesicht gerät; danach ballt er die Hände zu Fäusten, dreht sie in der Luft und »fuchteilt [...] mit dem Zeigefinger an ihrem Gesicht herum« (NK 334).

Im Vergleich zu Gruhns, der, wie gesehen, Unterstützer, aber zugleich auch ›Opfer‹ der patriarchalischen Strukturen des Literaturbetriebs ist, verkörpert die Figur Umlauf mit seinem frauenfeindlichen und gewalttätigen Verhalten das Patriarchat schlechthin, welches jede Form von Kooperation bzw. Gleichstellung zwischen Männern und Frauen streng ablehnt und dessen Vertreter ihre langbesetzte Machtposition – in diesem Fall die Position eines Verlegers, der über das Schicksal von Autoren und Autorinnen entscheiden darf – dazu nutzen, um den *status quo* zu erhalten und Frauen weiterhin zu unterdrücken.

Allerdings taucht im Roman, wenn auch eher am Rande der Handlung, ebenfalls eine weibliche Verlegerfigur auf: Isabella, die Leiterin jenes Grußkartenverlags, der sich mit dem Protokoll Verlag einen Messestand teilen muss. In einem Bereich, dem Verlagswesen, wo alle führenden Positionen von Männern besetzt sind, scheint diese Verlegerfigur auf den ersten Blick eine Ausnahme zu bilden; trotzdem lässt sie sich ebenfalls als Figur interpretieren, welche die schleichenden Auswirkungen des Patriarchats im Literaturbetrieb indirekt ans Licht bringt. Erstens ist ihr Unternehmen kein traditioneller Verlag: Es werden nämlich keine Bücher verlegt, sondern »Grußkarten für alle Fälle« (NK 305) hergestellt, also Gegenstände, die nicht zum traditionellen Buchhandel gehören und im Vergleich zu Büchern für minderwertigere Ware gehalten werden. Daraus lässt sich schließen, dass Isabellas Position eigentlich nur eine scheinbare Machtposition ist: Auch wenn sie aktiv am Literaturbetrieb – wie ihre Anwesenheit auf der Buchmesse beweist – teilnehmen darf, muss sie sich jedoch eher am Rand halten und steht damit nicht auf dem gleichen Niveau wie die Männer, die als einzige mit der hochwertigen Ware ›Bücher‹ handeln dürfen. Die einzige Aufgabe der »Glückskindgrußkartenverlegerin« (NK 338) ist es, an ihrem Stand strickend in einer Ecke zu sitzen und vorbeilaufenden Interessierten ihre Ware zu zeigen. Zweitens verkörpert die etwas ältere Verlegerin auch nicht den Typus der *self-made-woman*, die ihre berufliche Laufbahn selbstständig wählen und bestimmen konnte. Wie sie Nelia erzählt, während die beiden nach Umlaufs Eklat ein Glas Prosecco trinken – ein Zeichen von weiblicher Solidarität –, hat Isabella den Verlag nicht selbstständig gegründet, sondern von ihrer Familie geerbt. Nur aus diesem Grund ist sie Verlegerin geworden und versucht seitdem, »das Beste daraus zu machen« (NK 336), und zwar ohne weitere Ansprüche zu erheben. In dieser Hinsicht fungiert die Verlegerinfigur als weiteres Beispiel der passiven Anpassung und Assimilation der Frau an die patriarchalischen Strukturen der Gesellschaft, wie ihr Sprachgebrauch ebenfalls einleuchtend darlegt: Wie Gruhns bezeichnet sie Nelia, wenn sie dem Verleger den Vorfall mit Umlauf erklären will, als »Ihre [also Gruhns', A.G.] Autorin« (NK 342) bzw. »Ihre [...] Nelia« (NK 343), und rät ihm dazu, auf sie besser aufzupassen (NK 342), als wäre Nelia tatsächlich Gruhns' Eigentum.

Stellt also auch die einzige weibliche Verlegerfigur, die im Roman als handelnde Figur vorkommt, wenn auch *ex negativo* eine weitere Personifikation jener pa-

triarchalischen Macht dar, die im Literaturbetrieb herrscht, scheint zumindest das Verlegerpaar, das Nelia während der Messe trifft, hinsichtlich der Möglichkeit, die patriarchalischen Strukturen und Institutionen des Literaturbetriebs abzuschaffen, einen Hoffnungsschimmer zu bieten. Nicht zufällig stammen die zwei jungen Verleger nicht aus der Stadt der Banken, sondern aus der Hauptstadt Berlin, wo seit der Jahrtausendwende immer mehr junge Leute, darunter auch Schriftsteller aus Deutschland und der ganzen Welt, ihr Glück versuchen und in den letzten Jahren viele Independent-Verlage gegründet wurden²⁵¹, deren Ziel es ist, sich dem Konformismus des Buchmarktes zu entziehen und neue engagierte Projekte zu entwickeln. Darüber hinaus besteht das Paar nicht aus zwei Männern, sondern aus einer Frau und einem Jungen, wobei der Name des Verlags – hunger publishing – nicht nur auf das Motiv des Hungers, welches die ganze Handlung durchzieht²⁵², anspielt, sondern identisch mit dem Nachnamen der Gründerin ist, was eine Art symbolische Überlegenheit der Frau suggeriert. Ferner sind die beiden die einzigen, die eine spontane Begeisterung für Nelia und ihr Werk manifestieren und sie dazu ermuntern, mit ihnen Kontakt aufzunehmen, um, statt »bei diesen vergangenen Typen [zu] verschmachten« (NK 328), Teil eines Kollektivs – auch wenn sie einzeln sprechen, benutzen die beiden immer die Pluralform ›wir‹ – von jungen Leuten zu werden, die wie Nelia jene Erbschaft, die aus jenen verachteten und patriarchalisch-autoritären Strukturen besteht, die von der alten Generation im Literaturbetrieb hergestellt und bisher verteidigt wurden, ablehnen und neue progressive und inklusive Konzepte entwickeln wollen (ebd.).

Obwohl sie keine relevante Rolle in der Handlung spielen, dienen diese drei Verlegerfiguren dazu, einerseits weitere Verlegertypen und -habitusformen zu illus-

251 »Umgekehrt sind Verlage auch für Orte attraktiv, wie etwa das Buhlen der Stadt Berlin um den Suhrkamp Verlag, wie dessen Wegzug aus Frankfurt am Main im Jahr 2010 deutlich gemacht hat. Ein weiteres Beispiel ist der Umzug des Ueberreuter Verlags von Wien nach Berlin im Jahr 2012. Blumenbar und Salis waren beide in anderen Städten gestartet, zogen im selben Jahr schließlich auch aus den Gründen nach Berlin, die für viele Büchermacherinnen und Büchermacher die Stadt anziehend machen: ›Berlin ist im Moment die Stadt, wo sich am meisten dreht in Sachen Bücher. [...] Viele Indie-Verlage sind hier. Das Netzwerk ist stark, [...] und es ist spannend, hier zu schauen, ob ich meine Autoren in Lesungen reinkriegt und in Literaturfestivals, äußert sich ein Verleger zur Stadt. Und wenn ein Interviewpartner konstatiert: ›Der Zeitgeist wird im Moment eben stärker in Berlin formuliert als in Stuttgart‹, so beschreibt diese Aussage einen Kontext bzw. Bedingungen vor Ort, die für kulturelles Geschehen und Produzieren attraktiv sind. In keine andere Stadt sind in den letzten Jahren so viele Künstlerinnen und Künstler aus der ganzen Welt gezogen.« L. Schöllhuber: Independent Verlage am konzentrierten Buchmarkt, S. 84.

252 Im Roman spielt das Hunger-Motiv eine signifikante Rolle, und zwar nicht nur was den symbolischen Hunger nach Anerkennung im literarischen Feld der Protagonistin, die selbst ihres Vegetarismus wegen stets unter Hungersnot leidet (NK 65 und 107), angeht, sondern auch in Bezug auf die Griechenland-Krise und den prekären Zustand des griechischen Volkes.

trieren, die überdies vom Geschlecht und/oder von einer bestimmten Generationszugehörigkeit abhängen, andererseits den Literaturbetrieb nicht nur als sozialen Raum, wo patriarchalische Mächte immer noch herrschen, zu entlarven, sondern diesen auch als möglichen Kampfplatz gegen solche Mächte auszuweisen.

4.3.4 Eine weibliche Erzählung in/von einer männlichen Welt

Nimmt man die gesamte Struktur des Romans unter die Lupe, lässt sich die ganze Handlung als Reihenfolge von Ereignissen zusammenfassen, die einen ausgeprägten literaturbetrieblich-gesellschaftlichen Charakter vorweisen, wobei allen Figuren – einschließlich der Protagonistin – eine bestimmte Rolle zugeschrieben wird, die ihre Funktion als Rädchen im Getriebe, das nur »funktionieren« (NK 5) muss, hervorhebt. Besonders am Beispiel der Fiktionalisierung der Preisverleihung des *Deutschen Buchpreises*, welche einer festen Dramaturgie folgt, wird die Ritualität, die bestimmten Praktiken des Literaturbetriebs unterliegt und ihr Funktionieren absichert, ans Licht gebracht: Die verschiedenen konstitutiven Momente, die den Ablauf dieses Events streng regulieren, als ob »die Zeit in die Regie gefesselt« wäre (NK 82), werden aus der Perspektive der Protagonistin, die das Geschehen unmittelbar erlebt, mittels eines fast zeitdeckenden Erzählperspektivs wiedergegeben, sodass im Roman die Auszeichnungsvergabe nach ihrem vorgegebenen Schema (re-)inszeniert wird. In einem solchen Fall – so wie auch an anderen Stellen im Roman, wo weitere literaturbetriebliche Ereignisse, welche auch eine eigene kennzeichnende Ritualität aufweisen, wie z.B. die Autoreninterviews oder das Fotoshooting, performativ wiedergegeben werden – wird eine fiktionale Inszenierung des Literaturbetriebs und seiner Praktiken realisiert, die sich auf die strukturelle Entfaltung der Handlung sowie auf die Aktionen der einzelnen Figuren und deren Verhältnis zueinander auswirkt. Solche Teile der Handlung lassen sich als Literaturbetriebs-Szenen im Sinne einer performativen Darstellung jener außerliterarischen Bedingungen interpretieren, welche insbesondere die Vermittlung und Rezeption von literarischen Texten steuern und die Autonomie sowohl der Literatur an sich als auch der verschiedenen Akteure, die im Literaturbetrieb tätig sind, einschränken und teilweise gefährden. Demzufolge ist die Handelslogik der Figuren, die in solchen Szenen vorkommen, sowie ihre Funktion und Position innerhalb der Handlung, wie auch schon am Beispiel der Verlegerfigur Gruhns illustriert wurde, nicht ausschließlich subjektiv motiviert, sondern sie folgt bestimmten Verhaltensmustern, die entweder offensichtlich oder getarnt die ›ungeschriebenen‹ Konventionen des Literaturbetriebs reproduzieren. In diesem Zusammenhang wird die Fiktionalisierung des Literaturbetriebs und seiner Rituale, die nicht unbedingt öffentlicher Natur sind oder ausschließlich Produktions-, Vermittlungs- und Rezeptionsprozesse veranschaulichen, zum strukturierenden Darstellungsprinzip erhoben, das, wie in einer Literaturbetriebsfiktion üblich, die Entfaltung der Handlung, die Schauplätze

ze, wo diese spielt, sowie die Figurenkonstellation und die Rolle und Position des Erzählers reguliert.

Im Roman entsteht allerdings zwischen dem den Ritualen und Praktiken des Literaturbetriebs unterworfenen Erzählten und dem Erzählen eine Spannung, die jenen Kampf der Protagonistin gegen den männlich dominierten und von wirtschaftlichen Interessen beherrschten Literaturbetrieb auf erzählstrukturelle Ebene überträgt. Wie schon erwähnt, wird das ganze Geschehen von einer personalen Sie-Erzählerin wiedergegeben, die sich mit der Protagonistin des Textes, also Nelia, identifizieren lässt. Dank der internen Fokalisierung der Erzählinstanz, die nicht nur das wiedergibt, was vor Nelia Augen geschieht, sondern mittels des ständigen Wechsels zwischen Gedankenbericht, erlebter Rede und erlebtem inneren Monolog über den Ablauf und die Wirkung der (literaturbetrieblichen) Ereignisse nachdenkt, fungiert Nelia – wie es schon in Ortheils Roman der Fall war – als Reflektorfigur, aus deren Perspektive das Geschehen selektiv und zugleich kritisch²⁵³ erzählt wird und die anderen Figuren und ihre Beziehungen zueinander betrachtet werden. Allerdings werden einige Figuren, die im Roman sowohl was die Entfaltung der Handlung als auch was ihre symbolische Funktion betrifft, eine wichtige Rolle spielen, wie eben die Verlegerfigur Gruhns, nicht nur durch die Fremdcharakterisierung seitens der Erzählinstanz porträtiert, sondern auch durch die direkte und indirekte Wiedergabe ihrer Worte, wobei ihre Funktion sowohl als literaturbetriebliche Akteure als auch als allegorische Personifikationen bestimmter sozialer Verhältnisse diskursiv erörtert wird. Die Tatsache, dass insbesondere die Aussagen von Figuren, die eine symbolische oder aber eine ökonomische Machtposition innehaben und folglich in der literaturbetrieblichen Hierarchie der Protagonistin gegenüber einer überlegenere Stellung einnehmen, wie z.B. der Verleger Gruhns und das Heubli-Paar, durch die Anwendung der direkten Rede unmittelbar vorgetragen werden, während die Ansichten und Reflexionen Nelia von der Erzählinstanz fast immer²⁵⁴ entweder in Form von indirekter Rede oder von inneren Gedanken

253 »Für meine Romanfiguren. Ich gehe radikal von der Wahrnehmung einer als alleiniges und dominantes Wahrnehmungszentrum konzipierten literarischen Figur aus. Die Autonomie der literarischen Figur ist durch die Erzählinstanz garantiert. Diese Figur spricht aus sich heraus. Alle Wahrnehmung läuft über diese Figur. Wird von dieser Figur gefiltert. Der Roman führt die gelebten oder erinnerten Erfahrungen dieser Figur entlang. Der Roman selbst ist das Medium der Autonomie der jeweiligen Figur. In einem Vorgriff wird der von der Moderne intendierte Idealzustand der autonom gedachten Person formal ermöglicht. Und. In der schonungslosen Gegenüberstellung der literarischen Figur und der zu lebenden Realität die Kritik daran geübt.« Streeruwitz, Marlene: Das Wundersame in der Unwirtlichkeit. Neue Vortlesungen, Frankfurt am Main: Fischer 2017, S. 13.

254 Erst im Gespräch mit dem Reporter der Salzburger Nachrichten und dann im Fernsehinterview auf Sat3 darf die Protagonistin ihre eigene Meinung frei aussprechen, wobei ihre Worte dementsprechend in direkter Rede wiedergegeben werden.

wiedergegeben werden, reproduziert auf erzählstruktureller Ebene jene Ungleichheit, die im Literaturbetrieb herrscht, wo es nur den Mächtigeren erlaubt ist, ihre Meinung frei auszusprechen und sich auch sprachlich zu behaupten, während diejenigen wie Nelia, die über keine Macht verfügen, von dem öffentlichen Diskurs ausgeschlossen und ihrer eigenen Stimme beraubt werden.

Diese Entgegensetzung zwischen den »Sprachen der Täter« und den »Nicht-Sprachen der Opfer«²⁵⁵, die symbolisch für den asymmetrischen Konflikt zwischen denjenigen, die im Literaturbetrieb sowie in der patriarchalen Gesellschaft die Macht besitzen und ausüben, und denjenigen, die unterdrückt und ausbeutet werden, steht, kommt nicht nur in Bezug auf die Frequenz, mit der die jeweiligen Figuren sich unmittelbar zu Wort melden und ihre Anschauungen offen äußern, zur Schau, sondern auch durch die Anwendung einer Erzählinstanz, die zum einen, da sie der Wahrnehmungsposition und der Sicht der Protagonistin entspricht, aus einer eingeschränkten bzw. unterdrückten Perspektive erzählt, und zum anderen sich einer für Streeruwitz typischen allerdings ihres Duktus wegen entfremdenden Erzählweise bedient. Damit versucht die Autorin jene weibliche Subjektivität, welche die »Darstellung von Wahrnehmungsprozessen und Bewusstseinsinhalten« vorzieht²⁵⁶, den Konventionen der traditionellen (und männlich dominierten) Grammatik und Narration gegenüberzustellen und damit eine Sprache bzw. eine Ausdrucksweise zu entwerfen, die »aus dem Nichts des weiblichen Nichtsprechens entsteht«²⁵⁷. Der männlich beherrschten Welt des Literaturbetriebs, die im Roman dargestellt wird, wird auf der Ebene des Erzählens eine Erzählinstanz entgegengesetzt, die sich performativ, also durch eine ausgeprägte weibliche Wirklichkeitssicht und Stimme, jenem männlichen bzw. gottähnlichen Blick entzieht, der in den narrativen Strukturen der Gesellschaft, also im »patriarchale[n] Text«²⁵⁸ dominiert und diesen für Frauen bzw. alle, die keine Männer sind, unlesbar macht²⁵⁹, sie also aus der Gesellschaft ausschließt, und dessen Macht sich auch in der Literatur durch die Tradierung von männlich-traditionellen Erzählweisen fortsetzt. Die kritische Auseinandersetzung mit den Macht- und Geschlechterkonventionen wird also nicht nur thematisiert, sondern auch erzählerisch inszeniert: Die Befreiung von der Macht der Geschlechterordnung geschieht im Roman dadurch, dass das männliche Darstellungsprinzip des Literaturbetriebs von einer

²⁵⁵ Vgl. M. Streeruwitz: Tübinger Poetikvorlesungen, S. 48.

²⁵⁶ Allrath, Gaby/Surkamp, Carola: »Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung«, in: Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.), Erzähltextanalyse und Gender Studies, Stuttgart/Weimar: Metzler 2004, S. 143–179, hier S. 170.

²⁵⁷ W. Riemet/S. Berka/M. Streeruwitz: »Ich schreibe vor allem gegen, nicht für Etwas.«, S. 48.

²⁵⁸ M. Streeruwitz: Gegen die tägliche Beleidigung, S. 60.

²⁵⁹ Charim, Isolde: »Nichts als Einsatz. Neoliberalismus im Werk von Marlene Streeruwitz«, in: Bong/Spahr/Vogel, »Aber die Erinnerung davon« (2006), S. 24–37, hier S. 33.

weiblichen bzw. nicht-männlichen²⁶⁰ Erzählinstanz konterkariert wird, welche die »stumme« Stimme der Protagonistin und jene »Verschweigung«²⁶¹, zu der Frauen verpflichtet werden, dank ihrer stakkatoartigen Erzählweise²⁶² wieder hörbar macht. Dank dieser unkonventionellen Ausdrucksform versucht die Autorin ein weibliches Narrativ zu entwerfen, welches die (im Literaturbetrieb herrschende) männliche Literatur zu dekonstruieren versucht:

»Frauen erkämpfen sich durch Umformungen der männlichen Literatur, die ihnen eigentlich Objektfunktion zuweist, eigene Sprechpositionen. Sie erzählen ihre andere Geschichte, indem sie die von männlichen Autoren entwickelten Erzählmuster durch Verstöße gegen die vorgegebene narrative Grammatik überfremden.«²⁶³

Während also auf der Ebene des Erzählten am Beispiel von Nelia und weiteren Figuren gezeigt wird, wie insbesondere Frauen oder aber auch all diejenigen, die über keine Macht verfügen, lediglich auf passive Komponente des literarischen Systems reduziert werden, denen jede Subjektivität und Handlungsfähigkeit entzogen wird, erfährt diese Verhältnislage auf der Ebene des Erzählers eine Umwandlung, indem die im Literaturbetrieb gültige patriarchale Hierarchie aus einer weiblichen Perspektive sprachlich seziert und so wiedergegeben wird, dass ihre Gehorsams-, Unterdrückungs- und Ausbeutungsmechanismen aufgedeckt werden und Nelias Zurückweisung aller alten Erbschaften in der Literatur und im Literaturbetrieb von einer Ablehnung der traditionellen Erzählmuster und -weise begleitet

260 Frauen werden von Streeruwitz als Symbolfiguren der (männlichen) Unterdrückung eingesetzt, fungieren also als leuchtendes Beispiel für alle Ausbeutungsphänomene, die in der Gesellschaft stattfinden: »Obwohl Streeruwitz durchgängig aus einer feministischen Perspektive argumentiert, beschreibt sie das Phänomen der Ausgrenzung im Allgemeinen, Unterdrückungsmechanismen, die immer gleich funktionieren, ungeachtet dessen, ob das hegemoneiale Gefälle entlang ethnischer, konfessioneller, sozialer oder Geschlechtergrenzen verläuft.« Millner, Alexandra: »Kriegszuständen. Vergangenheiten als Gegenwarten«, in: Höfler/Melzer, Marlene Streeruwitz (2008), S. 46–61, hier S. 48.

261 M. Streeruwitz: Gegen die tägliche Beleidigung, S. 27.

262 Den Grund für ihre einzigartige Schreibweise, die ganze Sätze vermeidet und den Punkt nicht nur als grafisches, sondern als semantisches Zeichen einsetzt, erklärt die Autorin in ihrer Frankfurter Poetikvorlesung folgendermaßen: »Ich musste einen Ort finden, an dem meine Kontingenz mit der des Lesers in eins fällt. Einen Raum, an dem die Geschichte des Lesers und der Leserin ihren Platz findet. Einen Raum, in dem der Leser und die Leserin den Text über ihr Eigenes vollenden und damit zu ihrem Text machen können. Ich suchte eine Möglichkeit, die nicht zu erzählende Geschichte, die nicht erzählt werden kann, weil ihr keine Sprache zur Verfügung steht, jedenfalls keine verständliche, einzubauen und damit zumindest Raum zu geben. [...] Ich denke, dass der Punkt in der zerrissenen Sprache diesen Raum, diese Möglichkeit schafft.« M. Streeruwitz: Frankfurter Poetikvorlesungen, S. 141f.

263 Schabert, Ina: Englische Literaturgeschichte. Eine neue Darstellung aus der Sicht der Geschlechterforschung, Stuttgart: Kröner 2006, S. 13.

wird. Die akribische und präzise Beschreibung des literaturbetrieblichen Alltags bei gleichzeitiger Berücksichtigung und angemessener Darstellung eines weiblichen Bewusstseins sowie dessen innerer Vorgänge, die von der Erzählinstanz geleistet wird, bietet daher eine »Form [...] feministischer Subversion«²⁶⁴, deren Ziel die Zerstörung des patriarchal geprägten gesellschaftlichen Textes zugunsten einer »vollständige[n] Erhellung aller Lebensbereiche«²⁶⁵ und die Auslöschung aller Abhängigkeitsverhältnisse ist – ein Anliegen, das sowohl von der Protagonistin mittels ihrer Vorstellung einer Literatur, »die auf der Seite der Benachteiligten bleibt« (NK 319) und ihnen eine Ausdrucksmöglichkeit verleiht, als auch von Streeruwitz durch ihre Poetik und in ihrem ganzen Drama- und Prosawerk vertreten wird.

Es lässt sich also feststellen, dass der Roman eine programmatisch-poetologische Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form ans Licht bringt, die eine scharfe Kritik am Literaturbetrieb als sozialer Raum, der als repräsentativer Mikrokosmos für die ganze Gesellschaft und ihre patriarchale Strukturen und Unterdrückungsmechanismen fungiert, übt: Nelia Versuch, sich von jenen Zwängen des Literaturbetriebs zu befreien, die im Roman durch die Fiktionalisierung bestimmter Rituale, Habitusformen und Abläufe inszeniert werden und die Entfaltung der Handlung bedingen, und den Literaturbetrieb als Ort des Gehorsams zu entpuppen, wird von der Anwesenheit einer weiblich markierten Erzählinstanz, die ebenfalls die Konventionen der ›männlichen‹ Grammatik und Erzählweise dekonstruiert, um aus ihren Lücken, eine neue freie Sprache entstehen zu lassen, untermauert und bekräftigt. In *Nachkommen*. findet also eine »sprach- und handlungsisierte Machtkritik«²⁶⁶ Realisierung, welche die Macht des Literaturbetriebs performativ wiedergibt und gleichzeitig versucht, diese durch das literarische Medium selbst zu bekämpfen. Ausgerechnet in diesem Zusammenhang soll schließlich darauf hingewiesen werden, dass die Wahl sowohl einer weiblichen Protagonistin, die als Reflektorfigur fungiert, als auch einer weiblich markierten Erzählinstanz, anstelle einer männlichen Hauptfigur und einer männlichen Stimme, einerseits auf die Durchsetzung und Anerkennung einer weiblichen Autorschaft im Literaturbetrieb und im literaturkritischen Diskurs abzielt und andererseits einen Versuch darstellt, die Unterrepräsentation von Frauen in Literaturbetriebsfiktionen, einem Genre, das wie das System, das es abzubilden beabsichtigt, von männlichen Autoren und folglich von männerzentrierten Plotmustern dominiert wird, zu beheben.

²⁶⁴ Kernmayer, Hildegard: »Poetik des Schweigens. Poetik der Brechung. Poetik des Banalen. Écriture féminine. Zu Marlène Streeruwitz' poetologischen Konzepten«, in: Höfler/Melzer, Marlène Streeruwitz (2008), S. 29-45, hier S. 42.

²⁶⁵ M. Streeruwitz; Frankfurter Poetik, S. 124.

²⁶⁶ Nieberle, Sigrid: Gender Studies und Literatur. Eine Einführung, Darmstadt: WBG 2013, S. 107.

4.3.5 Mit dem Verleger »hinter den Plüschwänden« des Literaturbetriebs

Zusammenfassend lässt sich Streeruwitz' Roman *Nachkommen*, sowohl hinsichtlich der Fiktionalisierung des Literaturbetriebs und seiner Akteure, insbesondere des Verlegers, als auch in Bezug auf die Handlungsstruktur und auf die Erzähweise, welche die Autorin verwendet, um eine detaillierte Darstellung des literarischen Feldes zu liefern sowie eine gezielte und ihrer Werkpoetik entsprechende Kritik an dem literarischen System zu formulieren, als Literaturbetriebsfiktion lesen. Zum einen wird dank der ausführlichen und auf dem jeweiligen Vorbild beruhenden literarischen Verarbeitung zweier wichtiger und höchst wirksamer öffentlicher Veranstaltungen bzw. Institutionen des literarischen Lebens wie des *Deutsche Buchpreises* und der Frankfurter Buchmesse, welche zum Teil die Form einer Literaturbetriebs-Szene annimmt, deren Wahrheitstreue außerdem durch autofiktionale Elemente untermauert wird, jenes poetologische Prinzip des Literaturbetriebs erörtert, das aus teilweise verborgenen Ritualen und Habitusformen besteht, die sich herauskristallisiert haben und bestimmte Mechanismen der Gesellschaft widerspiegeln und reproduzieren. Zum anderen, da *Nachkommen*, als eine Art Metatext zu dem später von der Autorin unter dem Pseudonym Nelia Fehn veröffentlichten Roman *Die Reise einer jungen Anarchistin in Griechenland*, interpretiert werden darf, ist es möglich, den Text als poetologische Fiktion aufzufassen, in der nicht ausschließlich über die ästhetischen Produktionsbedingungen eines literarischen Textes reflektiert wird, sondern auch über jene Mechanismen, welche die Vermittlung und Rezeption eines Werkes steuern und die wenig auf die Intentionen des einzelnen Autors, sondern vielmehr auf die Funktion und Zwecke der übergeordneten Autorschaft des kollektiven literaturbetrieblichen Systems zurückzuführen sind. Da die Behandlung dieser Themenkonstellation im Roman aus Streeruwitz' typischer feministischer Sicht erfolgt, welche, wie gesehen, nicht nur inhaltlich, sondern auch formell-stilistisch zum Ausdruck kommt, fungiert die Fiktionalisierung der literaturbetrieblichen Verhältnislage im Rahmen der Werkpoetik der Autorin, die Literatur als ein politisches Mittel versteht²⁶⁷, einerseits als Widerstandsgestus gegen den männlich-ökonomisch dominierten Literaturbetrieb und seine Institutionen und andererseits als Anstoß, um eine grundlegende Reflexion über die patriarchal geprägten Strukturen unserer Gesellschaft und die daraus folgenden systematischen Unterdrückungsprozesse sowie über mögliche Aussichten auf Veränderung einzuleiten.

In diesem poetologischen Rahmen übernimmt die Darstellung der verschiedenen Verlegerfiguren, ihrer Habitusformen und ihrer Beziehungen zu der Prot-

²⁶⁷ »Die Literatur wirft Fragen auf, um so die Möglichkeit zu eröffnen, die nächste, daran anschließende Frage zu stellen. [...] Solange Fragen gestellt werden, wird Literatur existieren. Das ist das eigentlich Politische an Literatur.« M. Streeruwitz: Frankfurter Poetik, S. 236f.

agonistin eine zentrale Funktion: Die unterschiedlichen Verleger, die im Roman porträtiert werden, fungieren daher nicht nur als Fiktionalisierung des Berufs und der sozialen Rolle dieses höchstrelevanten literaturbetrieblichen Akteurs und auch nicht lediglich als fiktionale Prototypen unterschiedlicher Verlegertypen oder als Alter Egos von real existierenden Verlegerpersönlichkeiten. Sie dienen vor allem als Exemplarfiguren, deren Verhalten die Folgen der Macht jenes Patriarchats »ohne direkte Väter«²⁶⁸, das in alle Bereiche unserer Gesellschaft – einschließlich des Literaturbetriebs – eingedrungen ist, sichtbar macht. Insbesondere verkörpert die Figur Gruhns', die zunächst als eine Art Antagonist von Nelia auftritt, später aber die Protagonistin auf seine Weise unterstützt und in bestimmten Fällen wie ein übermächtiger und Besitz ergreifender Vater vor den Angriffen anderer Figuren schützt, das Paradebeispiel eines Mannes, der sowohl im Privatleben als auch beruflich in einer patriarchalen Ordnung erzogen wurde und dessen Habitus teilweise unbewusst davon beeinflusst wird. Am Beispiel dieser Figur illustriert die Autorin also neben der Machtposition, die dem Verleger im Literaturbetrieb zugeschrieben wird, auch seine Rolle als teils hilfloses Opfer und als passiver Vertreter des Patriarchats und seiner Prinzipien, um ebendiese Prinzipien aufzudecken. Dementsprechend wirkt die fiktionale Verlegerfigur in *Nachkommen*. weder als Würdigung noch als Dämonisierung dieses literaturbetrieblichen Akteurs: In dem Streeruwitz ihrer Poetik treu bleibt und nach ihrem Motto »Ich kann nicht eine schönere Welt entwerfen, als sie ist«²⁶⁹ eine realistisch-akribische Darstellung der Verlegerfigur sowie des ganzen Literaturbetriebs liefert, entsteht eine Literaturbetriebsfiktion, in der die kollektive Poetologie des Literaturbetriebs zum Vorschein gebracht und eingehend illustriert wird, wobei diese zugleich als symbolischer Inbegriff und konkretes Musterbeispiel der allgemeinen gesellschaftlichen Ordnung und ihrer verborgenen Mechanismen aufgefasst werden darf und der ganze Roman zu einer scharfsinnigen sozialkritischen Analyse unserer Gegenwart wird.

4.4 Urs Widmer – *Das Paradies des Vergessens*

4.4.1 Widmers literarische Streifzüge im Literaturbetrieb

Die 1990 veröffentlichte Erzählung *Das Paradies des Vergessens*²⁷⁰, die im Folgenden unter die Lupe genommen wird, stellt kein Unikum im Werk des Schweizer Schriftstellers Urs Widmer dar, denn sie ist, wie auch schon gesehen, nicht der einzige

²⁶⁸ Ebd., S. 16.

²⁶⁹ C. Metz/M. Streeruwitz: »Statt eines Nachworts«, S. 252.

²⁷⁰ Widmer, Urs: *Das Paradies des Vergessens*, Zürich: Diogenes 1990. Im Folgenden im Text abgekürzt mit der Sigle PV.