

# Von Kraken und Lentoren

---

*Katrin Zimmermann*

Sie selbst beschreiben sich in ihrer Tätigkeit gerne als »Spiegel«<sup>1</sup>, als »Seelsorger«<sup>2</sup>, als »geistige Hebammen«<sup>3</sup>, »Dompteure«<sup>4</sup> oder »Mädchen für alles«<sup>5</sup>. Andere sagen, sie »rangieren irgendwo zwischen Schuhabtreter und Schutzengel«<sup>6</sup>. Man könnte sie aber auch als die Kraken des Literaturbetriebs bezeichnen. Denn diese faszinierenden Meeresbewohner weisen erstaunlich viele Eigenschaften auf, über die in unterschiedlicher Ausprägung auch Lektoren verfügen: scheu, neugierig und intelligent, passen sie weich und geschmeidig durch kleinste Löcher und Spalten, zeichnen sich durch ein hochentwickeltes Nervensystem aus und sind in der Lage, Form und Farbe blitzschnell zu ändern, wodurch sie sich ihrer Umgebung perfekt anpassen und sich nach außen nahezu unsichtbar machen können.

Als mythisches Monster der Tiefsee fand der Krake bei Homer auch Einzug in die Weltliteratur<sup>7</sup> und zog mit seinen acht kräftigen Armen ganze Schiffe in die Tiefe des Ozeans. Und da niemand mit Sicherheit sagen kann, ob Homer als einzelne historische Person überhaupt existiert hat, wird wohl auch niemand mit Sicherheit ausschließen können, dass sich hinter seinen Werken möglicherweise ein Autorenkollektiv verbirgt oder die Schilderung eines Riesenkraken die symbolische Verarbeitung irgendeiner derzeitigen Form des

---

1 | Vgl. Interview mit Jo Lendle in diesem Band.

2 | Hömberg, Walter: Lektor im Buchverlag. Repräsentative Studie über einen unbekannten Kommunikationsberuf, Konstanz: UVK 2011, S. 106.

3 | Ebd.

4 | Ebd.

5 | Ebd.

6 | Kronsbein, Joachim: »Schenk mir den Konjunktiv! Vom Schicksal der Lektoren«, in: Spiegel Special 3 (2003), S.52-55, hier S. 52.

7 | Vgl. Homer: Ilias Odyssee, Frankfurt a.M.: Insel 1990, Zwölfter Gesang, S. 660-674 oder Verne, Jules: 20.000 Meilen unter den Meeren, München: dtv 2017, insbesondere Kapitel 18 (»Die Riesenkraken«), S. 554-570.

Lektorats darstellt. Um das zumindest für *möglich* zu halten, muss man gar nicht unbedingt an eine so tiefgreifende Verzweiflung denken, wie sie Raymond Carver geschildert hat, nachdem sein Lektor Gordon Lish seine Kurzgeschichten dermaßen stark bearbeitet hatte, dass er darin seinen eigenen Stil nicht mehr erkannte.<sup>8</sup> Es reicht vollkommen, sich vor Augen zu führen, wie sehr Autoren mitunter damit zu kämpfen haben oder darunter leiden, wenn jemand von außen mit langem Arm in ihre Texte eingreift und lange Zeit liebevoll gehegte und gepflegte Figuren, sorgfältig ausgebrütete Formulierungen oder gleich ganze Kapitel mit sich in die Tiefe reißt. Nicht umsonst spricht der Autor Kurt Drawert von der Kritik am Text durch den Lektor als einer empfundenen »Attacke gegen den Autor, der ja seine Konflikte im Text nicht gelöst, d.h. überschritten, sondern lediglich verschoben hat«<sup>9</sup>.

Damit spricht er eine gewisse Blindheit an, die Autoren mithin während des Arbeitsprozesses befällt, die möglicherweise aber auch eine produktions-spezifische Fähigkeit darstellt, sich nämlich nicht damit aufzuhalten, jedem Problem sofort auf den Grund zu gehen beziehungsweise den Text parallel zu seiner Entstehung gleich wieder zu sezieren, sondern mittels einer gewissen Ignoranz gegenüber manchen Schwierigkeiten vorerst im Schreibfluss zu bleiben. Auf diese Schwierigkeiten später von einer außenstehenden Person hingewiesen zu werden, kann sehr ernüchternd sein und heftige Emotionen hervorrufen: »[N]ach den ersten Seiten werde ich wütend, was kommt jetzt dieses Arschloch und redet mir rein. Aber dann merke ich irgendwann, ja (lacht), das ist gut, dass das Arschloch kommt, und sie ist gar kein Arschloch.«<sup>10</sup> So beschreibt der Autor Werner Rohner seine Reaktion auf die schriftlichen An-

**8** | Vgl. Carver, Raymond: *Beginners. Uncut*. Die Originalfassung, Frankfurt a.M.: Fischer 2014.

**9** | Drawert, Kurt: »Was ein Autor ist, ist klar. Aber was, bitte schön, ist ein Lektor?«, in: Thedel von Wallmoden (Hg.), Seiltanz. *Der Autor und der Lektor*, Göttingen: Wallstein 2010, S. 57-63, hier S. 60.

**10** | WR, 19.3.2015. Im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekts »Schreiben im Zwiegespräch – das literarische Mentorat als Autorinstanz« führte ich Interviews mit fünf Autoren und vier Lektoren zu ihren Erfahrungen im Lektorat und ihrer konkreten Zusammenarbeit an aktuellen Romanprojekten. Im Zeitraum März 2015 – April 2018 befragte ich, getrennt voneinander, Ronja von Rönne und Lina Muzur, Thomas Pletzinger und Olaf Petersenn, Fabian Hischmann und Andreas Paschedag, Senthuran Varatharajah und Albert Henrichs sowie Werner Rohner. Die in diesem Artikel verwendeten Zitate werden mit den Initialen der Autoren bzw. Lektoren sowie dem Datum des Interviews ausgewiesen. Für ihre Teilnahmebereitschaft und ihre Offenheit möchte ich den Autoren und Lektoren an dieser Stelle sehr herzlich danken.

merkungen seiner Lektorin Heidi Sommerer<sup>11</sup>, und ähnlich klingt es bei Senthuran Varatharajah, wenn er über seinen Lektor Albert Henrichs<sup>12</sup> sagt:

und er sagte dann, das kannst du so nicht machen, weil du das Geheimnis des Textes damit verrätst, das Unausgesprochene ansprichst. Und ich dachte: What the fuck? Ja? Ich *will* das aber so schreiben, ich will es ansprechen, sagen, ja ... Und dann merkte ich: Der Junge hat recht. Ich kann das nicht machen, ich *darf* das nicht machen, weil, so sehr ich es auch wollen würde, als die Person, die zufälligerweise diesen Text schreibt, widerspricht das den poetischen Maßstäben des Textes [...]. Ich würde die Idee des Textes verletzen, verraten. Und darauf hat mich Albert hingewiesen, mit der nötigen Strenge, mit der angebrachten Offenheit und mit einer, ja wie soll ich sagen, mit einer ... freundschaftlichen Beiläufigkeit.<sup>13</sup>

Beide Beispiele lassen unschwer den Einfluss der Lektoren auf die Autoren und ihre Texte erkennen. Die erste impulsive Empörung und narzisstische Kränkung ist meistens von relativ kurzer Dauer und weicht dann – vorausgesetzt, der Einwand wird als richtig erkannt, denn natürlich gibt es immer auch Fälle, in denen der Autor auf seiner Version beharrt – einer umso größeren Dankbarkeit, die das Vertrauen der Autoren in die Fähigkeit der Lektoren veranschaulicht, dem Text zu seiner bestmöglichen Form zu verhelfen.

Der Beruf des Lektors entstand um 1900 und ist somit, verglichen mit der Geschichte der Literatur und des Schreibens, relativ jung. Noch jünger und außerdem recht spärlich ist das Interesse an der Figur des Lektors oder dem Lektorat und dessen Einfluss auf die Literaturproduktion seitens der Literaturwissenschaft. Ihre einzigartige und umfangreich recherchierte Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag nennt Ute Schneider *Der unsichtbare Zweite*<sup>14</sup> – eine gewisse Provokation hinsichtlich der im deutschsprachigen Raum noch heute spürbaren Spätfolgen des romantischen Künstlerbildes, das sich im Bereich der Literatur als besonders hartnäckig erweist. Wohl nicht allein aufgrund seiner malerischen Qualitäten zählt Carl Spitzwegs Ölgemälde *Der arme Poet* in Umfragen beharrlich zu den beliebtesten Gemälden der Deutschen, die wie kaum ein anderes Volk an der Idee des Originalgenies festhalten, das seiner Kunst auch widrigsten Umständen zum Trotz nachgeht, nachgehen muss. Die Existenz eines »unsichtbaren Zweiten« stellt das genialische Schöpfen eines Autors allein aus sich selbst heraus infrage, und in der Figur

**11** | Bis 2004 Mitverlegerin und Lektorin für schweizerische und arabische Literatur im Lenos Verlag, danach als freie Lektorin tätig.

**12** | Seit 2013 Lektor für deutschsprachige Literatur im S. Fischer Verlag.

**13** | SV, 17.4.2015.

**14** | Schneider, Ute: *Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag*, Göttingen: Wallstein 2005.

des Lektors wird auch gleich konkret eine zweite Person benannt, die trotz ihrer Unsichtbarkeit im später publizierten Text an dessen Entstehung maßgeblich mitwirkt. Der Autor Lukas Bärfuss vermutet,

dass jeder Schriftsteller diesen Moment kennt, wenn das Sprachgebäude zusammenbricht in einzelne zusammenhangslose Bausteine, wenn diese Abstrakta, aus denen unser Gehirn Konkreta macht, zurückfallen in ihre perfekte Zeichenhaftigkeit, wenn die Serifen eines Buchstabens bedeutender werden als sein Sinngehalt oder sein Lautwert. Es ist der Moment der tiefsten Meditation und der Dichter erkennt, dass er aus sich selbst nichts schaffen kann. Ein Dichter nimmt das Gespräch auf, er führt es weiter und fort, aber er braucht dazu jemanden, der ihm zuhört.<sup>15</sup>

Dieser Jemand *kann* der Lektor sein, es könnte sich dabei auf Rat Heinrich von Kleists, zu dessen Zeit es freilich noch keine Lektoren gab, aber auch einfach um »den nächsten Bekannten, der dir aufstößt«<sup>16</sup> handeln: »Es braucht nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein, auch meine ich es nicht so, als ob du ihn darum befragen solltest: nein! Vielmehr sollst du es ihm selber allererst erzählen.«

Fragt man die Autoren, so ist der Lektor tatsächlich nur selten der unsichtbare Zweite, sondern – nach Partnern und Freunden (unabhängig davon, ob diese selbst etwas mit Literatur zu tun haben oder nicht) oder befreundeten Autoren und manchmal auch Müttern – viel öfter der unsichtbare Dritte, Vierte oder gar Fünfte, der den in Entstehung befindlichen Text zu sehen bekommt. Bei Werner Rohner sind es fünf Autoren, die immer wieder Einblick in die Arbeit an seinem ersten Roman<sup>17</sup> genommen haben und zu denen neben seiner Partnerin auch die Autorin Ruth Schweikert gehört, die ihn während seines Studiums am Schweizerischen Literaturinstitut in Biel als Mentorin<sup>18</sup> begleitete. »Die anderen Leute haben hin und wieder eine Fassung bekommen und mir daraufhin Feedback gegeben, aber Ruth war immer dabei, bis zum Schluss. [W]enn ich von Lektorat spreche, meine ich die Lektorin, weil sie den Titel trägt, aber mein Text wurde von Ruth begleitet, und das gehört auch zum Lektorat.«<sup>19</sup>

**15** | Bärfuss, Lukas: »Was mein Lektor mich lehrte«, in: Thedel von Wallmoden (Hg.), Seiltanz. Der Autor und der Lektor, Göttingen: Wallstein 2010, S. 23-28, hier S. 26f.

**16** | Kleist, Heinrich von: »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, in: Adam Müller, Das Gespräch, Hamburg: Verlag Dr. Ernst Hauswedel & Co. 1946, S. 24-32, hier S. 24.

**17** | Rohner, Werner: Das Ende der Schonzeit, Basel: Lenos 2014.

**18** | Zum Lehrformat des Mentorats vgl. den Beitrag von Johanne Mohs und Marie Cafari in diesem Band.

**19** | WR, 19.3.2015.

In einem noch ausgeklügelteren Lektoratssystem schreibt und bewegt sich der Autor Thomas Pletzinger. Neben seinem Lektor Olaf Petersenn hat er jeweils einen Adressaten für die Reportagetexte, die er über Sport schreibt, einen für journalistische Texte sowie weitere für literarische Texte in unterschiedlich fortgeschrittenen Stadien und einen, dem er roheste Rohentwürfe von Literatur« direkt schickt,

Szenen, Skizzen, Dialogfetzen. Der Lektor, mit dem ich arbeite, sind eigentlich acht Personen, vielleicht sogar neun. Diese Gruppe von Leuten ist im Grunde ein großes Bestätigungs- und Vergewisserungsarrangement für mich, weil alle diese Menschen etwas unterschiedliche Grundeinstellungen haben und bestimmte Textsorten, Thematiken und Tonfälle am besten verstehen. Tatsächlich funktioniere ich, glaub ich, in diesem offenen Dialog am besten, in dem ich meine Ideen verfertigen, spiegeln und überprüfen kann [...].<sup>20</sup>

Natürlich gab und gibt es neben solchen Autoren, die wie Thomas Pletzinger gerne von Beginn an über entstehende Projekte sprechen, immer auch andere, denen die Öffnung nach außen erst ab einem bestimmten erreichten Punkt im Schreibprozess behagt, oder wiederum solche, die damit am liebsten warten, bis sie das Manuskript für sich einmal ganz durchgearbeitet haben.<sup>21</sup> Wann und als Wievielter der Lektor Einblick in ein entstehendes Manuskript erhält, ist also von Autor zu Autor und, je nachdem, auch von Projekt zu Projekt sehr unterschiedlich. Dennoch lässt sich, unabhängig von grundsätzlich existierenden individuellen Autorentypen, infolge der zunehmenden Institutionalisierung und Professionalisierung der Schreibdidaktik, die im Laufe des vergangenen Jahrzehnts im deutschsprachigen Raum zu beobachten war, feststellen, dass viele und vor allem junge Autoren ihre Schreibprozesse immer stärker und früher öffnen. Die Ausdifferenzierung des Literaturbetriebs ab ca. 1990 lässt sich neben der Einrichtung von Schreibstudiengängen an Universitäten und Kunsthochschulen unter anderem an der stetig gestiegenen Anzahl an Wettbewerben und Stipendienprogrammen für Nachwuchsautoren (bis 40, danach dünnt es signifikant aus), der Gründung von Literaturagenturen sowie dem Aufkommen neuer Vermarktungs- beziehungsweise Eventisierungsstrategien erkennen. Lauter Entwicklungen, die den Literaturbetrieb strukturell maßgeblich verändert haben, sodass dieser »heute Bestandteil einer medial

---

**20** | TP, 20.3.2015.

**21** | Vgl. dazu Siblewski, Klaus: »Erste Vorlesung. Poetische Vision«, in: Hanns-Josef Ortheil/Klaus Siblewski, *Wie Romane entstehen*, München: Luchterhand, 2008, S. 151-185, hier S. 158f.

hochgerüsteten, weitgehend kommerzialisierten Erlebnisgesellschaft ist und ihren Regeln unterliegt«<sup>22</sup>.

Diesen Regeln unterliegen auch die Autoren, sie kommen heute beinahe zwangsläufig bereits während der Arbeit an ihrem ersten Manuskript mit ihnen in Berührung. Doch scheinen sie aus der Not eine Tugend gemacht zu haben. Um nicht auf einem der unzähligen Stapel ungefragt eingesandter Manuskripte zu landen, die ganze Verlagszimmer füllen, um nicht tagsüber als Kellner, Lehrer oder Heizer ihr Brot verdienen oder pro forma halbherzig einem Studium nachgehen zu müssen, das sie vielleicht nicht abschließen werden, und nur in den Randstunden Zeit fürs Schreiben zu finden, suchen sie den direkten Kontakt mittels Wettbewerben, Stipendien und Werkstätten zu Lektoren und Agenten und über diese zu den Verlagen. Ein nicht unwesentlicher Anteil der heute debütierenden Autoren entscheidet sich zuvor gar für ein Studium des Literarischen Schreibens. Dieses verspricht einerseits Hilfe beim Erlernen des Handwerks, andererseits aber vor allem auch den Raum und die Möglichkeit, als Schreibender ernst genommen zu werden, oder vielleicht, auf einer Vorstufe, etwas bescheidener formuliert, sich selbst erst einmal als Schreibenden ernst zu nehmen. Für Studierende an einer Schreibschule gehört es zum Alltag, über laufende Projekte bereits während deren Entstehung zu sprechen. Wer ein Studium des Literarischen Schreibens aufnimmt,

begibt sich [...] in einen immens kommunikationsintensiven literarischen Produktionsraum hinein. Das heißt, er oder sie schreibt von nun an nicht mehr alleine vor sich hin, sondern verbringt sehr viel Zeit mit Gesprächen über die Machart eigener und fremder Texte. Tatsächlich sind es diese zunächst im Seminarkontext stattfindenden, schon bald aber in selbstorganisierten Projekt- und Werkstattgruppen fortgesetzten und dann über Jahre hin nicht mehr abreißen lassen Gespräche über Literatur, welche die intensiven Lerneffekte zeitigen.<sup>23</sup>

Neben den Werkstätten und Seminaren ist vor allem die Betreuung durch erfahrenere Autoren im Mentorat sehr prägend, das mittlerweile – im Rahmen der jeweiligen Möglichkeiten und in mehr oder weniger ausgeprägter Form – Bestandteil der meisten Schreibstudiengänge ist. Im Rahmen dieser Einzu-eins-Lehrsituation kann gleichermaßen über Ideen gesprochen werden wie über fertige Texte oder darüber, wie man sich selbst als Autor sieht, was man für Erwartungen an den Betrieb hat etc. Überhaupt setzen sich Studierende

**22** | Richter, Steffen: *Der Literaturbetrieb. Eine Einführung*, Düsseldorf: WBG 2011, S. 9.

**23** | Klupp, Thomas: »Den eigenen Text als fremden lesen. Zur Autoren-Ausbildung am Hildesheimer Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft«, in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 3 (2016), S. 255-262, hier S. 255f.

im Laufe ihres Studiums des Literarischen Schreibens zwangsläufig immer wieder mit Fragen zu ihrem Selbstverständnis als Schreibende auseinander, sodass sie zum Abschluss hin im besten Fall eine Vorstellung davon haben, wie sie sich als Autoren nach dem Studium organisieren wollen. Autoren, die in einem solchen Umfeld des permanenten Austauschs über Texte und das eigene Schreiben ihren ersten Roman entwickelt oder gar schon geschrieben haben, erhalten diese Gewohnheiten nach dem Studium gerne und tragen sie aus der Universität oder der Kunsthochschule hinaus und in den Betrieb hinein. Bei Werner Rohner und Thomas Pletzinger äußert sich dies darin, dass sie sich einen kleinen, handverlesenen Kreis von Erstlesern organisiert haben, mit denen sie während der Arbeit am Text den Dialog suchen und auf deren Feedback sie vertrauen. Andere Absolventen schließen sich zu Autoren-Werkstattgruppen zusammen, in denen sie sich nach dem Studium treffen, um untereinander ihre Texte zu besprechen.

Als Folge davon lässt sich beobachten, dass vor allem junge Autoren, die Erfahrungen mit dem Mentorat gemacht haben, diese später auf das Lektorat übertragen. So erwarten die wenigsten von ihnen nur mehr eine motivierende Nachfrage alle paar Monate und ein großes Endlektorat, sondern wünschen sich immer häufiger eine durchgängige Begleitung, die oftmals schon mit der Idee für einen Text beginnt. Das Lektorat soll, so die Idealvorstellung, ein *Lentorat* sein. Die Lektoren sollen die Aufgaben der Mentoren mit übernehmen und zu *Lentoren* werden – zu Lektoren, die sich noch mehr Zeit für die Begleitung der Textentstehung nehmen. Die Lektorin Lina Muzur<sup>24</sup> erzählt:

Das kommt jetzt immer öfter vor. Dass mir nicht der fertige Roman, sondern nur die ersten 50 Seiten eines Manuskripts angeboten werden, weil die Autorin oder der Autor den Rest gemeinsam mit dem Lektor erarbeiten möchte. Was natürlich ein großer Vertrauensbeweis ist und dem Lektor sehr viele Einflussmöglichkeiten gibt.<sup>25</sup>

Und auch der Lektor Olaf Petersenn<sup>26</sup> sagt, »[d]as ist mittlerweile keine Ausnahme mehr, dass wir ein noch nicht abgeschlossenes Manuskript als Debüt schon einkaufen«<sup>27</sup>.

Die aufgezeichneten Entwicklungen rund um die Professionalisierung der Schreibdidaktik beeinflussen also auch das Lektorat. Und zwar aus zweierlei Richtungen: Einerseits haben sich die Erwartungen und Ansprüche an die

**24** | Seit März 2018 stellvertretende Verlagsleiterin bei Hanser Berlin, vorher Leitende Lektorin im Programmbereich Literatur im Aufbau-Verlag.

**25** | LM, 11.6.2015.

**26** | Seit Juli 2017 Programmleiter Literatur bei Piper in München, vorher Leiter des Lektorats für deutsche Literatur bei Kiepenheuer & Witsch.

**27** | OP, 18.2.2016.

Lektoren wie oben dargestellt dahingehend verändert, dass zunehmend eine engere Begleitung der Textproduktion seitens der Autoren gewünscht wird. Andererseits reklamierte Ute Schneider bereits 2005 in ihrer Untersuchung eine massive Ausdünnung des Lektorats aufgrund der zunehmenden Bedeutung strategieorientierter Marketingabteilungen und umtriebiger Agenten, die es übernommen haben, sich um die Autoren zu kümmern, und folgernte:

Zwei Positionen stehen dem Lektor zukünftig zur Verfügung: der Produktmanager im Verlag und der Freie Lektor außerhalb des Verlags. Der Produktmanager vertritt vorwiegend ökonomische Werte, der Freie Lektor vorwiegend kulturelle. Der Produktmanager muß das fertige Buch vermarkten, der freie Lektor leistet Textarbeit, wobei Überschneidungen der Tätigkeitsbereiche denkbar sind.<sup>28</sup>

Im selben Jahr monierte Volker Hage im Spiegel »[s]chludrige Autoren, überforderte Lektorate, versagende Kritiker«<sup>29</sup>, und die Deutsche Literaturkonferenz lud auf der Leipziger Buchmesse Lektoren zu einem Symposium unter dem Titel »Krise des Lektorats?« ein. Und auch fünf Jahre später zeichnete Thedel von Wallmoden, Verleger des Wallstein Verlags, im Nachwort des von ihm herausgegebenen, seinem Hauslektor Thorsten Ahrend zum 50. Geburtstag gewidmeten Sammelbandes *Seiltanz. Der Autor und der Lektor* kein zuverlässigeres Bild: »Dabei soll nicht verschwiegen werden, dass das Lektorat in der Organisationsform des Konzern- und Großverlags nicht mehr unbedingt ein inhärenter Bestandteil ist, sondern zunehmend an die intellektuelle Reservearmee der sogenannten freien Lektoren ausgelagert wird.«<sup>30</sup>

Wie also behauptet sich das Lektorat im Verlag heute, im Widerspruch zwischen den Erwartungen der Autoren und den strukturellen Veränderungen der Verlagshäuser? Allen Unkenrufen zum Trotz bestätigt sich die Befürchtung im Gespräch mit festangestellten Lektoren nicht, dass »der Traum von dem Lektor, der sich viel Zeit für jeden einzelnen Exposéeingang nimmt und ›seine‹ Autoren hernach eng [...] in ihrem Schreibprozess begleiten kann, [...] leider ausgeträumt [sei]«<sup>31</sup>. In einer repräsentativen Studie zu Lektoren im Buchverlag gaben über drei Viertel der Befragten an, dass die Zusammenarbeit mit den

**28** | U. Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 353f.

**29** | Hage, Volker: »Deutsch: mangelhaft«, in: Der Spiegel 42 (2005), S. 162-165, hier S. 162.

**30** | Wallmoden, Thedel von: »Nachwort«, in: Thedel von Wallmoden (Hg.), *Seiltanz. Der Autor und der Lektor*, Göttingen: Wallstein 2010, S. 202-207, hier S. 206f.

**31** | Evers, Momo: »Vom Schleifen seltener Edelsteine. Lektor und Autor – eine Hassliebe?«, in: Federwelt. Zeitschrift für Autorinnen und Autoren, Nr. 43 (2003), S. 15-20, hier S. 16.



Autoren nach wie vor ihre wichtigste Aufgabe sei.<sup>32</sup> In derselben Studie auf den Arbeitsumfang und die Arbeitsbelastung hin befragt, geben allerdings mehr als die Hälfte an, nicht zufrieden zu sein mit der für die zentralen Aufgaben verbleibenden Zeit. Das deckt sich mit dem, was Olaf Petersenn sagt:

Der Lektor wird ja primär wahrgenommen – und das wird zum Glück auch weiterhin seine Kerntätigkeit bleiben – als derjenige, der mit den Autoren am Text arbeitet. Also das ist es, was im Zentrum steht. Nur faktisch wird das im Alltag oft überlagert oder zumindest bedrängt durch ganz viele andere Aktivitäten. Der Aufwand bei der gesamten Produktion eines Buches hat massiv zugenommen, sei es durch die Menge an Texten, die man über die Bücher schreiben muss, sei es durch die Vorbereitung von Vorschau und Marketingmaßnahmen, die immer früher geschieht, und natürlich auch durch die immer stärkere Einbeziehung von Autoren in all diese Schritte.<sup>33</sup>

Lektoren leisten die Betreuung der Autoren und der Manuskripte offenbar immer noch und unvermindert trotz der zunehmenden Ansprüche, die der Verlag als Wirtschaftsunternehmen an sie als Manager stellt. Aber unter welchen Bedingungen? Der Lektor Andreas Paschedag<sup>34</sup> sagt:

Wenn man weiß, dass man sowieso immer wieder durch alle möglichen kommunikativen Prozesse – hausintern und nach außen – unterbrochen wird, verlagert man die Arbeit an Manuskripten lieber gleich in Homeoffice-Zeiten und, weil all die anderen Verlagsaufgaben ja auch erledigt sein wollen, auf Zeiten außerhalb der Büros. Ich tüftle an Texten jedenfalls gerne in Ruhe zu Hause.<sup>35</sup>

Die meisten Lektoren sind es gewöhnt, abends und bis spät in die Nacht hinein oder am Wochenende zu Hause am Schreibtisch, auf dem Sofa, im Bett oder im Zug, auf dem Weg zu einer beruflichen Veranstaltung, Manuskripte zu lesen und zu bearbeiten. Dabei bewerten sie selbst es als positiv, sich die Arbeit frei einteilen zu können.<sup>36</sup> Ihre unregelmäßige Arbeitszeit legitimieren sie durch die Überzeugung von der inhaltlichen Bedeutung der eigenen Arbeit, der Schaffung kulturellen Kapitals.

Tatsächlich übernehmen Lektoren damit Aspekte, die ehemals vor allem den Autoren zugeordnet wurden. Während eine Vielzahl von Autoren heute eine Ausbildung durchlaufen hat, die es ihnen zum einen ermöglicht, von ihrer Kernarbeit (dem Schreiben meist vielfältiger, nicht nur literarischer Tex-

---

**32** | Vgl. W. Hömberg: Lektor im Buchverlag, S. 96.

**33** | OP, 18.2.2016.

**34** | Seit 2012 Programmleiter für deutschsprachige Literatur im Berlin Verlag.

**35** | AP, 17.5.2016.

**36** | Vgl. W. Hömberg: Lektor im Buchverlag, S. 126.

te) leben zu können, und die sie zum anderen immer wieder dazu angeregt hat, ihr Selbstverständnis zu reflektieren, wird die Kernarbeit der Lektoren im Verlag heute in einer Art meuselwitzschen Perversion an den Rand ihres Arbeitstages und darüber hinaus verdrängt.

Es wird also – allen Umständen zum Trotz – lektoriert, als gäbe es kein Morgen mehr, und weit davon entfernt, die Textarbeit zu vernachlässigen, übernehmen die Lektoren *zusätzlich zu dieser* eine Vielzahl weiterer, komplexer, immer wieder ineinander übergreifender Aufgabenbereiche. Dabei wirken sie, als hätten sie wie die Kraken acht Arme (manchmal auch zehn, darunter einen Lieblingsarm), dazu drei Herzen und ein Gehirn, das nicht nur im Kopf steckt, sondern bis in die äußersten Extremitäten verästelt ist, und ein Düsentriebwerk für die Fortbewegung. Damit sich die vielen Körperteile nicht gegenseitig behindern, auch wenn sie sich oft überkreuzen, verfügt jeder Arm über eine eigene Sensorik und Steuerung. Vier dieser insgesamt sehr viel zahlreicheren Arme beziehungsweise Aufgabenbereiche sollen hier anhand von Fallbeispielen veranschaulicht werden.

## **ARM I | AUTORENAKQUISE | SENTHURAN VARATHARAJAH UND ALBERT HENRICHS**

Es war eine strategische Entscheidung, sagt Senthuran Varatharajah, der Einladung von Jurorin Meike Feßmann<sup>37</sup> zu folgen und an den »Tagen der deutschsprachigen Literatur« in Klagenfurt teilzunehmen.

Ich wusste, dass ich eine Art von Verbindlichkeit brauche, weil ich das Projekt sonst wahrscheinlich nicht weiterverfolgt hätte, jemanden, der da ist, der mir zuspricht, der zu mir spricht und der auch sagt, wir veröffentlichen das. Und ich wusste, wenn ich dort hingehe, nach Klagenfurt, würde das den Prozess der Verlagsfindung im besten Fall beschleunigen. Und so ist es auch gewesen.<sup>38</sup>

Sogar in ganz besonderem Maße: Denn als Senthuran Varatharajah am 4. Juli 2014, kurz nach 12 Uhr, im Halbkreis des ORF-Studios vor der Jury sitzt und aus seinem noch unabgeschlossenen Romanmanuskript *Vor der Zunahme der Zeichen* liest, ist die Entscheidung für einen Verlag bereits so gut wie gefallen.

Im Vorfeld des Wettbewerbs um den Ingeborg-Bachmann-Preis veröffentlicht die Literaturzeitschrift *VOLLTEXT* jeweils kurze Porträts und Texte, meist poetologischer Art, der teilnehmenden Autoren. Als Albert Henrichs, der seit

**37** | Meike Feßmann war über das Döblinstipendium auf den Autor aufmerksam geworden, das ihm die Akademie der Künste zugesprochen hatte.

**38** | SV, 17.4.2015.

2013 als Lektor im Verlag S. Fischer tätig ist, Senthuran Varatharajahs Beiträge liest, beschließt er, in Absprache mit dem Programmleiter Oliver Vogel, kurzfristig nach Klagenfurt zu fahren und das Gespräch mit ihm zu suchen. »Von diesem Moment an«, sagt Henrichs,

setzt man sich natürlich schon mit dem Text auseinander, weil man dem Autor etwas dazu schreiben und dabei auch etwas Schlaues über den Text sagen will und ihm so zeigen möchte, dass man etwas Besonderes darin gefunden hat. Und bei Senthuran habe ich auch das Gefühl, dass dieser erste Eindruck von uns zu der Entscheidung für Fischer mit beigetragen hat, also wie wir, ohne mit ihm zu sprechen, den Text beurteilt haben.<sup>39</sup>

Fischer ist bei Weitem nicht der einzige Verlag, der schon vor der Lesung Interesse an Autor und Manuskript bekundet, aber Oliver Vogels E-Mail ist die erste, die Senthuran Varatharajah liest,

grade als ich in Klagenfurt in diesem Hotel mit diesen senfgelben Wänden ankam. Es war eine sehr lange Nachricht, eine sehr herzliche, aufrichtige, in der er nicht nur sein Interesse begründet hatte und meinte, dass sein Kollege Albert jetzt gerade in Klagenfurt sei und sich bei mir melden würde, er hatte vor allem in dieser Nachricht auf sensible Art den Text, der in Volltext erschienen war, interpretiert. Und da war für mich eigentlich schon fast klar, dass das der Verlag für mich sein wird.<sup>40</sup>

Er verabredet sich nach der Lesung mit Albert Henrichs zum Mittagessen, und die beiden verstehen sich auf Anhieb sehr gut, wie Senthuran Varatharajah beschreibt:

Bonding war nicht nur möglich über Deleuze und Adorno und natürlich über die gepökelte Rinderzunge, die wir gegessen hatten – erst spät ist mir die Ironie dieser Situation aufgefallen: Wir arbeiten mit, an, gegen, unter, über Sprache, und wir haben Zunge gegessen – sondern auch, weil wir uns beide für amerikanische Serien interessieren und auch für Kinofilme, also, ich bin im Gegensatz zu Albert ein großer Hollywoodfan, und über diese Dinge konnten wir reden.<sup>41</sup>

Das Zwischenmenschliche, gemeinsame kulturelle Interessen verstärken seinen positiven Eindruck, entscheidend ist für Varatharajah aber vor allen Dingen Henrichs' poetologisches Verständnis des Textes, dass er

---

**39** | AH, 17.4.2015.

**40** | SV, 17.4.2015.

**41** | Ebd.

Dinge im Text erkannt hat, die so nicht intendiert waren von mir, die aber der Logik des Textes entsprechen. Die Gespräche mit den anderen Lektoren waren so, dass mir keiner was Neues erzählen konnte, aber Albert zeigte mir Arten und Weisen des Lesens, die ... die mir viel besser gefallen haben als das, was ich ursprünglich beabsichtigt hatte, eine Art, die dem Text mehr entsprochen hatte als meine, ja, und auch das hat mir gezeigt, inwiefern das Schreiben auch ein Erkenntnisprozess ist, bei dem man angewiesen ist auf die Stimmen anderer, die den Text anders lesen, weil er sich ihnen anders zeigt. Man könnte sagen, ich habe bei diesem Treffen im besten Sinn die Autorität über den Text verloren. Aber ich konnte sie nur verlieren, weil ich sie nie hatte.<sup>42</sup>

Er gibt Albert Henrichs gleich zu erkennen, dass er sich eine dialogische Zusammenarbeit während des Schreibens wünscht, die Möglichkeit, sich zurückzuziehen und zu schreiben, zwischendurch aber dem Lektor den entstandenen Text zu zeigen,

dann bin ich ein bisschen kindlich, dann benötige ich so eine Art Schulnote, etwas, das ich mit in den Schlaf nehmen kann. [...] Und diese Bereitschaft war bei Albert gegeben, immer da zu sein, für den Text, das fand ich ... darf ich das sagen, erbaulich, ja, ich benutze bewusst diesen alten, religiösen Begriff der Erbaulichkeit.<sup>43</sup>

Auch für den Lektor ist das erste Treffen wichtig, er muss den Autor davon überzeugen, dass er der richtige Ansprechpartner für den Text ist und den passenden Verlag vertritt; es geht darum, beim Autor »ein Vertrauen aufzubauen, auch dem Verlag gegenüber. Da gibt es irgendwann einen Punkt, an dem das Verhältnis in gewisser Art und Weise persönlicher wird, [die Autoren] auch offener über ihren Text reden und nicht Angst haben, dass man in eine ganz andere Richtung will.«<sup>44</sup> Dazu gehört für ihn auch Ehrlichkeit im Umgang mit Erwartungen, weshalb er Senthuran Varatharajah gleich beim ersten Treffen nicht nur sagt, dass er seinen Text großartig findet, sondern auch, dass aus diesem kein Bestseller werden wird. Dass nur wenige Leute das Buch kaufen und noch weniger es verstehen werden. Und obwohl das natürlich nicht das ist, was Senthuran Varatharajah hören will, überzeugt ihn das Bewusstsein des Lektors

für das Risiko, welches der Text eingeht, inhaltlich, stilistisch, aber auch formal, ja, und alle drei Komponenten für sich genommen wären schon schwierig genug zu vermitteln, [...] und dass sie trotzdem bereit waren, das zu machen, zeigte mir auch, dass ich mit dem Verlag zusammenarbeiten kann, weil er mich nicht beschränken wird. Er wird mich

**42** | Ebd.

**43** | Ebd.

**44** | AH, 17.4.2015.

in all meinen ästhetischen Versuchen, Risiken begleiten, und er überlässt mir das letzte Wort.<sup>45</sup>

Nachdem Senthuran Varatharajah bei den »38. Tagen der deutschsprachigen Literatur« den 3sat-Preis gewonnen hat, verschickt die ihn vertretende Agentur Gaeb<sup>46</sup> das noch unfertige Manuskript an verschiedene Verlage, um Angebote einzuholen. Aber für Senthuran Varatharajah ist das Rennen zu diesem Zeitpunkt bereits gelaufen,

[f]ür mich spielt Geld keine große Rolle. Für mich geht es eher darum, dass ich jemanden hab, der mich unterstützt, der dieses literarische Wagnis mit mir eingeht und zu mir steht. Und deswegen hab ich auch der Agentur gesagt, egal ob es Verlage gibt, die wesentlich mehr bieten: Holt so viel wie's geht bei Fischer raus, aber es wird Fischer sein.<sup>47</sup>

Kurz nachdem er unterschrieben hat, wird Varatharajah eingeladen, den Verlag in Frankfurt zu besuchen, womit man ihm vermittelt, dass man nicht nur an seinem ersten Buch interessiert ist, sondern an ihm als Autor und bestenfalls an seinem ganzen Werk. Daran, eine langfristige emotionale Bindung zwischen Autor und Verlag aufzubauen, deren Wahrnehmung Senthuran Varatharajah so beschreibt: »und als Albert und ich durch dieses Tor gegangen sind und er sagte, das wird jetzt dein literarisches Zuhause sein ... – auch wenn das jetzt pathetisch und kitschig klingen wird – in Bayern würde man sagen, ja mei, so hat sich's angefühlt.«<sup>48</sup>

Die Autorenakquise findet längst nicht mehr nur am Schreibtisch anhand von fertigen Manuskripten statt; Lektoren haben dafür ihre Büros mobilisiert und zwangsläufig immer mehr in den zunehmend »eventisierten« Literaturbetrieb hineinverlagert. *If you snooze, you lose*, wer schläft, dem kommt ein anderer zuvor, und so muss ein Lektor auf der Suche nach neuen Autoren aktuelle Literaturzeitschriften, Wettbewerbe, Stipendienprogramme sowie die Angebote der Literaturagenturen immer im Blick haben und jederzeit bereit sein, in ein Flugzeug zu steigen, das Gespräch aufzunehmen und ein interessantes Angebot zu machen. Dafür, dass die Suche nach einem Verlag beziehungsweise nach einem Lektor auch seitens der Autoren immer früher beginnt, ist Senthuran Varatharajah ein gutes Beispiel. Um die Entstehung

45 | SV, 17.4.2015.

46 | Die Literatur-Agentur Michael Gaeb wurde auf ihn über eine Pressemitteilung des Künstlerdorfs Schöppingen aufmerksam, wo sich Senthuran Varatharajah im Frühjahr 2014 als Stipendiat aufhielt. Sie recherchierte seine E-Mailadresse, die auf der Doktorandenseite der HU Berlin öffentlich zugänglich war, und nahm Kontakt zu ihm auf.

47 | SV, 17.4.2015.

48 | Ebd. *Vor der Zunahme der Zeichen* erschien am 10. März 2016 im S. Fischer Verlag.

seines Romans voranzutreiben, wollte er einen Verlag hinter sich wissen und einen Lektor an seiner Seite, der ihn im Schreibprozess begleiten würde. Um dies zu finden, präsentierte er sich und seinen Text in Klagenfurt in maximaler Öffentlichkeit (falls jemand das erste Flugzeug verpasst haben sollte, konnte er die Veranstaltung immer noch am Bildschirm verfolgen und notfalls in das nächste steigen). Was dann bereits im Vorfeld des Bachmann-Preises um Senthuran Varatharajah begann, lässt sich mit einer stillen Auktion vergleichen, wobei der Anstieg seines Verkaufswertes für den Autor eher ein willkommener Nebeneffekt war. Während er so etwas wie Vorstellungsgespräche mit verschiedenen Lektoren führte, beauftragte er seine Agentur damit, sich um alle bürokratischen Formalitäten zu kümmern, und konzentrierte sich voll darauf, eine gefühlsbasierte Entscheidung im Interesse des Textes zu treffen.

## ARM II | TEXTARBEIT | RONJA VON RÖNNE UND LINA MUZUR

Im Herbst 2014 lernen sich Lina Muzur und Ronja von Rönne auf der Party eines gemeinsamen Bekannten in Berlin kennen. Daraufhin schaut sich Lina Muzur Ronja von Rönnes Blog *Sudelheft* an, den diese seit 2012 betreibt, liest ein paar Seiten Prosatext von ihr, und ihr ist sofort »[i]rgendwie total klar, dass diese Autorin eine ganz eigene Stimme hat«<sup>49</sup>. Deshalb fragt sie Ronja von Rönne, ob sie sich vorstellen kann, für Aufbau einen Roman zu schreiben, und diese antwortet: »Okay, schreib' ich halt ein Buch.«<sup>50</sup> Ein Manuskript oder auch nur die Idee für ein solches existiert weder zu diesem Zeitpunkt, noch als im Dezember der Vertrag mit dem Arbeitstitel *Werk* unterzeichnet wird. Die Autorin benennt ihre Motivation zu diesem Zeitpunkt in erster Linie als ein »Ego-Ding, ich will ein Buch geschrieben haben mehr als ich will ein Buch schreiben«<sup>51</sup>.

Im März 2015 ist Ronja von Rönne nervös, weil immer noch offen ist, worum es in dem Text gehen soll:

Ich habe sehr viel geschrieben, aber ich habe auch alles wieder verworfen. Den aktuellen Anfang wollte ich eigentlich auch verwerfen, aber dann haben Lina und ich heute irgendwie dran rumgeplottet und hatten eigentlich ein paar ganz coole Ideen, ja und jetzt probiere ich es eben weiter.<sup>52</sup>

Doch auch diesen Anfang verwirft Ronja von Rönne wieder, um nochmals von vorne zu beginnen. Sie schreibt zehn neue Seiten, trifft sich zwei Wochen dar-

49 | LM, 11.6.2015.

50 | RvR, 20.3.2015.

51 | Ebd.

52 | Ebd.

auf wieder mit Lina Muzur, um den neuen Textentwurf zu besprechen, Muzur findet ihn gut, aber von Rönne ist weiterhin unzufrieden. Aus dieser Zeit existieren ca. acht verschiedene Romananfänge; zwischen ihren Treffen kommunizieren die beiden zu allen Tages- und Nachtzeiten via Facebook, WhatsApp, E-Mail, iMessage und Telefon, entwerfen mögliche Handlungsabläufe und diskutieren über Figurenkonstellationen. Eine Zeit lang richtet der Verlag Ronja von Rönne ein Schreibzimmer ein, in der Hoffnung, dass die Textentwicklung dadurch schneller voranschreitet. Doch richtig Schwung kommt erst in die Sache, als sie den Schwerpunkt der Suche vom Inhalt auf die Form verlegen und sich per WhatsApp darauf verständigen, dass von Rönne neu versuchen wird, den Text in Tagebuchform zu schreiben. Lina Muzur sagt dazu im Juni:

Wir hätten schon viel früher darauf kommen müssen. Denn das Tagebuchschreiben ähnelt dem Blogs Schreiben, in dem Ronja bereits sehr geübt war. Auch wenn wir die Datumsangaben später weglassen, geben sie ihr beim Schreiben ein Gefühl der Sicherheit, sie kann sich daran festhalten, sie geben ihr die Struktur, die sie dringend braucht.<sup>53</sup>

Ronja von Rönne bestätigt, dass die Idee, den Roman in Tagebuchform zu schreiben, für sie eine große Erleichterung war, weil ihr das ermöglicht »etwas einfach hin[zu]schreibe[n], auch wenn ich noch nicht weiß, was als Nächstes passiert.«<sup>54</sup>

Von da an schreibt sie pro Woche 10 bis 15 Seiten, die sie neben Lina Muzur auch an ihren Agenten Daniel Mursa<sup>55</sup> und den Verleger Gunnar Cynybulk<sup>56</sup> schickt, die beide von Anfang an in den Entstehungsprozess involviert waren. Der Druck, diesen drei Personen wöchentlich Text schicken zu müssen, ist für Ronja von Rönne sehr wichtig, »[o]hne das hätte ich gar nichts geschrieben. [M]anchmal hatte ich freitags ein schlechtes Gewissen, weil ich noch nichts gemacht hatte, und dann wusste ich aber, dass ich's noch schreibe, weil Gunnar sonst sauer wird.«<sup>57</sup> So schreibt sich Ronja von Rönne mit hohem Tempo immer weiter in den Text hinein, der auf der Gegenwartsebene von einer polyamourösen Clique erzählt und in Rückblenden von der Jugendfreundschaft zwischen der Protagonistin und Maja. Muzur, Mursa und Cynybulk haben die Aufgabe, von Rönne zu motivieren oder, wie sie sagt, sollen sie ihr vor allem »alle drei einmal die Woche Zucker geben und sagen: Das ist gut. Und dann dürfen sie in einem kleinen Nebensatz noch sagen, was ganz schlimm

**53** | LM, 11.6.2015.

**54** | RvR, 12.9.2015.

**55** | Agentur Petra Eggers.

**56** | Damals Verlagsleiter Literatur/Sachbuch bei Aufbau, seit Oktober 2017 verlegerischer Geschäftsführer der Ullstein Buchverlage.

**57** | RvR, 12.9.2015.

ist.«<sup>58</sup> Erst als Anfang September 2015 eine erste Fassung steht, werden größere Schwierigkeiten thematisiert, die bisher verdrängt beziehungsweise ausgeklammert wurden. Das Dringlichste ist ein Konstruktionsproblem, über das von Rönne mit Muzur und Cynybulk schon mehrfach gesprochen hat. Es fehlt eine Verbindung zwischen den beiden Erzählebenen, Ronja von Rönne sagt, »[i]ch muss mir irgendwas mit Maja überlegen, keine Ahnung was, irgendwie muss die ja in die Gegenwart greifen.«<sup>59</sup> Ende September gibt es laut Lina Muzur zwar immer noch eine Menge Feinarbeit zu leisten, was den Plot und die Figurenschärfe betrifft, aber sie ist zuversichtlich, da Ronja ihre Kritik immer versteht und sehr schnell Ideen entwickelt, wie sie etwas ändern oder umsetzen kann. Wie Ronja von Rönne die Lösung für das Maja-Problem gefunden hat, war aber auch für Lina Muzur überraschend:

Es war so, dass wir uns getroffen haben und über die Protagonistin Anna<sup>60</sup> gesprochen haben und ich gesagt habe, sie sollte eigentlich einen bösen Zug haben beziehungsweise die Vergangenheit müsste irgendwas mit ihr gemacht haben, worauf Ronja meinte, dass sie das aber nicht möchte, dass Anna eine Beobachterin sein soll wie bei Camus und dass bei dem Fremden ja auch nicht so viel passiere. Da sagte ich, natürlich, das verstehe ich alles, aber *Der Fremde* beginnt mit dem Satz: »Heute ist Maman gestorben«, da muss nicht viel mehr passieren, da ist ja schon alles passiert. Und da meinte Ronja, ja natürlich, das ist es: Heute ist Maja gestorben. (lacht) Ich fand das sofort gut. Weil durch diesen Satz die ganze Geschichte erst ihre Bedeutung bekommt und erzählenswert wird. Maja ist gestorben, und nun wird erzählt, warum, zumindest erhofft sich der Leser das.<sup>61</sup>

Aus der Not um die Problem-Figur Maja wird also eine Tugend beziehungsweise der Erzählanlass gemacht: Die Nachricht ihres Todes zu Beginn<sup>62</sup> und ihre (nicht auserzählte) Beerdigung zum Schluss werden nachträglich zum Handlungsgerüst, das die beiden Erzählebenen des Romans *Wir kommen*<sup>63</sup> zusammenhält.

Die Textarbeit umfasst natürlich auch das klassische Feinklektorat, in dem der Lektor das Manuskript auf schiefe Metaphern, dramaturgische Fehler,

**58** | Ebd.

**59** | Ebd.

**60** | Am Anfang hieß die Protagonistin Cora, hier Anna und in der Endfassung des Romans schließlich Nora.

**61** | LM, 30.9.2015.

**62** | Die publizierte Fassung des Romans beginnt mit den Sätzen: »Maja ist nicht tot. Wenn Maja gestorben wäre, hätte sie mir davor Bescheid gesagt. Solche Dinge haben wir immer abgesprochen.«

**63** | Der Roman erschien am 4. März 2016 im Aufbau Verlag.



unglückliche Satzstrukturen, zu viele oder sich wiederholende Adjektive und so weiter prüft. Aber sie setzt eben immer häufiger nicht mehr erst an diesem Punkt, sondern schon weitaus früher an. Dass eine Autorin wie Ronja von Rönne ohne eine einzige Manuskriptseite, sozusagen von der Straße weg, gecastet wird und dann innerhalb eines Jahres ihren ersten Roman schreibt, kommt sicher nicht jeden Tag vor.<sup>64</sup> In seiner extremen Form veranschaulicht der Entstehungsprozess von *Wir kommen* aber die weiter oben beschriebene Tendenz der letzten beiden Jahrzehnte bezüglich der Erwartungen an Lektoren: einerseits, Autoren aktiver zu akquirieren, und andererseits, die Entwicklung literarischer Projekte früher und enger zu begleiten – wie auch schon das Beispiel von Senthuran Varatharajah und Albert Henrichs gezeigt hat.

Die Lektorin ist im Fall des Romans *Wir kommen* nicht mehr nur *Geburts-helferin*, sie kommt nicht nur einer Erwartung nach, sondern kommt ihr vielmehr zuvor, ist *Initiatorin* des Projekts und begleitet es eng von der Idee bis zum letzten Satz. Die Autorin ihrerseits etabliert von Beginn an eine dialogische Struktur, um ihren Roman zu schreiben. Der regelmäßige Austausch mit Lina Muzur über alle verfügbaren medialen Kanäle (und etwas unregelmäßiger auch mit ihrem Agenten und ihrem Verleger) ist fester Bestandteil des Entstehungsprozesses. Er ist für Ronja von Rönne Antrieb, Kontrolle, Bestätigung und Unterstützung im Umgang mit Schwierigkeiten. Sowohl auf die Frage nach einem Anfang, die in diesem Fall auch die Frage nach der Form war, als auch auf die nach einem Handlungsgerüst fand Ronja von Rönne ihre Antwort im Dialog.

## ARM III | PRODUKTMANAGEMENT | FABIAN HISCHMANN UND ANDREAS PASCHEDAG

Fabian Hischmann ist recht früh mit dem Manuskript für seinen zweiten Roman *Das Umgehen der Orte* fertig, bis zum Erscheinungstermin ist noch über ein Jahr Zeit.<sup>65</sup> Da der Lektor, der seinen ersten Roman<sup>66</sup> betreut hat, verlagsgruppenintern von Berlin nach München gewechselt ist, übernimmt Andreas Paschedag zu diesem Zeitpunkt das Lektorat. Bevor Autor und Lektor aber mit der Redaktion des Manuskripts beginnen, müssen schon Texte für die Vor-

**64** | Und hat unter anderem sicher auch mit der medialen Aufmerksamkeit zu tun, die von Rönne zu jenem Zeitpunkt als Jungautorin für *Die Welt* bereits erlangt hatte und durch die sie als Gesamtpaket einen gewissen Verkaufswert versprach. Aber das hängt wiederum mit anderen Aspekten der Literaturproduktion und -vermarktung zusammen, auf die hier bewusst nicht weiter eingegangen werden soll.

**65** | *Das Umgehen der Orte* erschien am 12. Januar 2017 im Berlin Verlag.

**66** | Hischmann, Fabian: Am Ende schmeißen wir mit Gold, Berlin: Berlin Verlag 2014.

schau verfasst und das Cover festgelegt werden. »Ab einem so frühen Punkt in diesen Teil der Arbeit einzusteigen, ist mittlerweile die Regel«, sagt Andreas Paschedag, »weil die Abläufe in den Verlagen eben immer früher ansetzen. Eine Entwicklung, die gerade in den letzten Jahren noch einmal extrem an Dynamik gewonnen hat.«<sup>67</sup> Das Reden über Texte muss besonders aus Verkaufsperspektive immer früher beginnen, selbst wenn der fertige Text – anders als bei Fabian Hischmann – zu diesem Zeitpunkt oft noch gar nicht vorliegt.

Auch wird es heutzutage immer üblicher, dass Autoren in viele der die Veröffentlichung ihrer Texte begleitenden Prozesse miteinbezogen werden. So ist zum Beispiel Fabian Hischmann mit dem ersten Entwurf für den Vorschau-Text seines Romans nicht glücklich, formuliert ihn um und schickt seinen Vorschlag zurück an Andreas Paschedag, der ihn wiederum im Haus gegenlesen, besprechen lässt (wobei die Verkaufsabteilung ein besonderes Mitspracherecht hat, da die Vorschau *das* zentrale Verkaufsmaterial ist), den Text entsprechend verändert, ihn an Fabian Hischmann zurückschickt und so weiter, bis alle mit dem Ergebnis einverstanden sind. Schneller einig wird man sich im Fall der Umschlaggestaltung von *Das Umgehen der Orte*. »Eigentlich wollte ich mal fortlaufende Illustrationen im Text haben«, sagt Fabian Hischmann, »die einer meiner besten Freunde gezeichnet hat. Andreas und ich haben uns dann aber dagegen entschieden und nur die Henry Lee<sup>68</sup> am Schluss behalten.«<sup>69</sup> Stattdessen werden die nicht verwendeten Zeichnungen des Künstlers Matthias Nizinski zusammen mit anderen Ideen für motivische Ansatzmöglichkeiten, einem groben Inhaltsabriss und einem Textauszug an die Graphikagentur in München geschickt. Und weil man dort eine der Zeichnungen direkt übernimmt, lassen sich die sonst üblichen Coverfindungsrunden abkürzen, weil der Entwurf auch den Verlag überzeugt. Fabian Hischmanns Reaktion war sowieso

sofort einfach klar, okay, gut, super! Ich bin in den Verlag gefahren, um mir den Covervorschlag anzuschauen. Weil so eine Repro sieht dann doch noch mal anders aus, wenn du sie auf dem Tisch liegen hast, als wenn du sie einfach nur per Mail in einer recht schlechten Auflösung bekommst. Und ich hatte zwar vorher ganz klar gesagt, was ich mir vorstelle, war dann aber fast ein bisschen überrascht, dass die Agentur so sehr auf das, was ich wollte, eingegangen ist.<sup>70</sup>

Doch auch wenn man sich schnell auf die Gestaltung des Covers geeinigt hat, gibt es noch einiges in Bezug auf Farbgebung und Typographie zu besprechen

**67** | AP, 4.4.2018.

**68** | Die Zeichnung eines Schiffes.

**69** | FH, 17.5.2016.

**70** | FH, 1.3.2016.

und auszuprobieren. Es wird auch länger über die Materialien gesprochen. Fabian Hischmann und Andreas Paschedag beschließen, einen Einband ganz aus Karton zu verwenden, anstatt, wie im Berlin Verlag sonst üblich, ein Hardcover mit Schutzumschlag produzieren zu lassen. Außerdem entscheiden sie sich für ein goldfarbenes Lese- und Kapitalband, das direkt auf eine Stelle im Romantext Bezug nimmt. Für Fabian Hischmann sind Optik und Haptik des Buches

[s]chon wichtig, weil man es ja ständig in der Hand hat und irgendwo damit rumsitzt, und da finde ich einfach, dass es besonders und gut aussehen muss. Es soll kein Accessoire sein, klar, aber es ist mir wichtig ... Ich kenne einige Leute, die Schutzumschläge generell abmachen. Man muss sich da doch schon fragen, warum? Wohl, weil es meistens Schutzumschläge sind, die einen nicht vom Hocker hauen.<sup>71</sup>

Und noch eine gestalterische Idee wird besprochen: Neben vielen kleinen, einfach umzusetzenden typographischen Besonderheiten wie wechselnden Schriftarten und Schriftgrößen gibt es in *Das Umgehen der Orte* auch eine Stelle im Text, an der ein Mädchen mit roter Farbe den abbrechenden Satz »FUCK THE SYST«<sup>72</sup> auf eine Tapete gesprayed hat. Der Satz soll im Roman tatsächlich rot werden, was bedeutet, dass man den Bogen vierfarbig drucken müsste.

Die Ideen zu Umschlagmaterial, Leseband und Farbdruck muss Andreas Paschedag als nächstes »ins Haus tragen und versuchen, sie im Sinne des Projekts zu begründen und stark zu machen. Das Ganze muss auch noch mal von herstellerischer Seite kalkuliert werden, um zu sehen, was es für den Herstellungstückpreis und damit am Ende womöglich auch für die Ladenpreisfestlegung ausmacht.«<sup>73</sup> Der Herstellungsleiter ist am Ende zwar einverstanden mit dem Material des Umschlags, befindet aber den Vierfarbdruck wegen eines einzigen roten Satzes für zu aufwändig und teuer. »Da wurde mir«, sagt Andreas Paschedag,

im Grunde genommen kurz vor Drucklegung ein bisschen die Pistole auf die Brust gesetzt: Also wenn du das mit dem Vierfarbdruck willst, dann können wir aber das Lesebändchen nicht machen. Und dann war ganz klar das Lesebändchen das wichtigere Detail. Das sind Fragen, die ich einfach entscheiden muss. Da wäre es schwierig gewesen, das noch mal groß zu diskutieren, zumal ich wusste, wie wichtig Fabian das goldene Lesebändchen war und dass der Herstellungsleiter den Vierfarbdruck nicht wollte.<sup>74</sup>

---

71 | Ebd.

72 | Hischmann, Fabian: *Das Umgehen der Orte*, Berlin: Berlin Verlag 2017, S. 136.

73 | AP, 4.4.2018.

74 | Ebd.

Wenn es um die Abläufe rund um die Buchproduktion geht, haben Lektoren plötzlich ein ganz anderes Vokabular als dasjenige, welches sie verwenden, um über literarische Texte zu sprechen. Die Rede ist dann von *Headlines*, *Deadlines*, *Blurbs*, *Quotes*, *CI* und *USPs*, von *Mikro-* und *Makrotypographie*, die *Maschinerie läuft*, und wenn sie einmal nicht läuft, ist das *suboptimal*. Als Moderator und Diener (mindestens) zweier Herren ist der Lektor für die Abwicklung und Koordination aller Abläufe rund um die Produktion eines Buches verantwortlich, die meist schon im Vorfeld der Textredaktion und nicht selten auch vor Abschluss des Schreibprozesses beginnen.<sup>75</sup> Er sitzt an einer Schnittstelle und vertritt die ästhetischen Wünsche seiner Autoren gegenüber den verschiedenen Verlagsabteilungen ebenso wie er umgekehrt für diese relevante marketingtechnische oder kostenlimitierende Faktoren an die Autoren übermittelt. Er steuert die Kommunikation und ist bemüht, das Hin und Her zunächst zu einem Zwischenergebnis und später zu einem Produkt zu führen, mit dem alle möglichst zufrieden sind. Und er übernimmt dabei immer mehr Aufgaben, die aus anderen Abteilungen in die Lektorate verlagert werden, weil man sich dort immer weniger mit inhaltlichen Aspekten beschäftigen kann und der Lektor dadurch der einzige ist, der das entstehende Kunstprodukt in seiner gesamten Beschaffenheit überblickt.

## ARM IV | AUTORENBETREUUNG | THOMAS PLETZINGER UND OLAF PETERSENN

Nachdem Thomas Pletzinger 2005 den Prosanova-Literaturwettbewerb und 2006 den MDR-Literaturpreis gewonnen hat, sind mehrere Verlage an dem Debütroman interessiert, an dem er schreibt. Als er schließlich bei Kiepenheuer & Witsch einen Zweibuchvertrag unterschreibt, hat er »ein Exposé und vielleicht so 50, 60 Seiten unzusammenhängendes Material«. 2008 erscheint der Roman unter dem Titel *Bestattung eines Hundes*.<sup>76</sup> Die Arbeit daran war laut seinem Lektor Olaf Petersenn

super eng und intensiv, weil die Arbeit begann, bevor er fertig war, und ich dadurch nicht erst auf ein abgeschlossenes Manuskript Einfluss genommen habe. [...] Seither besteht unsere Zusammenarbeit im Wesentlichen daraus, dass wir uns relativ häufig treffen

**75** | Wobei das in größeren Verlagshäusern wie Piper, zu dem der Berlin Verlag seit 2012 gehört, wegen der Gesamtkoordination vieler paralleler Abläufe besonders ausgeprägt ist. Kleinere Verlage haben möglicherweise etwas andere Vorläufe.

**76** | Pletzinger, Thomas: *Bestattung eines Hundes*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.

oder telefonieren und Thomas viel erzählt und wir gemeinsam viel reden über Dinge, die er gerade macht oder machen will.<sup>77</sup>

Die beiden schätzen, dass sie alle ein bis zwei Wochen telefonieren und sich alle ein bis zwei Monate treffen, manchmal zusammen zu einer Lesung oder zu einem Basketballspiel gehen, dazwischen schreiben sie sich ab und zu auch E-Mails und SMS-Nachrichten.

Die Grundlage für das geplante zweite Buch ist die Kurzgeschichte *Bruck* – mit ihr hat Thomas Pletzinger 2006 den MDR-Literaturpreis gewonnen – beziehungsweise deren Hauptfigur Franz Bruck, der darin im Krankenhaus liegt und darauf wartet, dass ihm der linke Unterschenkel amputiert wird. Eine Figur, die Thomas Pletzinger schon lange begleitet:

Ich mache viele Notizen. Es gibt bestimmt 30, 40 Notizbücher, in denen immer wieder dieser Name auftaucht, diese Figur. Franz Bruck ist eher wie ein imaginärer Freund, zu dem ich ein etwas bizarres Verhältnis habe. Er verschwindet nicht, der geht nicht weg. Das war die Grundvoraussetzung. Und irgendwann habe ich dann gedacht, jetzt muss mal etwas Pragmatik her, ich mache das ja jetzt als Beruf und kann nicht immer nur durch die Gegend schleichen und ständig hören oder sogar wissen, was die Figur sagt, sondern ich muss das irgendwann auch mal aufschreiben ... und ein Buch draus machen.<sup>78</sup>

Als Olaf Petersenn Thomas Pletzinger 2009 in New York besucht, wo dieser sich im Rahmen eines Stipendiums drei Monate aufhält, ist der Roman fertig geplottet, die Skizzen dazu hängen an den Wänden, an die 200 Seiten sind bereits geschrieben. Die beiden treffen sich mehrmals, wie Thomas Pletzinger erzählt,

beim Bier oder beim Essen oder beim Spaziergehen, wir haben zwei richtig lange Spaziergänge durch die Stadt gemacht, jedes Mal acht Stunden, bei denen ich ihm das alles erzählt habe: Worum es geht, die Motive, den kompletten Plot, die Figuren, die Schauplätze, alles, von vorne bis hinten. Wir sind durch die Stadt gelaufen und gleichzeitig durch den Roman. Olaf hat gespiegelt, verfeinert, reflektiert, zurückgegeben und so weiter. Das war alles super, und ich war mir nach diesen Gesprächen ziemlich sicher, dass ich nur noch ein halbes Jahr am Manuskript sitze, und dann ist es fertig.<sup>79</sup>

Doch als er nach Deutschland zurückkehrt, hört er plötzlich auf, an dem Romanprojekt zu arbeiten, ohne dass er sich die Gründe dafür erklären kann.

---

**77** | OP, 18.2.2016.

**78** | TP, 20.3.2015.

**79** | Ebd.

Um überhaupt weiter schreiben zu können, entwickelt er stattdessen die Idee, ein Sachbuch über Profisport zu schreiben:

Ich habe zu Olaf gesagt, ich würde gern eine Mannschaft begleiten, und dafür muss ich mit dieser Mannschaft rumfahren und ein Jahr lang arbeiten können, Flüge durch Europa und Hotelzimmer und so weiter. Ich habe ein langes Exposé geschrieben, wie ich mir das Buch vorstelle, was für Figuren es da gibt und dann ... dann hat Olaf einfach gesagt, alles klar, machen wir, reise mal.<sup>80</sup>

Nachdem er das Team von Alba Berlin ein Jahr lang begleitet hat, erscheint 2012 *Gentlemen, wir leben am Abgrund*, und Thomas Pletzinger hat plötzlich einen Namen als Sportjournalist – die Basketballwelt hat mit der Literaturszene wenig gemein. Er knüpft Kontakte, bekommt weitere journalistische Aufträge und ein weiteres Buchprojekt entwickelt sich: eine literarische Reportage über den Basketballspieler Dirk Nowitzki. Daneben arbeitet er auch noch mit dem Zeichner Tim Dinter an einer Graphic Novel über die Entwicklungshilfeindustrie,<sup>81</sup> schreibt mit einem Autorenteam (Bob Konrad und Hanno Hackfort von »4 Blocks«) die Drehbücher für die Verfilmung von *Bestattung eines Hundes* als Miniserie und übersetzt Gedichte, Comics und Sachbücher aus dem Amerikanischen.<sup>82</sup> Für Olaf Petersenn eine zweischneidige Angelegenheit:

Also bei Thomas muss man einfach anerkennen, der kann sehr viele verschiedene Dinge und hat auch ein Interesse daran, viele verschiedene Dinge zu machen. Aber nicht alle davon betreffen den Teil des Autors, der er für mich hauptsächlich ist, also eben der literarische Autor, der Erzählungen und Romane schreibt. Und da habe ich ihm schon sagen müssen, also jetzt musst du echt aufpassen, übersetzen *auch* noch, das wird einfach nicht mehr gehen.<sup>83</sup>

Auch weil er in der Zwischenzeit dreifacher Vater geworden ist, versucht Thomas Pletzinger, die Vielfalt seiner literarischen Projekte im Laufe der Jahre zu reduzieren beziehungsweise zu konzentrieren. Bis 2015 arbeitet er in der

**80** | Ebd.

**81** | Für das noch unvollendete Comicbuch *Blåvand* wurde Thomas Pletzinger und Tim Dinter am 23.4.2018 der von der Berthold Leibinger Stiftung ausgelobte höchstdotierte Comicbuchpreis Deutschlands verliehen.

**82** | Stern, Gerald: Alles brennt, Berlin: Matthes & Seitz 2011; Mazzucchelli, David: Asterios Polyp, Köln: Eichborn Verlag 2011; Sullivan, John Jeremiah: Pulphead. Vom Ende Amerikas, Frankfurt: Suhrkamp 2012; Lewis-Kraus, Gideon: Die irgendwie richtige Richtung, Frankfurt: Suhrkamp 2013; Bechdel, Alison: Wer ist hier die Mutter? Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014.

**83** | OP, 18.2.2016.

mit gleichgesinnten Autoren gegründeten Bürogemeinschaft Adler&Söhne<sup>84</sup>, ab 2015 dann in der Ateliergemeinschaft raumstation, abwechselnd an den Schreibprojekten Roman, Nowitzki-Biographie<sup>85</sup> und Comicbuch. Olaf Petersenn sagt,

[e]s ist ja beachtlich, was er parallel alles macht, wen er kennt und was er auf die Beine stellt. Meine Rolle ist es deshalb auch, immer wieder deutlich zu machen, wie aktiv Thomas eigentlich ist, denn im Verlag ist die Wahrnehmung ja eher die, der liefert den zweiten Roman nicht, den wir schon lange als Projekt führen und der immer Teil des Deals war. Und natürlich wäre es gut, wenn der zweite Roman bald fertig würde, aber in der aktuellen Situation hat es überhaupt keinen Sinn, Zeitdruck zu machen. Manchmal denke ich sogar, verdammt, wie wäre das gut für ihn, wenn er einfach nur das [die Nowitzki-Biographie] machen würde und nicht das Gefühl hätte, da gibt es immer noch diesen Roman und der muss irgendwie fertig werden. [...] Der Bruck, also der ist ja ein Teil seines Lebens, und ich glaube, Thomas spürt eine ganz starke Verpflichtung gegenüber seiner Figur, die jetzt auch wirklich werden zu lassen, daraus eine Geschichte zu machen. Und meine Aufgabe ist es zu ermessen, wie groß dieser Druck ist. Im Grunde muss Thomas entscheiden, ob das immer noch der Roman ist, den er schreiben will, auch produktionsästhetisch. Wie lange kann er eine Spannung aufrechterhalten gegenüber seiner Figur, wie lange ist die noch spannend? Und das ist für mich ja eigentlich die Frage: Wie lebendig ist der Bruck noch, was für eine Dynamik wird der noch bekommen? Darüber können wir immer wieder sprechen, aber es ist seine Verantwortung, wie es mit dem Bruck weitergeht, das kann ich nicht lösen für ihn.<sup>86</sup>

Als sich Thomas Pletzinger und Olaf Petersenn 2016 in einem koreanischen Restaurant in Berlin treffen, bestellen sie das große Menü und Wein und sprechen über die verschiedenen Projekte und darüber, in welcher Reihenfolge sie am besten angegangen werden sollen. Am Ende des Abends, als sie die letzten Gäste im Restaurant sind, steht der Entschluss, den Roman *Bruck* zunächst liegen zu lassen und sich voll auf das Sportbuch zu konzentrieren, das 2019 erscheinen wird. »Ja«, sagt Thomas Pletzinger,

**84** | Siehe dazu Vormweg, Christoph: »Adler & Söhne Literaturproduktion. Schreiben in der Gemeinschaft«, [www.deutschlandfunk.de/adler-soehne-literaturproduktion.700.de.html?dram:article\\_id=83850](http://www.deutschlandfunk.de/adler-soehne-literaturproduktion.700.de.html?dram:article_id=83850) oder Becker, Tobias »Kreativ im Kollektiv«, in KulturSPIEGEL 2 (2010).

**85** | In diesem Zusammenhang schreibt er im Auftrag der DiBa auch eine aufwändige Festschrift für Dirk Nowitzkis Entdecker und Trainer Holger Geschwindner und gestaltet mit Graphikern zusammen die Website für die Dirk Nowitzki Stiftung: <http://fortyone-magazin.de/>

**86** | OP, 18.2.2016.

der Roman ruht eigentlich. Aber seit er ruht, habe ich bestimmt schon wieder 50 Seiten geschrieben und das ganze Projekt neu gedacht. Aus dem dicken historisch-realistischen Roman wird ein episodisches Buch werden, fast ein Erzählband mit zwölf, vielleicht fünfzehn Erzählungen, der so wie der Film *Boyhood* komplett auf die Ausformulierung der zeitlichen Übergänge zwischen den Episoden verzichtet.<sup>87</sup>

Wie auch das Beispiel von Senthuran Varatharajah und Albert Henrichs gezeigt hat, besteht sowohl bei Autoren als auch bei Lektoren (stellvertretend für ihre Verlage) ein grundsätzliches Interesse an einer möglichst langfristigen Zusammenarbeit.<sup>88</sup> Im Fall von Thomas Pletzinger und Olaf Petersenn beziehungsweise Kiepenheuer & Witsch wird das anhand des gleich zu Beginn geschlossenen Zweibuchvertrags besonders deutlich. Seitdem Olaf Petersenn 2001 als Lektor bei Kiepenheuer & Witsch angefangen hat, ist sein Autorenstamm dort auf fast 50 Autoren angewachsen. Zu deren Betreuung gehört selbstverständlich die konkrete Arbeit an einem Manuskript, das im jeweils kommenden Frühjahrs- oder Herbstprogramm erscheinen soll. Dazu gehört aber auch, Autoren über – manchmal jahrelang andauernde – Phasen hinweg zu begleiten, in denen sie gerade *nicht* an einem konkreten Schreibprojekt sitzen, die Arbeit an einem solchen über längere Zeit ins Stocken gerät oder gar verworfen wird. Dazu gehört im Fall von Olaf Petersenn auch, die Exkurse seines Autors in den Bereich des literarischen Sachbuchs mitzumachen.

Der Lektor ist hier eine moderne Mischung aus Freund und Life-Coach, mit dem der Autor sich regelmäßig trifft und austauscht. Angenehme Aktivitäten wie Restaurantbesuche, Spaziergänge oder Veranstaltungsbesuche werden verbunden mit zielgerichteten Gesprächen, die dazu dienen, Gedankenprozesse rund um bestehende Projekte zu klären, Probleme zu lösen, zu Übereinkünften zu kommen, aber auch neue Projekte zu planen und umzusetzen. Und da sich heutzutage die meisten Autoren nicht darauf beschränken, neben ihrer literarischen Tätigkeit gelegentlich eine Preisrede hier zu halten oder da einen Essay zu schreiben, den sie mit ihrem Lektor besprechen möchten, sondern – typischer Ausdruck unserer Zeit – grundsätzlich über mehr als ein Standbein verfügen, nimmt diese Aufgabe an Umfang zu. Die meisten Autoren verfolgen heutzutage verschiedene, mehr oder weniger eng mit dem literarischen Schreiben verbundene Tätigkeiten, als Auswahl seien hier nur

**87** | TP, 3.3.2016.

**88** | Wobei es natürlich immer vorkommen kann, dass der Verlag nach zwei schlecht gelaufenen Büchern ein drittes ablehnt oder dass umgekehrt ein Autor nicht zufrieden ist mit dem, was der Verlag für die Wahrnehmung seiner Bücher durch den Buchhandel, die Presse etc. getan hat und sich neu orientiert. Oder dass der Lektor den Verlag wechselt und der Autor beim »alten« Verlag bleibt, wie bei Thomas Pletzinger und Olaf Petersenn der Fall, als Letzterer 2017 von Kiepenheuer & Witsch zu Piper ging.



das Übersetzen, das Verfassen journalistischer Beiträge, die Moderation von Lesungen, die Organisation von Festivals oder das Unterrichten an Schreibschulen genannt. Die Sachlage, mit der sich Lektoren bei der Betreuung ihrer Autoren befassen müssen, ist also zwangsläufig vielseitiger, komplizierter geworden, sie erfordert mehr Flexibilität im Denken und im Umgang und weitet sich neben konkreten Projekthinhalten auch auf größere Strukturen der Lebens- und Arbeitsorganisation aus.

Die vier geschilderten Fallbeispiele verdeutlichen, dass die eingangs beschriebene Professionalisierungstendenz des Literaturbetriebs, wie bereits erwähnt, auch nicht vor Lektoren und deren Tätigkeiten Halt gemacht hat: Die Erwartungen, sowohl vonseiten der Autoren als auch der Verlage an diese, haben stetig zugenommen, und die Koordination ihrer vielseitigen Aufgabenbereiche erinnert oftmals an den Balanceakt beim Jonglieren. Dafür sind acht Arme zwar hilfreich, aber selbst sie verhindern nicht, dass der Anspruch, »allen gerecht zu werden, immer wieder Bälle hochzuwerfen und in der Luft zu halten, ziemlich herausfordernd sein kann«<sup>89</sup>, wie Andreas Paschedag sagt.

Nicht von ungefähr fragt Thedel von Wallmoden: »Ist es also wirklich erstrebenswert, unter solchen Bedingungen und Paradigmen zu arbeiten? Schwer zu sagen.«<sup>90</sup> Dieser Frage scheinen die Lektoren selbst geneigt, ein Stück weit aus dem Weg zu gehen, und damit auch, sich möglichen Konsequenzen, die eine Antwort mit sich bringen könnte, zu entziehen. Das, was unter anderem die Etablierung der Schreibschulen für die Autoren geleistet hat, nämlich eine Befreiung vom Geniegedanken, von der Idee, dass Schreiben nicht gelehrt und gelernt werden kann, wollen oder können sie nicht auf den Beruf des Lektors übertragen. Im Lektorat wird auf sympathische, leidenschaftliche Weise nach wie vor autodidaktisch und projektbezogen vor sich hin geschuftet, und wenn schon der Name des Lektors im veröffentlichten Buch nicht auftaucht und im Bewusstsein des durchschnittlichen Lesers ungefähr so eine Rolle spielt wie die ISBN-Nummer, so soll doch wenigstens innerhalb des Literaturbetriebs das eigene Kapital möglichst bedeutend erhalten werden und mit einem Hauch von Geheimnis und Mysterium umgeben bleiben.

»Tatsächlich«, sagt der Lektor, Autor und Verleger Jo Lendle, »ist Lektor ein Beruf, für den es keine Ausbildung gibt. Und das Lektorieren ist eine Tätigkeit, für die keine Standards existieren. Erkenntnis erwächst nur aus Einzelbeobachtungen, nicht aus generalisierenden Standards der Branche.«<sup>91</sup> Sind Lektoren also wie Kraken zwar als Einzelgänger zu enormen kognitiven Leistungen fähig, nicht aber dazu, die erlernten Fähigkeiten zu abstrahieren (was

**89** | AP, 4.4.2018.

**90** | T. v. Wallmoden: Nachwort Seiltanz, S. 206f.

**91** | Vgl. Interview mit Jo Lendle in diesem Band.

ja nicht einer Generalisierung gleichkommen müsste) und auch außerhalb von konkreten Situationen weiterzugeben? Bleibt ihnen, aufgrund fehlender beruflicher Vorbilder und da sie die Auseinandersetzung mit der dringlichen Frage nach einem eigenen beruflichen Selbstverständnis bisher ein bisschen verpasst oder – zumindest ansatzweise – ins freie Lektorat ausgelagert haben, zugespitzt formuliert, nichts anderes übrig, als das von Autoren abgelegte romantische Selbstbild weiter aufzutragen und sich als vielarmige Wesen mit übernatürlichen Kräften zu stilisieren? »Ein Berufsethos ist«, wie Ute Schneider schreibt, »ebensowenig fixiert wie ein Ausbildungsweg oder eine Zugangsvoraussetzung zum Lektorenberuf. Dies wären Aufgabenstellungen für einen *Berufsverband* bzw. für eine *Interessenvertretung*. Dieses für die Professionalisierung des angestellten Lektors unentbehrliche Merkmal ist wiederum nicht erfüllt.«<sup>92</sup> Das Fehlen der Zugangsvoraussetzungen ist wahrscheinlich auch mit ein Grund dafür, dass sich Lektoren in erster Linie und allen bemängelten Umständen zum Trotz in der Ausübung ihres Berufes glücklich schätzen. Wie die meisten Lektoren hat Albert Henrichs Germanistik (sowie Geschichte und Philosophie) studiert und

hatte am Anfang gar nicht wirklich etwas mit dem Literaturbetrieb zu tun, aber es gab natürlich, wie bei vielen Germanistikstudenten, diese Idealvorstellung, danach irgendwie in einem Verlag zu arbeiten. Aber so richtig geht man davon nicht aus, weil man weiß, wie schwer es ist und das mitbekommt. Dass ich dann tatsächlich in einen Verlag reingekommen bin, war, glaube ich, ein Riesenglücksfall.<sup>93</sup>

Ein System, das einen selbst aus einer großen Zahl von Interessenten hervorgehoben und einem die notwendigen, wenn auch nicht genauer benennbaren Voraussetzungen zugesprochen hat, stößt man lieber nicht um. Das wäre eine mögliche Antwort auf Thedel von Wallmodens Frage:

Wie kann also ein Beruf, den man bis heute nicht regulär an einer Hoch- oder Fachschule lernen kann, der selten einer tariflichen Zuordnung unterliegt und dessen Tätigkeitsfeld schwammig und in die Breite gehend beschrieben wird, bis heute solche Anziehungskraft auf junge Menschen ausüben? Wie kommt es zu der verklärten Sicht auf ein Berufsfeld mit notorisch knappem Angebot an Arbeitsplätzen bei ebenso notorischem wirtschaftlichem Erfolgsdruck und einem kaum zu steigernden marktgetriebenen Produktionstempo?<sup>94</sup>

**92** | U. Schneider: Der unsichtbare Zweite, S. 346.

**93** | AH, 17.4.2015.

**94** | T. v. Wallmoden: Nachwort Seiltanz, S. 203.

Man wird zum Lektor berufen und diesem Ruf nicht zu folgen oder ihn kritisch zu hinterfragen, käme für viele einem Verrat an der Literatur gleich.

Wenn auch die grundsätzlichen Aporien rund um den Beruf des Lektors vorerst bestehen bleiben, so lassen sich doch Tendenzen hinsichtlich eines neuen Selbstverständnisses oder zumindest eines Interesses an einem solchen ausmachen. So trafen sich von 2006 bis 2015 im Rahmen der *Lektorenkonferenz*<sup>95</sup> einmal jährlich Lektoren belletristischer Verlage aus dem deutschsprachigen Raum und tauschten sich über ihre Arbeit aus. Unter anderem diskutierten sie auch immer wieder kontrovers die Potenziale eines Studiengangs für Lektoren<sup>96</sup> und wie ein solcher aufgebaut sein könnte. Tatsächlich hat die Stiftung Universität Hildesheim ihren *Master Literarisches Schreiben* zum Wintersemester 2016/17 um einen Schwerpunkt zum *Master Literarisches Schreiben und Lektorieren* ergänzt. Der Schwerpunkt bietet Studierenden u.a. die Möglichkeit, Mentorate durch erfahrene Lektoren wahrzunehmen, genaue Textarbeit am Schreibprojekt eines Kommilitonen zu üben oder eine theoretische Arbeit über das Lektorieren zu schreiben. Außerdem wurden in den vergangenen Jahren vermehrt Lektorenpositionen mit Absolventen von Schreibschulen besetzt. Da diese im Rahmen ihres Studiums auf Simulationsebene bereits viele Bereiche des Literaturbetriebs beziehungsweise des Aufgabenfeldes eines Lektors praktisch durchlaufen und reflektiert haben, dürften sie mit vortrainierten Armen und einem ganz anderen Selbstverständnis in den Beruf einsteigen. Es bleibt zu beobachten, inwiefern und in welchem Maße diese Entwicklungen das Lektorat in Zukunft von innen heraus beeinflussen und verändern werden.

## LITERATUR

- Bärfuss, Lukas: »Was mein Lektor mich lehrte«, in: Thedel von Wallmoden (Hg.), Seiltanz. Der Autor und der Lektor, Göttingen: Wallstein 2010, S. 23-28.
- Bechdel, Alison: Wer ist hier die Mutter? Köln: Kiepenheuer & Witsch 2014.
- Becker, Tobias: »Kreativ im Kollektiv«, in KulturSPIEGEL 2 (2010).
- Carver, Raymond: Beginners. Uncut. Die Originalfassung, Frankfurt a.M.: Fischer 2014.
- Drawert, Kurt: »Was ein Autor ist, ist klar. Aber was, bitte schön, ist ein Lektor?«, in: Thedel von Wallmoden (Hg.), Seiltanz. Der Autor und der Lektor, Göttingen: Wallstein 2010, S. 57-63.

**95** | Die erste Konferenz fand 2006 auf Initiative von Klaus Siblewski, Lektor im Luchterhand Verlag, statt.

**96** | Vgl. den Beitrag von Klaus Siblewski in diesem Band.

- Evers, Momo: »Vom Schleifen seltener Edelsteine, Lektor und Autor – eine Hassliebe?«, in: Federwelt. Zeitschrift für Autorinnen und Autoren, Nr. 43 (2003), S. 15-20.
- Hage, Volker: »Deutsch: mangelhaft«, in: Der Spiegel 42 (2005), S. 162-165.
- Hischmann, Fabian: Das Umgehen der Orte, Berlin: Berlin Verlag 2017.
- Hischmann, Fabian: Am Ende schmeißen wir mit Gold, Berlin: Berlin Verlag 2014.
- Hömberg, Walter: Lektor im Buchverlag. Repräsentative Studie über einen unbekannten Kommunikationsberuf, Konstanz: UVK 2011.
- Homer: Ilias. Odyssee, Frankfurt a.M.: Insel 1990.
- Kleist, Heinrich von: »Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, in: Adam Müller, Das Gespräch, Hamburg: Verlag Dr. Ernst Hauswedel & Co. 1946, S. 24-32.
- Clupp, Thomas: »Den eigenen Text als fremden lesen. Zur Autoren-Ausbildung am Hildesheimer Institut für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft«, in: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 3 (2016), S. 255-262.
- Kronsbein, Joachim: »Schenk mir den Konjunktiv! Vom Schicksal der Lektoren«, in: Spiegel Special 3 (2003), S. 52-55.
- Lewis-Kraus, Gideon: Die irgendwie richtige Richtung, Frankfurt: Suhrkamp 2013.
- Mazzucchelli, David: Asterios Polyp, Köln: Eichborn Verlag 2011.
- Pletzinger, Thomas: Bestattung eines Hundes, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2008.
- Pletzinger, Thomas: Gentlemen, wir leben am Abgrund, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012.
- Richter, Steffen: Der Literaturbetrieb. Eine Einführung, Düsseldorf: WBG 2011.
- Rönne, Ronja von: Wir kommen, Berlin: Aufbau 2016.
- Rohner, Werner: Das Ende der Schonzeit, Basel: Lenos 2014.
- Schneider, Ute: Der unsichtbare Zweite. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag, Göttingen: Wallstein 2005.
- Siblewski, Klaus: »Erste Vorlesung. Poetische Vision«, in: Hanns-Josef Ortheil/Klaus Siblewski, Wie Romane entstehen, München: Luchterhand, 2008, S. 151-185.
- Stern, Gerald: Alles brennt, Berlin: Matthes & Seitz 2011.
- Sullivan, John Jeremiah: Pulphhead. Vom Ende Amerikas, Frankfurt: Suhrkamp 2012.
- Varatharajah, Senthuran: Vor der Zunahme der Zeichen, Frankfurt a.M.: Fischer 2016.
- Verne, Jules: 20.000 Meilen unter den Meeren, München: dtv 2017.

Vormweg, Christoph: »Adler & Söhne Literaturproduktion. Schreiben in der Gemeinschaft«, in: [www.deutschlandfunk.de/adler-soehne-literaturproduktion.700.de.html?dram:article\\_id=83850](http://www.deutschlandfunk.de/adler-soehne-literaturproduktion.700.de.html?dram:article_id=83850)

Wallmoden, Thedel von: »Nachwort«, in: Thedel von Wallmoden, Seiltanz. Der Autor und der Lektor, Göttingen: Wallstein 2010, S. 202-207.

## WEBADRESSEN

<http://fortyonemagazin.de/>

