

2.2 Bisherige Forschungsansätze

Bevor es zu einer Analyse der Literaturbetriebsfiktion und ihrer Merkmale kommen kann, soll an dieser Stelle ein Überblick über jene literaturwissenschaftlichen Arbeiten verschafft werden, die das Phänomen der Literaturbetriebsliteratur in den Mittelpunkt ihrer Reflexion stellen. Zunächst sei angemerkt, dass dieses Thema noch als ein ziemlich unerforschter Bereich der Literaturwissenschaft gilt; dementsprechend wurden die ersten Forschungsansätze, welche fiktionale Texte über den Literaturbetrieb in den Blick nehmen und diese mit unterschiedlichen Ausgangspunkten und Zielen aus ebenso verschiedenen Perspektiven analysieren, erst in den letzten 15 Jahren zirka entwickelt.

Insgesamt lassen sich in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu diesem Thema drei Haupttendenzen beobachten: Einige Literaturwissenschaftler betrachten die Literaturbetriebsliteratur nicht als autonome literarische Form, sondern eher als Begleiterscheinung, die eng mit dem (Wieder-)Aufkommen in der deutschsprachigen Literatur nach der Wende von bestimmten Themenkonstellationen, wie z.B. dem Wirtschaftssystem oder der Arbeitswelt⁸, oder von Formen der fiktionalen Selbstinszenierung der Autoren, verbunden ist. Ein zweiter Ansatz wird von D.-C. Assmann vertreten, der den Begriff »Literaturbetriebs-Szene« entwickelt hat, um Texte zu bezeichnen, welche den Literaturbetrieb und seine Praktiken thematisieren und gleichzeitig inszenieren, und sie von anderen Formen von ›Literatur über Literatur‹ abzugrenzen. Ein dritter und letzter Strang der Forschung plädiert hingegen für die Eingliederung der Literaturbetriebsliteratur in die deutschsprachige literarische Tradition, und zwar als Weiterentwicklung oder Unterform des Künstlerromans. In diesem Zusammenhang darf in erster Linie dem Ansatz von J. Wiele und seinem Begriff der »poetologische[n] Fiktion« eine entscheidende theoretische Relevanz zugeschrieben werden.

Zumal insbesondere die zwei letzteren Perspektiven ausschlaggebende Ansatzpunkte sowohl für eine einschlägige Bestimmung der Hauptmerkmale der literarischen Form der Literaturbetriebsfiktion als auch für die darauffolgende textanalytische Untersuchung der Funktion der Fiktionalisierung der Figur des Verlegers liefern, werden die beiden nun ausdrücklich unter die Lupe genommen und kritisch erörtert.

8 »Inwiefern bestimmte Formen von Gegenwartsliteratur auf ökonomische Phänomene generell oder den Buchmarkt im Speziellen verweisen, ist nicht trennscharf zu beurteilen.« L. Herrmann/S. Horstkotte: *Gegenwartsliteratur*, S. 204.

2.2.1 Eine »Redeskription literaturbetrieblichen Verderbens«: die Literaturbetriebs-Szene

Als bisher einschlägiger Versuch, das Phänomen der Literaturbetriebsliteratur in seinen Konturen zu erfassen und einer literaturwissenschaftlichen und zugleich literatursoziologischen Analyse zu unterziehen, darf man den Forschungsansatz von David-Christopher Assmann und sein Konzept der »Literaturbetriebs-Szene« betrachten. Als Ausgangspunkt für seine Studie *Poetologien des Literaturbetriebs* (2014)⁹ greift Assmann einerseits auf die schon vorgestellte Debatte über das »Verderben der Literatur im Literaturbetrieb«, andererseits auf Luhmanns Theorie der sozialen Systeme zurück. Fiktionale Texte, die sich mit dem (gegenwärtigen) Literaturbetrieb auseinandersetzen, bieten seines Erachtens eine »Redeskription«¹⁰ jenes Verderbens der Literatur im Literaturbetrieb¹¹, welches in den jeweiligen Literaturbetriebsromanen performativ ans Licht gebracht wird (PL 28). Das Ziel seiner Arbeit besteht demzufolge überwiegend in einer systemtheoretischen Analyse der verschiedenen Verfahren, die »das Einpassen von Operationen in das ›Formenkombinat des Kunstwerks‹ (Luhmann)« (PL 9), also eine Kopplung von primären und sekundären Formen der (literarischen) Kommunikation realisieren (PL 29), welche in jenen fiktionalen Texten, die den Literaturbetrieb und seine Praktiken nicht nur inhaltlich, sondern auch performativ ins Zentrum rücken, zum Vorschein kommt.

Die primären Formen der Kommunikation bilden nach Luhmann die eigentlichen Kunstwerke: Diese lassen sich aber erst durch die Anwendung von sekundären Formen beobachten und anerkennen, und zwar durch das Vorhandensein eines Kunst- bzw. Literaturbetriebs (PL 33). Da die Unterscheidung zwischen diesen beiden Formen nur systematisch erfasst werden kann, bestimmen sich primäre und sekundäre Formen gegenseitig, also relational, indem sie sich voneinander abgrenzen, sich verschiedener Medien bedienen und sich an verschiedenen Selektions- und Wertkriterien orientieren.¹² Die sekundären, literaturbetrieblichen Formen

9 Im Folgenden im Text abgekürzt mit der Sigle PL.

10 Assmann benutzt hier einen Begriff, den schon Luhmann sich von der englischen Philosophin Mary Hesse entlehnt hatte (»redescription«); bei Redeskriptionen handelt es sich um Neubeschreibungen von Beschreibungen, oder besser gesagt »um Versuche der Objektivierung doppelter Kontingenz, um Versuche, Kunstwerke als Gespräche in sich selbst zu beobachten«. N. Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, S. 54, Anm. 65.

11 Am Beispiel von verschiedenen Werken und Autoren der Gegenwartsliteratur veranschaulicht Assmann vier Kategorien vom »Verderben« der Literatur: 1) das Verderben der Literatur durch die Medien (Bodo Kirchhoffs *Erinnerungen an meinen Porsche und Schundroman*); 2) das Verderben der Literatur durch das Gerede (Andreas Maiers *Sanssouci*); 3) das Verderben der Literatur durch die Wahrheit (Norbert Gstreins *Die ganze Wahrheit*); 4) das Verderben der Literatur durch die Literatur (Ernst-Wilhelm Händlers *Die Frau des Schriftstellers*).

12 Kunst orientiert sich an einem Code, welcher binär zwischen Schönem und Hässlichem unterscheidet, während im »Kunstbetrieb [...] ein ›Code‹, nämlich eine laufend durchgehaltene

markieren die primären literarischen Formen als solche und stellen folglich nicht nur »eine ›erste Stufe der Annäherung« (Luhmann) an das jeweilige Kunstwerk« seitens eines externen Beobachters (PL 35) dar, sondern ermöglichen die Entstehung einer Literatur bzw. Kunst, die als solche anerkannt wird.

Literarische Texte, welche die Beobachtung ebenjener Unterscheidung und die anschließende Kopplung zwischen primären und sekundären Formen zu ihrem Gegenstand machen und Formen der sekundären literarischen bzw. literaturbetrieblichen Kommunikation zur Anfertigung und strukturellen Gestaltung von primären Formen anwenden, realisieren demnach »eine Selbstbeschreibungsformel literarischer Kommunikation, die durch die Unterscheidung von primären und sekundären Formen strukturiert ist« (PL 37) und ihren Ausdruck in der sogenannten Literaturbetriebs-Szene findet (PL 29). Diesen Begriff leitet Assmann sowohl sprachlich als auch theoretisch von Rüdiger Campes Konzept der »Schreibszene« ab: In einer sogenannten Schreibszene kommt es zu einer Kopplung zwischen dem »szenischen Rahmen[...] des Schreibens«¹³ und dem Akt des Schreibens selbst. Anstatt aber diese Kopplung nur motivisch zu thematisieren, wird sie gleichzeitig formal-ästhetisch »im Schnitt zwischen Schrift und Medium, Unterbrechen und Koppeln – im Schnitt, der die Implikation der Techniken in der Reproduktion der Symbolsysteme unterbricht und ihre Kopplungsstücke sehen lässt«¹⁴ – inszeniert. Texte, die eine Schreib-Szene schildern, bringen also jenes »nicht-stabile[...] Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«¹⁵, welches das Schreiben als physischen Prozess bestimmt und reguliert, nicht nur semantisch, sondern eben szenisch-dramaturgisch ans Licht.

Mit einem Blick auf die jüngste Literatur konstatiert Assmann, dass in den Texten, die sich fiktional mit dem Akt der literarischen Schöpfung auseinandersetzen, neben der traditionellen »Thematisierung und Reflexion individueller Schreibprozesse« (PL 42) die ökonomischen, soziostrukturellen und kommunikativen, also literaturbetrieblichen Umstände, die das literarische Schreiben begleiten, an Bedeutung gewinnen. Im Hinblick auf diese Tatsache schlägt er demnach vor, die Schreib-Szene der Gegenwart als Literaturbetriebs-Szene aufzufassen:

»Als ›Rahmenbedingungen literarischer Arbeit‹, ja als ›Umstände der Produktion‹ fungieren vielmehr die Praktiken von Akteuren der ›Einrichtungen [...], in denen es nicht unwahrscheinlich ist, Kunst anzutreffen‹. [...] Damit transformieren sie die Schreib-Szene in eine Literaturbetriebs-Szene, in der der sozialstrukturelle

binäre Orientierung nach ›Passen‹ und ›Nichtpassen‹ der zu wählenden Formen« herrscht. N. Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, S. 190.

13 Campe, Rüdiger: »Die Schreibszene. Schreiben«, in: Zanetti, Sandro (Hg.), Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 269-282, hier S. 275.

14 Ebd., S. 282.

15 Ebd., S. 271.

Rahmen der Literatur ›poetologische Unterscheidungen anreg[t]‹, die nicht lediglich im Bereich der programmatischen Selbstreflexion zu verorten sind, sondern in ihrer Form über diese hinausweisen.« (PL 43f.)

Eine Literaturbetriebs-Szene besteht demzufolge nicht nur in der bloßen Thematisierung oder Fiktionalisierung der literaturbetrieblichen Rahmenbedingungen, welche die Entstehung von literarischen Texten anregen und sich auf ihre Vermittlung und Rezeption auswirken; sie zeichnet sich vor allem dadurch ab, dass die Verkettung zwischen primären und sekundären Formen, also jene »angenommene literaturbetriebliche ›Störung‹ der Literatur« (PL 473), zum Darstellungs- und Inszenierungsprinzip erhoben wird. Damit wird eine zwischen Literatur und Betrieb entstehende »Irritation zur literarischen Form geadelt« (ebd.), wobei es anschließend zu einer »Wiederbeschreibung [kommt], die kritisch ausfallen und Änderungen anregen mag«¹⁶ und eine Redeskription des Verderbens der Literatur im Literaturbetrieb vor die Augen des Lesers führt. Darüber hinaus zeugt die Literaturbetriebs-Szene von dem latenten Verschwinden einer individuellen Autorschaft zugunsten einer kollektiven Urheberschaft, an der nicht nur der einzelne Autor mitwirkt, sondern auch alle Instanzen und Akteure, die an der Produktion eines literarischen Werkes offensichtlich oder indirekt teilnehmen:

»Geformt wird die Literaturbetriebs-Szene durch die literarische Thematisierung des sozialstrukturellen Rahmens der Literatur, bei gleichzeitiger Regulation der Literatur durch ihr sozialstrukturelles Eingebundensein, das die an literarischen Entstehungs-, Vermittlungs-, Medialisierungs- und Förderungsprozessen beteiligten Akteure und Organisationen bestimmen. Es geht also um eine literarische Form, in der Literaturbetriebsakteure und -organisationen an der literarischen Form, zu der sie sich produzierend, vermittelnd oder rezeptierend verhalten, ›mitwirken‹.« (Ebd.)

Indem die Literaturbetriebs-Szene eine Kopplung zwischen den primären Formen der Literatur und den sekundären ihrer Vermittlung und Rezeption wenn auch nur fiktional reproduziert, also die Irritationen veranschaulicht, die zwischen dem Kunstsystem und seiner Umwelt vorkommen, enthüllt sie eine Binsenwahrheit, die durch die Verabsolutierung der literarischen Kommunikation und die traditionelle Vorstellung einer anzustrebenden Autonomie der Kunst längst verdrängt wurde, nämlich dass »so wie Autoren, auch wenn sie sich dem verweigern, immer auch Betriebsakteure sind, so [...] Literatur immer auch Literaturbetriebsliteratur« (PL 479) ist, und zwar ein Produkt kollektiver Kreativität, das von seinen soziostrukturellen und ökonomischen Entstehungsbedingungen, schlicht vom Literaturbetrieb, nicht absehen kann bzw. darf.

16 N. Luhmann: Die Kunst der Gesellschaft, S. 54.

Assmanns Studie, die zur Etablierung eines neuen Forschungsstranges beigetragen hat, zu dem auch diese Arbeit zählen soll, zielt also auf ein besseres Verständnis und auf eine thematische und formale Analyse der oft vernachlässigten oder manchmal sogar abwertend¹⁷ von der Literaturkritik behandelten Form der Literaturbetriebsliteratur ab. Es kommt Assmann der Verdienst zu, Texte, die den Literaturbetrieb thematisieren, im Hinblick auf die Auswirkungen seiner Fiktionalisierung auf die Erzählstruktur, nämlich als wirksames und stilbildendes Darstellungsprinzip analysiert zu haben und dadurch neue Möglichkeiten der Interpretation solcher Texte eröffnet zu haben. Jedoch sollen an dieser Stelle einige Anmerkungen eingefügt werden, die insbesondere einige methodologische und begriffliche Aspekte betreffen und Assmanns Konzept der Literaturbetriebs-Szene von jener in dieser Arbeit vorgeschlagenen Auffassung von Literaturbetriebsfiktion unterscheiden.

Zunächst soll die Aufmerksamkeit auf die (literatur-)soziologischen Grundlagen gerichtet werden, die Assmanns Argumentationen untermauern: Indem auf Luhmanns Systemtheorie, insbesondere auf den Begriff der Irritation zwischen primären und sekundären Formen der Kunst zurückgegriffen wird, droht der Ansatz, die Hervorhebung eines wesentlichen Merkmals des literarischen Feldes bzw. des Literaturbetriebs zu verfehlen, und zwar die Dynamik des Feldes.¹⁸ In dieser Hinsicht liegt die Gefahr nahe, Werke, welche durch die Realisierung einer Literaturbetriebs-Szene, die Kopplung von Literatur und Betrieb zu veranschaulichen vermögen, lediglich als Fiktionalisierung bzw. Redeskription einer Ausnahme bzw. eines isolierten Einzelfalles aufzufassen, und nicht als dynamische Aufnahme des im literarischen Feld immer schon vorhandenen Kampfes zwischen verschiedenen Akteuren und Instanzen.

Zwei weitere Einwände betreffen hingegen die von Assmann benutzte Terminologie: Erstens geht die Anwendung des eher negativ besetzten Begriffs »Verderben« als »Selbstbeschreibungsformel des literarischen Systems [...], die literarische Produktions-, Distributions- und Rezeptionsprozesse spezifisch in Szene setzt, um daraus Gewinne für die eigenen Identitätskonstruktionen zu ziehen« (PL 28), auch in diesem Fall das Risiko ein, die angeborene Dynamik des Feldes bloß abschätzig

17 Literaturbetriebsromane werden oft »durchaus in Kontinuität zu den bis in die 1990er Jahre hinein beobachteten sowie feuilletonistisch abgewerteten, weil dezidiert auf Selbstreflexion setzenden und deshalb das literarische Publikum verfehlenden Programmen deutschsprachiger Literatur gestellt«. (PL 476).

18 »Das Feld entspricht auch nicht Luhmanns Konzept des Systems; innerhalb der Systemtheorie stellt das statische Gleichgewicht den Normalzustand dar, und der Konflikt ist dann eine Störung dieser Statik, bei Bourdieu stellt er das Grundprinzip dar. Diejenigen, die in einem gegebenen Feld herrschen, müssen immer auch mit dem Widerstand, dem Protest der Beherrschten rechnen.« Jurt, Joseph: »Die Theorie des literarischen Feldes von Pierre Bourdieu«, in: LiThes 1/1 (2008), S. 5-14, hier S. 9.

und missbilligend zu betrachten und die fruchtbare, den Autoren kreative Anregungen verleihende Auseinandersetzung mit dem Literaturbetrieb auf einen sterilen Klagetopos zu reduzieren. Die zweite Anmerkung bezieht sich auf den Begriff »Szene«. Mit diesem aus dem Bereich des Theaters stammenden Konzept verknüpft man üblicherweise die Vorstellung einer »dramaturgischen Einheit«, die als »kleineres Pendant«¹⁹ des Aktes fungiert. Es handelt sich demzufolge traditionell gesehen um einen bestimmten Moment im Laufe eines »aktionistischen Vorgangs«²⁰, in dem eine bestimmte Situation bzw. eine einzelne Episode²¹ innerhalb der dramatischen Handlung eingerahmt und hervorgehoben werden. Selbst wenn man *Szene* als performative Inszenierung auffasst, welche die Kopplung zwischen Literatur und Betrieb als fiktive Vergegenwärtigung der Einflüsse des Literaturbetriebs auf die Literatur darstellen sollte, lässt sich die Geschlossenheit und strukturelle Einheit der Szene kaum wegdenken; angesichts dieser Tatsache scheinen Literaturbetriebs-Szenen keine ausgedehnten Handlungen vorzulegen, sondern eher eingegrenzte Episoden, in denen die Verkettung von primären und sekundären Formen im bzw. durch den Literaturbetrieb dezidiert exponiert wird.

In Anbetracht dieser Bemerkungen wären Literaturbetriebs-Szenen und Literaturbetriebsliteratur bzw. -fiktionen demnächst kaum gleichzusetzen: Im höchsten Fall dürften die ersten als konstitutiver Bestandteil und distinktives Merkmal der zweiten betrachtet werden, wobei die Bezeichnung eines Textes als Literaturbetriebsfiktion sich nicht ausschließlich in der Anwesenheit einer oder mehrerer Literaturbetriebs-Szenen begründen lässt, sondern weitere Elemente in Anspruch nimmt, die der nun zu untersuchende Ansatz von J. Wiele zum Teil aufweist.

19 Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart: Metzler 2016, S. 38.

20 Schöfler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart: Metzler 2017, S. 53.

21 Asmuth, Bernhard: »Szene«, in: Weimar/Fricke/Müller, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft (2003), Bd. 3, S. 566-567, hier S. 566.

2.2.2 Der Literaturbetriebsroman als Unterform des Künstlerromans: die poetologische Fiktion

Seit der Jahrtausendwende scheint eine in der deutschsprachigen literarischen Tradition zahlreich vertretene Gattung wieder Hochkonjunktur zu haben: der Künstlerroman.²² Dieses Genre, welches das »autoreflexive Strukturprinzip der Kunst«²³ aus verschiedenen Standpunkten zu erörtern und zu erhellen beabsichtigt, wurde in den letzten Jahrzehnten zahlreichen thematischen sowie formalen Entwicklungen unterworfen.²⁴ Insbesondere der Anbruch der postmodernen Ära brachte entscheidende Veränderungen mit sich, die noch heute für diese Gattung kennzeichnend sind. Betrachtet man die literaturwissenschaftlichen Studien, die seit der Jahrtausendwende den Künstlerroman und seine Fortentwicklung unter die Lupe nehmen, lassen sich einige Forschungsansätze hinsichtlich dieser Gattung auch auf die Literaturbetriebsliteratur anwenden. Es werden hier also, bevor zur Analyse Wiles Ansatzes übergegangen wird, zwei Perspektiven der Forschung kurz angerissen, die gewisse Kontinuitätslinien zwischen der Gattung des Künstlerromans und der Literaturbetriebsfiktion erkennen lassen, aber dennoch eine Kopplung der beiden nicht völlig legitimieren.

Den ersten Ansatz bildet Peter V. Zimas' Annahme, der Künstlerroman der Postmoderne habe infolge des »Scheitern[s] der ›ästhetischen‹ Ideologie«²⁵ auf den Kampf »gegen die Kommerzialisierung, Funktionalisierung und Technisierung der Gesellschaft«²⁶ verzichtet und sich demzufolge mit »der differenzierten Rolle der Kunst als Partial- oder Kunstsystem abgefunden«²⁷. Da der postmoderne Künstlerroman jenes »Sichabfinden« im Kunstsystem bzw. im Literaturbetrieb der Gegenwart selbstreflexiv darstellt, dürften Literaturbetriebsfiktionen, also Texte, welche die Figur des Künstlers nicht mehr zum Hauptprotagonisten, sondern lediglich zu

22 »Als hätte es die Postmoderne und ihre Behauptung vom Tod des Autors nie gegeben – oder vielmehr gerade hinter all den postmodernen Verkleidungen und Spielereien – feiert der Geniebegriff fröhliche Urständ. [...] Mag das Genie auch im zeitgemäßerem Gewand des Prominenten auftreten, so hat doch der Künstlerroman in der österreichischen wie in der deutschen Literatur eindeutig wieder Hochkonjunktur.« Strigl, Daniela: »Das unfassbare Genie. Zu aktuellen Künstlerromanen von Hans-Ulrich Treichel und Daniel Kehlmann«, in: Kopřiva, Roman/Kovař, Jaroslav (Hg.), *Kunst und Musik in der Literatur. Wechselbeziehungen in der österreichischen Literatur der Gegenwart*, Wien: Praesens 2005, S. 101-118, hier S. 101f.

23 Meuthen, Erich: *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*, Tübingen: Niemeyer 2001, S. 6.

24 Zur Tradition und Entwicklung der Künstlerliteratur vgl. auch Japp, Uwe: *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin/New York: de Gruyter 2004.

25 Zima, Peter: *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen/Basel: Francke 2008, S. 3.

26 Ebd., S. 9.

27 Ebd., S. 36 [Herv. i.O.].

einem einzelnen unter den vielen und verschiedenen Akteuren machen, die durch ihre Praktiken den Literaturbetrieb prägen und gestalten, folglich als Potenzierung und Aktualisierung dieses Genres gelesen und interpretiert werden.

Stellen also Literaturbetriebsfiktionen – dem Gedankengang von Zima folgend – eine Art Überwindung des traditionellen Gattungsmusters des Künstlerromans dar, findet eine solche Auffassung auch in Gabriele Feulners Studie über die Rolle des Künstlers in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart²⁸ Bestätigung. Werke der Künstlerliteratur, die um die Jahrtausendwende publiziert wurden, wichen – so Feulner – von »angelegten, ernsthaften Auseinandersetzungen mit dem Thema des Künstlertums [...] in der Tradition des ›Doktor Faustus‹, die den Künstler, seinen Schaffungsprozess und sein Werk an zentraler Stelle problematisieren«²⁹, ab und thematisierten dagegen jene »Entsublimierung der Künstlerexistenz«³⁰, die sich vor allem seit der Postmoderne und insbesondere in den 1990er Jahren durchgesetzt hat. Künstlerromane des 21. Jahrhunderts, insbesondere diejenigen, die jener »Literatur [angehören], die ihr eigenes System, den Literaturbetrieb und die Literaturkritik thematisiert [und] die so alt ist wie Kritik und literarische Öffentlichkeit selbst«³¹ und den Künstlerdiskurs in einem satirischen Gewand und in possenhaften Formen präsentieren³², dürften demzufolge auch als Literaturbetriebsromane bzw. -fiktionen aufgefasst werden, da sie »eine Reaktion auf die fortschreitende Medialisierung des Literaturbetriebs und die dadurch grundlegend veränderten Bedingungen literarischer Produktion und Rezeption«³³ in fiktionaler Form darstellen. Auch in diesem Fall wäre die Literaturbetriebsfiktion nicht als autonome Form, sondern eher als Variante des Künstlerromans zu verstehen, die den entmythisierten Zustand des Künstlers im literarischen Feld der Gegenwart abbildet und damit eine Kritik am Literaturbetrieb übt.

Zeugen diese beiden Ansätze bereits von einer unleugbaren Affinität zwischen Künstler- und Literaturbetriebsliteratur, soll nun auf einen dritten Ansatz näher eingegangen werden, welcher mit unserer Vorstellung von Literaturbetriebsfiktion einige grundlegende Merkmale teilt: Es handelt sich um den Begriff »poetologische Fiktion«, der von Jan Wiele geprägt und entwickelt wurde.³⁴ Am Beispiel von verschiedenen Prosatexten³⁵, die von einer teils auch metafiktionalen bzw. met-

28 Feulner, Gabriele: *Mythos Künstler. Konstruktionen und Destruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Schmidt 2010.

29 Ebd., S. 445.

30 Ebd., S. 357.

31 Ebd., S. 358.

32 Ebd., S. 357.

33 Ebd., S. 359.

34 Wiele, Jan: *Poetologische Fiktion. Die selbstreflexive Künstlererzählung im 20. Jahrhundert*, Heidelberg: Winter 2010. Im Folgenden im Text abgekürzt mit der Sigle PF.

35 Wiles Untersuchung spannt einen Bogen von Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) und Th. Manns *Der Tod in Venedig* (1912) über Werfels *Stern der Ungeborenen* (1946),

anarrativen Selbstreflexion über die Lage des Erzählens im 20. Jahrhundert – dem sogenannten »Jahrhundert der Erzählkrise« (PF 6) – gekennzeichnet sind, führt der Wissenschaftler und Literaturkritiker – in Anlehnung an den schon verbreiteten Begriff »poetologische Lyrik« – die Bezeichnung »poetologische Fiktion« ein, worunter er in erster Linie solche Künstlererzählungen versteht, die einen Schriftsteller zum Protagonisten oder zum Erzähler erheben (PF 6f.). Als »Genre der Gegenwart« (PF 8), dessen Ziel darin besteht, die produktionsästhetischen Bedingungen, welche die Entstehung von literarischen Werken ermöglichen, fiktional und selbstreflexiv darzustellen, schlagen die sogenannten poetologischen Fiktionen eine Brücke zwischen Fiktion und Essayistik³⁶, indem sie »sich nicht in der Thematik des poetologischen Essays erschöpfen, sondern eben doch *Fiktionen* bleiben, die über ein erfundenes Ich oder über erfundene Figuren Auskunft geben« (PF 62 [Herv. i.O.]), wobei die Grenzen zwischen diesen zwei verschiedenen literarischen Formen allmählich verwischt werden.³⁷ Auf der Tatsache beruhend, dass in der Untersuchung ausschließlich Erzähltexte, in denen ein Schriftsteller als Protagonist vorkommt, also Dichtererzählungen, analysiert werden, rückt Wiele die poetologische Fiktion in die Tradition des Künstlerromans ein:

»Sie [die poetologischen Fiktionen, A.G.] bilden damit eine Unterform der Gattung Künstlerroman oder Künstlererzählung, die insbesondere die Welt des Sprachkünstlers zur Darstellung bringt – dies jedoch, und das scheint ein wichtiger Unterschied zu den Künstlerromanen des neunzehnten Jahrhunderts zu sein – mit dezidiert modernen Stilmitteln wie etwa dem des Inneren Monologs und der Erlebten Rede sowie etwa der Montagetechnik.« (PF 66f.)

Walters *Fiction* (1970) und Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994) (neben anderen Werken von Döblin, A. Schmidt und B. Vesper) bis zu Billers *Harlem Holocaust* (1998).

36 Dass Texte, in denen der Literaturbetrieb fiktionalisiert und thematisiert wird, den Autoren die Möglichkeit geben, ihre Poetik und ihren Schöpfungsakt nicht ausschließlich in essayistischer Form zu veranschaulichen, scheint auch die Entscheidung des Literaturkritikers M. Maar zu begründen, 2012 den Literaturbetriebsroman *Die Betrogenen* zu veröffentlichen: »Ich wollte bestimmt Dinge erzählen, die ich in der Form der Essays nicht ausdrücken kann. Dazu brauchte ich diese andere Form.« Maar, Michael/Hielscher, Martin/Ruppert, Alexa: »Über Autorintention, Täuschung, technisches Handwerk und die Zusammenarbeit von Autor und Lektor. Ein Gespräch zwischen Michael Maar und Martin Hielscher – kommentiert von Alexa Ruppert«, in: Bartl, Andrea/Ebert, Nils (Hg.), *Der andere Blick der Literatur. Perspektiven auf die literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 505–527, hier S. 511.

37 Im Anschluss an die Untersuchung strikt fiktionaler Prosatexte analysiert Wiele am Beispiel von Marons *Wie ich ein Buch nicht schreiben kann und es trotzdem versuche* (2005) auch die »Zwergattung« der Poetikvorlesung (PF 222f.).

Wieses Auffassung der poetologischen Fiktion als »dominante Lesart« (PF 72), deren Ziel darin besteht, jene ästhetische Illusion (PF 10)³⁸, worauf jedes fiktionale Werk beruht, gleichzeitig zu durchbrechen und zu unterstreichen, und damit die Prozesshaftigkeit und Begleitumstände der literarischen Produktion in den Vordergrund zu rücken und aus der Perspektive einer »halbdokumentarisch-augenzwinkernden Manifestation einer autornahen Schriftstellerfigur, die eben doch wieder Fiktion ist« (PF 234) erfahrbar zu machen, lässt sich demnächst – auch wenn nur partiell – auf die literarische Form der Literaturbetriebsfiktion übertragen. Einerseits ist es unleugbar, dass Texte, vor allem Erzähltexte, welche die Figur eines Schriftstellers im Literaturbetrieb und deren Auseinandersetzungen mit den verschiedenen Akteuren und Instanzen des Literaturbetriebs fiktionalisieren und in den Mittelpunkt ihrer Handlung stellen, die konstitutiven Voraussetzungen einer poetologischen Fiktion, verstanden als eine »Literatur, die von ihrer eigenen Poetik *handelt*« (PF 61 [Herv. i.O.]), erfüllen; andererseits scheint auch dieser Ansatz zu kurz zu greifen, da er vor allem die poetologische Ebene des einzelnen Autors in Betracht zieht und die produktionstechnische, also die rein literaturbetriebliche Ebene, zu vernachlässigen scheint.

Realisiert die poetologische Fiktion als »mustergültige Form der Künstlererzählung im 20. Jahrhundert« (PF 233), die »zentral von ihren Produktionsbedingungen handeln« (PF 62), eine Kopplung von Theorie und Fiktion, indem sie fiktional und (ausschließlich) aus der Perspektive des Schriftstellers – dessen Standpunkt zwar meistens der Poetik des einzelnen Autors entspricht³⁹ – über die Entstehungsbedingungen derselben Fiktion reflektiert, so verfehlt diese jene thematische, aber auch strukturelle Bindung von Theorie und Praxis, also zwischen der einzelnen Poetik des Autors und den kollektiven materiellen und sozialen Voraussetzungen, welche die literarische Produktion bestimmen und die hingegen den Knotenpunkt und eines der Alleinstellungsmerkmale der Literaturbetriebsfiktion bilden. Nichtsdestotrotz könnte man die Literaturbetriebsfiktion als Erweiterung der Form der poetologischen Fiktion und sie zwar als »praxeologisch-poetologische Fiktion« betrachten, die sich vorwiegend auf die Beziehungen unter den verschiedenen Akteuren im Literaturbetrieb – darunter ja auch zwischen dem Schriftsteller und anderen Figuren wie z.B. dem Verleger – sowie auf seine Institutionen und Abläufe, schlicht auf die angeborene Dynamik des literarischen Feldes fokussiert. Indem sie sich von jener autorzentristischen Perspektive, die den Künstlerroman – und die poetologische Fiktion zugleich –

38 Unter diesem von W. Wolf entlehnten Begriff versteht Viele jenes »genußvolle Erleben eines von Kunstwerken hervorgerufenen Scheins als einer Quasi-Wirklichkeit bei gleichzeitig latentem Bewußtsein ihrer Scheinhaftigkeit« (PF 10).

39 Viele merkt schließlich an, dass »die Form der poetologischen Fiktion [...] das eigene Kunst- und Weltverständnis der Autoren [repräsentiert]« (PF 234).

kennzeichnet und den Schriftsteller zum Dreh- und Angelpunkt der Handlung macht, erhellt sie dagegen das ›weite‹ literarische Feld oft auch aus dem Standpunkt anderer Figuren heraus, um dem Leser ein möglichst umfassendes und dynamisches Bild des heutigen Literaturbetriebs anzubieten.

Im folgenden Abschnitt der Arbeit wird nun versucht zu zeigen, wie die Ansätze von Assmann und Wiele eine fruchtbare Grundlage für die literarische Form der Literaturbetriebsfiktion bilden und wie letztere in der Tat aus einer theoretischen Weiterentwicklung und Kopplung der beiden resultiert.

2.3 Die Literaturbetriebsfiktion

Eine nähere Analyse der Literaturbetriebsfiktion als literarische Form bedarf einiger Prämissen, die für die folgenden Auslegungen von grundlegender Bedeutung sind und diese Form von anderen Gattungen abzugrenzen vermögen. Zunächst soll darauf hingewiesen werden, dass – da die größte Anzahl von Texten der Literaturbetriebsliteratur aus Werken der Erzählliteratur besteht – unser Bestimmungsversuch in erster Linie auf Texte in Prosa – darunter nicht nur Romane, sondern auch Novellen und Erzählungen – gerichtet wird. In diesem Sinne wird ab nun von Literaturbetriebsfiktion die Rede sein: Es wird also zumindest terminologisch versucht, auf zu verbindliche (Gattungs-)Definitionen zu verzichten und Begriffe für die Bestimmung der verschiedenen Formen von Literaturbetriebserzählliteratur zu verwenden, die für alle (Prosa-)Gattungen anwendbar sein können. Zweitens werden Texte der Literaturbetriebserzählliteratur – wie schon der Begriff Literaturbetriebsfiktion nahelegt – im Rahmen dieser Studie stets als fiktionale Texte, nämlich als Fiktion im Sinne einer Kopplung von Fiktivität des Dargestellten und Fiktionalität der (Erzähl-)Rede⁴⁰, behandelt werden. Selbst wenn in einzelnen Fällen solche Werke den Charakter einer Abrechnung annehmen und eine mehr oder weniger explizite Deckung zwischen der fiktiven Realität der Handlung bzw. der Figurenkonstellation und dem realen Literaturbetrieb suggerieren, sollen explizite Signale und Anspielungen auf die außerliterarische Wirklichkeit, die oft mittels eines dezidierten Verschlüsselungsverfahrens in die Handlung eingestreut werden, als »Gebärden des Textes auf diese außerliterarische Realität hin, die in komplexer Form zugleich hinweisend und verbergend, referentiell und distanzierend sind«⁴¹ verstanden werden. Durch ihren Bezug auf eine real vorhandene Alltagswirklichkeit, deren Entschlüsselung auf dem enzyklopädischen – in diesem Fall literaturbe-

40 Vgl. Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin: Schmidt 2010, S. 14–19.

41 Rösch, Gertrud M.: Clavis Scientiae. Studien zum Verhältnis von Faktizität und Fiktionalität am Fall der Schlüsselliteratur, Tübingen: Niemeyer 2004, S. 22 [Herv. i.O.].