

literatur für leser

15

38. Jahrgang

2

Literaturbetriebspraktiken

Herausgegeben von
David-Christopher Assmann

Mit Beiträgen von Gerhard Kaiser,
Ute Schneider, Torsten Hoffmann,
Mirna Zeman, Ingo Irsigler



PETER LANG
EDITION

Inhaltsverzeichnis

David-Christopher Assmann

Präliminarien zu einer Exploration literaturbetrieblicher Praktiken _____ 69

Gerhard Kaiser

Massenwirkung als Häresie – Anmerkungen zur Inszenierungspraxis
Daniel Kehlmanns _____ 77

Ute Schneider

Ein System geprägt von Wertigkeiten: das Buch und sein Markt _____ 85

Torsten Hoffmann

Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit _____ 99

Mirna Zeman

Temporäre Verklumpungen: Formen und Praxen der Literaturmoden _____ 113

Ingo Irsigler

Der Deutsche Buchpreis: Konzept, Ziel und Vergabepaxis _____ 131

literatur für leser

herausgegeben von:	Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review:	literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung:	Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M., Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50
Redaktion der englischsprachigen Beiträge:	Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA wilke@u.washington.edu
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge:	Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz cjakobi@uni-mainz.de
Erscheinungsweise:	4mal jährlich März/Juni/September/Dezember
Bezugsbedingungen:	Jahresabonnement EUR 49,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,-; Einzelheft EUR 13,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

Massenwirkung als Häresie – Anmerkungen zur Inszenierungspraxis Daniel Kehlmanns

I. Vorüberlegung: Schriftstellerische Selbstreflexion und -darstellung als Literaturbetriebspraxis und die Feldeffekte des literarischen Erfolges

Der moderne Schriftsteller kann nicht naiv sein. Nach Schillers kulturkritischer Diagnose ist er zum „Sentimentalischen“, mithin zur permanenten Selbstreflexion, immer schon verurteilt. Schillers asymmetrisches Gegenbegriffspaar ist freilich alles andere als scharf umrissen, gleichwohl trifft man wohl einen Grundzug seiner Überlegungen, wenn man als sentimentalisch jene modernere, selbstentzweite Haltung des Kunstausübenden zur Kunst bezeichnet, die nicht mehr naiv schafft, sondern zugleich auf ihr Schaffen reflektiert: „Denn eben diese reine Einheit ihres Ursprungs und ihres Effekts ist ein Charakter der naiven Dichtung“, so Schiller, um dann fortzufahren: „Ganz anders verhält es sich mit dem sentimentalischen Dichter. Dieser *reflektiert* über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt.“¹

Vor allem seit der Entstehung des literarischen Marktes ist diese ebenso auf den Schriftsteller wie auf seine Leser einwirkende Selbstreflexion meist auch ein öffentlicher Akt und somit – als schriftstellerische Selbstinszenierung² – wiederum Teil jener grundsätzlich imitier- und routinisierbaren Verhaltens- und Handlungsweisen, die als „Literaturbetriebspraktiken“ bezeichnet werden können.³ Will der moderne, im Literaturbetrieb agierende Autor den Eindruck, den er in der Geschichte als Schreibender macht und hinterlässt, auf Dauer stellen, muss er in der Regel *mehr* tun, als eben nur literarische Texte zu schreiben. Er muss dafür Sorge tragen, dass das, was da geschrieben steht, auch wahrgenommen wird, er muss – über das Geschriebene schreibend oder eben redend – Aufmerksamkeit dafür erzeugen, dass das Geschriebene von *ihm* stammt, und er muss versuchen, Einfluss darauf zu nehmen, *wie* das von ihm Geschriebene wahrgenommen wird. Somit wird die darstellende Vermittlung⁴ des eigenen Schaffens zu einer gewichtigen (und beobachtbaren) Praxis im literarischen Feld. Selbst im Akt des völligen Verschwindens eines Absenzvirtuosen wie Thomas Pynchon wird dann noch jener Inszenierungsdruck greifbar, mit dem der literaturbetrieblich rückgekoppelte Autor umzugehen hat. Wer nicht früh genug verschwindet,

1 Friedrich Schiller: „Über naive und sentimentalische Dichtung“. In: Friedrich Schiller.: *Sämtliche Werke*. Band V. *Erzählungen und theoretische Schriften*. Hrsg. von Wolfgang Riedel. München: Hanser 2004, S. 694-780, hier S. 720.

2 Zum Begriff der schriftstellerischen Inszenierungspraxis siehe Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser: „Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Heuristische Typologie und Genese“. In: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Hrsg. von Christoph Jürgensen u. Gerhard Kaiser. Heidelberg: Winter 2011, S. 9-30.

3 Siehe dazu die Einleitung von David-Christopher Assmann im vorliegenden Heft.

4 Zur Differenzierung in primäre und sekundäre Funktionsbezüge der Literaturbetriebspraktiken siehe ebd.

der muss reden, und wer einmal damit angefangen hat, wird – gerade dann, wenn er erfolgreich ist – so schnell nicht aufhören dürfen.

„Als deutscher Autor“, so bringt Daniel Kehlmann diesen Umstand aus der Sicht des Schriftstellers auf den Punkt, „ist man ständig, ununterbrochen, auf Schritt und Tritt ein Befragter.“⁵ Dass Kehlmann sich hier im Rahmen seiner 2007 gehaltenen Göttinger Poetikvorlesung, die er bezeichnender Weise als ein Selbstinterview inszeniert⁶, als Dauerbefragten beklagen kann, hängt freilich weniger damit zusammen, dass er ein „deutscher“ Autor ist, als vielmehr damit, dass er spätestens seit der Veröffentlichung seines Romans *Die Vermessung der Welt* ein weltweit äußerst erfolgreicher Autor ist: Der Roman blieb eineinhalb Jahre an der Spitze der deutschen Bestsellerliste, die deutsche Ausgabe wurde allein bis 2009 1,4 Millionen Mal verkauft und in über 40 Sprachen übersetzt. Alle Übersetzungen einbezogen verkaufte sich der Roman bis Mitte 2011 drei Millionen Mal.⁷

Rezeptionsästhetische und -psychologische wie auch feldsoziologische Annäherungsversuche an die Bedingungen der Möglichkeit dieser „Glückskatastrophe“⁸ von Kehlmanns weltliterarischem Ruhm hat es von literaturkritischer und -wissenschaftlicher Seite wiederholt gegeben.⁹ Sie sollen hier nicht fortgesetzt werden. Im Zentrum des Interesses steht im Folgenden vielmehr die Frage, wie ein derartiger Erfolg auf die selbstinszenatorischen Literaturbetriebspraktiken eines Autors zurückwirkt. Mit welchen beobachtbaren Routinisierungs-, mit welchen Selbstdarstellungspraktiken und mit welchen Redeweisen reagiert Kehlmann auf den durch den Erfolg noch gesteigerten Inszenierungsdruck, oder, anders formuliert, wie versucht er das neugewonnene ökonomische in weiteres symbolisches Kapital zu transformieren?¹⁰

Über seine Poetik, d.h. über sein Verständnis von Literatur und Autorschaft, hat Kehlmann wiederholt in Interviews, Essays und Artikeln, vor allem und exemplarisch aber in seiner Poetikvorlesung reflektiert Auskunft gegeben. Die Sichtung dieses epitextuellen Materials zeigt¹¹, dass es einige, immer wiederkehrende Grundzüge in Kehlmanns Reden über Literatur und somit auch in seiner Selbstdarstellungspraxis gibt.

5 Daniel Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*. Göttingen: Wallstein 2007, S. 6.

6 Zum Stellenwert des Interviews im literarischen Feld siehe jetzt Torsten Hoffmann/Gerhard Kaiser: „Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand“. In: *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Hrsg. von Torsten Hoffmann u. Gerhard Kaiser. Paderborn: Fink 2014, S. 9-25.

7 Zahlen hier zit. nach Klaus Bichler: *Selbstinszenierung im literarischen Feld Österreichs. Daniel Kehlmann und seine mediale Inszenierung im Bourdieuschen Feld*. Frankfurt/Main: PI Acad. Research 2013, S. 64.

8 Diesen Begriff borgt sich Kehlmann selbst bei Imre Kertész (Daniel Kehlmann: „Die Katastrophe des Glücks. Dankesrede zur Verleihung des WELT-Literaturpreises“. In: Daniel Kehlmann: *Lob. Über Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2010, S. 174).

9 Siehe für die Literaturwissenschaft etwa Wilhelm Haefs: „Deutschlands literarischer Superstar? Daniel Kehlmann und sein Erfolgsroman *Die Vermessung der Welt* im literarischen Feld“. In: *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Hrsg. von Markus Joch, York-Gothart Mix und Norbert Christian Wolf. Tübingen: Niemeyer 2009, S. 233-252; Klaus Zeyringer: „Vermessen. Zur deutschsprachigen Rezeption der *Vermessung der Welt*“. In: *Daniel Kehlmanns ‚Die Vermessung der Welt‘. Materialien, Dokumente, Interpretationen*. Hrsg. von Gunther Nickel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 78-94.

10 Zur Relevanz des symbolischen Kapitals innerhalb des literarischen Feldes siehe Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999.

11 Im Sinne Genettes handelt es sich bei Epitexten um (poetologische) Selbstkommentare, Interviews, Gespräche, Selbst- oder Fremdrezeptionen, Kolloquien, Debatten oder (Vor-)Lesungen (siehe Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt/Main: Campus 1989).

Diese Grundzüge seiner Poetik und seiner Selbstdarstellung sollen im Folgenden umrissen und erläutert werden.

II. Massenwirksamkeit als Distinktionsverlust und als Häresie

„Man braucht nicht Bourdieu gelesen zu haben, um es nachzuvollziehen: Das Verbreitete taugt nicht mehr zum Distinktionsgewinn“¹², so reflektiert Kehlmann selbst in seiner Dankesrede zur Verleihung des *Welt*-Literaturpreises seine Position als Erfolgschriftsteller; eine Position, die, angesichts der obligatorischen Funktionsweisen des literarischen Feldes, eine problematische ist. Kurz gefasst: Wer als Schriftsteller einen Bestseller landet, gerät – so die Logik des Feldes – leicht unter Trivialitätsverdacht. Dass das Verbreitete indes durchaus auch das Gute, Wahre und Schöne sein kann – auf diese Transformation des ökonomischen in symbolisches Kapital zielen Kehlmanns epitextuelle Einlassungen wiederholt und vor allem mit drei Argumentationsweisen: 1.) durch die Inszenierung eines Autortypus, die Elemente des *poeta doctus* mit denen des *poeta faber* kombiniert, 2.) mit der emphatischen Aufwertung einer Poetik der Narrativität und der Betonung einer starken Autorschaft und schließlich 3.) mit der Abwertung von konkurrierenden Schreibprogrammen, die sich, Kehlmann zufolge, fälschlicherweise als Avantgarde gerierten.

II.1 Wissen und Können

„Für einen 30-Jährigen sind Ihre Antworten“, so konzedieren die zum Lob bekanntlich nicht immer aufgelegten Redakteure des *Spiegel* am Ende eines längeren Interviews mit Daniel Kehlmann, „ungewöhnlich klug und abgeklärt, wir sprechen mit einem deutsch-österreichischen Bildungswunder.“¹³ Die kommunikative Inszenierung von Bildung und der Reflektiertheit des eigenen, schriftstellerischen Handwerks sind in der Tat zwei zentrale Elemente, mit denen sich Kehlmann öffentlichkeitswirksam gegen den Verdacht immunisiert, man könne ihn angesichts seines ungewöhnlichen Erfolges „als platten Bestsellerautor beiseite[]schieben.“¹⁴ Zwar kokettiert er bisweilen auch mit popkulturellen Wissensbeständen, grundsätzlich lässt er aber in seinen Epitexten keinerlei Zweifel daran aufkommen, dass sein Wissensrepertoire jene nobilitierten, hochkulturellen literatur- wie geistesgeschichtlichen Bestände umfasst, die dem Typus des gelehrten Dichters, des *poeta doctus*, gemäß sind. Wenn Kehlmann – die Anforderungen des Genres ‚Poetikvorlesung‘¹⁵ ebenso leichthändig

12 Kehlmann: *Die Katastrophe des Glücks*, S. 176.

13 „Mein Thema ist das Chaos“. Ein Gespräch mit Daniel Kehlmann in *Der Spiegel*“. In: Nickel (Hrsg.): *Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“*, S. 36-46, hier S. 45. Das Gespräch führten am 5.12.2005 Matthias Matussek, Mathias Schreiber und Olaf Stampf.

14 So Kehlmann hier allerdings nicht über sich selbst, sondern über Tolkien redend („Erfundene Schlösser aus echtem Stein. Über J.R.R. Tolkien“. In: Daniel Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005, S. 61-70, hier S. 62).

15 Bildungswissen wird hier schon im Titel von Kehlmanns Vorlesung, der Goethes Diktum über seinen *Faust II* übernimmt, anziert. Über die selbst wiederum bildungsabhängigen Zugangsmöglichkeiten zur Institution der Poetikvorlesung, der Inszenierungsplattform für den *poeta doctus* schlechthin, siehe Johanna Bohley: „Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als *Form für Nichts*“. In: *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Hrsg. von Johanna Bohley u. Julia Schöll. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 227-242, sowie Gundela Hachmann: „Poeta doctus docens. Poetikvorlesungen als Inszenierung von

wie großräumig bedienend – über die „größte literarische Revolution des zwanzigsten Jahrhunderts“, „die Erzähler Südamerikas, die an Kafka anknüpften“¹⁶, doziert, oder wenn er in seinen beiden Büchern „über Bücher“ und „über Literatur“ ein panoramatisches Spektrum bedient, das von Voltaire und Stendhal über Hamsun, Céline, Updike, Carver, Thomas Bernhard und Kleist bis zu Thomas Mann, Beckett, Shakespeare und schließlich ihm selbst reicht¹⁷, dann spricht hier nicht nur der leidenschaftliche Leser, der er sicherlich auch ist. Zugleich spricht hier eben auch ein Akteur, der sein souveränes Verfügen über weltliterarische Wissensbestände und die abendländische Geistesgeschichte demonstriert. „Bei öffentlichen Auftritten“, so etwa Gundela Hachmann jüngst in einer Analyse von deutschen Poetikvorlesungen, „eloquent und souverän über eigene wie fremde Literatur zu sprechen, ist eine der zentralen Vermarktungsstrategien [...] auf dem heutigen Buchmarkt.“¹⁸ Symbolisches Kapital resultiert indes nicht nur aus dem öffentlichen Bildungsnachweis, sondern auch aus der reflektierten Darstellung des schriftstellerischen Handwerks. Kurzum: Es reicht nicht, wenn der Autor belesen ist, er muss auch etwas *können*. Zwar räumt Kehlmann auf die selbstgestellte Frage, ob es „überhaupt ein Handwerk des Schreibens“ gebe, ein, dass man die schriftstellerische Tätigkeit nicht mit der „physischen Fertigkeit eines routinierten Experten manueller Arbeit“¹⁹ gleichsetzen dürfe. Als *poeta faber*, d.h. als einen die dann doch handwerksanalogen Finessen des Schreibens reflektierenden und beherrschenden Schriftsteller sieht er sich gleichwohl: „Aber natürlich, wie in allen Dingen spielt auch hier Übung eine Rolle“²⁰ und „das Geschäft des Romanschreibens, mit höchstem Anspruch betrieben, gehört zu den härtesten aller Arbeiten.“²¹ Die Übung wie auch ein solches Leistungsethos schützen zwar nicht vor der Gefahr des Versagens, die richtige Beobachtung der Details markiert jedoch für Kehlmann den feinen Unterschied zur Trivallliteratur:

Details sind nicht nur nicht egal, Details sind alles. Wenn solch eine Einzelheit nicht stimmt, hat die Geschichte als Ganzes einen Fehler; die Welt, die sie aufzubauen vorgibt, ist in sich nicht schlüssig. [...] [M]an kann im Visualisieren viel sparsamer sein, als es die so an Kleidung, Haartracht und Gesichtszügen interessierte Trivallliteratur ist, bei der es ja immer darum geht, die Beschreibung zunächst möglichst ausführlich zu erledigen, damit der Autor sich dann ungestört den Ereignissen widmen kann.²²

Diesem produktionsästhetischen Ethos, dem – ganz in den Spuren Thomas Manns – Bücher als eine quasi-musikalische Komposition „aus Motiven“ erscheinen, aus „deren Einführung, deren Abwandlung und Wiederholung“²³, korrespondiert freilich die rezeptionsästhetische Forderung des Autors nach einem gebildeten, „aufmerksamen Leser“²⁴, der ein Vergnügen daran hat, diese Motive „selbst in transponierter und fast

Bildung“. In: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Hrsg. von Sabine Kyora. Bielefeld: transcript 2014, S. 137-155.

16 Kehlmann: *Diese sehr ersten Scherze*, S. 14.

17 Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?*; Kehlmann: *Lob*. Bezeichnenderweise schließen beide weltliterarischen Rundumblicke Kehlmanns mit Sichtungen seines eigenen Schaffens.

18 Hachmann: „Poeta doctus docens“, S. 139-140.

19 Kehlmann: *Diese sehr ersten Scherze*, S. 9.

20 Ebd.

21 Daniel Kehlmann: „Ironie und Strenge“. In: Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?*, S. 133-143, hier S. 142.

22 Kehlmann: *Diese sehr ersten Scherze*, S. 11.

23 Ebd., S. 23.

24 Ebd., S. 33.

unkenntlicher Gestalt noch auszumachen und wiederzuerkennen.“²⁵ Allerdings ist mit diesem Anspruch auf den gebildeten Leser Kehlmanns Poetik keinesfalls erschöpft. Ebenfalls ganz im Sinne Thomas Manns entwirft Kehlmanns Poetik die Strategie einer „doppelten Optik“, die nicht nur eine gebildete oder bildungswillige Leserschaft adressiert, sondern auch jene Rezipienten zu bedienen weiß, die durch eine mitreißende Erzählung unterhalten werden wollen.²⁶ In diesem Zusammenhang ist Kehlmanns Poetik, wie auch seine öffentliche Selbstdarstellung durch ein emphatisches Bekenntnis zur Narrativität gekennzeichnet.

II.2 Erzählen und Nichtkönnen

„Radikaler selbst als die meisten avantgardistischen Strömungen stellt dieser Roman mit seinem Welterfolg und seiner Anziehung auf immer neue Lesermassen die Grenzen unseres Literaturbegriffs in Frage. Schon nach wenigen Seiten wird klar, daß man es hier nicht mit einem Phänomen à la Stephen King, Tom Clancy oder Danielle Steel zu tun hat[.]“ Was hier auf den ersten Blick anmutet wie das Lob in einer Rezension, die Kehlmanns *Vermessung* gegen jedweden Trivialitätsverdacht zu immunisieren bestrebt ist, stammt von Kehlmann selbst, der über Tolkiens *Herr der Ringe* raisonniert.²⁷ Tolkien, so Kehlmann weiter, habe „ebendiese Massenwirkung für ein Kriterium gelungenen Erzählens“ gehalten und dessen „Intelligenz und Stilsicherheit und sein schlechthin atemberaubendes handwerkliches Können machen es unmöglich, ihn als platten Bestsellerautor beiseitezuschieben.“²⁸ Freilich spricht Kehlmann, wenn er hier über Tolkien spricht (wie die meisten Autoren, wenn sie über andere Autoren sprechen), zugleich auch über sich selbst. Denn „gelungenes Erzählen“, bzw. grundsätzlich noch, Erzählen überhaupt, ist einer der Kernbegriffe seiner poetologischen Selbstdarstellung: „Erzählen“, so Kehlmanns gleich in zwei Epitexten publiziertes, narratives Credo,

das bedeutet einen Bogen spannen, wo zunächst keiner ist, den Entwicklungen Struktur und Folgerichtigkeit gerade dort verleihen, wo die Wirklichkeit nichts davon bietet – nicht um der Welt den Anschein von Ordnung, sondern um ihrer Abbildung jene Klarheit zu geben, die die Darstellung von Unordnung erst möglich werden läßt. Gerade wenn man darüber schreiben will, daß der Kosmos chaotisch ist [...] muß man die Form wichtig nehmen.²⁹

Dieses emphatische, poetologische Bekenntnis zur Narrativität wird nun bei Kehlmann positiv dadurch grundiert, dass er sich diese ‚neue‘ Lizenz zum Erzählen im weltliterarischen Rückgriff auf den „südamerikanischen Erzählgestus“³⁰ eines Márquez, Cortázar oder Vargas Llosa erteilt und an deren „Primat des scheinbar unstrukturierten,

²⁵ Ebd., S. 23.

²⁶ Thomas Mann spricht in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* von Wagners „doppelter Optik“ (Thomas Mann: „Betrachtungen eines Unpolitischen“. In: Thomas Mann: *Gesammelte Werke*. Band XII. Frankfurt/Main: Fischer 1990, S. 110), die darauf zielte, in seiner Kunst durch komplizierte, leitmotivische Klang- und Wortgewebe samt deren intrikater Symbolbeziehungen zwar einerseits die Musikverständigen und Feinsinnigen anzusprechen, zugleich aber durch eine ereignisreiche Handlungsführung und durch effektvolle Inszenierungen auch die weniger Gebildeten für sich einzunehmen. „Diesen [Wagner]“, so kritisiert Nietzsche diese Haltung, „verlangte auch nach den Dummen...“ (Thomas Mann: „Betrachtungen eines Unpolitischen“) Thomas Mann selbst wiederum wertet Nietzsches Kritik um und macht Wagners Optik auch zur Direktive seines eigenen Schreibprogramms.

²⁷ Kehlmann: *Erfundene Schlösser aus echtem Stein*, S. 61-70, hier S. 62.

²⁸ Ebd., S. 70 und 62.

²⁹ Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze*, S. 36, und Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?*, S. 14.

³⁰ Ebd., S. 40.

sprudelnden Erzählens³¹ anknüpft. Diese positive Genealogisierung des eigenen Erzählens flankiert Kehlmann in seiner öffentlichen Selbstdarstellung mit einem doppelten Distinktionsgestus, der zum einen (und immer wieder) die „antinarrativen Avantgarde[n] des zwanzigsten Jahrhunderts“³² diskreditiert und, zum anderen, gegen ein postmodernes Literaturverständnis die Vorstellung einer starken Autorschaft ins Feld führt. In dieser Freund-Feind-Logik dominierte Kehlmann zufolge ein Verbund aus literarischer und feuilletonistischer, avantgardistischer Orthodoxie die deutschsprachige Nachkriegslandschaft: „Hierorts“, so Kehlmann, habe man an den „Dadaismus der Vorkriegszeit“ angeknüpft, „zog den Humor ab und nannte es ein Experiment. Lautpoesie und soziales Engagement – die zwei bedrückenden Eckpfeiler des radikalen Realismus.“³³ Zumindest in Kehlmanns Optik hat dieser antinarrative ‚Block‘ einen äußerst langen, literaturhistorischen Atem, der von der „ernste[n] neodadaistische[n] Poesie“ der „Wiener Nachkriegsliteratur“³⁴ bis in die 1990er Jahre reicht, in denen „der deutsche Journalismus auf dezidiert narrative Texte erschrocken und unmutig [reagiert].“³⁵ Gegen diese „kalkulierbaren Provokation[en]“ und „routinierte[n] Tabubrüche“ einer „erwartbaren Avantgarde“ setzt Kehlmann auf die „echte Avantgarde“ eines ‚neuen‘ Erzählens, die er etwa bei J.M. Coetzee verwirklicht sieht – und, das freilich auch, in seinem eigenen Schreibprogramm eines „gebrochenen Realismus“³⁶: „Ich fand Literatur immer am faszinierendsten, wenn sie nicht die Regeln der Syntax bricht, sondern die der Wirklichkeit.“³⁷ Im Rahmen dieser zweigeteilten Optik wird das Erzählen der „echten Avantgarde“ zu einem gleichsam häretischen Akt, der die tradierten Spielregeln des literarischen Feldes (zumindest aber jene, die nach Kehlmann seit 1945 bestimmend sind) außer Kraft setzt: Denn die neue Narrativität bricht nicht nur mit einem tradierten Verständnis von Avantgarde, sondern sie verbürgt – für Coetzee wie für Kehlmann selbst – die Möglichkeit zur Massenwirksamkeit. Gerade diese Massenwirksamkeit wird von Kehlmann dann zur Häresie stilisiert, d.h. die traditionelle Position des verfeimten Poeten wird hier vom gefeierten Poeten usurpiert.

Allerdings gilt es für Kehlmann, das Lob eines dergestalt erneuerten Erzählens – soll der Applaus nicht von der falschen, postmodernistischen oder popliterarischen Seite kommen – noch weiter unterscheidbar zu machen. Diese Imprägnierung gegen ein postmodernes Literaturverständnis setzt Kehlmann in Szene, indem er wiederholt für die Vorstellung einer starken Autorschaft optiert. Statt, wie etwa Roland Barthes, den „Tod des Autors“ im intertextuellen Montagekreuzfeuer der Diskurse zu beschwören, besteht Kehlmann auf dem individuellen, originären und deshalb wiedererkennbaren

31 Ebd. Zum Einfluss dieser und anderer, lateinamerikanischer Autoren auf Kehlmann siehe Joachim Rickes: *Daniel Kehlmann und die lateinamerikanische Literatur*. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2012.

32 Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze*, S. 39.

33 Ebd., S. 14.

34 Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?*, S. 12.

35 Ebd., S. 127. Zu diesem antinarrativen Block aus griesgrämigen Lautpoeten und verblendeten Literaturkritikern gesellt sich dann freilich auch die Literaturwissenschaft, als deren Inkarnation Kehlmann eine ausgerechnet den historischen Roman mit Verachtung strafende Figur namens Dr. S. – er hatte „hervorquellende Augen, schlechte Haut und ein Alkoholproblem“ – in Szene setzt: „Historische Romane, hatte er im Brustton der Überzeugung gesagt, sollten wir Germanisten besser meiden, sie seien unzuverlässig und trivial.“ (Kehlmann: *Wo ist Carlos Montúfar?*, S. 11.) Freilich, so viel historische Gerechtigkeit muss sein, ist Dr. S. dann auch „Experte für Wiener Nachkriegsliteratur“. (S. 11-12).

36 Siehe dazu Kehlmann: *Diese sehr ernsten Scherze*, S. 21-22.

37 Ebd., S. 15.

und zuschreibbaren Ton des Autors: „Haben Sie Humboldts Prosa übernommen?“, so befragt er sich selbst in seiner Poetikvorlesung über seine ästhetischen Strategien bei der Niederschrift der *Vermessung der Welt*. „Niemals“, so die dezidierte und programmatische Antwort, „[d]as war eine Spielregel, die ich mir selbst vorgeschrieben hatte. Der Roman sollte von mir sein und auf keinen Fall ein postmodernes Gemisch, in das auch Texte anderer einmontiert sind.“³⁸ Dieses Insistieren auf einer starken Autorschaft bildet ein wiederkehrendes Moment in Kehlmanns epitextueller Inszenierungspraxis.³⁹ Dies zeigt sich gerade auch in seiner (in Maßen) skandalträchtigen Polemik gegen das deutschsprachige Regietheater und seine bildungsbürgerlichen Connaissure im Rahmen seiner Eröffnungsrede zu den Salzburger Festspielen 2009. Hier amalgamiert Kehlmanns Polemik gegen eine in Orthodoxie erstarrte Avantgarde mit dem Gedanken einer starken Autorschaft:

Wer gegen das sogenannte Regietheater ist, muß beileibe nicht konservativ sein, aber gerade mancher tief-konservative Mensch hält diese teuren und konventionellen Spektakel für unangreifbar. Ein teuflischer Kreis: Wo Regisseure die Stars sind, halten sich die Autoren zurück. Wo sich die Autoren zurückhalten, beanspruchen die Regisseure wiederum den Status eines Stars, dem kein Autor, lebend oder tot, dreinzureden habe: „Eigentlich sind wir die Urheber!“ rufen sie, und in der Tat muß man es sich wohl recht angenehm vorstellen, ein genialischer Schöpfer zu sein, ohne dafür eigens Stücke verfassen zu müssen.⁴⁰

Als starker Autor zeigt sich Kehlmann in Sonderheit auch immer dann, wenn er sich selbst als Beobachter der literaturbeobachtenden Instanzen des literarischen Feldes mit strengem Urteil in Szene setzt. So etwa – um hier nur ein Beispiel anzuführen – wenn er der deutschen Kritik mit kulturkritischer Verve jedwede ästhetische Urteilskraft abspricht:

Die deutsche Kritik ist dorthin zurückgekehrt, wo sie vor Lessing war: in die vollständige Beliebigkeit eines Geredes, das allenfalls Einfluss, aber keine Bedeutung hat, wenn es in zufälligen Konjunkturströmungen abwechselnd eine Avantgarde verteidigt, die es nicht versteht, und eine Tradition, die es nicht kennt.⁴¹

Kurzum: Gegenüber dem Autor sind die Kritiker immer schon im Unrecht. Freilich gehören gerade solche Pauschalverdikte gegenüber einer immer schon mit dem Verdacht des Nicht-Verstehen-Könnens geschlagenen Literaturkritik seit der Entstehung des literarischen Marktes zum routinierten Handwerkszeug einer schriftstellerischen Inszenierungspraxis, die sich schon im Vorgriff gegen diskreditierende Geschmacksurteile immunisiert. Der ‚Fall‘ Daniel Kehlmanns zeigt exemplarisch, dass und wie mit dem einsetzenden Ruhm eines Schriftstellers der Inszenierungsdruck wie auch der Immunisierungsaufwand eher noch zu- als abnehmen.

³⁸ Ebd., S. 32.

³⁹ So etwa, wenn er Nabokov als Gewährsmann in diesem Sinne zu Wort kommen lässt: „Auf die beliebte Frage, mit welcher Figur ein Leser sich denn identifizieren solle, antwortete Nabokov: mit keiner Figur, sondern mit dem Schriftsteller.“ (Kehlmann: „Ironie und Strenge“, S. 133-143, hier S. 137).

⁴⁰ Daniel Kehlmann: „Die Lichtprobe. Eröffnungsrede der Salzburger Festspiele 2009“. In: Kehlmann: *Lob*, S. 179-188, hier S. 185. Biographisch motiviert ist diese Rede freilich durch den Karriereeinbruch, den das Regietheater für Kehlmanns Vater, selbst Theaterregisseur, bedeutete: „Vor allem aber sah er [Michael Kehlmann] im Regisseur einen Diener des Autors. [...] und an dieser Auffassung lag es, daß er auf den deutschsprachigen Bühnen in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens [...] nicht mehr arbeiten durfte.“ (S. 182-183).

⁴¹ Kehlmann: „Ironie und Strenge“, S. 142.

