

# literatur für leser:innen

20

2

43. Jahrgang

Praktiken der Kanonisierung

Herausgegeben von Martina Wernli

Mit Beiträgen von Oliver Völker,  
Maren Scheurer, Peter C. Pohl,  
Martina Wernli, Natalie Moser  
und Sandra Vlasta



PETER LANG

## Inhaltsverzeichnis

### Martina Wernli

Editorial \_\_\_\_\_ 87

### Oliver Völker

„Auskehricht“: Figuren des Globalen und des Randständigen in Johann Carl Wezels *Belphegor* und Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* \_\_\_\_\_ 89

### Maren Scheurer

„Ruhmdurst“: Weibliche Künstlerschaft in Helene Böhlaus *Der Rangierbahnhof* \_ 103

### Peter C. Pohl

Praktiken mit K-. Ein terminologischer Vorschlag zur Kanonforschung am Beispiel von Gerhard Henschels Martin-Schlosser-Romanen \_\_\_\_\_ 117

### Martina Wernli

Und wer liest Adelheid Duvanel? Zu Mehrfachmarginalisierungen und Kanonisierungsfragen am Beispiel einer wiederzuentdeckenden Autorin \_\_\_\_ 133

### Natalie Moser

Kitsch oder Kanon? Zur reflexiven Funktion weiblicher Skripte in Emma Braslavskys Zukunftstexten \_\_\_\_\_ 147

### Sandra Vlasta

*Dürfen Schwarze Blumen malen?* (Sharon Dodua Otoo). Heterogenität im Kanon und/trotz Literaturpreise(n) \_\_\_\_\_ 163

## literatur für leser:innen

- herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
- Peer Review: literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
- Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin  
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
- 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 Prof. Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK  
i.cornils@leeds.ac.uk
- Erscheinungsweise: 3mal jährlich  
(März/Juli/November)
- Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95; Einzelheft EUR 26,95. 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 Fernsehendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## Editorial

Welche Bedeutung hat ‚der Kanon‘ in der heutigen germanistischen und komparatistischen Literaturwissenschaft? In welchen Bereichen spielt er überhaupt noch eine Rolle und wie kann aktuelle Forschung nicht-kanonische Texte kontextualisierend analysieren und sichtbar machen? Diesen Fragen geht dieses Heft in Einzelstudien mit Schwerpunkt auf literaturgeschichtlichen und -betrieblichen Untersuchungen auf den Grund. Im Zentrum stehen dabei die wechselseitige Beeinflussung und intersektionale Überlagerung von *gender*, *race* und *class* mit Kanonisierungspraktiken. Diese Verwobenheit wird in zweifacher Hinsicht profiliert: Zum einen sind die Forderungen nach konkreten Handlungen von Interesse, die literarische und literaturtheoretische Texte seit dem 18. Jahrhundert für einen ‚richtigen‘ Umgang mit Literatur und ihren Kanones formulieren, zum anderen gehen die Beiträge der Frage nach, wie die Praxis der Kanonisierung ihrerseits zum Resultat etwa vergeschlechtlichter Handlungsweisen wird.

Die Auswahlverfahren, durch die Kanones zustande kommen, gehen immer einher mit Auslassungen, Ausgrenzungen und Marginalisierungen. Gerade in der Germanistik werden Autorinnen immer noch seltener gelesen als Autoren – es gibt eine „Geschlechterdifferenz“ im Kanon, wie Renate von Heydebrand und Simone Winko bereits 1994 exemplarisch aufzeigten.<sup>1</sup>

Die Inhalte und Zwecke von Kanones sind historisch bedingt und entsprechend veränderlich, ihre Effekte können und müssen immer von Neuem diskutiert und hinterfragt werden. Dies war in den letzten rund zwanzig Jahren in der Forschung mit steigender Intensität der Fall, Kanonisierungsthemen und die Frage nach der Rolle von Institutionen wie der Universität wurden neu gestellt.<sup>2</sup> Während die theoretische Forschung zwischen normativen und deskriptiven Kanontheorien unterscheidet, tritt in der praktischen Auseinandersetzung mit Themen der Kanonisierung oft gerade eine Überlappung von deskriptiven und normativen Werten zu Tage. Gerade im Bildungsbereich, an Institutionen wie Universitäten und Schulen zeigt sich ein pragmatischer, pädagogischer Kern der Kanonthemen, wenn etwa entschieden wird, welche Werke in einen Seminarplan aufgenommen werden und welche nicht. Insofern kann die Auseinandersetzung mit (historischen) Texten und Konstellationen zu Neubewertungen führen und damit kanonverändernd wirken.

Zu bedenken ist, dass eine konkrete, kritische Auseinandersetzung mit Fragen der Kanonisierung (auch) von der eigenen Situation im Betrieb geprägt ist, denn (europäische) akademische Karrieren scheinen immer noch stark mit traditionell kanonischer Forschung verknüpft. Weil diese Ausgangslage die Tradierung von herkömmlichen Kanones auch durch die strategische Ausrichtung der eigenen Forschung begünstigt, müssen hausgemachte Widerstände überwunden werden, wenn nicht-kanonische Themen im Zentrum stehen sollen. Oder anders formuliert: Wer kann und will es sich leisten, nicht-kanonische Texte ins Zentrum der eigenen Forschung zu stellen?

## Von der Literatur der Aufklärung bis zu heutigen Literaturpreisen

Die Beiträge des vorliegenden Heftes beginnen mit einer Untersuchung literaturgeschichtlicher Ausschlussverfahren in der Zeit der Aufklärung (Oliver Völker zu Wezels *Belphegor* und Jonathan Swifts *Gulliver's Travels*). Völker legt die Bedeutung von Marginalisierten und Entrechteten für den Roman selbst offen, indem die Darstellung des atlantischen Sklavenhandels und die Situiertheit in den Widersprüchen der Spätaufklärung aufgezeigt werden.

Darauf folgt Maren Scheurers Analyse von Helene Böhlau *Der Rangierbahnhof* (1896). Die darin formulierte Kritik an genderspezifischen Ausschlussprozessen verläuft über eine Kontextualisierung im Ruhm-Diskurs des 19. Jahrhunderts, der als Vorläufer des Kanonbegriffs gelten kann.

Dem Zusammenhang von literarisierter Männlichkeit und Kanonverfahren widmet sich Peter C. Pohl in seiner an Pierre Bourdieus Kultursoziologie orientierten Analyse von Gerhard Henschels Martin-Schlosser-Zyklus. Dafür schlägt er vier Praktiken mit „K“ vor, nämlich Kooperieren, Kuratieren, Kritisieren sowie Konsekrieren. Martina Wernli stellt in ihrem Beitrag einen Tagebucheintrag Adelheid Duvanel vor und kontextualisiert das Schaffen der Autorin mit Bezug auf Aspekte, die Kanonisierungsprozesse verlangsamten (Psychiatrieerfahrung, weibliche Autorschaft sowie lokale versus internationale Rezeption). Danach beleuchtet Natalie Mosers Aufsatz das subversive Potenzial der *Near Future*-Texte von Emma Braslavsky und zeigt, dass und auf welche Weise bestehende Dualismen (Natur versus Kultur, Natur versus Technik oder Mensch versus Maschine) unterwandert werden. Der Beitrag von Sandra Vlasta schließlich widmet sich der Verbindungen von Literaturpreisen, Kanon(bildung) und der Homogenität und Exklusivität des deutschsprachigen Literaturbetriebs der Gegenwart und analysiert zudem die Kritik an diesen Umständen (etwa durch Sharon Dodua Otoo).

Die Aufsätze zeigen in ihrer Breite die Heterogenität von Kanonisierungspraktiken auf und begegnen ihr mit differenzierten Auseinandersetzungen, die sowohl Intersektionalität und Aneignungsstrategien als auch Techniken des Ausschlusses neu thematisieren können. Nicht zuletzt ermöglicht die Auseinandersetzung mit den Praktiken der Kanonisierung eine kritische Reflexion der eigenen Disziplinen und der eigenen Positionierung darin. Die hier präsentierten vertieften Auseinandersetzungen mit spezifischen Fragestellungen sind als Probebohrungen zu verstehen; sie führen die bestehende Forschung weiter, tragen zu einer Wiederentdeckung vergessener Autor:innen bei und sind Grundlage für weiterführende Auseinandersetzungen mit Fragen der Kanonisierung.

---

1 Die Autorinnen analysieren die Rezeptions- und Kanonisierungsgeschichte von Gabriele Reuters *Aus guter Familie. Leidensgeschichte eines Mädchens* und Theodor Fontanes *Effi Briest*. Vgl. Renate von Heydebrand, Simone Winko: „Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen“. In: IASL. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19/2, 1994, S. 96–172. Vgl. außerdem aktuell Nicole Seifert: *Frauen Literatur. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt*. Köln 2021.

2 Vgl. Gabriele Rippl, Simone Winko (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2013; Matthias Beilein, Claudia Stockinger, Claudia, Simone Winko (Hrsg.): *Kanon, Wertung und Vermittlung: Literatur in der Wissensgesellschaft*. Berlin 2012 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 129); Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Literarische Kanonbildung*. Text + Kritik Sonderband. IX/2002. München 2002.

## „Auskehricht“: Figuren des Globalen und des Randständigen in Johann Carl Wezels *Belphegor* und Jonathan Swifts *Gulliver's Travels*

### Abstract

Kurz nach seiner Veröffentlichung verschwand Johann Carl Wezels Roman *Belphegor* (1776) aus der öffentlichen Wahrnehmung und dem etablierten Feld der deutschen Literatur. Bisherige Lektüren haben dafür dessen Misanthropie und Skeptizismus angeführt. In diesem Artikel lenke ich den Blick hingegen auf die Bedeutung von Marginalisierten und Entrechteten für den Roman selbst, indem ich dessen Darstellung des atlantischen Sklavenhandels und somit seine Situiertheit in den Widersprüchen der Spätaufklärung hervorhebe. Die monotone Zeit- und Raumstruktur des Romans, so die These, macht den Handel und die Zirkulation von in Dinge verwandelten Menschen abbildbar, die im Schatten von normativen Modellen des Kosmopolitismus und universeller Rechte stehen. Aus dieser Perspektive wird *Belphegor* im Kontext der europäischen Kolonialgeschichte lesbar, was durch einen abschließenden Bezug zu Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726) verdeutlicht wird.

**Keywords:** Kolonialismus, Sklaverei, Swift, Wezel, Welt

### 1.

In Bezug auf die historische Ausbildung und Verstetigung eines Kanons der europäischen Literatur ab dem 18. Jahrhundert ist Johann Carl Wezels *Belphegor oder Die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne*<sup>1</sup> in doppelter Hinsicht von Interesse: Für lange Zeit im Abseits der Literaturgeschichten gelegen, behandelt der Roman seinerseits Phänomene des gewaltsamen Ausschlusses, des Randständigen und der Marginalisierung. Nach seiner Publikation im Jahr 1776 stieß *Belphegor* auf eine massive Abwehr seitens der Kritik und verschwand, zusammen mit dem ursprünglich populären Autor, nahezu aus dem Gedächtnis der Literaturgeschichte – bis zu einem erneut erwachenden Interesse in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.<sup>2</sup> Grund dafür mögen unter anderem der schematische narrative Aufbau, das unverhüllt materialistische und zutiefst negative Menschenbild sein, die den Text prägen. Über das Vorwort explizit als ein Experiment angekündigt, in dessen Verlauf die naive, von einem unverbesserlichen Idealismus und Gerechtigkeitsempfinden bestimmte Titelfigur in einen schmerzhaften Kontakt mit der Wirklichkeit treten soll, irrt diese im Verlauf der zehn Bücher in immer wieder neuen Anläufen durch eine Welt, in der sie nichts als repetitiv aneinandergereihte Gewalt- und Elendsszenen durchlebt. Wiederholt berichtet der Erzähler von den Schlachtfeldern, über die er seine vier Hauptfiguren stolpern lässt und auf denen diese nichts als „Abgerißne Füße, zerfleischte Arme, gequetschte Köpfe, verstümmelte Leiber“ (B 37) erblicken.

1 Johann Carl Wezel: *Belphegor oder Die wahrscheinlichste Geschichte unter der Sonne*. Frankfurt 1965. Verweise auf die Quelle werden in der Folge durch die Sigle B sowie durch Seitenangabe in Klammern in den Text eingefügt.

2 Vgl. Franz. A. Birgel: „Wieland and Wezel: Divergent Trends within the German Enlightenment.“ In: *Studies in Eighteenth-Century Culture* 26 (1997), S. 139–150, hier S. 140: „Wezel, one of the most popular novelists of the late Enlightenment, had been virtually forgotten for almost two hundred years or at best relegated to a few sentences in literary histories.“

Diesem narrativen Prinzip der Aneinanderreihung oder Verkettung<sup>3</sup> kommt indes eine eigene Funktion zu. In Entsprechung zu einer Wirklichkeit, in deren Geschichte sich so etwas wie ein moralischer und politischer Fortschritt nicht finden lässt, weisen auch der Roman und die darin auftretenden Figuren keine kontinuierliche Entwicklung auf. Stattdessen dominiert eine chaotische Vielfalt verschiedener Szenen, die alle dem gleichen Schema folgen, und dessen Gültigkeit lediglich für immer größere zeitliche und räumliche Zusammenhänge ausgewiesen wird.<sup>4</sup> Das Resultat dieser zirkulären Abfolge aus naiver Begeisterung und gewaltsamer Desillusionierung ist eine von Hass und Abscheu geprägte Haltung gegenüber der menschlichen Geschichte und Spezies. Exemplarisch heißt es von Belphegor, dass er „in seiner misanthropischen Laune alles vermied, was mit dem Menschen verwandt war“. (B 265) Unter deutlichem Einfluss des französischen Materialismus beschreibt der Roman die Wirklichkeit als „eine Maschine des Neides und der Vorzugssucht“ (B 9), deren einzelne Arbeitsprozesse in den aneinandergereihten Romanszenen deutlich werden.

Offenbar ist es diese in der monotonen Form eines Thesenromans ausbuchstabierte Misanthropie,<sup>5</sup> die bei Zeitgenossen eine besonders heftige Negativreaktion hervorrief und ihn für knapp zweihundert Jahre in Vergessenheit geraten ließ. Von besonderer Bedeutung in dieser Hinsicht ist die gut dokumentierte Reaktion von Martin Wieland, der im Geschehen des Romans ein verzerrtes Menschenbild wahrnahm, auf das er mit Empörung und Wut sowie mit der Anweisung einer vernichtenden Rezension im *Teutschen Merkur* reagierte. Dem Rezensenten Johann Heinrich Merck ist Wezels Negativbild einer ‚Welt‘ dann auch zu distanz-, ironie- und humorlos. Während seine Rezension Voltaires *Candide* als „treffende Satyre“<sup>6</sup> hervorhebt, die den Leser:innen ein „behagliches Lachen“ verschafft, entbehre der *Belphegor* jeglicher Komik. Ihn vergleicht Merck mit einem bissigen Hund, der einen „ehrlische[n] Mann“ durch „den Geißler und das Gebelle [...] aus seinem häuslichen Frieden“<sup>7</sup> schreckt. Dass der Autor ein ähnliches Schicksal erleiden sollte wie seine ständig aufs Neue zerschundene Hauptfigur wird etwa in einem Brief von Wieland an Merck deutlich, in dem er fordert, Wezel solle im Falle der Wiederholung seines ästhetischen Vergehens „mit Draht gepeitscht werden“:<sup>8</sup> ein Bild, das im Jahr 1959 ins Positive umkippte, so die allgemeine Chronologie in der Forschung, als Wezel von Arno Schmidt als Teil der „Schreckensmänner“<sup>9</sup>

3 Zur Verkettung als einem narrativen Prinzip vgl. Michael Hammerschmid: *Skeptische Poetik in der Aufklärung: Formen des Widerstreits bei Johann Karl Wezel*. Würzburg 2002, S 227. Zum Prinzip der Häufung und des Übermaßes als einem Grundelement der Satire vgl. Andreas B. Kilcher: *Mathesis und poiesis: die Enzyklopädik der Literatur 1600 bis 2000*. München 2003, S. 33.

4 Vgl. Carsten Jakobi: „Voltaire nachahmen, Voltaire überbieten. Narrative Techniken der satirischen Desillusionierung in Johann Carl Wezels Roman *Belphegor*.“ In: Hanns-Werner Heister und Bernhard Spies (Hg.): *Mimesis, Mimikry, Simulatio. Tarnung und Aufdeckung in den Künsten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert. Festschrift für Erwin Rotermund*. Berlin 2013, S. 367–382, hier S. 370.

5 Zu diesem Aspekt der Misanthropie vgl. Friederike Wursthorn: *Der Misanthrop in der Literatur der Aufklärung*. Freiburg i.Br. 2013, besonders das Kapitel 2.2.

6 *Der Teutsche Merkur*. Hg. von Martin Wieland. 3. Band 1776, S. 79–81, hier S. 79.

7 Ebd., S. 80.

8 Zitiert nach Andreas Mielke: „Wieland contra Swift und Rousseau – und Wezel.“ In: *Colloquia Germanica* 20.1 (1987), S. 15–37, hier S. 31.

9 Arno Schmidt: *Die Schreckensmänner*. Funk-Essays 2. Frankfurt a.M., S. 10: „Das wäre allerdings allzu einfach, Jenen als schlichtweg ‚verrückt‘ abzutun; ich wiederhole: wer in Deutschland den ‚Belphegor‘ kennt – es werden hoffentlich immerhin noch 3 Mann die Hand heben – wird anders urteilen. Es handelt sich vielmehr um ein nicht seltenes literarisches Phänomen: die ‚Schreckensmänner‘.“

zum Protagonisten eines Gegenkanons der deutschen Literaturgeschichte nobilitiert wurde.<sup>10</sup> Seitdem ist der *Belphegor* zusammen mit Wezels Werk zum Gegenstand von unterschiedlichen Re-Integrationsversuchen oder Re-Kanonisierungen sowie von Debatten über die Funktionsweise von Ausschluss- und Reintegrationsverfahren des historischen Kanons geworden.<sup>11</sup>

Demgegenüber geht es mir im Folgenden weniger um eine erneute Reintegration von Wezel in den literarischen Kanon oder Gegenkanon der Spätaufklärung oder, auf einer zweiten Ebene, um die Diskussion der bisherigen Versuche, dies zu leisten. Stattdessen rekonstruiere ich aus einer historischen Perspektive, wie der Roman sich seinerseits an die Fersen der Ausgeschlossenen einer mit Rechten und Freiheiten versehen Gesellschaft heftet und mit einer zumindest für die deutsche Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ungewöhnlichen Deutlichkeit Sklaverei und koloniale Gewalt zur Darstellung bringt, wie dies ansonsten nur in der englischen Literatur der Fall ist, etwa in Ephra Behns *Oroonoko: or, the Royal Slave* (1688) oder Olaudah Equianos *The Interesting Narrative* (1789).<sup>12</sup> Der Ausschluss des Romans auf der Ebene der Rezeption soll damit in eine Beziehung zu dessen Fokussierung auf ausgeschlossene Figuren gestellt werden. Dabei arbeite ich heraus, welches Raumbild der Roman erzeugt, wenn er seine Figuren im Laufe der Handlung über den gesamten Erdball verstreut und dadurch eine historische Umbruchsphase lesbar macht, in der koloniale Güter und gewaltsam in Güter verwandelte Menschen auf einer globalen Ebene zirkulieren. Nach Herbert Uerlings geht es post-kolonialen Überlegungen zu Prozessen der Kanonisierung oftmals um einen „westlich dominierten Kanon der Weltliteratur, [...] der, vor allem durch die Berücksichtigung von bislang vernachlässigten Literaturen, im Blick auf eine Neubestimmung von Weltliteratur umzubauen ist.“<sup>13</sup> Diese Pluralisierung des Weltbegriffs aufgreifend frage ich, mit welchen narrativen Mitteln und aus welcher Perspektive in Wezels Roman ‚Welt‘ hergestellt wird. Aus einer historischen Perspektive soll dieser Zugang in zweierlei Hinsicht mit dem Entstehungskontext des Romans verbunden werden: einerseits durch einen Blick auf den Sklavenhandel zwischen Westafrika und dem Plantagensystem in den amerikanischen Kolonien, der in der Entstehungszeit des Romans eine Hochphase durchläuft und die ökonomische Grundlage für den Aufstieg der Europäischen

10 Vgl. Christoph Neubert: *Wezel. Autor-Werk-Konstruktionen*. Würzburg 2008, S. 171: „Der ‚Wiederentdeckung‘ Wezels durch Arno Schmidt korrespondiert dabei der literaturgeschichtliche Ausschluss des Autors durch Wieland.“

11 Vgl. ebd.

12 Von der Forschung wurde dieser Aspekt, dies ist auch in postkolonialen Perspektiven auf die deutsche Literaturgeschichte der Fall, offenbar noch wenig berücksichtigt. Axel Dunker nennt Wezels *Belphegor* und *Robinson Krusoe* als Beispiele einer sklavereikritischen deutschen Literatur, geht darüber hinaus aber nicht näher auf die Texte ein. Vgl. Axel Dunker: *Kontrapunktische Lektüren. Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts*. München 2008, besonders das Kapitel „Vorspiel: das 18. Jahrhundert (Lenz, Wezel, Seume)“; Dirk Götsche/Axel Dunker/Gabriele Dürbeck (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart 2017, S. 245. Zur Darstellung nichteuropäischer Kulturen unter besonderer Rücksicht auf Vorstellungen des Kannibalismus im *Belphegor* vgl. Stefanie Arend: „Interkulturelle Begegnungen. Europäer und Kannibalen in der Reise-(Literatur) der frühen Neuzeit: von Kolumbus bis Wezel.“ In: Hans-Jürgen Lüsebrink (Hg.): *Das Europa der Aufklärung und die außereuropäische koloniale Welt*. Göttingen 2006, S. 326–352.

13 Herbert Uerlings: „Postkolonialismus und Kanon. Beobachtungen und Thesen“. In: Herbert Uerlings/Lulia-Karin Patrut (Hg.): *Postkolonialismus und Kanon*. Bielefeld 2012, S. 39–66, hier S. 41.

Großmächte darstellt.<sup>14</sup> Andererseits ist die Vorstellung von Globalität in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch die erste nahezu weltweit verlaufende militärische Auseinandersetzung im Verlauf des Siebenjährigen Kriegs geprägt, der 1763, also vier Jahre vor dem Erscheinen des Romans zu Ende geht und in den praktisch alle Europäischen Großmächte involviert sind. Mit Schauplätzen in Europa, Nord-Amerika und Asien wird er mitunter als erster Weltkrieg verstanden.<sup>15</sup> Wezels Roman lässt sich über diese Perspektive als Auseinandersetzung mit der Frage lesen, was unter ‚Welt‘ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verstehen ist, welche Akteure in der Lage sind, Raumaufteilungen und Wirklichkeitsdeutungen durchzusetzen und welche Stimmen von diesem Prozess strukturell ausgeschlossen sind.

## 2.

An Erzählformen des utopischen Romans und der populären Reiseliteratur anschließend, ist das Verfahren der räumlichen Versetzung von zentraler Bedeutung für die Schreibform der Satire im 18. Jahrhundert. Die durch Reise, vor allem aber durch Schiffbruch, Sturm oder Meuterei erzeugte Ausgesetztheit in einem fremden, der westlichen Welt und Kartographie unbekanntem Landstrich bildet den nötigen Spielgrund für die satirische Verspottung und Kritik der Herkunftsgesellschaft, wie dies exemplarisch an Jonathan Swifts *Gulliver's Travels* (1726) verdeutlicht werden kann. Im *Belphegor* wird die lineare Verknüpfung zwischen Ausgangspunkt und einem Nirgendwo in den blinden Flecken der westlichen Landkarten zu einem Netzwerk an Bewegungen erweitert, das einen Anspruch auf Vollständigkeit besitzt. Deutlich wird dieser Umstand bereits beim programmatischen Zusammentreffen zwischen Belphegor und Fromal zu Beginn des Romans, wenn dessen weiterer Verlauf ironisch als „kleine Reise“ angekündigt wird, die einen exemplarischen Verlauf nehmen, *pars pro toto* für das im Begriff der Welt angelegte Ganze der zu erfahrenden Wirklichkeit eintreten soll:<sup>16</sup> „Du machst mich zu lachen, guter Belphegor! – Ich dächte, du hättest eine kleine Reise durch die Welt: die wird dich von deinem Gram und deiner Empfindlichkeit kurieren.“ (B 19) Diesem Vollständigkeitsanspruch entsprechend ist das folgende Geschehen nicht durch das Ereignis einer singulären räumlichen Veränderung und Konfrontation mit dem Fremden bestimmt, sondern durch eine Nivellierung der Distanzen und Vernetzung der Räume. Diese resultiert aus einer kaum zu überblickenden Vielzahl von Reisen, räumlichen Bewegungen und Verschiebungen, die inhaltlich über ein Prinzip des Zufalls, narrativ über das der bloßen Aneinanderreihung in eine lose Verbindung gebracht werden. Zum einen umfasst dies konventionelle

---

14 Für eine knappe Darstellung vgl. Andreas Eckert: „Aufklärung, Sklaverei und Abolition.“ In: *Geschichte und Gesellschaft*. Sonderheft 23 (2010). Die Aufklärung und ihre Weltwirkung (2010), S. 243–262, hier S. 247: „Das Zeitalter der Aufklärung erlebte geradezu eine Explosion nicht zuletzt des französischen Sklavenhandels, mit besonders hohen Zahlen in den Jahren 1736 bis 1743 (circa 16.000 Sklaven jährlich) und 1763–1777 (über 20.000 Sklaven jährlich).“

15 Vgl. dazu die jüngste umfassende Darstellung durch Marian Füssel: *Der Preis des Ruhms. Eine Weltgeschichte des Siebenjährigen Krieges*. München 2019, S. 32–36.

16 Zum Begriff der Welt als einem „Totalhorizont“, der nicht Gegenstand einer Erfahrung werden kann vgl. Hans Blumenberg: „Ausblick auf eine Theorie der Unbegrifflichkeit.“ In: Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Frankfurt a. M. 2001, S. 193–209, hier S. 196: „Je mehr wir uns von der kurzen Distanz der erfüllbaren Intentionalität entfernen und auf Totalhorizonte beziehen, die für unsere Erfahrung nicht mehr zu durchschreiten und abzugrenzen sind, um so impressiver wird die Verwendung von Metaphern. [...] In dieser Hinsicht ist die Welt ein Wald, den wir niemals anders denn als in ihm Stehende gewahren.“

Mittel wie Fußmärsche, Pferdereisen oder verschiedene Schifffahrten. Zum anderen werden narrative Kunstgriffe eingeschoben, wenn die Helden unvermittelt über weite Strecken hinweg transportiert werden müssen. So ist es zum Beginn des dritten Buchs „eine sogenannte Wasserhose“ (B 75), die die Figuren kurzerhand „in die Walachey versetzt“ (B 75) und zum Ende des neunten Buchs immerhin eine ganze schwimmende Insel, durch ein plötzliches Erdbeben entstanden, auf der Belphegor mit Akante von Asien aus an die Westküste von Nordamerika treibt.

Fungiert die Reise im historischen Kontext der Aufklärung, dies gilt für die reale Praxis ebenso wie für deren literarische Darstellung, als Mittel der Bildung, Wissenserweiterung und dadurch auch Selbsterstellung eines Subjekts, sind diese Eigenschaften bei Wezel gänzlich außer Kraft gesetzt. Dem innerhalb des Romans vertretenen mechanistischen Prinzip entsprechend, das ‚Welt‘ in der Metapher einer nach deterministischen Gesetzen arbeitenden Maschine begreift, bewegen sich die Figuren wie unbelebte Körper durch den Raum, treffen aufeinander, um sich anschließend wieder zu verlieren. Bezeichnenderweise resultiert diese gesteigerte Mobilität unter anderem daraus, dass die Hauptfiguren unzählige Male ihre Freiheit einbüßen und zu Sklaven gemacht werden. Über den europäischen Raum hinaus gelangt die zu Beginn angekündigte „kleine Reise durch die Welt“ durch eine als reine Kontingenz erfahrene Natur, vor allem aber durch die Gefangennahme durch Piraten. Diese erscheinen ihrerseits als ortlose Agenten außerhalb des Rechts, die das Romanpersonal in die Sklaverei verkaufen, wie dies im vierten Buch geschieht. Von diesem Punkt an durchläuft nicht allein Akante eine ganze Reihe von unterschiedlichen Besitzverhältnissen und beklagt, allerdings im Opiumrausch, „das schwarze Gemälde der weiblichen Sklaverei“ (B 247).<sup>17</sup> Vielmehr finden sich auch die übrigen drei Hauptfiguren, deren Wege sich immer wieder trennen, in verschiedenen Besitzverhältnissen wieder, sodass sich der Romanverlauf über weite Strecken hinweg als ein Katalog des Unrechts, der Marginalisierten und der Versklavten gestaltet. Indes ist diese Beweglichkeit und die jeweils angetroffene Szene der menschlichen Misere nicht allein Teil einer negativen Strategie des Skeptizismus, die philosophisch-theologische Annahme einer höheren Vorsehung durch die bloße Aneinanderreihung immer weiterer Gegenbeispiele allmählich zu zermürben.

Ähnlich wie Voltaires *Candide* (1759) nahezu den gesamten Erdball zum Raum des Erzählens macht und dadurch mit philosophischen Überlegungen zum Kosmopolitismus spielt,<sup>18</sup> entwirft Wezel über die Verkettung unterschiedlicher Konstellationen des Menschenraubs und -verkaufs das narrative Modell eines globalen Handelsraums sowie von Menschen, die gewaltsam zu Waren gemacht werden. Neben den europäischen Metropolen wie Paris, London oder Rom, die wie im Vorbeigehen als die kurzfristigen Aufenthaltsorte einzelner Figuren angesteuert werden, finden sich diese unter anderem in Algier, Marokko, auf der Insel New Wight, in Panama, „Nigritien“ (B 176) sowie gegen Ende des Romans in „Virginien“ (B 310) wieder. Vor diesem Hintergrund ist es nicht zwangsläufig ein Widerspruch, wenn es insbesondere verschiedene Institutionen der Sklaverei sind, die für eine ungewöhnliche Mobilität der

**17** Zur Rolle der Unterdrückung von Frauen im *Belphegor* vgl. Jutta Heinz: „Wezel und die Frauen. Prototypen feministischer Argumentationsstrukturen im späten 18. Jahrhundert“. In: *Wezel-Jahrbuch* 4 (2001), S. 120–141.

**18** Vgl. Ingvild Hagen Kjørholt: „Cosmopolitans, Slaves, and the Global Market in Voltaire’s *Candide*, ou *l’optimisme*.“ In: *Eighteenth-Century Fiction* 25.1 (2012), S. 61–84.

Romanfiguren sorgen: „Wer weis, wozu das gut ist, daß wir itzt zu Sklaven werden?“ (B 109), fragt Fromal, bevor sie von Piraten aufgegriffen werden und tatsächlich stellen der Menschenraub und -handel eine eigene treibende narrative Kraft dar, sofern das ständige Herumgeworfensein in wechselnden Besitzverhältnissen, der An- und Verkauf, die Er- und Ausbeutung sowie schließlich die Flucht oder Befreiung der Hauptfiguren zu einer zentralen Kraft des Geschehens werden.

„Chronologische und geographische Fehler mögen Kenner der Geschichte und Erdkunde berichtigen“ (B 13), vermerkt Wezel mit dem letzten Satz des Vorworts und scheint dadurch weniger mit eigenem Nichtwissen zu kokettieren als zu behaupten, dass es auf empirische Details bei der Lektüre ohnehin nicht ankomme. Anders als in diesem Hinweis vermerkt, zeigen sich jedoch gerade im vermeintlich Nebensächlichen der „Erdkunde“ relevante Hinweise für das historische Raumverständnis, das im Text aufgerufen wird. Mitte des 18. Jahrhunderts bezeichnet „Nigritien“, in das Belphegor im fünften Buch verkauft wird, ein nicht klar umgrenztes Gebiet südlich der Sahara an der Westküste von Afrika und bildet einen überdeterminierten Knotenpunkt von verschiedenen kolonialen Imaginations- und Einflussphären. Wie sich am Eintrag „Nigritien, oder das Land der Schwarzen“ in *Zedlers Universal-Lexicon* ablesen lässt, handelt es sich um einen Raum, in dessen Kennzeichnung Geographie, Rassismus und die Naturalisierung von Ausbeutungsbeziehungen ineinander übergehen. Neben Angaben zu Lage und geographischen Eigenheiten beinhaltet der Eintrag eine ausführliche Darstellung, wie das Land und seine Bewohner in einen globalen Sklavenhandel verstrickt werden. Von den Bewohnern, die trotz mehrfacher Missionsbestrebungen seitens der Spanier „Wilde und Barbaren“ geblieben seien heißt es dort:

Sie liegen stets wieder einander zu Felde, und alle Personen, so sie im Kriege gefangen bekommen, verkaufen sie den andern Africanern, oder den Arabern, Engländern, Spaniern und Portugiesen, und ist dieser Sklaven-Handel unter dem Namen des Asiento berühmt. Ja es sind diese Leute auf den Gewinn so sehr erpicht, daß sie auch ihre eigene Weiber, Kinder und Geschwister in die Sklaverei verkaufen, welche sodann gemeinlich nach America geführtet, und daselbst in denen Plantagen oder Feld-Bau, nicht weniger in denen Bergwercken, Zucker-Mühlen und Tabacks-Spinnereyen zur Arbeit gebraucht werden.<sup>19</sup>

Wie der *Zedler* festhält, ist Nigritien der Ausgangspunkt eines sich über den Atlantik erstreckenden Netzwerks, über dessen Linien Sklaven in die Kolonien als Arbeitskräfte verschifft werden, wo sie entweder Kolonialgüter erzeugen oder gegen diese, die wiederum durch Sklavenarbeit erzeugt worden sind, eingetauscht werden. Das in den Jahren 1731–1754 erschienene *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste* nimmt dabei einen doppelten Status an. Einerseits ist es als Medium eines Europäischen Aufklärungsgedankens angelegt und ähnelt in dieser Eigenschaft der französischen *Encyclopédie*. In Entsprechung zu dem im Titel aufgerufenen Universalitätsanspruch strebt es die systematische Sammlung und Darstellung der gesamten Kenntnisse und Fertigkeiten der Menschheit an. Am genannten Artikel lässt sich andererseits die ambivalente Stellung eines universalistischen Menschheitsbegriffs ablesen, wenn dieser in der Peripherie des von ihm gesetzten Zentrums auf ein rechtloses und vermeintlich geschichtsloses Außen trifft. Mag der Menschenhandel auf den ersten Blick auch als „unmenschlich“ erscheinen, wie der Artikel konzidiert, soll er sich als das genaue Gegenteil erweisen. So liefert der

---

<sup>19</sup> Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. Halle 1735, Bd. 24, Sp. 888.

Eintrag nicht allein eine Rechtfertigung des Sklavenhandels durch den Hinweis, dass „christliche Kaufleute“ die von ihnen Geraubten durch den Transport in die Plantagen in eine „gelindere Dienstbarkeyt versetzen“, „zur Erkenntnis des Gottes“ und „auf den Weg zur Seligkeit“<sup>20</sup> bringen. Er liefert zudem konkrete Angaben zur Beschaffenheit, Ausstattung und zum Fassungsvermögen von Sklavenschiffen zusammen mit Hinweisen, wie die Angst und der Widerstand der menschlichen Fracht gemäßigt beziehungsweise gebrochen werden kann. Bezeichnend ist dabei die konsequente Verwendung eines ökonomischen Vokabulars, das seinen Gegenstand zu einem transportablen Gut macht, welches, mit einem bestimmten Wert versehen, gegen andere Güter eingetauscht werden kann. Dies ist dann auch durch den Hinweis auf den „Asiento“ der Fall, dem „Asiento des negros“, dessen Bedeutung in den *Wöchentliche Hallische Anzeigen* des Jahres 1735 polemisch erläutert wird. Der Autor der *Anzeigen* beschreibt diesen als

[...] ein Vergleich, ein Tractat und Contract. In besonderem Verstand aber wird es gebraucht, von demjenigen Vergleich, welchen die Spanier mit Engelland, oder Franckreich, oder Holland, zum öfteren ausgerichtet, und die Freyheit accordiret, die Negres oder Mohren aus Africa oder auch sonsten her, nach America frey und ungehindert zum Verkauf, überbringen zu können.<sup>21</sup>

*Belphegor* ruft diese konkrete geographische Vorstellung des 18. Jahrhunderts auf und verändert sie in zweierlei Hinsicht. Zum einen wird die in die Gegenüberstellung von Zentrum und Peripherie eingeschriebene Differenz durch die Struktur des Erzählens aufgelöst. Es gibt in dem Roman keine „polizierte[ ] Gesellschaft“ (B 277), von der aus das Fremde entweder idealisiert oder als „viehisch“<sup>22</sup> abgestuft werden könnte, sondern lediglich eine horizontale Kontinuität der Gewalt. Zum anderen begegnet er dem philanthropischen Bild der Kolonien, das dem *Zedler*-Artikel eignet, mit einer aggressiven Satire. Wenn in der Episode von „Nigritien“ ein englischer Sklavenhändler auftritt, wird der Objektstatus der in den Rang einer Ware gedrängten Menschen ungleich drastischer formuliert:

„God damn me! Gott verdamme mich“, sprach er, „wenn ich jemals den angeborenen Edelmuth meiner Nation so sehr verlägne, daß ich mit weißen Christen handle!“ „Aber“, fiel ihm Belphegor ins Wort, „sind schwarze Heiden nicht auch Menschen?“ „The ordures, das Auskehricht der Menschheit!“ (B 155)

Das Wort *ordure* wird im *OED* als „excrement, dung“, „filth, dirt“ sowie, in einem figurativen Kontext, als „obscene language, writing, action“ erläutert. Beide Ebenen werden in der Textstelle abgerufen, sofern Wezels Roman insgesamt als ein normverletzendes Schreiben gelesen werden kann. Gleichsam im Schatten der Aufklärungsphilosophie entwickelt er eine Figur des rechtlosen Menschen, der als eine Art Abfall über den Erdball gehandelt werden kann. Zugleich wird dadurch das aufklärerische Verständnis von Welt satirisch verdreht. Wenn Immanuel Kant in *Zum ewigen Frieden* am Ende des 18. Jahrhunderts das Weltbürgerrecht als eines beschreibt, das auf „Bedingungen der allgemeinen Hospitalität“<sup>23</sup> beruht, so zeichnet er dabei das Bild

20 Ebd., Sp. 889.

21 Martin Schmeitzel: „Vom ‚Assiento‘ und was dadurch zu verstehen?“ In: *Wöchentliche Hallische Anzeigen* (1735), Sp. 328–331.

22 Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Sp. 888.

23 Immanuel Kant: „Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Versuch.“ In: Ders.: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*. Werkausgabe Band XI. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt a.M. 1977, S. 191–251, hier S. 213.

einer Erde, deren Bewohner:innen auf Grund der räumlichen Endlichkeit ein grundlegendes Recht zu Besuch und Interaktion zukommt. Kant beschreibt es als

[...] ein Besuchsrecht, welches allen Menschen zusteht, sich zur Gesellschaft anzubieten, vermöge des Rechts des gemeinschaftlichen Besitzes der Oberfläche der Erde, auf der, als Kugelfläche, sie sich nicht ins Unendliche zerstreuen können, sondern endlich sich doch neben einander dulden zu müssen, ursprünglich aber niemand an einem der Orte der Erde zu sein mehr Recht hat als der andere.<sup>24</sup>

Gegenüber dieser ihrerseits prekären Figur des Weltbürgers fokussiert Wezels Roman auf die abseitige Figur des „Auskehrichts“ und stellt, auf einer zweiten Ebene, Kants Weltbegriff als einer Kugelfläche das Bild eines „Kothballes“ (B 259) entgegen, die eine Leitmetapher des Romans bildet und in Korrespondenz zum „verödete[n] Kothaufen“<sup>25</sup> steht, als der am Ende von Wezels *Robinson Crusoe* (1779) die als Schauplatz fungierende Insel bezeichnet wird. Die gleichförmige, von kontingenten Sprüngen, aber keiner zeitlichen Entwicklung bestimmte Struktur des Romans bildet so eine Entsprechung zu den Handelswegen und der Stellung der Sklaven als einer Handelsware: der rechtliche Status als „Möbeln eines andern“ (B 293), wie es Belphegor an mehreren Stellen formuliert.<sup>26</sup> In der narrativen Aneinanderreihung der Orte und der daraus resultierenden Nivellierung räumlicher Distanzen bildet der Text die etymologische Bedeutung der *Mobilie* ab, in die sich die Figuren mehrfach verwandelt sehen und das sich vom lateinischen *mobilis* herleitet. Es bezeichnet das Besitzverhältnis gegenüber einem beweglichen Gut, das sich im Begriff der *chattel slavery* im Englischen wiederfindet. Somit besteht Wezels satirische Schreibform darin, gegenüber Kategorien des Ganzen und Universellen Momente des Abseitigen und des Ausgeschlossenen zu betonen und zu den eigentlichen Akteuren des Romans zu machen. Der universellen Kategorie des Menschen stellt sie den „Auskehricht“ gegenüber, der Welt, durch die eine „kleine Reise“ führen soll, die Metapher des „Kothballes“ und dem Weltbürger als eines sich frei bewegenden Subjekts den als eine Mobilie beschriebenen Sklaven.

### 3.

Anders als dies unter den Lemmata „Nigritien“ und „Slave“ im *Zedler-Lexicon* vermerkt ist, finden sich im *Belphegor* keinerlei Hinweise auf die Überlegenheit einer europäischen Zivilisation. Bestimmend ist – dies gilt zumindest für den Hauptteil des Romans – ein Blick von unten sowie eine Haltung der moralischen Identifikation und Empathie mit der subalternen Stellung der Versklavten. So geißelt Belphegor unter anderem, dass „ein Theil der Menschheit [...] zu Tode gequält [wird], damit der andre sich zu Tode frißt“ (B 158) und „daß die edeldenkenden Engländer [...] ein Monopolium mit ihren Nebenmenschen treiben“. (B 176) In Übereinstimmung mit dem grundsätzlichen Scheitern aller moralischen Anstrengungen innerhalb des Romans ist jedoch auch das Handeln der Figuren von Widersprüchen und Spannungen bestimmt, die eindeutige moralische Zuordnungen unterlaufen. Zwar situiert Axel Dunker den Roman in einer „für das achtzehnte Jahrhundert durchaus typische[n] sklavereikritische[n]

<sup>24</sup> Ebd., S. 214. Kant versäumt nicht, an gleicher Stelle auf die Gewalt der kolonialen Eroberungen hinzuweisen.

<sup>25</sup> Johann Carl Wezel: *Robinson Crusoe*. Berlin 1982, S. 242.

<sup>26</sup> Wezel: *Belphegor*, S. 159: „Der Sklave [...], der wie das Vieh behandelt und von seinem Besitzer als eine Möbel gebraucht wird“.

Perspektive“, „die vielleicht ihren stärksten Ausdruck [...] in Johann Karl Wezels schwarzem Thesen-Roman *Belphegor*“<sup>27</sup> findet. Doch wengleich ökonomische Verhältnisse der Sklaverei und der Ausbeutung sowohl im *Belphegor* als auch in *Robinson Crusoe* mit den Mitteln einer aggressiven Satire angegriffen werden, verbleiben Wezels Figuren letztlich in einem auffälligen Verhältnis der Distanz zu ihnen. Genau wie sie eine phantastische Körperlichkeit besitzen und unbeschadet eine Vielzahl von Gewaltexzessen durchleben, finden sie sich durch ihre Mobilität am Ende in einer privilegierten Position wieder und behalten eine gewisse Autonomie.

Deutlich wird dies spätestens dann, wenn die Romanfiguren nicht mehr als Opfer, sondern ihrerseits als Sklavenhalter auftreten. Besonders umfangreich wird dies im neunten und zehnten Buch entwickelt, wenn sich Belphegor und Fromal zur Vor-Revolutionszeit in den Nord-Amerikanischen Kolonien wiederfinden, wo sie „eine mäßigte Besetzung in Virginien“ (B 310) erstehen. Ähnlich wie im Fall von Nigritien auf der östlichen Seite des Atlantiks ist auch hier die historische Semantik von Virginia zu berücksichtigen, die die erste Kolonie auf dem Nordamerikanischen Kontinent bildet, im öffentlichen Bewusstsein als ein der Geschichte entrückter Garten Eden dargestellt wird, darüber hinaus aber eine zentrale Bedeutung beim Ausbruch der Amerikanischen Revolution einnimmt.<sup>28</sup> In einer parodistischen Umwandlung vom berühmten Schlusssatz des *Candide*, „mais il faut cultiver notre jardin“,<sup>29</sup> treten Wezels Protagonisten nun in der Gestalt von Patriarchen auf, die diese Aufgabe lieber an Untergebene delegieren. Während sie friedlich ihre Plantage zu bewirtschaften scheinen, profitieren sie von eben den Ausbeutungsverhältnissen profitieren, die sie zuvor so entschieden ablehnten.

Während die Figuren im gesamten Verlauf des Romans keinen festen Punkt einnehmen können und sich jegliches Idyll als Illusion erweist, ist nun ein vorläufiger Haltepunkt erreicht. Anders als in Voltaires Schlusszene handelt es sich keineswegs um einen Ort, der von der Außenwelt abgeschlossen ist, im Gegenteil.<sup>30</sup> Die Pointe dieser Wendung besteht freilich darin, dass das pädagogische Ziel des Protagonisten, den Ungerechtigkeiten der Wirklichkeit mit der kühlen Haltung eines unbeteiligten Zuschauers zu begegnen, seine einzige Möglichkeit zur Realisierung in der euphemistischen Figur eines väterlichen und friedfertigen Sklavenhalters zu finden scheint, die jedoch alles andere als unbeteiligt bleibt: „und die Idee von einem Sklaven, von einem Verkaufe desselben, diese sonst für ihn so aufbringende Idee, familiarisierte sich so sehr mit ihm, daß sie ihm gleichgültig wurde.“ (B 309) Anstatt selbst wie Spielfiguren über die plane Fläche der Weltkarte geschoben zu werden, besteht die am Ende eingenommene Position darin, von genau den Handelsverbindungen zu profitieren, aus denen diese Raumlogik hervorgeht.

<sup>27</sup> Dunker: *Kontrapunktische Lektüren*, S. 17.

<sup>28</sup> Mit Blick auf Robert Beverlys *The History and Present State of Virginia* (1705) rekonstruiert Leo Marx die mythologische Darstellung des ersten Bundesstaates als eines ahistorischen Edens, das für den gesamten nordamerikanischen Kontinent steht: „When Beverly calls Virginia one of the ‚Gardens of the World‘, he is speaking the language of myth. Here the garden stands for the original unity, the all sufficing beauty and abundance of the creation. Virginia is an Edenic land of primitive splendor inhabited by noble savages.“ Leo Marx: *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. New York 2000.

<sup>29</sup> Voltaire: *Candide ou l'Optimisme*. In: Ders.: *Candide et autres Contes*. Hg. von Frédéric Deloffre/Jacques Van den Heuvel. Paris 1995, S. 108.

<sup>30</sup> Kjørholt beschreibt die idyllische Szene zum Ende des *Candide* als „apolitical, peaceful, self-sufficient, and segregated from the outside world.“ Kjørholt: „Cosmopolitans, Slaves, and the Global Market in Voltaire's *Candide*“, S. 82.

Entsprechend ist es auch nur konsequent, dass Belphegor sich erst dann wieder aus dem vermeintlichen Frieden zurück in den Lauf der Welt begibt, wenn es darum geht, die eigenen Handelsgewinne vor den Steuern der Europäischen Kolonialmächte zu schützen. Mit dem Ausbruch der Amerikanischen Revolution im Jahr 1763, deren Schilderung im *Beschluß* zugleich den Endpunkt des Romans bildet, scheint sich erneut das Schema aus naiv-idealistischer Begeisterung und gewaltsamen Kontakt mit der Wirklichkeit in Gang zu setzen:

Kaum drang zu Anfange des gegenwärtigen Krieges das Gerücht bis in die Kolonie, daß jeder Kolonist für die Freyheit wider ein unterdrückendes Vaterland fechten müsse, als Belphegor sein Enthusiasmus von neuem ergriff; [...]. (B 328)

Tatsächlich hat Belphegor an diesem Punkt eine Entwicklung durchlaufen, insofern der von ihm in Anspruch genommene Bezug auf die Freiheit pragmatische Züge trägt und vor allem die Wahrung seiner ökonomischen Interessen sichern soll. Dieser Wandel führt dazu, dass die normativen Begriffe, mit denen Belphegor über einen Großteil der zehn Bücher durch die Wirklichkeit läuft und durch deren Scheitern er immer wieder von einem Hass gegenüber der Menschheit erfasst wird, undeutlich und ambivalent geworden sind oder ihre ursprüngliche Bedeutung gänzlich eingebüßt haben. Der Roman ist nicht allein skeptisch gegenüber der tatsächlichen Realisierung von universalistischen Werten und Rechten, wie dies etwa durch den philosophischen Kosmopolitismus Immanuel Kants entworfen und eingefordert wird. Dass, wie es in der Textstelle heißt, „die Freyheit“ gegen die Unterdrückung der Europäischen Kolonialstaaten verteidigt werden soll, ist vor dem Hintergrund von Belphegors neu angenommener Lebensform als Plantagenbesitzer explizit an die ökonomische und rechtliche Position der Kolonisten gebunden. Es ist eine Freiheit, wie sie auch im „Asiento des negros“ gewährleistet ist. Ähnlich wie die Raumstruktur des Textes keinen Punkt zeichnet, der nicht an eben diese Netzwerke von ökonomischen Ausbeutungsbeziehungen angeschlossen ist, so ist auch der im Roman verhandelte Wertekanon am Ende nichts anderes als das Ergebnis von Machtstrukturen.<sup>31</sup>

Zugleich ist zu berücksichtigen, dass diese ambivalente Form der Darstellung in einer gewissen Kontinuität zur literarischen Auseinandersetzung mit der Sklaverei und kolonialen Praktiken innerhalb der Aufklärung steht. Besonders in Jonathan Swifts *Gulliver's Travels*, neben dem *Candide* eine der wichtigsten Referenztexte für Wezels Satire, lässt sich eine ähnliche Mehrdeutigkeit finden.<sup>32</sup> Wie die Hauptfiguren des *Belphegor* stellt auch Gulliver eine idealtypische Figur dar, die in den vier Teilen stets aufs Neue durch einen Kontrollverlust aus den geplanten Zielen der jeweiligen Reise gerissen wird und von einer Gefangenschaft oder Abhängigkeitsbeziehung in die nächste stolpert.<sup>33</sup> Gulliver findet sich dabei nicht allein auf unbekanntem Erdteilen wieder, stets gerät er unter fremde Lebewesen, deren Gestalt und Gesellschaftsform die ihm vertrauten Ordnungen und Wertungen außer Kraft setzen und umkehren. Dass diese sich durch alle vier Reisen entwickelnde skeptische Relativierung von Ordnungskategorien nicht allein eurozentrische Vorurteile und deren satirische Kritik betrifft, sondern auch eine radikale Destabilisierung der Kategorie Mensch und der damit einhergehenden Abgrenzung gegenüber Nichteuropäern und nichtmenschlichen

<sup>31</sup> Vgl. Hammerschmid: *Skeptische Poetik in der Aufklärung*.

<sup>32</sup> Zum konfliktgeladenen Blick Wielands auf Swift vgl. Mielke: Wieland contra Swift und Rousseau – und Wezel.

<sup>33</sup> Vgl. John A. Richardson: *Slavery and Augustan Literature: Swift, Pope and Gay*. Florence 2003, S. 139.

Tieren, wird insbesondere im vierten Teil der *Travels* mit dem Titel „A Voyage to the Country of the Houyhnhnms“ deutlich. Nicht allein Gulliver nimmt hier eine ambivalente Position im vertauschten Verhältnis zwischen den vernünftigen und sprachbegabten Pferden sowie den menschlichen, allerdings zu Tieren degenerierten Yahoos ein. Auch bei den Yahoos handelt es sich um Lebewesen, in deren widersprüchlicher Gestalt politische und koloniale Gewaltzusammenhänge ineinandergewirkt werden.

Die Widersprüchlichkeit von *Gulliver's Travels* wird darin deutlich, dass der Roman im Mittel der Satire die Praktiken der Europäischen Kolonialmächte zunächst in all ihrer Gewalthaftigkeit ausstellt und, ähnlich wie Wezels *Belphegor*, die Erde als ein einziges Schlachtfeld und Geschichte als Abfolge von Kriegen erscheinen lässt:

For instance, A Crew of Pyrates are driven by a Storm they know not whither; at length a Boy discovers Land from the Top-mast; they go on Shore to rob and plunder; they see a harmless People, are entertained with Kindness, they give the Country a new Name, they take formal Possession of it for the King, they set up a rotten Plank or a Stone for a Memorial, they murder two or three Dozen of the Natives, bring away a Couple more by Force for a Sample, return home, and get their Pardon. Here commences a new Dominion acquired with a Title by *Divine Right*. Ships are sent with the first Opportunity; the Natives driven out or destroyed, their Princes tortured to discover their Gold; a free Licence given to all Acts of Inhumanity and Lust; the Earth reeking with the Blood of its Inhabitants: And this execrable Crew of Butchers employed in so pious an Expedition, is a *modern Colony* sent to convert and civilize an idolatrous and barbarous People.<sup>34</sup>

Gleichzeitig ruft Gulliver in seinen Beschreibungen der Yahoos aber ein ganzes Arsenal von Redefiguren auf, die ihr Gegenüber entmenschlichen. Die Yahoos treten als nicht zu klassifizierende Lebewesen auf, deren wesentliche Eigenschaften Hässlichkeit, Faulheit und eine verschlagene Dummheit sind. Als „the most unteachable of all Brutes“<sup>35</sup> beschrieben, erinnert ihre Darstellung an die der Bewohner von Nigritien im *Zedler*: „viehisch, darneben faul, dumm und unwissend.“<sup>36</sup> Gullivers Haltung zu den Wesen, die ihn zur Begrüßung gleich nach seiner Ankunft von Bäumen aus mit ihren Exkrementen bewerfen, fasst er folgendermaßen zusammen: „Upon the whole, I never beheld in all my Travels so disagreeable an Animal, nor one against which I naturally conceived so strong an Antipathy.“<sup>37</sup> Ihr Verhalten und ihre physische Gestalt lösen beim Erzähler einen körperlichen Ekel aus, der als Distanzaffekt eine sowohl räumliche als auch ontologische Entfernung gewährleisten soll, die von den agilen Yahoos jedoch immer wieder übersprungen wird. In seinem wiederum misanthropischen Roman, der anders als Wezels *Belphegor* seinen Eingang in den literarischen Kanon auf direktem Weg gefunden hat, entwirft Swift in den Yahoos so eine überdeterminierte Figur, die Unterscheidungen zwischen Tieren und Menschen unterläuft und zwischen absoluter Alterität und Identität schwankt. In ihrer äußeren Erscheinung gehen die stereotypen Eigenschaften des nichtmenschlichen Tiers und eines nicht-europäischen Fremden ineinander über, letztlich wird Gulliver aber unwiderlegbar vor Augen geführt, dass die Yahoos wie er der Spezies Mensch angehören:

My Horror and Astonishment are not to be described, when I observed, in this abominable Animal, a perfect human Figure; the face of it indeed was flat and broad, the Nose depressed, the Lips large, and the Mouth wide. But these Differences are common to all Savage Nations.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Jonathan Swift: *Gulliver's Travels*. New York/London 2002, S. 248.

<sup>35</sup> Ebd., S. 199.

<sup>36</sup> Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Sp. 888.

<sup>37</sup> Swift: *Gulliver's Travels*, S. 190.

<sup>38</sup> Ebd., S. 195.

In Swifts Utopie-Satire dienen die Yahoos auf Grund ihrer negativen Eigenschaften als eben noch zu gebrauchende Lasttiere, deren Körper, wie an mehreren Stellen scheinbar beiläufig betont wird, von Gulliver als nützliche Quelle von Handwerksmaterialien verwendet wird. Aus ihren Häuten und Haaren fertigt er Segel und Schuhe, mit ihrem Fett dichtet er das Boot ab, mit dem er die Insel der Houyhnhnms schließlich verlässt:

[...] I finished a sort of *Indian* Canoo, but much larger, covering it with the Skins of *Yahoos* well stitched together, with hempen Threads of my own making. My sail was likewise composed of the Skins of the same Animal; but I made use of the youngest I could get, the older being too tough and thick [...].<sup>39</sup>

Belphegors spätere Kennzeichnung des Sklaven als einer „Möbilie“ wird hier in aller Drastik ausbuchstabiert. Es ist ein rechtloses Lebewesen, dessen Identität sich letztlich allein im negativen Bezug konstituiert, von seinen vierbeinigen Besitzern noch nicht getötet worden zu sein:<sup>40</sup> „The question to be debated, was, Whether the *Yahoos* should be exterminated from the Face of the Earth.“<sup>41</sup>

Gleichzeitig wird Gulliver im Laufe des vierten Kapitels völlig klar, dass er sich von den Yahoos allenfalls durch oberflächliche Eigenschaften unterscheidet, vor allem Hygienepraktiken und Kleidung, ansonsten aber mit ihnen identisch ist, wie sich dies in der ausschließlich durch die typographische Markierung des Kommas abgetrennten Nachbarschaft von „abominable Animal“ und „perfect human Figure“ auch auf der Textebene realisiert. Diese Identität stellt eine Erkenntnis dar, die im Laufe des Kapitels noch durch eine nachgeschobene Herkunftsgeschichte verstärkt wird, welche die Yahoos als Nachfolger von Engländern beschreibt, sodass Gulliver nach der Rückkehr in die Heimat schließlich jeden Menschen als Yahoo wahrnimmt. Diese machen keine isolierte Spezies im fernen Reich der Insel aus, die Gulliver von Bäumen aus mit Exkrementen bewerfen, sondern stellen, wiederum *pars pro toto*, die Menschheit als solche dar – und vermittelt dessen zugleich die Leser:innen, an die sich Swift wie in einer narrativen Invektive wendet.<sup>42</sup> Gegenüber Swifts unvermittelter Kritik an den *Colonies* steht die Darstellung der Yahoos als degenerierte und ekelerregende Lebewesen, die sowohl von Gulliver als auch von den Houyhnhnms vergegenständlicht, als rechtlos wahrgenommen und behandelt werden.<sup>43</sup> Wezels und Swifts Auseinandersetzung mit der Figur des Sklaven ist dadurch besonders durch die Widersprüchlichkeit einer historischen Umbruchphase bestimmt, in der Kategorien des Weltbürgertums und des Menschen nur scheinbar universale Geltung erlangen, und die Figur eines liberalen, sich idealiter frei über die Erde beweglichen Subjekts zeitgleich mit einem Lebewesen entsteht, das als Gegenstand gehandelt und getötet werden kann.

---

**39** Ebd., S. 237.

**40** Eine umfassende Einordnung von *Gulliver's Travels* vor dem Hintergrund kolonialer Gewalt liefert Claude Rawson: *God, Gulliver and Genocide: Barbarism and the European Imagination 1492–1945*. Oxford (u.a.): 2001, S. 96.

**41** Swift: *Gulliver's Travels*, S. 228.

**42** Vgl. Richardson: *Slavery and Augustan Literature*, S. 144.

**43** Auf diese Widersprüchlichkeit macht auch Richardson aufmerksam. Vgl. Richardson: *Slavery and Augustan Literature*, S. 143: „The almost-human Yahoos, then, with their associations with ‚primitives‘ and Africans, deserve to be treated like cattle. Such a representation, written at a time when real Africans were treated like cattle, works against the libertarian, anti-colonial and anti-slavery sentiments elsewhere in the book.“

Gegenüber dem zu Beginn dieses Beitrags rekonstruierten Ausschluss von Wezels *Belphegor* aus einem Kanon der deutschen Literatur hebt die hier in den Blick gerückte Figur des Randständigen und des Sklaven die Beziehung des Romans zu den historischen Widersprüchen und Umbrüchen der Spätaufklärung hervor, die ihrerseits Fragen der Ausgrenzung und der Aberkennung von Rechten betreffen. In bisherigen Lektüren wurde das narrative Prinzip der monotonen Verkettung von kontingenten und gleichförmig gewaltsamen Episoden über den gesamten Erdball hinweg meist Wezels Misanthropie und Skeptizismus zugeordnet. Die hier gewählte Lesart schlägt eine alternative Route ein, welche die Konfliktgeladenheit und Widersprüchlichkeit von Wezels historischer Situation betont und den Text innerhalb der europäischen Kolonialgeschichte verortet. Dieses Spannungsfeld resultiert insbesondere aus der historischen Gleichzeitigkeit von Modellen universeller Rechte im Denken der Spätaufklärung, dem Erstarken von globalen wirtschaftlichen Austauschbeziehungen sowie Konfliktverläufen und der Hochphase des atlantischen Sklavenhandels. Wie unter anderem Lynn Festa herausgearbeitet hat, lassen sich solche Bruchstellen bis ins Detail der philosophischen Begriffsbildung nachverfolgen. Während die Aufklärungsphilosophie Autonomie und persönliche Rechte über ein ökonomisches Modell des Besitzes denkt, freien Subjekten nämlich ein alleiniges Besitz- und Verfügungsrecht gegenüber dem eigenen Körper zugeschrieben wird, werden die versklavten Subjekte, die gleichzeitig in Schiffen über den Atlantik transportiert werden, zu bloßen Gütern und Dingen.<sup>44</sup> In diesem Sinne beschreibt etwa Condorcet in seinen *Réflexions sur l'esclavage des nègres* Autonomie in Kategorien eines Selbst-Besitzes, der *propriété*: „En effet on dépouille l'esclave, non seulement de toute propriété mobilière ou foncière, mais de la faculté d'en acquérir, mais de la propriété de son temps, de ses forces, de tout ce que la nature lui a donné pour conserver sa vie ou satisfaire à ses besoins.“<sup>45</sup> Diese paradoxe historische Situation der Gleichzeitigkeit eines als Besitz des eigenen Körpers gedachten Autonomiebegriffs und von als Waren und Frachtgut zirkulierenden Menschen ist in beiden hier untersuchten Romanen abgebildet. So kartiert Wezels *Belphegor* die Handelsrouten, auf denen Menschen als „Möbeln eines andern“ (B 293) über den Atlantik zirkulieren, von denen die Hauptfiguren am Ende aber selbst profitieren, während Swifts *Gulliver's Travels* in Gullivers Wahrnehmung der Yahoos das widersprüchliche Ineinander von Identifikation und affektgetriebener Distanzierung verdichtet.

44 Zum Begriff des Besitzes und seiner paradoxen Stellung in philosophischen Autonomiemodellen der Aufklärung vgl. Lynn Festa: „Tropes and Chains: Figures of Exchange in Eighteenth-Century Depictions of the Slave Trade“. In: Byron R. Wells/Philip Stewart (Hg.): *Interpreting Colonialism*. Oxford 2004, S. 323–344, hier S. 323: „[I]t is the centrality of self-proprietty to the Enlightenment's cherished notions of human autonomy and natural rights that most insistently binds colonial slavery to metropolitan individuality. The positive version of self-proprietty upon which notions of human rights and autonomy are founded cannot be thought without the negative shadow of other propriety claims that mitigate the absoluteness of self-possession.“ Zur konfliktreichen Rolle der Sklaverei für die Philosophie der Aufklärung vgl. auch Iris Därmann: *Undienlichkeit: Gewaltgeschichte und politische Philosophie*. Berlin 2020.

45 Condorcet: *Réflexions sur l'esclavage des nègres*. Paris 2009, S. 61.



## „Ruhmdurst“: Weibliche Künstlerschaft in Helene Böhlau *Der Rangierbahnhof*

### Abstract

Das Motiv des „Ruhmdurstes“ der jungen Malerin Olga Kowalski in Helene Böhlau *Der Rangierbahnhof* (1896) dient diesem Artikel als Ausgangspunkt, um wichtige Prämissen des Kanonbegriffs aus der Sicht des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu beleuchten. Böhlau Roman nimmt nicht nur die Kritik an genderspezifischen Ausschlussprozessen vorweg und thematisiert die Strukturen, die Frauen insbesondere aus der ästhetischen Avantgarde und dem Zugang zu künstlerischer Wahrheit ausklammerten, sondern formuliert auch ein relationales Gegenmodell, in dem sich das Streben der Protagonistin ausdrücklich an andere Künstlerinnen richtet. Im Kontext des zeitgenössischen Ruhmdiskurses zeigt sich das utopische Potential des Romans: Statt einer reinen Wettbewerbslogik fordert er Kunst für Frauen, die sie als Rezipientinnen wie als Künstlerinnen ermächtigt und die Dynamiken der Kanonisierung hinterfragt.

**Keywords:** Helene Böhlau, Kanon, Ruhm, Malerei, Malerin

### Malerinnen als feministische Reflexionsfiguren

Unzählige Malerfiguren bevölkern die Literatur des 19. Jahrhunderts. Sie erscheinen prominent etwa in Honoré de Balzacs *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1831), Adalbert Stifters *Nachkommenschaften* (1864), Émile Zolas *L'oeuvre* (1886) oder Henry James' *The Tragic Muse* (1890) und fungieren dort unter anderem als Reflexionsfiguren, über die sich die Autoren über ihre ästhetischen Programme und das Verhältnis von Literatur und Malerei rückversichern. Dass auf die bildende Kunst zurückgegriffen wird, mag auch damit zu tun haben, dass sie ab der Mitte des Jahrhunderts gegenüber anderen Künsten und Medien deutlich an Einfluss gewann und spätestens um die Jahrhundertwende als „Leitbild des Avantgardismus“ galt.<sup>1</sup> Kein Wunder also, dass sich an ihr messen musste, wer Anspruch auf eine literarische Vorrangstellung erhob.

Weniger bekannt ist, dass auch fiktive Malerinnen und bildende Künstlerinnen die Literatur durchziehen und von Autorinnen mit einem ebenso hohen Anspruch auf ästhetische wie feministische Selbstreflexion eingesetzt wurden: von Anne Brontës *The Tenant of Wildfell Hall* (1848) über Victoria Benedictssons *Pengar* (1885), Toni Schwabes *Bleib jung, meine Seele!* (1906)<sup>2</sup> und Virginia Woolfs *To the Lighthouse* (1927) bis hin zu Margaret Atwoods *Cat's Eye* (1988) oder Siri Hustvedts *The Blazing World* (2014). Die ökonomischen Bedingungen, unter denen Künstlerinnen ihre Arbeit aufnehmen, und die patriarchalischen Strukturen des Kunstbetriebs, die ihnen manche Tür verschließen, spielen dabei ebenso eine Rolle wie die unterschiedlichen Maßstäbe, mit denen ihre Errungenschaften gemessen werden. Noch

1 Ulrich Weisstein: „Einleitung“. In: *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hrsg. von Ulrich Weisstein. Berlin 1992, S. 11–31, hier: S. 17.

2 Siehe zu diesen beiden Beispielen: Jenny Bauer: „Kunst als Freiraum? Strategien weiblicher Subjektivierung bei Victoria Benedictsson, Helene Böhlau und Toni Schwabe“. In: *Verorten – Verhandeln – Verkörpern. Interdisziplinäre Analysen zu Raum und Geschlecht*. Hrsg. von Silke Förschler. Bielefeld 2014, S. 145–169.

Hustvedts *The Blazing World* porträtiert mit Harriet Burden eine fiktive Künstlerin, die erst dann von der Öffentlichkeit gewürdigt wird, als sie männliche Deckpersönlichkeiten für ihre Werke entwickelt – und damit Ausschlussmechanismen im Kunstbetrieb offenlegt, die an Geschlecht, Sexualität und Ethnizität andocken.<sup>3</sup> Doch schon eine Jahrhundertwende früher sind Schriftstellerinnen diese Kanonisierungsprozesse bewusst und sie nutzen das Motiv des weiblichen Kunstschaffens, das „in besonderem Maße als Überschreitung etablierter Geschlechtergrenzen empfunden“ wird, als „Legitimierungsstrategie weiblicher Berufstätigkeit“ und noch allgemeiner als „zentrale[s] Symbol weiblicher Subjektivierung“.<sup>4</sup>

Mit Helene Böhlaus Roman *Der Rangierbahnhof* (1896)<sup>5</sup> steht in diesem Aufsatz ein Beispiel im Mittelpunkt, das sich nicht nur auf diese Weise für weibliche Berufsausübung und Subjektivierung einsetzt, sondern darüber hinaus einen Anspruch auf ästhetische Anerkennung und Kanonisierung erhebt. Der „Ruhmdurst“<sup>6</sup> der jungen Malerin Olga „Olly“ Kovalski, deren kurzlebige Karriere im *Rangierbahnhof* geschildert wird, bietet somit einen Anlass, wichtige Prämissen des Kanonbegriffs, die sich im 19. Jahrhundert formieren und weiterwirken, neu zu prüfen. Böhlaus Roman nimmt nicht nur die Kritik an genderspezifischen Ausschlussprozessen vorweg und thematisiert die Strukturen, die Frauen insbesondere aus der ästhetischen Avantgarde und dem Zugang zu künstlerischer Wahrheit ausklammerten, sondern formuliert auch ein relationales Gegenmodell, in dem sich das künstlerische Streben der Protagonistin ausdrücklich an andere Künstlerinnen richtet. Die Konfrontation des Romans mit dem zeitgenössischen Ruhmdiskurs, die dieser Beitrag abschließend unternimmt, zeigt sein utopisches Potential auf: Statt der gängigen Wettbewerbslogik fordert *Der Rangierbahnhof* eine Kunst, die ein weibliches Publikum zur Künstlerschaft erweckt.

## Ausschluss und Abwertung

Helene Böhlau (1856–1940) teilt mit vielen Zeitgenossinnen das Schicksal, weitgehend in Vergessenheit geraten zu sein.<sup>7</sup> Die Tochter des Weimarer Verlegers hatte bereits 1888 mit den *Rathsmädchengeschichten* auf sich aufmerksam gemacht und sollte zeitlebens vor allem mit solchen nostalgischen, *Altweimarischen Geschichten*

---

3 Siri Hustvedt: *The Blazing World*. New York 2014, S. 254.

4 Bauer: „Kunst als Freiraum?“, S. 146, 150, 145.

5 Vor der Buchausgabe 1896 erschien der Roman zunächst in serialisierter Form von Oktober 1893 bis März 1894 in der illustrierten Zeitschrift *Vom Fels zum Meer* (Josef Becker: *Helene Böhlau. Leben und Werk*. Zürich 1988, S. 47).

6 Helene Böhlau: *Der Rangierbahnhof*. Hrsg. von Henriette Herwig u. Jürgen Herwig. Stockheim 2011, S. 153. Im weiteren Verlauf im Text in Klammern nachgewiesen.

7 Einen Grund für Böhlaus Verschwinden aus dem literarischen Bewusstsein scheint Becker in ihrer ambivalenten Rezeption in den 1930er- und 1940er-Jahren auszumachen. Während ihr Sohn und ihre Schwester sich nationalsozialistisch engagierten, ließe sich bei Böhlau solch „aktives Eintreten [...] nicht ausmachen. [...] Es tümelt etwas stärker deutsch, aber Rassendenken und faschistische Ideologie sind ihr fremd“. Die „judenfreundliche Haltung“ ihrer Bücher sei „wohl kaum geeignet, sie zu einer vorzeigbaren Dichterin des neuen Staates zu machen“ (Becker: *Helene Böhlau*, S. 110). Obwohl Böhlau aufgrund ihrer Ehe mit einem zum Islam konvertierten Juden zuweilen angefeindet wurde, gedachte man ihrer Jubilarfeiern als „Geduldete[r] Autorin“ (S. 114). Doch ihre Bücher – mit Ausnahme der weiterhin populären, nostalgischen *Rathsmädchengeschichten* – verkauften sich kaum noch und „[n]ach dem Krieg sind Helene Böhlaus Bücher ganz vom Markt verschwunden“ (S. 118).

(1897) reüssieren. In den 1890ern tat sie sich aber auch mit einigen feministischen Romanen hervor, neben dem *Rangierbahnhof* vor allem mit *Das Recht der Mutter* (1896) und *Halbtier!* (1899). Trotz ihrer 20 Romane und zahlreichen Novellen, die aufgrund ihres Erfolgs bereits 1915 in einer ersten Werkausgabe erschienen,<sup>8</sup> weiß die Metzler'sche *Deutsche Literaturgeschichte* über sie nur zu sagen, dass sie sich „in ihren naturalistischen, gesellschaftskritischen Romanen für die Rechte der Frauen ein[setzte]“.<sup>9</sup> Marginalisiert abgehandelt in einem Unterabschnitt zu „schreibenden Frauen“, erhalten Leser:innen keinerlei weitere Hinweise zu Inhalt und Bedeutung von Böhlau's Texten.<sup>10</sup> Die Literaturgeschichtsschreibung zu ihren Lebzeiten bespricht die Autorin wesentlich ausführlicher und enthält dabei doch reichlich Abwertung ihrer politischen Ausrichtung und persönlichen Lebensführung als erste Hinweise auf die Ursachen ihrer Marginalisierung. Friedrich Kummer's *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts* bemüht sich, Böhlau's „Hang zur Schriftstellerei“ mit der Suche nach „Halt für eine wilde Gedankenflucht“ geradezu pathologisierend zu erklären, und schildert genüsslich das „Entsetzen“, das Böhlau's Ehe in der Weimarer Gesellschaft auslöste.<sup>11</sup> Ihre Beziehung zu dem jüdischen Gelehrten Friedrich Arnd, der in Konstantinopel zum Islam konvertierte, um sich nach islamischem Recht von seiner ersten Frau scheiden lassen und Böhlau als Omar al Raschid Bey ehelichen zu können,<sup>12</sup> war tatsächlich skandalumwittert und wird in den Literaturgeschichten immer wieder mit Missbilligung oder Sensationslust aufgegriffen. Böhlau's Werke dagegen, so Kummer, mangle es trotz Lebensfülle an einem entscheidenden künstlerischen Kriterium: „leider fehlt ihr jene künstlerische und menschliche Gerechtigkeit, die den Gestalten eines Kunstwerks ein freies Ausleben gönnt; sie [...] läßt grelle Schlaglichter auf jene Momente fallen, die ihr als Anklage gegen die Tyrannei des Mannes dienen können.“<sup>13</sup> Auch in Anselm Salzer's *Illustrierter Geschichte der Deutschen Literatur*, die in Böhlau's letztem Lebensjahrzehnt erschien, heißt es, sie stehe „an der Spitze jener Frauen, die für ihr Geschlecht eintretend, in maß- und sinnloser Weise die bittersten Anklagen gegen die Männer und die Gesellschaft erheben“; die dezidiert feministischen Texte wirkten daher „oft abstoßend“.<sup>14</sup> Selbst in einer späteren Überarbeitung dieser Literaturgeschichte wird *Der Rangierbahnhof* noch als „bitter[es] [Buch] über die Versklavung der Frau“ abgewertet und vor allem darauf

8 Becker: *Helene Böhlau*, S. 91. Eine zweite Werkausgabe folgt in zwei Abteilungen 1927 und 1929 (Becker: *Helene Böhlau*, S. 102, 107).

9 Wolfgang Beutin et al. (Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart 2001, S. 351.

10 Ähnlich verhält es sich bei Ruffing, der Böhlau zusammen mit Minna Kautsky, Gabriele Reuter und Lou Andreas-Salomé nur in einem eingeschobenen, zwei Sätze umfassenden „Exkurs“ zur „Frauenbewegung im Naturalismus“ erwähnt (Reiner Ruffing: *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart 2021, S. 184). Auch Sprengel widmet Böhlau nur kurze Bemerkungen, unter anderem in einem Unterkapitel mit dem vielsagenden Titel „Frauen zwischen Neurose und Emanzipation“, das dem Unterkapitel „Männer zwischen Bohème und ‚Tat‘“ folgt (Peter Sprengel: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München 1998, S. 174, 170).

11 Friedrich Kummer: *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*. Dresden 1909, S. 678.

12 Carol Diethe: *Towards Emancipation. German Women Writers of the Nineteenth Century*. New York 1998, S. 160.

13 Kummer: *Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*, S. 679.

14 Anselm Salzer: *Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Vierter Band. Vom neuen „Sturm und Drang“ bis zur Gegenwart*. 2., neu bearbeitete Auflage. Regensburg 1931, S. 1808.

abgehoben, dass Böhlau „früh einer Neigung zu dem russischen Arzt Dr. Friedrich Arndt [sic] nachgegeben“ habe.<sup>15</sup>

Während Böhlau sich in dieser Ehe ihrem Schreiben widmen konnte und damit wesentlich zur Konsolidierung des gemeinsamen Haushalts beitrug,<sup>16</sup> findet sich die Protagonistin des *Rangierbahnhofs*, die Malerin Olly, in einer anderen Situation wieder. Sie heiratet ihren Malerkollegen Friedrich Gastelmeier, um unabhängigen Gestaltungsraum für ihr Werk zu gewinnen, aber sie wird zwischen den Wünschen ihres Mannes nach einem geregelten Familienleben, den Ansprüchen der ihr zugewiesenen Frauen- und Mutterrolle und ihren eigenen Unabhängigkeitsbestrebungen, zwischen aussichtslosem „Ruhmdurst“ und künstlerischem Unverständnis zerrieben und stirbt schließlich an einer Kehlkopferkrankung.

Olly nimmt Gastelmeiers Antrag in der Hoffnung an, gemeinsam mit ihm nach Paris reisen und dort studieren zu können (81), und nur unter der Bedingung, dass sie arbeiten darf – was der konventionell gestimmte Verlobte gerne akzeptiert, da er annimmt, die Geburt eines Kindes werde ihre Prioritäten schon noch verändern (85). Er zeigt sich aber schnell irritiert, als es Olly im Haushalt an jeglicher Geschicklichkeit mangelt und er einsehen muss: „Sie war das Weib nicht, das in der Person ihres Mannes aufgeht“ (95). Ihr künstlerischer Eifer, so er, sei doch „schad’ an einem Mäd- del“ (69), und nur zu gern vergisst er ihre Künstlerschaft: „daß ein Weib noch etwas andres als Weib sein könnte, war ihm noch zu neu“ (73). Durch strategische Wechsel der Fokalisierung zwischen Gastelmeier und Olly<sup>17</sup> gelingt es Böhlau, einerseits die konventionell-männliche Perspektive in den Roman einzuflechten und andererseits die Konflikte zu beleuchten, die sich für die weibliche Perspektive zwischen der inter- nalisieren konventionellen Haltung und neuen Frauenbildern ergeben.

Auf diese Weise thematisiert Böhlau zentrale Probleme weiblichen Unabhängigkeits- strebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Olly gelingt es nicht, die ihr zugewiesene Frauenrolle mit einer beruflichen oder künstlerischen Rolle zu vereinen. Ihre Kunst absorbiert ihre ganze Aufmerksamkeit und ersetzt ihr gleichsam die Liebe. Eine Fehlgeburt nimmt sie erleichtert hin (103), denn sie scheint vor einer Wahl zu stehen: „Entweder: an sich selbst denken und für sich selbst leben – oder: an andre denken und für andre leben“ (167). Vorbilder in der Literatur gibt es zur Genüge: In Elizabeth Stuart Phelps’ *The Story of Avis* (1877) wird der jungen Künstlerin in ihrer Ehe kein Raum gegeben, ihr Talent zu entfalten, und genau aus diesem Grund schlägt die junge Landärztin in Sarah Orne Jewetts *A Country Doctor* (1884) den Antrag eines geliebten Mannes aus, weil sie sich nur so ganz der Medizin widmen zu können glaubt. Diese Ausschlusslogik stellen weder Böhlau noch Jewett in Frage, sondern vertreten selbstbewusst das Recht ihrer Protagonistinnen, sich für die beruf- liche Selbstverwirklichung zu entscheiden.<sup>18</sup> Olly plagt zwar das schlechte Gewissen,

---

15 Anselm Salzer und Eduard von Tunk: *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur. Band IV. Vom jungen Deutschland bis zum Naturalismus*. Neubearbeitung und Aktualisierung von Claus Heinrich und Jutta Münster- Holzlar. Frechen o.J., S. 309.

16 Becker: *Helene Böhlau*, S. 61.

17 Bauer: „Kunst als Freiraum?“, S. 159.

18 Der Diskurs steht im Gegensatz zu den tatsächlichen Bedingungen, unter denen viele Künstlerinnen arbeiteten. Morisot führte eine glückliche Ehe mit Eugène Manet, die von Unterstützung und der Liebe zur gemeinsamen Tochter geprägt war, und auch Käthe Kollwitz gelang es, intensive künstlerische Arbeit mit ihrer Mutterschaft zu verbinden (Elsa Honig Fine: *Women & Art. A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance*

wenn sie ihre Rolle als Hausfrau vernachlässigt (167), doch der Roman lässt wenig Zweifel daran, dass Olly ihre künstlerische Aufgabe nicht erfüllen könnte,<sup>19</sup> wenn sie sich nicht ganz der Berufung hingeben würde.

Trotz dieser scheinbar klaren feministischen Botschaft war Böhlau Beziehung zur Frauenbewegung ambivalent: Sie interessierte sich für Fragen der Emanzipation, pflegte Kontakte zu Frauenrechtlerinnen und besuchte Versammlungen, doch ihre Rezeption als radikale Frauenrechtlerin, die vor allem durch den *Rangierbahnhof* und *Halbtier!* ausgelöst wurde, war ihr offenbar unangenehm, denn in der Gesamtausgabe von 1915 distanziert sie sich mit Blick auf letzteren Roman von einem klaren politischen Ziel: „Doch hat man meist wohl geglaubt: das sei eine wohlüberlegte Geschichte, eine, die an der großen Sklavenbewegung der Frauen mitwirken wollte. Das ist sie nicht. Sie stammt aus jungen, glutvollen Jahren.“<sup>20</sup> Dass Böhlau sich mit dieser Selbstherabsetzung von Tendenzliteratur abgrenzen möchte, mag auch dem Bewusstsein geschuldet sein, dass diese Kategorisierung einer beginnenden Kanonisierung, die sich in der Gesamtausgabe andeutet, entgegenwirken könnte.

Dass Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts sich gerade durch ihr Eintreten für weibliche Themen aus dem Kanon herauschrieben, vermuten auch Renate von Heydebrand und Simone Winko. Ihnen zufolge unterlag „Frauenliteratur“ einer systematischen Abwertung, die „die Rezeption entweder in Richtung ‚Trivialität‘ oder in Richtung ‚Tendenz‘ steuert“.<sup>21</sup> Unter „Trivialitätsverdacht“ steht die Beschäftigung mit einem weiblichen Schicksal im Genre des Frauenromans, in dem weibliche Subjektivierung über die „Anpassung der jungen Leserin an die vorgeschriebene Ehefrau- und Mutterrolle“ betrieben und „für die fehlende Bildungsgeschichte eine Reihe von Liebesverwicklungen ein[gesetzt]“ wird, die schließlich mit Heirat und sozialem Aufstieg abschließen.<sup>22</sup> Wie Konstanze Fliedl feststellt, beginnt so ein „perfider Zirkel der Geringschätzung“: Leserinnen werden für einen schlechten Geschmack getadelt, der durch die Beschränkung der für sie vorgesehenen Literatur auf nachrangige Stereotype überhaupt erst hergestellt wird. Sie „werden zweifach diskriminiert, einmal literaturkritisch, als Konsumentinnen einer bornierten Pseudokunst, dann aber nochmals literarisch, durch das reaktionäre Rollenangebot im Text.“<sup>23</sup> Aber auch Literatur, die sich explizit für die Rechte von Frauen einsetzt, schließt sich von vornherein aus dem Kanon aus. Mit ihrer vermeintlichen „Tendenzliteratur“ gewinnt Böhlau das Interesse des zeitgenössischen Publikums, kann aber nicht nachhaltig jenseits ihres politischen Anliegens wirken, da die Thematik den Blick auf formal wie inhaltlich Innovatives verstellt<sup>24</sup> und die Belange von Frauen ohnehin nicht

---

to the 20th Century. Montclair 1978, S. 129, 151). Böhlau hatte selbst ihren Sohn in einer ihrer produktivsten Phasen – zwischen Vorabdruck und Buchausgabe des *Rangierbahnhofs* – zur Welt gebracht (Becker: *Helene Böhlau*, S. 47).

19 So ist, trotz einiger Ambivalenzen in der Darstellung der Figur, dem Urteil, Olly erscheine „shallow“ und „narcissistic“ (Dieth: *Towards Emancipation*, S. 162), nicht zuzustimmen, denn die grundsätzliche Überforderung, die die Vereinbarkeit beider Rollen beinhaltet, wird stets dokumentiert: „Sie wagte sich dann nicht ins Zimmer hinein, bis irgend etwas Eßbares im Hause war. Und dabei war sie so müde“ (S. 98).

20 Zit. n. Becker: *Helene Böhlau*, S. 63.

21 Renate von Heydebrand und Simone Winko: „Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. 19 (1994), Heft 2, S. 96–172, hier: S. 111.

22 Konstanze Fliedl: *Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung*. Wien 1997, S. 172.

23 Ebd., S. 173.

24 Heydebrand und Winko: „Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon“, S. 111.

als universal und der Kanonisierung würdig gelten. Dass der Roman von vielen Zeitgenossen für sein Eintreten für die Frauenfrage geschätzt wurde und Theodor Lessing durch ihn von „der Antipathie gegen weibliche Romanarbeiten“<sup>25</sup> kuriert worden sein will, bestätigt die genderspezifische Rezeptionstendenz. Bezeichnenderweise kann Salzers Literaturgeschichte dem Roman nur in einer Umformulierung des feministischen Ansatzes in eine ‚universale‘ These literarischen Wert zuweisen: „Nicht nur die ‚strebende Frau‘ unserer Tage, der suchende Mensch selbst mit seiner Kraft und Hilflosigkeit, seinem Idealismus und seinem bis an die Grenzen der Brutalität gehenden Ich-Kultus ist hier gemalt.“<sup>26</sup> Folgerichtig wird Böhlau ausschließlich in ihrem Verhältnis zu anderen Schriftstellerinnen diskutiert. Eine Einordnung in den offenbar höherstehenden, männlichen Kanon findet nicht statt.

## Weiblichkeit und Wahrheit

Böhlaus Roman ist von diesen Ausschlussprozessen aber nicht nur betroffen, sondern stellt diese über die Reflexionsfigur der weiblichen Malerin aus und diskutiert ihre Ursachen und Bedingungen. Olly vertritt ein naturalistisches Kunstverständnis, das nicht mit der begrenzten Sicht zusammenpasst, die Frauen auf die Wirklichkeit zugestanden wird. Gerade die „anständigen Frauen“, erklärt sie, „bekommen das Leben so süß vorgemalt – so süß und harmlos“ (78), dass sie immer „nach dem Leben und der Wahrheit haschen [müssen]. Sie bekomm[en] nie die Wahrheit zu sehen!“ (67). Olly aber „will sehen, wie die Menschen leben“: „Wahrheit will ich!“ (67, 79). Bei einem Ausflug zu den Münchner Faschingsbällen fordert Olly daher, auch die schlimmsten Ausschweifungen beobachten zu dürfen, was Gastelmeier sichtlich abstoßt (72). Böhlau greift damit zeitgenössische Diskurse auf, denen zufolge Frauen auf die häusliche Sphäre beschränkt sein sollten und die „Wahrheiten“ des Lebens nicht nur nicht erleben konnten, sondern den verbreiteten Vorstellungen von idealer Weiblichkeit entsprechend auch gar nicht sollten. Was Elaine Showalter für die britische Situation festhält, gilt ebenso für die deutsche: „Since the Victorians had defined women as angelic beings who could not feel passion, anger, ambition, or honor, they did not believe that women could express more than half of life.“<sup>27</sup> Selbst wenn Frauen zugestanden wurde, eine gute Beobachtungsgabe für alltägliche Zusammenhänge zu besitzen, war damit doch eine Abwertung verbunden, wenn es um einen ambitionierteren Realismus ging: „Women were expert at rendering the surface, but art now required an exploration of the springs of life.“<sup>28</sup> In diesem Denken sind Weiblichkeit und Wahrheit, also auch weibliche Autorschaft und Realismus, sich gegenseitig ausschließende Funktionen.

Im Gegensatz dazu spricht Böhlau ihrer weiblichen Künstlerin sehr wohl die Fähigkeit zu, in künstlerische Wahrheit einzudringen, wenn sie Olly eine besonders feine Auffassungsgabe für die Wirklichkeit attestiert. Wie viele andere Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts besteht Böhlau darauf, dass Frauen gerade durch ihr spezifisches

---

25 Zit. n. Becker: *Helene Böhlau*, S. 47.

26 Salzer: *Illustrierte Geschichte der Deutschen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, S. 1809.

27 Elaine Showalter: *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton 1977, S. 79.

28 Ebd., S. 89.

Wissen über die Welt einen bedeutsamen Beitrag zur Kunst leisten können.<sup>29</sup> Ollys Freund und Mentor Köppert illustriert am Sujet der Fledermaus ihr gemeinsames Kunstverständnis: „Wir malen's [...] bis in die feinsten Geheimnisse, wie es pulsiert. Es sieht nicht aus wie eine Fledermaus, sagen die andern, die eine Fledermaus höchstens aus Bilderbüchern kennen, eher wie ein zusammengeklappter Regenschirm. – Affektiert.“ Köppert kritisiert die konventionellen Darstellungsformen, die das Publikum fordert. In Olly erkennt er die ihm eigene Ausprägung des Realismus, die er als einen Modus des Eindringens in das „[G]eheimnis[volle]“ versteht: „Lichter, Schatten, Fleisch, Fett, alles unbestimmt ineinander zitternd – dort wieder wie in Fels gehauen, hier wie im Nebel, jetzt strahlend, jetzt verschwommen – auf- und niederwogend. Grau. Blendend. In allen Farben“ (177–178). Olly und Köppert werden durch diese Selbstbeschreibung in eine künstlerische Avantgarde eingereiht, die am Ende des 19. Jahrhunderts auf der Suche nach einer ‚tieferen Wahrheit‘ Realismus und Naturalismus in Richtung Impressionismus und Expressionismus zu überschreiten suchte: „Das Unsichtbare sichtbar machen durch die Realität“<sup>30</sup> – so hat Max Beckmann später dieses Programm in eine Formel gebracht.

Schon früh wurde die ukrainisch-französische Malerin Marie Bashkirtseff (1858–1884) als mögliches Vorbild für Olly identifiziert – zuerst von Theodor Lessing,<sup>31</sup> der mit Böhlau Familie bekannt war und an der deutschen Übersetzung der 1887 auf Französisch erschienenen Tagebücher Bashkirtseffs arbeitete, die der Künstlerin bereits zu großer Bekanntheit in Europa verholfen hatten.<sup>32</sup> Noch interessanter als die Parallelen, die sich aus den Tagebüchern ergeben,<sup>33</sup> sind die Schnittstellen mit den wenigen erhaltenen Gemälden von Bashkirtseff. Ollys Portrait ihrer Tante – „Ein altes Weibchen im dämmrigen Zimmer am Fenster. Tante Zänglein kehrte dem Fenster de[n] Rücken zu und das Licht floß an ihr gewissermaßen vorüber, sie nur streifend. Das Gesicht lag [...] ganz im Schatten“ (108) – erinnert an Bashkirtseffs „Le désespoir“ (1882).<sup>34</sup> Das große Werk, an dem Olly arbeitet, findet zudem ein Pendant in Bashkirtseffs „Le printemps“ (1884). Böhlau beschreibt Ollys Bild wie folgt:

Auf Ollys Bild sitzt ein Mädchen unter einem Apfelbaum, der hie und da noch blüht. Es ist schon zu Ende mit der Blütezeit. Das Laub ist ausgebrochen und die abgeblühten Blumenblätter geben den Zweigen etwas Bräunliches, Verblichenes. [...] Ein blasser, nebliger Maiabend, feucht und kühl. Der Baum steht auf dem Felde, auf dem das Mädchen hart gearbeitet hat. Hecken, Wiesenfläche, Weiden, Abendnebel.[...] Das Mädchen sitzt müd und matt gearbeitet. [...] In der Haltung soll sich die Ermattung eines kräftigen Menschen und ein stilles Beobachten und Umsichschauen ausdrücken, so ein schläfriges, gleichgültiges, zufriedenes Beobachten von irgend etwas, ein Sichausspannen nach der Arbeit. (121–122)

Bashkirtseffs Gemälde liefert ein fast identisches Sujet, ein Bauernmädchen unter einem Apfelbaum, doch im Vergleich zeigt sich, dass Böhlau Ollys Bild stärker ins Naturalistische orientiert als das Vorbild: Während bei Bashkirtseff die Szene von einem hellen, bisweilen goldenen Licht durchströmt ist und der Baum noch in Blüte

**29** Pam Morris: *Realism*. London 2003, S. 82.

**30** Max Beckmann: „Über meine Malerei“. In: *Das Werk. Architektur und Kunst*. 36 (1949), Heft 3, S. 92–95, hier: S. 92.

**31** Becker: *Helene Böhlau*, S. 48.

**32** Cornelia Mechler: „Nachwort“. In: *Der Rangierbahnhof*. Hrsg. von Henriette Herwig u. Jürgen Herwig. Stockheim 2011, S. 209–235, hier: S. 226.

**33** Oft genannt werden Bashkirtseffs Tuberkulose-Erkrankung und die Förderung durch Jules Bastien-Lepage, den sie kurz vor ihrem frühen Tod kennenlernte (ebd., S. 227).

**34** Ebd., S. 227.

steht, betont Ollys Bild das Verwelkte, Feuchte, Neblige. In dieser Hinsicht erscheint ihr Gemälde radikaler als Bashkirtseffs, das sich noch in eine Tradition realistischer, aber dekorativer ländlicher Szenen einreihen lässt.

Zudem erahnen wir aus Köpperts Beschreibungen ihrer gemeinsamen Ästhetik, „Lichter, Schatten, Fleisch, Fett, alles unbestimmt ineinander zitternd“ (178), dass Olly auch einer impressionistischen Technik verschrieben ist, die sie in eine Reihe mit Malerinnen wie Berthe Morisot (1841–1895) und Mary Cassatt (1844–1926) stellt. Auch diese Impressionistinnen teilen mit Olly geradezu zwangsläufige biographische Muster: die enge Beziehung zu befreundeten Malern – Édouard Manet und Paul Degas – und die feindlichen Stimmen der Kritiker.<sup>35</sup> Beiden gelang es zwar, sich den Respekt ihrer Kollegen und einen Platz in der Gruppe der Impressionist:innen zu erobern, doch obwohl etwa Morisots Soloausstellung ein Jahr vor ihrem Tod und die posthume Retrospektive große Erfolge waren, blieb die Anerkennung fast ausschließlich auf einen Kreis von Freund:innen und Kolleg:innen beschränkt.<sup>36</sup>

Einen letzten Hinweis auf die Ursprünge von Ollys Figur finden sich in der Widmung an die Münchner Malerin Olga Weiß (1853–1903), die Böhlau 1915 in den *Gesammelten Werken dem Rangierbahnhof* voranstellt: „Gewidmet der Künstlerin Olly Weiß, die es verstand, das zarte Wesen der Blumen wiederzugeben, wie es aus Gottes Hand hervorging.“<sup>37</sup> Weiß, die als Lehrerin für Blumenmalerei an der Kunstgewerbeschule in München arbeitete,<sup>38</sup> verkörpert die Situation vieler Künstlerinnen, die sich mit dem Ausschluss von Frauen aus den höheren künstlerischen Weihen und ihrer Festlegung auf ‚weibliche‘ Sujets – „the idea that truly female art was feminine, delicate, dainty, small and soft-voiced, and concerned itself with intimate domestic scenes“<sup>39</sup> – arrangieren mussten, eine Kompromisslösung, die Olly explizit ablehnt.

Durch die Parallelen zu diesen Künstlerinnen wird die Figur Olly intertextuell und intermedial angereichert. Die Gemeinsamkeiten legen eine mikrosoziologische Assoziationskette an, aus der Olly mit ihren Schwierigkeiten als Künstlerin nicht als Einzelfall, sondern als Typus hervorgeht. Gleichzeitig dienen die assoziativ greifbaren Künstlerinnen auch als Identifikations- und Kontrastflächen, über die Ollys Anliegen nicht nur feministisch, sondern auch ästhetisch konturiert wird. Olly strebt nach einem Kunstideal, das in der Verbindung von Naturalismus und Impressionismus gerade die Wahrheit sucht, die ihr als Frau, aber auch als Künstlerin entzogen wird: „Und wie sie das Menschliche, das Einfache, das Tiefwahre liebte! Mit welcher Leidenschaftlichkeit, mit welchem Jubel gab sie es wieder!“ (147). Ihr Pathos bespielt die Steigerungslogik eines Realismus, der nach immer tieferen Wahrheiten sucht, immer an den Grenzen genormter Realitätsauffassung wie realistischen Gattungsgrenzen operiert und darin männlichen Kollegen in nichts nachsteht. Insofern offeriert Böhlau Roman eine starke Verbindung zwischen realistischer Ästhetik und weiblicher Künstlerschaft, indem sie *beide* als eine leidenschaftliche Suche nach Wahrheit beschreibt und Olly an deren Schnittstelle als Künstlerin mit außerordentlichem Blick, avantgardistischem Formbewusstsein und professionellem Ehrgeiz positioniert.

---

35 Fine: *Women & Art*, S. 126–127, 130.

36 Ebd., S. 129.

37 Mechler: „Nachwort“, S. 229.

38 Ebd., S. 228.

39 Germaine Greer: *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. London 1981, S. 321.

## Ruhmdurst und Wettbewerb

Elena Tresnak zufolge entwirft Böhlau damit eine „differenzierte, weibliche Variante“ des zeitgenössischen „Geniekonzepts“,<sup>40</sup> von dem Frauen ausdrücklich ausgeschlossen waren. Böhlau präsentiert eine engagierte weibliche Künstlerin und konfrontiert sie mit drei männlichen Kontrastfiguren: ihrem Mann,<sup>41</sup> dessen Kunstauffassung sich darauf beschränkt, „immer ungefähr ähnlich“ die gleichen gefälligen Landschaften für einen bürgerlichen Markt zu produzieren (104); ihrem Bruder Emil, der sich trotz intensiven Trainings nicht für die Malerei begeistern kann und sich, die Geschlechterstereotype durchbrechend, als begabter Haushälter erweist;<sup>42</sup> und Köppert, mit dem Olly ihre künstlerischen Visionen teilt. Ollys Künstlerschaft ist seiner gleichgestellt und profitiert darüber hinaus von einer besonders intensiven, weiblich konnotierten Hingabe: „Das liegt in der Natur des Weibes: sie giebt sich der Kunst hin, wie sie sich der Liebe hingiebt, auf Tod und Leben!“ (94). Solche Essentialismen situieren den Roman in einem historischen Differenzfeminismus, sie werden von Böhlau aber auch gezielt platziert, um dem Vorurteil zu begegnen, dass sich Weiblichkeit und Genie ausschließen.

Die Triebfeder von Ollys Kunst ist jedoch nicht nur ästhetischer Natur – und das isoliert sie vielleicht noch stärker als weibliche Künstlerin. Denn der „bedürfnislose[], unzerreißbare[] Fleiß“ (94) wird bei ihr angetrieben von dem dringenden Wunsch nach „Ruhm“: „Wie sie danach dürstete! [...] Ruhm, das was man Ruhm nennt: von den Menschen gekannt und bewundert zu sein!“ (91). Dieser Ruhmdurst wird im Roman aber nicht pathologisiert, sondern in einen feministischen Zusammenhang gestellt. Wie Köppert zugesteht, gibt es gegen die Bestrebungen des Mannes „keine Hindernisse, da ist Windstille“, während Frauen sich erst „jede Handbreit Boden erkämpfen“ müssen (153). Die Frau, so erklärt Olly,

[...] hat Durst nach Ruhm. [...] Es graut ihr davor, wie ein Hund zu sterben. Tausende von Männern haben Ruhm errungen; sie will die Wonne auch haben, und ihr Ruhmdurst ist fürs erste größer als Eurer. Sie will's natürlich für sich erreichen; aber doch nicht nur für sich. So, wissen Sie, als wollte sie sagen: Mit dem, was ich erreicht habe, adle ich Euch alle. Ihr hättet es auch gekonnt, viele von Euch, – und besser. (153)

Ruhm erscheint aus Ollys Perspektive also als feministisches Instrument, um andere Frauen zur Künstlerschaft zu erwecken.<sup>43</sup> Diese Vision ist auch deshalb so relevant und bemerkenswert, weil sie weibliche Künstlerschaft nicht, wie sonst üblich, von

40 Elena Tresnak: *Theodor Fontane. „Wegbereiter“ für weibliche Emanzipation um 1900?* Hamburg 2011, S. 112.

41 Ebd., S. 113.

42 Mit Blick auf Emil lässt sich Singers Kritik, der Roman halte keine Alternativen für die traditionelle Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern bereit (Sandra L. Singer: *Free Soul, Free Women? A Study of Selected Fictional Works by Hedwig Dohm, Isolde Kurz, and Helene Böhlau*. New York 1995, S. 78), nicht halten. Auch Gastelmeier zeigt weiblich konnotierte Züge in seinem Wunsch nach Häuslichkeit und Familie (Mechler: „Nachwort“, S. 217) und durchbricht damit die klassische Rollenteilung.

43 Showalter stellt fest, dass viele Schriftstellerinnen des *Fin de siècle* an den Vorstellungen und Zielen ihrer Leserinnenschaft arbeiteten: „they were writing not only to develop direct personal power, but also to change the perceptions and aspirations of their female readers“ (Showalter: *A Literature of Their Own*, S. 99). In Sarah Grands *The Beth Book* nimmt sich die Protagonistin vor, für Frauen zu schreiben: „And I'm going to write for women, not for men. I don't care about amusing men. Let them see to their own amusements, they think of nothing else. Men entertain each other with intellectual ingenuities and Art and Style, while women are busy with the great problems of life, and are striving with might and main to make it beautiful“ (Sarah Grand: *The Beth Book*. Hrsg. von Jenny Bourne Taylor. Brighton 2013, S. 394; siehe auch: Showalter: *A Literature of Their Own*, S. 209). Beth formuliert damit aber keinen Anspruch auf Kanonisierung wie Olly.

einem männlichen Publikum aus denkt, sondern das weibliche Publikum voraussetzt und gleichzeitig als kompetente Adressatinnen mitkonstituiert. Damit erwächst auch die Vorstellung einer ‚Frauenliteratur‘ oder ‚Frauenkunst‘ in einem nicht-trivialen Sinne als *ästhetische* Tendenzkunst, die sich an Frauen wendet, um sie zu künstlerischem Schaffen aufzurufen und ihre künstlerische Exzellenz allererst hervorzubringen.

Dirk Werle hat darauf hingewiesen, dass Ruhm lange eine Kategorie war, unter der „Formen und Probleme der Tradierung wissenschaftlicher und philosophischer, aber auch literarischer Geltungsansprüche diskutiert wurden“.44 Ihr Verlust an Bedeutung sei darauf zurückzuführen, dass die damit verbundenen „theoretischen Probleme“ nun „mittels anderer Begriffe angesprochen werden“: so etwa Rezeption, Autorschaft oder Kanon.45 Ruhm ist dabei „die Eigenschaft, die den Kanon reguliert, insofern nur Autoren und Artefakte, denen Ruhm zugeschrieben wird, Bestandteile des Kanons bilden. Und er ist die Kategorie, die die Fixierung von Autoren und Artefakten im kulturellen Gedächtnis sicherstellt“.46 Weil Ruhm dergestalt eine, wenn auch nicht die einzige, Grundlage unseres Kanonbegriffs ist, lohnt sich ein Blick in das zeitgenössische Ruhmverständnis, das Böhlaus Roman zugrunde liegt.

Für Detlev Schöttker beschreibt Ruhm „die Präsenz des bedeutenden Individuums im Bewußtsein der Nachwelt“, wodurch der Tod „zur eigentlichen Bewährungsprobe für das Weiterleben des Subjekts“ werde.47 In diesem Sinne hielt Ruhm im 18. Jahrhundert Einzug in den Geniediskurs, in dem der geniale Künstler, in der Gegenwart verkannt, oft erst in der Nachwelt Verständnis findet.48 Institutionalisiert wurde dieser Gedanke in Deutschland aber erst im 19. Jahrhundert, als das Urheberrecht die Bedeutung von Autorschaft stärkte und im Zuge der Nationalbestrebungen das Gedenken an kanonische Dichter zelebriert wurde: „Ruhm wurde nun zu einer öffentlichen Angelegenheit, über die nicht mehr Individuen, sondern Institutionen entschieden. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts kam es zu einer Flut von Dichterstandbildern in den Städten. Sie waren Ausdruck des neuen National- und Geschichtsbewußtseins und sollten den Kanon der Literatur festigen“.49 Nun tragen aber, so Schöttker, nicht allein das Werk, sondern die „Lebensumstände und Todesarten“ der Künstler:innen erheblich zu Ruhmbildung und Kanonisierung bei, da „ein unsteter Lebenswandel, psychische Krankheiten oder gar Selbstmorde [eine hohe Anziehungskraft] auf das Publikum ausüben“.50 Leser:innen interessieren sich demzufolge „weniger für die Erfolge des Autors als für seinen Kampf um Anerkennung [...], weil sie darin ihr eigenes Leben wiedererkennen. Wie kaum ein anderes Individuum hat deshalb der zu Lebzeiten erfolglose Schriftsteller die Phantasien der Nachgeborenen beflügelt“.51 Einer solchen persönlichkeitszentrierten Kanonbildung trägt Böhlaus Rechnung, wenn sie mit Olly

---

44 Dirk Werle: „Vorbemerkungen zu einer Theoriegeschichte des Ruhms“. In: *Geschichte der Germanistik*. 29/30 (2006), S. 24–33, hier: S. 24.

45 Ebd., S. 25.

46 Ebd., S. 27.

47 Detlev Schöttker: „Kampf um Ruhm. Zur Unsterblichkeit des Autorsubjekts“. In: *Sinn und Form*. 53 (2001), S. 267–273, hier: S. 267.

48 Ebd., S. 269.

49 Ebd., S. 269.

50 Detlev Schöttker: „Kanon und Ruhm“. In: *Kanon und Kanonisierung als Probleme der Literaturgeschichte*. Hrsg. von Peter Wiesinger u. Hans Derkits. Bern 2003, S. 57–63, hier: S. 60.

51 Schöttker: „Kampf um Ruhm“, S. 271.

eine Künstlerin entwirft, die dem Bild des früh verglühten Genies entspricht<sup>52</sup> und sich selbst, wie zur Bestätigung, damit identifiziert: Olly arbeitet wie „ein zum Tode Verurteilter“ (95) und findet Trost im Gedenken an „Leute, von denen sie wußte, daß sie berühmt wurden, trotzdem sie krank waren. [...] [D]as war ein Anfeuern der Kräfte, das hatte etwas Begeisterndes“ (163).

In Friedrich Kirchners erstmals 1886 erschienenem *Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe* wird Ruhm als „die Anerkennung unseres Wertes durch viele Menschen und durch lange Zeiten“ definiert.<sup>53</sup> Weiter heißt es: „Er ist die räumliche und zeitliche Ausbreitung unseres Namens. [...] Mit der äußeren Ehre gemein hat der Ruhm die Relativität; denn er beruht auf der Vorstellung, welche andere von uns haben; er hängt von dem Abstand zwischen jenen und uns ab. In dem Moment, wo die übrigen werden wie der Gerühmte, fällt sein Ruhm dahin.“<sup>54</sup> Die „räumliche und zeitliche Ausbreitung“ des eigenen Rufs beschreibt dabei zugleich eine zeitgenössische Massen- und Breitenwirkung sowie eine Verankerung im kulturellen Gedächtnis, auch wenn das *Wörterbuch* gleichfalls feststellt, dass nur „die Anerkennung des Edlen und Tüchtigen“, nicht aber der „vergängliche Beifall der urteilslosen Menge“ „echten Ruhm“ bringe, „der von der Nachwelt anerkannt und fortgepflanzt wird“<sup>55</sup> – zweifellos ein hochkulturelles und exklusives Verständnis künstlerischer Nachwirkung. Bedeutsam erscheint aber auch die Einsicht in die Relativität und Relationalität von Ruhm und Kanonizität: Es ist nicht das eigene Bemühen, das Künstler:innen nachhaltige Aufmerksamkeit sichert, sondern die „Vorstellung“ der anderen; und das Konzept, auf dem unser Kanonbegriff fußt, ist nachhaltig von einer Grundhaltung des Wettbewerbs geprägt, in dem es um ein Management des „Abstands“ zueinander geht. Beide Aspekte werden in Böhlaus Roman aufgegriffen und kritisch reflektiert.

*Der Rangierbahnhof* zeigt Olly, so Tresnak, in einem „Abhängigkeitsverhältnis zum patriarchalisch dominierten, institutionalisierten Kulturbetrieb“.<sup>56</sup> Die ersten Kritiken, die sie auf das im Kunstverein ausgestellte Porträt ihrer Tante Zänglein erhält, sind vernichtend und bezeichnen ihre Bilder als „[a]ffektiert“ und „gemacht“ (111). Interessanterweise zieht Böhlau sich hierbei nicht auf eine feministische Kritik zurück, die Ollys Ausschluss aus dem Kunstbetrieb auf ihre Geschlechtszugehörigkeit zurückführen würde; stattdessen zeichnet sie ihre Protagonistin als Künstlerin der Avantgarde, deren Bilder, wie diejenigen anderer zeitgenössischer Naturalisten, aufgrund ihres neuartigen Blicks auf die Realität abgelehnt wurden. In den Mittelpunkt der Betrachtung rückt zudem die produktionspsychologische Dynamik des Ruhms. Während Gastelmeier, besorgt um die Gefühle seiner Frau, behauptet, „das ist grenzenlos wurscht, ob da einer davon kräht oder nicht kräht“ (109), wird Olly durch das Erlebnis bewusst, wie stark ihr Anspruch auf Ruhm von anderen abhängt: „Und ein erfolgloser Künstler, der niemand hat, der an ihn glaubt, als sich selbst, was ist das für eine armselige Kreatur“ (115). Es wird schließlich Köppert sein, der sie mit seiner

**52** So stellt auch Mechler fest, dass Ollys Konstruktion als „femme fragile“ nicht die „Gefahr weiblicher Sinnlichkeit“ ausstellt, sondern der „Überhöhung ihres künstlerischen Schaffensprozesses“ dient (Mechler: „Nachwort“, S. 217–218).

**53** Friedrich Kirchner und Carl Michaëlis: *Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe*. 5. Auflage. Leipzig 1907, S. 516.

**54** Ebd., S. 516.

**55** Ebd., S. 517.

**56** Tresnak: *Theodor Fontane*, S. 114.

Unterstützung aus der kreativen Lähmung befreit, in die sie das Bewusstsein ihrer Abhängigkeit geworfen hat. Auch er formuliert die Relationalität des künstlerischen Schaffens: „Wenn uns die verdammte Kunst hat, gehören wir den andern, nicht mehr uns selbst, – die können machen mit uns, was sie wollen“, aber er ruft dazu auf, sich gegen dieses „Hunde- und Sklavenleben“ aufzulehnen (135). Köpperts Kritik zielt somit auch auf die Willkür des Urteils der Masse, für das Julian Hirsch in seiner 1914 erschienen Studie *Die Genesis des Ruhms* „das Verehrungsbedürfnis, das Gemeinschaftsgefühl, das Sensationsbedürfnis, Widerspruchsbedürfnis und Mitleid sowie ein Bedürfnis nach Konzentration von Vorstellungen“ als grundlegende psychische Faktoren ausmacht.<sup>57</sup> Ein Künstler, dem Ruhm von der Masse zugesprochen werden soll, muss demnach nicht nur ein möglichst sensationelles Narrativ genialer Künstlerschaft bedienen, sondern sich auch zur Verehrung eignen, die Gemeinschaft repräsentieren und für bedeutsame Ideen eintreten – ein Profil, das für die Künstlerin des ausgehenden 19. Jahrhunderts umso schwieriger zu erfüllen ist, als ihr Verehrung allenfalls für ihre ‚weiblichen‘ Tugenden zugestanden wird und ihre Repräsentationsfunktion für die männlich dominierte Gesellschaft gering ausfallen muss. Böhlau zeichnet so Ollys emergente Künstlerschaft in einem ständigen Konflikt zwischen der Autonomie der eigenen Ästhetik und der Abhängigkeit vom äußeren Urteil. Dass Olly ihr künstlerisches Streben primär auf Ruhm auslegt (und nicht nur, wie man möglicherweise erwarten könnte, auf das Erzielen einer bestimmten ästhetischen Leistung, wie es Malerfiguren bei Balzac, Zola und Stifter formulieren), spricht auch von einer erhöhten Aufmerksamkeit für die relationale Komponente von Künstlerschaft.

Diese Künstlerschaft steht in engem Zusammenhang mit der relativen Komponente, die Kirchners Wörterbuch betont. In dieser Auffassung treten Künstler:innen notwendig in einen Wettbewerb mit anderen, aus dem sie mit „Abstand“ hervorgehen müssen, um Ruhm zu erlangen. Auch Werle hält fest, dass Ruhm als „mediale Kategorie“ – Geld nicht unähnlich – „den allgemeinen Umlauf von Ideen und Gedanken und ihre Zugänglichkeit für eine große Menge von Rezipienten“ bezeichnet, wobei eine „Inflation des Ruhms“ auch „zu einem Werteverfall“ führen könne.<sup>58</sup> Der sogenannte „Matthäus-Effekt“ Sorge gleichzeitig dafür, dass diejenigen, die bereits mit Ruhm ausgezeichnet sind, gegenüber anderen, weniger bekannten Individuen, unweigerlich mehr Sichtbarkeit und Anerkennung erhalten.<sup>59</sup> In einer solchen Ökonomie des Ruhms muss Leistung in Kontrastdistinktion zu einem anderen Individuum hergestellt werden. Olly interessiert sich besonders dafür, wie Gastelmeiers Kollegen über ihre Arbeiten sprechen. Seine Antwort ist entmutigend: „Und ehe sie sich um die Arbeit von einem Frauenzimmer kümmern, ja, das stellst Du Dir ganz anders vor. Wenn einer überhaupt was sagt, ist's höchstens ‚Gastelmeier, die Dinger von Deiner Frau sind net übel‘ – das ist viel, sehr viel sogar! – Ich glaub' nicht, daß das einer sagt, aber möglich ist's“ (109). Diese Auffassung legt nahe, dass Frauen nicht nur nicht erfolgreich aus dem Wettbewerb hervorgehen könnten, sondern von vornherein nicht als Konkurrenz, mit der es sich zu messen gilt, wahrgenommen werden. Noch mehr als hundert Jahre später bestätigt Hustvedt diese Beobachtung und stellt auf Basis einer Reihe von Studien fest, dass Frauen grundsätzlich weniger Kompetenz

---

<sup>57</sup> Werle: „Vorbemerkungen zu einer Theoriegeschichte des Ruhms“, S. 32.

<sup>58</sup> Ebd., S. 27.

<sup>59</sup> Ebd., S. 28.

und geringeres Genie als Männern zugeschrieben werde.<sup>60</sup> Dazu komme aber noch ein anderer wichtiger Nachteil, den Hustvedt anhand eines Interviews mit dem norwegischen Autor Karl Ove Knausgård erläutert. Auf ihre Frage, warum in seinem gewaltigen Erstling inmitten hunderter Referenzen auf andere Schriftsteller nur eine einzige Frau – Julia Kristeva – erwähnt werde, lautete die knappe Antwort: „No competition“.<sup>61</sup> Zur Erklärung dieses Ausschlusses von Frauen aus ernstzunehmender und damit zitierfähiger Konkurrenz verweist Hustvedt auf die Forschung des Soziologen Michael S. Kimmel, der zufolge Männer ihre Männlichkeit vor allem in den Augen anderer Männer bewiesen. Wenn es doch zum Wettbewerb mit einer Frau komme, stelle dies eine emaskulierende Erfahrung dar.<sup>62</sup> Wenn Frauen aber grundsätzlich nicht als ‚Wettbewerb‘ im männlich dominierten Betrieb gelten, ist dies für ihre potentielle Kanonisierung äußerst hinderlich, da sich die sogenannten ‚Klassiker‘, wie wir gesehen haben, in der Tradition unseres Kanonbegriffs dadurch erweisen, dass sie einer kontinuierlichen kritischen Prüfung im künstlerischen Wettbewerb standhalten.

### Jenseits des Wettbewerbs

Böhlau Roman skizziert allerdings auch eine Ausnahme: Köppert hat zunächst einer Frau nicht zugetraut, eine „große Künstlerin“ zu werden, aber er muss feststellen, dass Olly „riesig fein ein[dringt] [...] in die Geheimnisse, die andre nicht sehen“ (179). Köpperts Urteil sitzt noch konventionellen Abwertungsstrategien weiblicher Kunst auf, wie die „Isolierung der Frau, wenn sie denn doch in den männlichen Kanon gerät, als Ausnahme“ und das „Übersehen [...] weiblicher Traditionslinien“.<sup>63</sup> Er behandelt Olly schließlich trotzdem „ohne alles Gönntum, wie der Künstler zum Künstler“ (141), und wird zu einem wichtigen Mentor. Mit seiner Hilfe gelingt es ihr, Zugang zu einer internationalen Ausstellung zu erhalten und ein Bild zu verkaufen, das gut besprochen und sogar reproduziert wird (172). Dieses Mentorenverhältnis ist aus feministischer Perspektive immer wieder kritisch gesehen worden. So moniert Cornelia Mechler: „Die Freiheit der Künstlerin ist nur um den Preis der Unterwerfung unter das Urteil des Meisters zu haben.“<sup>64</sup> Bedauert wird auch, dass den beiden keine erfüllende erotische Beziehung erlaubt werde, wodurch die Rollen von Frau und Künstlerin beziehungsweise die Ansprüche von familiärer und professioneller Arbeit weiterhin als unvereinbar präsentiert würden.<sup>65</sup> Während dieses Motiv der Unvereinbarkeit, wie bereits gezeigt, für den Emanzipationsdiskurs der Epoche durchaus typisch war und bis ins späte 20. Jahrhundert prägend blieb,<sup>66</sup> scheint es doch, als würde solche Kritik Böhlau an heutigen und nicht an ihren eigenen Maßstäben messen. Weibliche Künstlerschaft ohne männliche Promotion war um die Jahrhundertwende noch immer selten: Frauen

60 Siri Hustvedt: „No Competition“. In: *A Woman Looking at Men Looking at Women. Essays on Art, Sex, and the Mind*. London 2017, S. 79–95, hier: S. 81.

61 Ebd., S. 83.

62 Ebd., S. 93.

63 Heydebrand und Winko: „Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon“, S. 101.

64 Mechler: „Nachwort“, S. 234.

65 Singer: *Free Soul, Free Women*, S. 77.

66 In ihrer Studie von Künstlerinnenromanen von 1877 bis 1977 stellt Stewart dazu fest: „None of these novels depicts a self-made, fully integrated human being, artist and woman“ (Grace Stewart: *A New Mythos. The Novel of the Artist as Heroine 1877–1977*. Montréal 1981, S. 180).

kamen oft überhaupt nur in Kontakt mit der Malerei und Zugang zur Ausbildung, wenn sie, wie Olly, in eine Künstlerfamilie geboren wurden,<sup>67</sup> und Vereinigungen von Künstlerinnen wie die *Union de Femmes Peintres et Sculpteurs* in Paris (1881) oder der *Künstlerinnenverein* in München (1882) schlossen sich gerade erst zusammen.<sup>68</sup> Vor diesem Hintergrund entwirft Böhlau in ihrem Text eine Art realistisch gebrochener Utopie: Der Roman ist sich offenbar der Notwendigkeit bewusst, dass Olly in einer männlich dominierten Konkurrenz bestehen und männliche Aufmerksamkeit auf sich ziehen muss, um den ersehnten Ruhm zu erlangen, und er erfüllt diesen Wunsch in Köppert, der bereit ist, Olly als gleichgestellten Kameraden ernst zu nehmen. Dass er dies noch nicht Frauen an sich, sondern nur Olly als Ausnahmetalent zugesteht, schränkt seine utopische Kraft deutlich ein, ist angesichts zeitgenössischer Geniekonzepte aber kaum verwunderlich.

Böhlau geht auch noch nicht so weit, die Prämissen ihres Ruhm- oder Kanonbegriffs radikal zu hinterfragen. Für sie bedeutet künstlerisches Bestehen ohne Frage Abhängigkeit von Rezeptionsprozessen und hierarchischem Wettbewerb. Der Ruhmdurst, der Böhlau's junge Malerin antreibt, ist insofern auch Ausdruck des selbstbewussten Wunsches, sich diesem Wettbewerb zu stellen – und zu bestehen. Aber es gibt trotzdem einen entscheidenden Eingriff in die übliche Ruhmesökonomie: Olly's Durst nach Ruhm verfolgt den Anspruch, andere Frauen zur Künstlerschaft zu führen und damit den „Abstand“ als Ausnahmetalent, den sie einnehmen könnte, zu verringern, statt ihn zu vergrößern: „Ihr hättet es auch gekonnt.“<sup>69</sup> Dahinter steht eine Infragestellung der relativen und relationalen Dynamiken, die über Ruhmzuschreibung den Kanon generieren und den Wettbewerb gerade für Frauen von vornherein so strukturieren, dass sie die entscheidenden Eintritts- und Bestandskriterien kaum erfüllen können. Olly erlaubt sich für einen Moment lang die Vision eines Kunstbetriebs, der Talente nicht durch Wettbewerb identifiziert, sondern durch gegenseitige Ansprache und Austausch überhaupt erst erweckt und sichtbar macht, der nicht über Abstand, sondern Kontakt funktioniert. Dabei geht es nicht allein um einen additiven Prozess, in dem mehr Akteur:innen Zugang zum künstlerischen Kanon gewährt wird, sondern um die Entwicklung neuer Vorstellungsräume, die es erlauben, einen Kanon unter anderen Prämissen zu imaginieren. In Böhlau's weitgehend in Vergessenheit geratenem Roman steckt somit auch das Potential, für die gegenwärtigen Kanondebatten neue Impulse zu entwickeln.

---

67 Greer: *The Obstacle Race*, S. 12.

68 Ebd., S. 321.

69 Einen ähnlichen Plan zur Befähigung und Berufung von Frauen entwickelt schon Käthe in Böhlau's Roman *Herzenswahn* mit ihrer Idee, eine Gärtnerschule für Frauen zu gründen: „Ich wollte es Vielen wünschen, daß sie so eine glückliche Arbeit haben könnten, wie ich sie habe, so schön und ruhig“ (Helene Böhlau Al-Raschid Bey: *Herzenswahn*. Minden 1888, S. 109).

## Praktiken mit K-. Ein terminologischer Vorschlag zur Kanonforschung am Beispiel von Gerhard Henschels Martin-Schlosser-Romanen

### Abstract

Gerhard Henschels autofiktionaler Romanzyklus um Martin Schlosser stellt ein besonders geeignetes Objekt für die kulturwissenschaftliche Kanonforschung dar. Die neun Romane erzählen die Geschichte Martin Schlossers von seiner Geburt bis zu seiner Etablierung als Satiriker und Schriftsteller, wobei sie nicht nur das deutsche literarische Feld in der Art von Literaturbetriebsromanen skizzieren und karikieren; sie verwenden auch literarische Verfahren, die den Präferenzen Schlossers entsprechen – und von Autoren wie Walter Kempowski stammen. Der Beitrag orientiert sich an Pierre Bourdieus Kultursoziologie und Andreas Reckwitz' Studien zur Akademikerklasse und entwickelt anhand von Henschels Romanen einen terminologischen Vorschlag für die Kanonforschung. Er differenziert vier Praktiken aus ethologischen, kultursoziologischen, literaturwissenschaftlichen, theologischen Provenienzen – Kooperieren, Kuratieren, Kritisieren, Konsekrieren – und zeigt, dass sie Bestandteile kultureller Präferenzbildung und damit auch des Kanonisierens sind.

**Keywords:** kulturelle Präferenzbildung, Gerhard Henschel, Pierre Bourdieu, Andreas Reckwitz, Neue Frankfurter Schule

### Einleitung

„Die Literatursoziologie und die Germanistik – falls es die noch gibt – sind abermals aufgerufen.“<sup>1</sup>

Gerhard Henschels autofiktionaler Roman-Zyklus beschreibt in einem an Karl Kraus' *Fackel* und Walter Kempowskis *Deutscher Chronik* angelehnten Montage-Verfahren über derzeit neun Romane das Werden des autodiegetischen Erzählers Martin Schlosser zu dem, der seine Biografie schreibt: vom Vallendarer Baby und Meppener Schuljungen in den 1960er Jahren über den Studienabbrecher und anfangs wenig erfolgreichen Satiriker der 1980er Jahre zum *Titanic*-Redakteur und vielbeschäftigten Autor der 1990er Jahre. Man liest über mehrere tausend Seiten, wie der blutjunge Fernsehkonsument, manische Leser und wertungsfreudige Musik-Hörer Schlosser zum Stadtmagazinschreiber, zum Schöpfer satirischer Miniaturen und anerkannten Schriftsteller reift, wie sich seine Wahrnehmungsschemata vom Betrachten von Bilderbüchern (*Johannes-Nilpferd*), das Hören von Märchenschallplatten über die *Micky-Maus*, *Mecki*- und *MAD*-Lektüre usw. entwickeln.<sup>2</sup> Die Bewunderung für Arno Schmidt und die Neue Frankfurter Schule, der Kontakt mit Walter Kempowski und später Max Goldt und Wiglaf Droste sowie Herausgebern wie Michael Rutschky sind Wegmarken einer schriftstellerischen Habitusbildung im literarischen Feld der BRD, in der die für Pierre Bourdieus Kultursoziologie zentrale Dialektik von Struktur und

1 Robert Gemhardt zit. nach Heinrich Senfft: *Schmäher vor Gericht. Persönlichkeitsschutz und öffentliche Meinung in Deutschland*. Göttingen 1993 (=Göttinger Sudelblätter, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold), S. 3.

2 Um nur ein Beispiel zu zitieren: „Mein schönstes Geburtstagsgeschenk war das Bilderbuch Johannes Nilpferd von Tante Dagmar.“ Gerhard Henschel: *Kindheitsroman*. 2. Auflage. München 2006 [Reprint der Ausgabe Hamburg 2004], S. 27.

Individuum zu beobachten ist.<sup>3</sup> Denn Martin Schlosser ist zugleich ein Werk („opus operatum“), seine Dispositionen sind geronnene Lesegeschichte und Kondensate struktureller Umstände, wie er auch ein Akteur ist („opus operandi“), der kreativ Spielräume nutzt und eine unverkennbare Eigenart des Beobachtens und Schreibens hervorbringt – jene, in der der Text geschrieben ist, den wir lesen.

Henschels Romane sind in unserem Kontext aus mindestens vier Gründen interessant. Sie sind (1) deshalb interessant, weil sie von einem Autor stammen, der derzeit langsam kanonisiert wird. Henschel hat diverse, nicht hochkarätige Preise erhalten, eine Sondernummer in dieser Zeitschrift ist jüngst erschienen, ein Band bei *Text & Kritik* in München ist in Arbeit; andere Aktivitäten, wie Tagungen an renommierten Forschungsinstitutionen, sind in Planung.<sup>4</sup> Außerdem handelt es sich bei Henschels Texten (2) auch um Literaturbetriebsromane, die einen Blick auf die soziale Dimension kultureller Selektionsprozesse erlauben. Ist Kanonisierung eine Praktik, in der Texten eine Wertigkeit attribuiert wird, dann erlauben uns die Schlosser-Romane, changierende mediale, soziale und historische Bedingungsrahmen und subjektive Ausprägungen kultureller Wertung kennen zu lernen und aufeinander zu beziehen. Henschels Romane sind (3) ferner deshalb interessant, weil sich die dargestellten, am Aufbau des schriftstellerischen Habitus beteiligten Selektionsprinzipien auch in den rhetorischen, erzählerischen und ästhetischen Verfahren des Textes materialisieren. An Henschels Romanen lässt sich das Zusammenspiel von Feld und Form, Sozialsystem und Symbolsystem Literatur beobachten. Aus den Lesefrüchten des Protagonisten lässt sich etwa ein Schlosser'scher Kanon aufstellen, der Rückschlüsse auf die eingesetzten Strategien erlaubt. Die erzählerischen Vorlieben sind zwar mit den Jahren Veränderungen unterworfen, klare Abgrenzungen und Verfestigungen lassen sich allerdings benennen. Mittelpunkt des Lesens und Wertens ist das literarische Feld seit der Nachkriegszeit. Es ist der Ort, an dem der Schülerzeitungsredakteur und Bielefelder, Berliner und Kölner Germanistikstudent sozialisiert wird. Der Erzähler erscheint dabei als pikaresker Akteur, dessen Wagnis, literarisch interessiert zu sein, sich schlussendlich auszahlt. Jedoch überrascht dieser Erfolg den und die Lesende/n kaum: Einerseits dürfte man die Biografie des Autors im Blick haben, andererseits lassen die stupende Unbeirrbarkeit Schlossers und seine ostentative Sicherheit in Geschmacksfragen wenig Raum für Zweifel. (4) In der Rezeption fällt nun auf, dass die fast ausschließlich positiven Kritiken ähnliche Wertungsmaßstäbe und -vergleiche wie ihr Gegenstand bemühen. Dabei verschwimmen die Bewertung des Autors und die Identifikation mit dem Erzähler, was der Poetik der autofiktionalen Texte geschuldet sein mag, in denen Lebensalltag und Fiktion, Dokumentation und satirische Übertreibung (für Außenstehende) schwer zu trennen sind. Allerdings besteht eine der Funktionen des Erzählers nicht zuletzt darin, den Informationsfluss durch die selektive Charakterisierung von Figuren und Situationen zu verknäppern und Fiktionssignale zu setzen.

---

3 Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M. 2001, S. 187–226; Ders.: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt a.M. 1993; Joseph Jurt: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt 1995; Christine Magerski: *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie*. Tübingen 2004; Markus Joch/Norbert Christian Wolf (Hrsg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen 2005.

4 Vgl. vorab nur Ingo Cornils: Editorial. In: *literatur für leser:innen*. 42/2022, H. 3, S. 189–194.

Der Romanzyklus ist für Kanonfragen somit ein komplexer, aber lohnender Gegenstand. Seine Inhalte, seine Darstellungsweise, seine literaturkritische Aufnahme resultieren aus interferierenden Selektions- und Legitimationsprozessen, die keineswegs nur ästhetischer Natur sind. Vielmehr lassen sich die Präferenzbildungen mit Konzepten der Kultursoziologie oder der Gender Studies erfassen. Zum Beispiel stammt die erdrückende Mehrheit der Kritiken, die Henschel konsekrieren, indem sie seinen Roman-Zyklus mit kanonisierten Texten vergleichen, von gleichaltrigen westdeutschen Männern in vergleichbaren Positionen mit vergleichbarer Sozialisierung, die über die Textgrenzen mit dem Erzähler kooperieren.<sup>5</sup> Im Gegensatz zum libertären, virilen und stets potenten Erzähler gehen die Kritiker mit der Akzentuierung der Männlichkeit merklich zurückhaltender um.<sup>6</sup> Man könnte nun in einer Gender-Lektüre auf die ‚hegemoniale Männlichkeit‘ der Autorengruppe(n) um Henschel und die ‚Komplizenschaft‘ der Kritiker zielen und damit die maskuline Dominanz der sozialen Prozesse im literarischen Feld problematisieren.<sup>7</sup> Jedoch kann man die Romane zum einen selbst als Problematisierungen von Männlichkeit lesen: So führen die dargestellten ‚Männerbünde‘ ein im hohen Maße ungesundes Leben, das keineswegs glorifiziert wird. Ihr Lebensstil ist nicht unproblematischer als die ihm Text kritisierte Lebensauffassung anderer Männer (wie etwa diejenige von Martin Schlossers Vater). Zum anderen zählen zu den kooperierenden Akteur:innen in den Romanen auch einige wenige Frauen wie Katharina Rutschky und Kathrin Passig, die zudem eine dezidiert kritische Haltung zum medial wirkmächtigen Feminismus des *Emma*-Magazins vertreten (haben). Die Romane enthalten eine Kritik des jüngeren Feminismus und bieten divergierende Geschlechtermodelle aus dem linksalternativen Milieu an, die womöglich bedenkenswert und aus Sicht des Feminismus und seines akademischen Widergängers, den Gender Studies, eher bedenklich sind. Dass Martin Schlosser die krawallige Neumannianerin Camille Paglia liest, zeigt, dass es ihm um unorthodoxe Alternativen geht. Paglias Kritik am Poststrukturalismus ist eine institutionelle, die den akademischen Linken in den USA nachsagt, sie zielten weniger auf generelle soziale Veränderungen und verfolgten vielmehr ihre Karriere und materielle Ziele.<sup>8</sup> Ähnliche Kritiken an deutschen Intellektuellen, dem Poststrukturalismus und der Institution Universität finden sich auch bei Schlosser.<sup>9</sup>

5 Verf.: Wie viel Gegenwart trägt die aktuelle literaturwissenschaftliche Kontextdiskussion? Ein Versuch am Beispiel von Gerhard Henschels Schlosser-Zyklus. In: *KulturPoetik*. 20/2020, H. 2, S. 245–260.

6 Verf.: Der west-östliche Bildungsroman der Gegenwart. Ein Vergleich von Judith Schalanskys *Der Hals der Giraffe. Bildungsroman* (2012) und Gerhard Henschels *Bildungsroman* (2014). In: *literatur für leser:innen*. 42/2022, H. 3, S. 231–248.

7 Die Konzepte kommen von R. W. Connell, die von einer hegemonialen und durchaus rabiaten Männlichkeit ausgeht, die an der sozialen ‚Front‘ eine ‚patriarchale Dividende‘ generiert, von der auch andere Männlichkeiten, Komplizen, einen Nutzen tragen. R. W. Connell: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise der Männlichkeit*. 3. Auflage. Wiesbaden 2006.

8 Schlosser liest im *Schauerroman* Camille Paglia: *Die Masken der Sexualität*. Aus dem Amerikanischen von Margit Bergner, Ulrich Enderwitz/Monika Noll. Berlin 1992: ‚Paglia räumte mit so mancher Wunschvorstellung über das Gute im Menschen auf. Mir gefiel ihr Stil. Manche Absätze las ich drei-, vier-, fünfmal.‘ Henschel: *Schauerroman*, S. 284 f. Paglias Thesen zum Feminismus und Poststrukturalismus lassen sich z.B. auf [youtube](#) finden.

9 So zitiert Gerhard Henschel: *Künstlerroman*. Hamburg 2015 auf den S. 44 f. und S. 205 f. Klaus Laermanns Kritiken an deutschsprachigen Spielarten des französischen Poststrukturalismus, genauer am *rasende[] Gefasel der Gegenklärung* (*Merkur*. 39/1985, H. 433, S. 211–220) bzw. am *Lacancan und Derridada* (*Kursbuch*. 1986, H. 84, S. 34–43). Und der verehrte Professor des Germanistik-Abbrechers Schlosser, Horst Denker, gesteht dem mittlerweile relativ arrivierten Erzähler, die besten seiner Studierenden hätten das

So interessant eine Reflexion der Texte und ihrer Rezeption wäre, die auf die Frage nach der Ausrichtung der Linken, des Feminismus, liberaler Männlichkeiten und der Universitäten seit Ereignissen wie dem Deutschen Herbst und später der Wiedervereinigung eingeht – sie ist nicht mein direktes Thema.<sup>10</sup> Gleichwohl hat der vorliegende Artikel einen Fokus, aus dem heraus sich Verbindungen zu diesen Aspekten ergeben. Der Beitrag sieht in der Produktion, Form und Rezeption von Henschels Romanen ein einzigartiges Beispiel für das Rahmenthema dieser Sonderhefts und will an diesem Gegenstand terminologische Vorschläge zur Analyse Kanon-spezifischer und Kanon-relevanter Strategien unterbreiten. An Henschels Romanen lässt sich eine Reihe von Praktiken kultureller Wertung und Selektion differenzieren, die diffus ineinander greifen, sich verstärken oder relativieren können. Sie sind Beispiele für eine Macht und Medienkultur des Wertens, durch die zwischen der textinternen Ebene literarischen Verweisens (etwa durch Zitate, lobende, satirische oder polemische Erwähnung oder Pasticcios), dem textexternen bzw. para- und epitextuellen Kritisieren und Kommentieren im Feuilleton oder auf Buchrücken und dem alltäglichen Schätzen oder Ablehnen Überschneidungen und Rückkopplungen sichtbar werden, die weder vom Geschlecht noch der Generation des Wertenden unabhängig sind und durch die soziale und symbolische Macht erlangt, ausgeübt, reproduziert und neu verteilt wird. In solchen unbewussten oder bewussten, alltäglichen oder rhetorisch und rituell herausgehobenen Wertungshandlungen kommen vielmehr ideologisch, generationell und geschlechtlich distinkte Dispositionen zum Tragen, die die Verteilungskämpfe im kulturellen Feld strukturieren. Allerdings geht es mir dabei weniger um eine Auseinandersetzung mit der Gegenwartskultur, sondern an deren Beispiel um eine umfassendere Betrachtungsweise soziokultureller Präferenzbildung, bei der althergebrachte Praktiken der Kanonisierung ergänzt und modifiziert werden sollen. Mit der Verbreiterung des Kanons, die die Herausgeberin dieses Hefts, Martina Wernli, in diversen Bereichen und mit vielen Kooperierenden dankenswerterweise betreibt, scheint mir auch die (Theorie-)Offerte verbunden, die Aktivität des Kanonisierens weiter zu fassen und damit womöglich angemessener zu erfassen.<sup>11</sup>

Dass diese Techniken – Kooperieren, Kuratieren, Kritisieren, Konsekrieren – alle mit ‚K‘ anfangen, ist freilich eine dem eigenen Habitus geschuldete Selektion und ergo eine literaturwissenschaftliche Schrulle. Das Vorgestellte ist keine endgültige Auswahl, kein ‚Kanon‘ der Kanonisierungstechniken. Vielmehr handelt es sich im Kontext eigener Lese- und Theoriepräferenzen um einen Vorschlag für einen Baukasten zur Kanonforschung, der erweitert werden kann und erweitert werden soll. Dieser Baukasten könnte jener zu schreibenden Theorie soziokultureller Präferenzbildung und symbolischen Legitimation als Grundlage dienen, die in der kulturwissenschaftlich orientierten literaturwissenschaftlichen Kanonforschung ein Desiderat darstellt. Sie würde nicht nur im unübersichtlichen Bereich der Gegenwartsliteratur für größere Klarheit und Erkenntnisgewinne sorgen, sondern über den Weg der zeitgenössischen

---

Germanistik-Studium eh abgebrochen. „Wenn ich ihnen die Wahrheit sagen darf, Herr Schlosser – die einzigen meiner Studenten, aus denen was geworden ist, haben alle abgebrochen! Aber das durfte ich ihnen damals natürlich nicht verraten. Pädagogisch wäre das nicht zu vertreten gewesen...“ Henschel: *Schauerroman*, S. 307.

10 Wer an dieser Frage interessiert ist, sei an die Studien von Philip Sarasin: 1977. Berlin 2021 und Philipp Feltsch: *Der lange Sommer der Theorie*. Frankfurt/M 2017 verwiesen.

11 Mehr hierzu auf: <https://breiterkanon.hypotheses.org>, (4.3.2020).

Medienkultur zu neuen Perspektiven auf ältere Kanonisierungspraktiken geleiten. So könnte man beispielsweise am Goethe- und Schiller-Briefwechsel der Jahre 1795 und 1796 literarische Präferenzbildungen im Kontext sozialer Allianzen und allgemeiner kulturellen Selektionen analysieren. Hier gibt es ein sich über mehrere Briefe erstreckendes Gespräch über Tapeten, die Goethe für Schiller auf seinen Reisen auswählen und kaufen soll. Dieses Gespräch kultureller Wertung und Auswahl wäre nun einerseits auf die Gespräche *über* den *Wilhelm Meister* und auf den klassischen Bildungsroman selbst zu beziehen – wo das Thema der Tapetenwahl zuerst auftaucht: Von der Sorgsamkeit her betrachtet, mit der Goethe den bettlägerigen lungenkranken Schiller hinsichtlich der „Verzierung meiner Horizonte“<sup>12</sup> berät, fällt ein eindeutiges Licht auf Wilhelm Meister, auf den Tapeten „einen durchaus unangenehmen Eindruck machen.“<sup>13</sup> Die Weimarer Klassiker kuratieren Tapetenmuster und kooperieren im Hinblick auf ein Buch, in dem der Protagonist die geschmackliche Sorgfalt bei der Tapetenwahl prinzipiell kritisiert und sich dadurch selbst in ein bestimmte Licht stellt. Andererseits kooperieren Goethe und Schiller zeitgleich im Kampf um Geschmackshoheit im literarischen Feld: Sie machen dies mit einer polemischen Gewalt, die ihren Ausdruck in den *Zahmen Xenien* findet, wo man „Rosa Bordüren“<sup>14</sup> im übertragenen Sinn nicht findet. Die Kooperation zum Zweck der Herabstufung anderer dient auch der Absicherung und dem Ausbau der eigenen Konsekrationsgewalt und Kanonizität. Dass spezifisch literarische Wertungspraktiken in diesem Beispiel mit Formen kultureller und sozialer Distinktion interferieren, erscheint plausibel, bliebe freilich genauer zu analysieren.

Dass ich verallgemeinerbare Aspekte im Sinn habe, verdeutlichen die Konzepte, die ich aus der Interpretation von Henschels Romanen herleite. Es sind Techniken der symbolischen Legitimation, Wertung und Förderung, allerdings betreffen sie sehr

---

**12** Aus den sich über mehrere Briefe ziehenden Austausch über die Tapeten sei hier Schillers Zustimmung zu Goethes Empfehlung und sein Kaufwunsch zitiert: „Es tut mir leid, daß meine Tapeten Angelegenheit Ihnen mehr als ein paar Worte kosten soll. Da Sie indessen so gütig sein wollen, diese Verzierung an meinem Horizonte zu besorgen, so bitte ich Sie mir 4 Stücke von der grünen Tapete und 2 von Rosa-Bordüren (wenn diese auch 40 Ellen halten) aus Frankfurth kommen zu lassen. Ich ziehe die Rosa Bordüren der Lebhaftigkeit wegen dem beiliegenden Muster vor.“ (Herv. im Original.) Schiller an Goethe, Brief vom 24. Januar 1796. In: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hrsg. von Karl Richter. Bd. 8. 1. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Hrsg. von Manfred Beetz. München 1990, S. 154 f.

**13** Der schwärmende Wilhelm kann den Tapeten seines Vaters wenig abgewinnen: „Diese seidnen Tapeten, diese englischen Mobilien, sind sie nicht auch unnütz? Könnten wir uns nicht mit geringeren begnügen? Wenigstens bekenne ich, daß mir diese gestreiften Wände, diese hundertmal wiederholten Blumen, Schnörkel, Körbchen und Figuren einen durchaus unangenehmen Eindruck machen. Sie können mir höchstens vor wie unser Theatervorhang. Aber wie anders ists vor diesem zu sitzen! Wenn man noch so lange warten muß, so weiß man doch, er wird in die Höhe gehen, und wir werden die mannigfaltigsten Gegenstände sehen, die uns unterhalten, aufklären und erheben.“ Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe*. Hrsg. von Karl Richter. Bd. 5. *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. München 1988, S. 12. Interessanterweise ist diese Passage, wie die gesamte Kritik am Vater, etwas, was Goethe dem ‚Ur-Meister‘ hinzufügt. Wird der Protagonist von der ersten bekannten Textvariante zur zweiten immer schwärmerischer, so wird der Vater, in der *Theatralischen Sendung* ein Spieler, Trinker und Schwerenöter, später aufgewertet. Jung Wilhelms Urteil (auch) über die Tapeten ist nicht zu trauen, und Goethe, der Schiller beim Kauf von Tapeten berät und die Tapeten in Frankfurt bestellt, ist auch hier nicht auf der Seite seines Protagonisten, sondern eher auf der seines Vaters. Wilhelm muss sein Urteil noch bilden lernen. Dabei wird ihm bekanntlich die Turmgesellschaft helfen, ein Kollektiv, das ihn Kooperieren, Kuratieren, Kritisieren und Konsekrieren (man denke an Mignons Begräbnis!) lehrt.

**14** Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, S. 12.

unterschiedliche Bereiche, sei es das allgemeine, soziale oder enger ökonomische Verhalten, seien es Kultur und Literatur. Wer kooperiert, bündelt während einer temporären Zusammenarbeit Kräfte. Wer kuratiert, so die Ansicht des Kultursoziologen Andreas Reckwitz, stellt Vorhandenes kreativ zusammen und arbeitet beim Auswählen und Zusammenstellen nicht nur mit dem Vorhandenen; vielmehr arbeitet er auch am Selbst. Kritisieren ist dagegen eine Scheidekunst, die in Form der modernen Literaturkritik im deutschsprachigen Raum, um die es mir ja gehen wird, zahlreiche Unterfunktionen hat: Sie soll beispielsweise in der Kommunikation mit Literaturproduzent:innen und -rezipient:innen vermitteln und sanktionieren. Konsekrieren wiederum ist im weitesten Sinne eine religiöse Aktivität, eine Weihe, durch die Priester:innen Dinge der Normalität entziehen. Im engeren literatursoziologischen Sinn geht es um die Anerkennung von Autor:innen durch diverse literaturkritische, literaturvermittelnde und literaturwissenschaftliche Aktivitäten, etwa das Verleihen von Literaturpreisen, die Organisation von Lesungen, die Erstellung von Werkausgaben. Dass diese Praktiken mit dem Kanonisieren, der Aufnahme „exemplarisch ausgezeichneter und daher für besonders erinnerungswürdig gehaltener Texte“ in „ein auf einem bestimmten Gebiet als verbindlich geltendes Textcorpus“<sup>15</sup> zusammenhängen, ist die These meiner Ausführungen: Diese Handlungen aus ethologischen, kultursoziologischen, literaturwissenschaftlichen, theologischen Provenienzen sind Bestandteile einer diffusen Realität kultureller Präferenzbildung und damit auch des Kanonisierens. Sie tragen dazu bei, dass das, was wir mit dem Kanon meinen, immer zugleich mehr als eine literarische Bezugnahme, mehr als ein Bezug auf einige „erinnerungswürdig gehaltene[ ] Texte“ ist. Der eine mag an geschlechtliche Diskriminierung, der andere an Moden denken, einer wittert Anerkennungskartelle, ein anderer verehrt Text und/oder Autor:in.

## Kooperieren

„Das ist allererste Qualität – lebenssaftig, lustig, nichts beschönigend.“<sup>16</sup>

Kooperation meint ein zweckgerichtetes Zusammenwirken mindestens zweier Individuen. Wer kooperiert, unternimmt bewusste oder unbewusste Nutzenabwägungen: Man handelt mit anderen zu deren wie dem eigenen Vorteil, nämlich im Vertrauen auf künftige Unterstützung. Wiglafs Drostes als Motto des Abschnitts zitierte Meinung (scheinbar) zu Henschels *Erfolgsroman* ist prominent – an erster Stelle – auf der Rückseite des Einbands platziert. Es handelt sich dabei offenkundig weder um eine literaturkritische noch um eine kuratierende Stimme. Selbst weniger fundierten Henschel-Leser:innen dürfte bekannt sein, dass Droste bis zu seinem frühen Tod 2019 ein Wegbegleiter Henschels gewesen ist. Zudem ist er natürlich auch eine zentrale Figur im autofiktionalen Schlosser-Kosmos. Will man *Google Books* Glauben schenken, taucht er etwa im *Erfolgsroman* allein 25mal auf. Droste ist einer der letzten in der Reihe jener Freund:innen und Kooperationspartner:innen, die mit Klarnamen benannt werden. Wie erwähnt zählen dazu das Ehepaar Rutschky und deren

---

<sup>15</sup> Rainer Rosenberg: Kanon. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. H–O* (Neubearbeitung des *Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*). Hrsg. von Harald Fricke. Berlin, New York 2007, S. 224–227, hier S. 224.

<sup>16</sup> Wiglaf Droste zit. nach dem Einband von Gerhard Henschel: *Erfolgsroman*. Hamburg 2018.

Freunde, eine Gruppe, die Stephan Wackwitz, der selbst mit einer Kritik auf einem Henschel-Buchrücken erscheint, mit dem George-Kreis vergleicht.<sup>17</sup> 38 Nennungen im *Erfolgsroman*, vorher bereits 25 im *Arbeiterroman* unterstreichen die Bedeutung dieses Kollektivs. In der Kreuzberger Wohnung der Rutschkys wird gemeinsam gelesen, werden Meinungen ausgetauscht, kuratierende, kritisierende, konsekrierende Prozesse finden statt. Die Unterstützung, die die Rutschkys jungen Autor:innen ange-deihen lassen, und die Unterstützung, die diese Autor:innen den Rutschkys und ihren publizistischen und gesellschafts- sowie literaturkritischen Strategien geben, hat einen zentralen Stellenwert. Ähnliche Kooperationen gibt es im Zusammenhang mit den *Kowalski*- und *Titanic*-Autoren. Sie umfassen gemeinsame Lesungen, kollektives Produzieren, die Vermittlung von Kontakten, aber auch schlicht die Unterstützung bei Übernachtungen und beim Ausgehen.

Die wichtigste Kooperation zwischen den Figuren der Romane zielt auf die Anerkennung Walter Kempowskis: So notiert Schlosser beim Antritt der *Titanic*-Redakteurstelle in Frankfurt am Main: „Ich nahm mir vor, alles von Kempowski noch einmal zu lesen und ihn dann in der *Titanic* zu rehabilitieren. Da ich hier [in der Redaktionsstube der *Titanic*] nun mal saß, war das eine meiner vordringlichsten Amtshandlungen.“<sup>18</sup> Dieser ‚Strang‘ der Rehabilitation zieht sich durch diverse Romane.<sup>19</sup> Er beginnt mit den Besuchen des Literaturseminars im Haus Kreienhoop im *Bildungsroman*, wobei die Initiative auf Schlossers Mutter (die selbst literarisch tätig ist, dabei aber nur Absagen erhält) zurückgeht: „Kempowski? Konnte man den überhaupt ernstnehmen? Verfaßte der nicht nur nostalgische Heimatliteratur?“<sup>20</sup> Der Strang findet seinen (vorläufigen) Abschluss im *Schauerroman*, an dessen Ende Schlosser, Eugen Egner, Max Goldt und Günther Willen Familie Kempowski im Haus Kreienhoop besuchen.<sup>21</sup> Die ‚Avantgarde‘ der jüngeren, durchweg männlichen Satiriker, Schriftsteller und Karikaturisten kooperiert bei der Konsekration eines Autors, an dem die gealterte, zur ‚Arrièregarde‘ gewordene Gruppe 47 und viele Literaturkritiker kein gutes Haar ließen. Diese Allianzen und Kontakte im literarischen Feld sind gleichwohl anfangs nur ein kleiner Teil weiterer kooperativer Geflechte; die Literatur- und Publizistikgeschichte ist eingelassen in die Familien-, die Freundschafts- und Liebesgeschichte(n) Martins. Durch die intrikate Verflechtung des literarischen mit dem normalen Leben entsteht so ein facettenreiches Porträt des Literaturbetriebs, das auch als Sittengemälde von den 1970er Jahren bis zur Gegenwart funktioniert. Diese Widerläufigkeit – einer Ent-Auratisierung des Literarischen und einer Literarisierung des Alltäglichen – steht bei Henschel in bewusster ästhetischer Tradition eines Kempowski oder der Neuen Frankfurter Schule. Epigonal ist sie aber nicht, sondern macht den speziellen Reiz der Romane aus, die sich traditions- und formbewusst ‚singularisieren‘. Und damit zur nächsten Praktik des Kanons.

17 Vgl. hierzu Stephan Wackwitz' Essay *Der Rutschky-Kreis*, <https://www.waahr.de/texte/der-rutschky-kreis> [zuerst: *Die Zeit* 33 (2019)] (13.12.2021), dessen Kritik dem Einband von Gerhard Henschel: *Die Liebenden*. München 2004 [Erstausgabe Hamburg 2002] zielt.

18 Henschel: *Schauerroman*, S. 413.

19 Vgl. hierzu ausführlich Kay Wolfinger: Gerhard Henschel in der Schreibschule von Walter Kempowski – Auszug aus den Notizen. In: *literatur für leser:innen*. 42/2022, H. 3, S. 249–262.

20 Gerhard Henschel: *Bildungsroman*. Hamburg 2014, S. 278. Die Seminarerfahrungen werden u.a. ebd. S. 385–405 sowie in Ders.: *Künstlerroman*. Hamburg 2015, S. 96–99 u. S. 209–215, geschildert. Vgl. auch Ders.: *Da mal nachhaken: Näheres über Walter Kempowski*. München 2008.

21 Henschel: *Schauerroman*, S. 576–581.

## Kuratieren

Lesen wir ein längeres Zitat aus Reckwitz' Buch *Die Gesellschaft der Singularitäten*, das einen relevanten Lebensstil der Spätmoderne, das kuratierte Leben, fokussiert:

Das spätmoderne Subjekt, konzentriert in der neuen Mittelklasse, befindet sich seiner Welt und seinem Leben gegenüber in der Haltung eines Kurators – es lebt ein kuratiertes Leben. [...] Der Kurator erfindet nicht von Grund auf Neues, er stellt klug zusammen. Er wählt aus, eignet sich Kunstwerke und Traditionen an, er *macht* Dinge erst zu Ausstellungsstücken, bindet scheinbar Disparates mittels eines kenntnisreichen und überzeugenden Konzeptes zusammen. [...] Das spätmoderne Subjekt [...] fängt nicht ‚bei Null‘ an, sondern befindet sich in einem enormen, heterogenen, nicht zuletzt globalen und transhistorischen hyperkulturellen Netzwerk bereits bestehender, zirkulierender Praktiken und Objekte [...]. Seine Kunst besteht in der klugen Auswahl und Aneignung, der kreativen Transformation und Einbettung, die aus dem Disparaten ein stimmiges Ganzes machen, das trotzdem seine Heterogenität bewahrt.<sup>22</sup>

Reckwitz führt aus, dass hierfür „eine *explorative Haltung* nötig“ (Herv. im Original.) sei, „denn man muss Verschiedenes ausprobieren, um herauszufinden, was einen affiziert und zu einem passt.“ (GdS 296) Die These lautet, dass das spätmoderne Kuratieren den modernen Lebensstil des Konsums abgelöst bzw., genauer, ergänzt habe: Denn während der Konsument zwischen Objekten wähle, befinde sich

[d]as kreative, sein Leben kuratierende Subjekt [...] gegenüber den kulturellen Objekten nicht mehr nur in einer Relation der *Wahl*, sondern zum einfachen Konsum – Auswahl und Verzicht – kommt die Praxis der *Aneignung* hinzu, mittels derer das einzelne Objekt umgestaltet und mit anderen Objekten kombiniert wird. (Herv. im Original; GdS 297)

Henschels Romane weisen mit ihren Collage-Techniken per se Strategien der kreativen Rekontextualisierung auf. Ästhetisch betrachtet sind es demnach appropriierende, kuratierende Texte; aber auch inhaltlich setzt sich das Kuratieren fort. Martin zeichnet seinen Konsum nicht nur von Kindesbeinen auf, er kuratiert nahezu alles: Süßigkeiten, Klassenkameraden, Frauen, Sportarten, alles wird bewertet. Das Subjekt, das sich durch Konsumententscheidungen singularisiert, spiegelt die Modellierung des Texts, die durch formale Selektionsentscheidungen im Umgang mit Vorbildern geprägt ist.

Entscheidend ist mir nun, dass Schlosser auf die Ästhetisierung der eigenen Lebenswelt drängt. Seine ersten Reisen zu Kempowskis Seminaren wie auch die Besuche des ZEGG (= *Zentrums für experimentelle Gesellschaftsgestaltung in Bad Belzig*) sind Ausdruck einer explorativen Haltung, die eine erstaunliche ästhetische und sexuelle Offenheit und Experimentierlust zur Voraussetzung haben. Dabei und daneben kuratiert er nicht mehr rare kulturelle Güter in seltenen Phasen ästhetischen Konsums. Vielmehr wird Kultur, so wie es Reckwitz auch für die Hyperkultur der Spätmoderne beschreibt, ubiquitär und gerät aus der Hand der Eliten:

Die Hyperkultur hat keine vorgefertigten Präferenzen, sondern macht Offerten. Diese De-jure-Gleichberechtigung kultureller Elemente bedeutet, dass klassische *Grenzen* des kulturell Wertvollen *aufgelöst* werden, insbesondere zwischen dem Gegenwärtigen (Modernen) und dem Historischen, zwischen Hochkultur und Populärkultur sowie zwischen der eigenen Kultur und der fremden. (Herv. im Original; GdS 298)

Es ließen sich hier zahlreiche Zitate anfügen, in denen Schlosser die Popkultur gegenüber der Hochkultur aufwertet. Sein Faible für den Donald Duck-Zeichner Carl

---

<sup>22</sup> (Herv. im Original.) Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*. Berlin 2017, S. 295; die Zitate im Fließtext mit der Sigle GdS stammen aus diesem Buch.

Barks, seine Präferenz für die *Nackte Kanone* und gegen den deutschen Autorenfilm sind eindeutige Belege einer in der Tradition von Leslie-Fiedler-Playboy-Aufsatz (bzw. Freiburger Vortrag) *Cross the Border – Close the Gap*<sup>23</sup> stehenden Pop-Ästhetik. Allerdings konvergieren das Leben von Henschels Erzähler und dessen Form des Erzählens keineswegs vollständig mit jenem Kulturkosmopolitismus der akademischen Mittelklasse, den Reckwitz analysiert. Auch hier wäre auf die Nuancen zu achten. Denn die Frage, wo etwas Richtiges im Falschen liegt, beantworten die Besucher des Hauses Kreienhoop auf eine für viele Linke unerträgliche Weise: „So wie die Kempowskis, sagte Eugen, würde auch er gern mit seiner Frau hausen und jeden Tag vor Vergnügen aufquietschen: ‚Wie haben wir es schön!‘“<sup>24</sup> Es geht gerade nicht ums Abweichen um des Abweichens Willen, wie es Reckwitz im kuratierten Leben zutreffend hinsichtlich hedonistischer Bobos und woker Hipster:innen beschreibt, sondern um das Schätzen bestimmter, von der tendenziell linken Akademikerklasse nicht zwingend präferierter Elemente. Auch beim Kuratieren lässt sich eine Auratisierung des Gewöhnlichen feststellen, mit denen Henschels Bücher eine Präferenzbildung entgegen der mehrheitlichen Tendenz im Konsument:innenfeld von Literatur vornehmen.

## Kritisieren

„Solchen Stuß durfte man nur bis zur Obersekunda schreiben. Franz Werfel war kein Dichter, sondern ein von sich selbst ergriffener Zuckerbäcker.“<sup>25</sup>

Nach Ansicht des renommierten Literaturkritikforschers Thomas Anz gibt es zahlreiche Funktionen von Literaturkritik. Eingangs wurden sie angerissen: Literaturkritik hat eine „*informierende[] Orientierungsfunktion*“, eine „*Selektionsfunktion* [...], erstens, durch die Auswahl rezensionswürdiger Literatur und, zweitens, durch deren explizite Bewertung“, eine „*didaktisch-vermittelnde[] Funktion für das Publikum*“, eine „*didaktisch-sanktionierende[] Funktion für die Literaturproduzenten* (Autoren, Verlage)“. Sie kann Reflexionen und Unterhaltungen stimulieren und/oder unterhalten und „übernimmt damit auch eine der Funktionen, die ihr Gegenstand, die Literatur, selbst hat.“<sup>26</sup> Ähnlich schreibt Herbert Jaumann im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, dass „jede Art kommentierende, urteilende, denunzierende, werbende, auch klassifizierend-orientierende Äußerung über Literatur“<sup>27</sup> als Literaturkritik gilt. Dabei kann Literaturkritik auf eigene Genres rekurrieren und als Paratext weiterer Texte fungieren, sie kann aber auch in literarischen Texten wiedergegeben oder betrieben werden. Die Schlosser-Romane enthalten einerseits selbst Kritiken überregionaler Presse, die sie ganz oder in Auszügen zitieren, andererseits üben sie selbst Kritik, wobei es unendlich viele „kommentierende, urteilende, denunzierende,

**23** Vgl. hierzu grundlegend Thomas Wegmann: Postmoderne und Pop-Literatur: Die Fiedler-Debatte. In: *Handbuch Literatur & Pop*. Hrsg. von Moritz Baßler/Eckhard Schumacher: Berlin, Boston 2019, S. 32–41.

**24** Henschel: *Schauerroman*, S. 581.

**25** Ebd., S. 25.

**26** (Herv. im Original.) Alle Zitate Thomas Anz: Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung. In: *Literaturkritik. Geschichte, Theorie, Praxis*. Hrsg. von Ders./Rainer Baasner: München 2004, S. 194–219, hier 195 f.

**27** Herbert Jaumann: Literaturkritik. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. H–O* (Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte.) Hrsg. von Wolfgang Braungart u.a. Berlin, New York 2007, S. 463–468, hier S. 463.

werbende, auch klassifizierend-orientierende Äußerung[en]<sup>28</sup> zu kulturellen Objekten und Praktiken, zu anderen Texten und anderen, zumeist männlichen Akteuren des literarischen Feldes gibt. Die Romane beobachten zahlreiche Schriftsteller, aber auch Literaturkritiker und Literaturwissenschaftler.

Der Kritiker Schlosser hat klare Präferenzen, die sich sukzessive und auch durch persönliche Kontakte formieren. Die Geschmacksbildung des Erzählers orientiert sich zum einen an den Urteilen präferierter Autoren. So ist das Motto des Artikels einer Schmähkritik entnommen, die Eckhard Henscheid über Heinrich Böll postum geschrieben hat. Er wurde von Bölls Erben René Böll verklagt und musste, nachdem der Prozess bis zum Bundesgerichtshof gegangen war, eine empfindliche Geldstrafe zahlen. Schlosser, der als Schüler Böll liest und goutiert, bezeichnet den Nobelpreisträger später als einen der „größten Langweiler[] des Erdenrunds“.<sup>29</sup> Er schließt sich der Meinung der (Neuen Frankfurter) Schule an, der er später zugerechnet wird. Zum anderen fällt auf, dass Martin Schlossers Geschmacksbildung auch an akademischen Instanzen orientiert ist. Über seinen Berliner Professor heißt es: „So wie [Horst] Denkler will ich auch mal werden, wenn ich groß bin, dachte ich.“<sup>30</sup> Und der gleichfalls verehrte Bielefelder Professor Jörg Drews gibt den Novizen in seiner Vorlesung zur Einführung in die Literaturwissenschaft Ratschläge, die Martin Schlosser beherzt aufgreift<sup>31</sup> – und die zur Ablehnung Bölls führen. Schlosser konzentriert seine Lektürezeit zunächst auf wenige Autoren, größtenteils sind es deutsche Autoren des 20. Jahrhunderts. Er liest auf den Anfangsseiten des *Bildungsromans* Herbert Achternbusch, Gerhard Henscheid und Arno Schmidt, alles drei Gegenstände des Professors Drews und Achternbusch und Schmidt zudem auch dessen Tipps an die Studierenden im *Bildungsroman*.<sup>32</sup> Es ist eine Ablehnung der Gruppe 47 wie auch der DDR-Literatur zu bemerken.<sup>33</sup> Aber auch Invektiven gegen Walter Jens, Marcel Reich-Ranicki oder Fritz J. Raddatz, also Großkritiker, erfolgen.<sup>34</sup> Man könnte daher von einer Literaturkritik zweiter Ordnung sprechen, bei der die zuvor erwähnte generelle Kritik an den arrivierten linken Gruppen nun ins Literarische übertragen, der Epitext zum Text wird.

---

**28** Im Hinblick auf das Praxisfeld Literaturkritik sind die Zitate aus der *Fackel* im *Erfolgsroman* interessant. Hier (nämlich auf den S. 137 f. 207 f., 238) rekonstruiert Henschels Roman die Querelle der Jahre 1926 bis 1929 zwischen Karl Kraus und Alfred Kerr: Die kriegstreiberische Weltkriegslyrik des Theaterkritikers Kerr zerpfückte der Sprach- und Kulturkritiker Kraus. Sowohl Schlosser (als Erzähler) als auch Henschel (als realer Akteur im literarischen Feld) thematisieren dies, Kraus unterstützend. Am 4. Mai 2014 forderte Henschel in der *FAS*, dass der Kerr-Preis wegen Kerrs rassistischer Töne umbenannt werden sollte.

**29** Henschel: *Bildungsroman*, S. 43.

**30** Ebd. S. 286.

**31** „Wir sollten uns auch nicht von der Sorge erdrücken lassen, dass wir Tag und Nacht lesen müßten um uns den gesamten Kanon anzuzeigen. Auch die Professoren hätten ihre Blindstellen. Ich zum Beispiel habe es bis heute nicht geschafft, mich so eingehend mit Hölderlin zu befassen, wie er es sicherlich verdient hätte. Den *Hyperion* habe ich nie gelesen. Und ich rate Ihnen: Nehmen Sie sich drei Autoren vor, aus verschiedenen Jahrhunderten und möglichst auch verschiedenen Ländern oder besser noch Kontinenten. Lesen Sie sich da ein, und wenn Sie sich durch das alles hindurchgearbeitet haben, dann verfügen Sie über ein Grundwissen, das Ihnen durch Ihr ganzes Leben helfen wird. Egal, ob Sie sich nun der Universität verschreiben oder einen anderen Berufsweg wählen...“ Ebd., S. 39.

**32** Ohne Anspruch auf Vollständigkeit wären das auf den ersten hundert Seiten des *Bildungsromans* die S. 39, 40, 42–44, 46, 62 f.

**33** Ebd., S. 28, 42 f., 47, 53 f.

**34** Eine kleine Auswahl: So stimmt Schlosser im *Bildungsroman* auf S. 341 sowohl dem Raddatz-Verriss der *Titanic* als auch der beißenden Kritik Henschels an Reich-Ranicki auf S. 408 f. zu; mit Drews Worten kritisiert er auf S. 427 Peter Handke und Botho Strauß. In Gerhard Henschel: *Arbeiterroman*. Hamburg 2017 kritisiert Schlosser Handke (S. 65), Ralph Giordano (S. 198), Walter Jens (S. 196, S. 498–500).

Die Kritiken Schlossers sind so zwar äußerst subjektiv und man weiß nie, ob sich die Präferenzbildung nicht doch noch durch andere Bekanntschaften ändert; allerdings werden sie in ihrer Selektivität plausibel durch die Romane, die ja weite Bereiche der Gegenwartsliteratur und auch der Literaturtheorie aussparen. Sie redimensionieren neueste Literaturgeschichte auf ein erzählbares Feld und veralltäglichen sie.

(Gelesene) Literatur und (gehörte) Literaturwissenschaft geht mit ihren Urteilen in die literaturkritischen Handlungen Schlossers als Distinktionen über, die verinnerlicht, angewandt, gelebt werden. So werden etwa auch Autoren, die wiederum Drews ablehnen, negativ beurteilt: „Gunnar borgte mir den Roman ‚Irre‘ von Rainald Goetz. Darin wurde vehement auf Jörg Drews herumgehackt. [...] Und mit so einem Gezeifer konnte man Suhrkamp-Autor werden? Erinnerste das nicht fatal an diesen einen Nazi, der gesagt hatte, wenn er das Wort Kultur höre, entsichere er seinen Revolver?“<sup>35</sup> Dass Kritiker, die universitäre Lehrer sind, Studierende haben, die ihre Kritiken teilen und die, die sie kritisieren, auch kritisieren, zeigt, wie individuelle und strukturelle Elemente zirkulär bei der Habitusbildung ineinandergreifen. Zudem könnte man in Goetz auch noch den einstigen Attraktionspunkt im Rutschky-Kreis sehen, der als Dissident für Aufruhr sorgte und eine eigene Poetik im Umgang mit dem Alltag (Stichwort: *Abfall für alle*) entwickelte.<sup>36</sup> Stärker als Henschel ist der Autor Goetz eine linksliberale Instanz, die das Feuilleton in literarischer Form kritisiert, akademisch-theoretischen Ansprüchen Genüge leisten will und zugleich die Populärkultur und breite Öffentlichkeit im Blick hat. Beide Ansätze konkurrieren um eine vergleichbare Diskursposition. Es geht demnach, sobald es in Henschels Romanen ums Kritisieren geht, nie nur um die Kunst, über die literarische Qualität zu entscheiden. Das Kritisieren der Literatur geht einerseits übergangslos zum Urteilen über andere kulturelle Phänomene über und ist andererseits an einen Lebensstil, an Gruppenprozesse, an Auseinandersetzungen mit Vorbildern, Konkurrent:innen, an Kooperationen mit Alliierten gebunden. Kritisieren, Kooperieren und Kuratieren sind Praktiken der Präferenzbildung, die interferieren und interrelationiert sind, und die auf Selektionen basieren, die allerhand (etwa die überwiegende Präferenz für Männer) unerwähnt lassen und sich den Schein von Universalität geben. Gerade die Distinktionssicherheit der Schlosser-Figur und seiner Alliierten kann den Leser daher enervieren oder aber amüsieren, je nachdem, ob er die Aussagen als ernst gemeinte Kritiken an Phänomenen oder aber als Beispiele von Urteilsbildungen in bestimmten historischen, sozialen (generationellen, gemeinschaftlichen, geschlechtlichen, regionalen) Kontexten sieht, die relativiert und ein Stück weit persifliert werden.

## Konsekrieren

Im Mittelpunkt literarischer (usw.) Konkurrenzkämpfe steht immer auch das Monopol literarischer Legitimität, das heißt unter anderem das Monopol darauf, aus eigener Machtvollkommenheit festzulegen, wer sich Schriftsteller (usw.) nennen darf, oder sogar darauf, wer Schriftsteller ist; oder wenn man so will, das Monopol auf die Konsekration von Produzenten oder Produkten.<sup>37</sup>

35 Henschel: *Bildungsroman*, S. 322 f.

36 „Die Trennungs-Urszene (der ‚Hofmannsthal-Moment‘) war die Verstoßung und *damnatio memoriae* des ersten Adepten Rainald Goetz gewesen. In ihn waren Katharina und Michael, wie im posthumen Tagebuch enthüllt wird, offen verliebt.“ Wackwitz: *Der Rutschky-Kreis*.

37 Bourdieu: *Regeln der Kunst*, S. 354.

Im *Erfolgsroman* endet der erste Besuch bei den Rutschkys in einem der zahllosen und auf Dauer gesundheitsschädigenden Gelage der Schlosser-Romane.

Nach der Lesung wurde in großer Runde in der Schiller-Klausur gezecht, wo viele Schauspielerfotos an den Wänden hingen. Hier hätten früher Heinrich George, Marianne Hoppe, Käthe Dorch, Fritz Kortner und sogar Samuel Beckett verkehrt, sagte Herr Rutschky.<sup>38</sup>

Sei es in den Erziehungsinstitutionen der Elite, sei es in den politischen Zirkeln, sei es in den literarischen Gruppen – die meisten vergesellschafteten Individuen streben, so Bourdieu, nach sozialer Anerkennung und symbolischer Legitimation, deren höchste Form die Konsekration ist. Vorbilder (wie etwa Samuel Beckett) fungieren als quasi-religiöse Instanzen, wobei diejenigen, die neu auf dem literarischen Feld ankommen, zu zwei Taktiken greifen: Sie hängen sich an das Vorhandene und Legitime, das bereits Konsekrierte und partizipieren an den Weihen der anderen. Oder aber, und das betrifft die ambitionierteren Agent:innen oder die Akteur:innen, die wenig zu verlieren haben, sie stellen das Geweihte infrage. Sie greifen nicht auf die Meinung der Masse zurück und reproduzieren also nicht Legitimationsmuster, sondern richten ihr Augenmerk auf die nicht konsekrierten Autor:innen, auf die illegitimen, verfehmten Stimmen, auf diejenigen, die noch nicht ergriffen worden sind und schmieden eine Allianz ‚wahrhafter Progressivität‘. Sie können so sowohl vergessene Traditionen stark machen als auch Innovationen für sich reklamieren. Arno Schmidt und Walter Kempowski, die Neue Frankfurter Schule, der Rutschky-Kreis, mit diesen Präferenzen können Schlosser und die mit ihm kooperierenden Individuen als Erneuerungskräfte auftreten und die Legitimität des Legitimierten infrage stellen.

Diese Gruppen- und Generationsdynamik konstituiert nach Bourdieu bekanntlich das literarische Feld.<sup>39</sup> Dabei ist das Streben nach symbolischer Anerkennung bei allen Kräften gleich. Die Schlosser-Figur wirkt deshalb so stark (oder energiegeland), weil sie sich klaglos durch allerlei prekäre Verhältnisse durchschlägt – im Vertrauen auf das eigene Können, den eigenen Geschmack und im Wissen um die unstillbare Passion fürs Lesen und Schreiben, Werten, Konsumieren, Kuratieren. Dass Schlosser dort ankommt, wo er im *Schauerroman* agiert, als *Titanic*-Redakteur, der sich auf Lesereisen mit Max Goldt und anderen begibt, der *FAZ*-Rezensionen und im *Merkur* schreibt, verwundert ja nicht und es erfolgen in den Romanen immer wieder Vorgriffe, die wie eine Self-Fulfilling Prophecy funktionieren: Der Wunsch eines Tages bei der *Titanic* zu landen: „In so einer Redaktion hätte man arbeiten müssen“,<sup>40</sup> die Bewunderung für Max Goldt, für F. W. Bernstein, für Bob Dylan sind Aktivitäten der Konsekration (im Sinne einer Zuweisung von Künstlerschaft), die sich später auch für den Erzähler auszahlen. Erzähltheoretisch wäre wohl von Andeutungen im Sinn von Prolepsen zu sprechen, in denen sich die spätere Schriftstellerwerdung vorbereitet. Ob die Lektüren, die der junge Erzähler behauptet, geleistet zu haben, vom Autor Henschel zeitlich so unternommen wurden, lässt sich allerdings kaum überprüfen. Vielfach ist zu vermuten, dass es im Lauf der Zeit gewachsene Archive sind, die aus Henschels Tätigkeitsfeldern (z.B. bei *Titanic* und *Merkur*) stammen und deren Inhalte Henschel auch nach kompositorischen Gesichtspunkten frei refiguriert. Henschels

38 Henschel: *Erfolgsroman*, S. 187.

39 Vgl. nur Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 227–281.

40 Henschel: *Bildungsroman*, S. 275.

Texte versuchen so, die Leser:innen von den eigenen Vorlieben zu überzeugen. Wem dabei die Präferenzen überhaupt nicht zusagen, der dürfte auch die Romane zur Seite legen. Wer jedoch mit relativer Zustimmung weiter liest, wird Schlosser sukzessive die Legitimität eines Autors geben müssen: Die Konsekrationen, bei denen wir dem Erzähler zustimmen, sind die legitimatorische Basis zur Konsekration des Gelesenen. Allerdings verliert das Konsekrationsgehebe aus den erwähnten Gründen: Veralltäglichen des ästhetischen Urteils, Selbstpersiflage und Relativierung durch Gruppenprozesse, selbst an Bedeutung. Man lernt nie nur zu Meinen und zu Urteilen, sondern auch zugleich Meinungen und Urteile in Frage zu stellen.

## Konkludieren

„Bei den Tieren sind wir Rassisten“, erklärte Herr Rutschky, und während ich ein Schinkenbrötchen aß, ging er auf die Werke des französischen Soziologen Pierre Bourdieu ein, deren Lektüre unerlässlich sei. [...] Es freute mich, dass Herr Rutschky ein Henschel-Fan war, und wir deklamierten einige unserer Lieblingsätze von ihm[.]“<sup>41</sup>

Die Literatursoziologie hatte einst keinen guten Ruf, da man befürchtete, sie würde die Besonderheit der symbolischen Güter durch die Analyse ihrer kontextuellen Bedingungsfaktoren auflösen. Dass dieses Vorurteil unberechtigt ist, haben diverse Arbeiten gezeigt. Insbesondere jene, die ein Werk zur Erschließung des historischen Feldes genutzt haben, konnten vielmehr die analytische Gleichwertigkeit der Literatur der Soziologie gegenüber bei gleichzeitiger ästhetischer Eigenwertigkeit beweisen: Neben Bourdieus Flaubert-Analyse sei im Bereich der deutschsprachigen Literatur auf Norbert Christian Wolfs kongeniale Bourdieu-Interpretation des *Mannes ohne Eigenschaften* hingewiesen.<sup>42</sup> Beide Arbeiten nutzen die sozioanalytische Kraft des Gegenstandes und haben hier als Vorbild gewirkt. Zugleich hat es mein Versuch einfacher gehabt – nicht allein der Vorarbeiten, sondern auch seines Gegenstandes wegen: Dass Henschel seinen Bourdieu kennt oder die sozialen Dynamiken der Literatur nicht nur inkorporiert, sondern auch reflektiert hat und zu nutzen versteht, dass er den Markt der eingeschränkten Güter und den Markt der Massenproduktion, Orthodoxie und Häresie bewusst einzusetzen und darzustellen weiß, wird in seinen formalen und inhaltlichen Entscheidungen und Selektionen deutlich. Der Kampf um eigene Anerkennung der sich durch die Aufwertung etwa eines ‚gescheiterten Künstlers‘ (‚artiste raté‘<sup>43</sup>) wie Kempowski vollzieht, dessen Vorzüge nicht erkannt werden konnten, weil sich die Literatur in die falsche Richtung bewegte, ist ein intentional geführter, aber auch humoristisch gebrochener Kampf. Es gibt durchaus eine Wahrscheinlichkeit, dass einige einstige *Titanic*-Leser, die nun selbst über mehr oder weniger symbolische Macht verfügen, sich nun dem Schriftsteller Henschel widmen und durch ihn zum Schriftsteller Kempowski gelangen. Es geht also um die Legitimität des Schreibens, die Bezeichnung als Schriftsteller und den Versuch, geschätzte Werke zu kanonisieren und selbst durch deren Konsekration eine Aufwertung zu erhalten, wobei man

<sup>41</sup> Henschel: *Erfolgsroman*, S. 186.

<sup>42</sup> Bourdieu: *Regeln der Kunst*; Norbert Christian Wolf: *Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts*. Wien 2011.

<sup>43</sup> Bourdieu: *Regeln der Kunst*, S. 347.

mit Bourdieu von Einsätzen in einem Spiel sprechen kann.<sup>44</sup> Das Spielerische hat allerdings einen ernsten Hintergrund, die existenziellen Rahmenbedingungen sind für Schlosser und viele andere Akteure – dem diskreten Charme der Bohème zum Trotz – lange Zeit alles andere als rosig.

In Anbetracht des bislang Beobachteten ist Henschels Schlosser-Zyklus ein idealer Gegenstand, eine literatursoziologische Analyse von Kanonisierungsprozessen im Sinne Bourdieus zu unternehmen:

Man könnte durch Anwendung verschiedener Methoden versuchen, den Prozeß der Kanonisierung in der Vielfalt seiner Formen und Äußerungen zu verfolgen (Einweihung von Statuen und Erinnerungstafeln, Straßenbenennungen, Gründung von Gedenkvereinen, Eingang in die Unterrichtspläne usw.), die Schwankungen im Kurswert der unterschiedlichen Autoren zu beobachten (über die Entwicklungskurven der über die produzierten Sekundärliteratur), die Logik der Auseinandersetzungen um ihre Neubewertung herauszuarbeiten usw. Nicht das geringste Verdienst einer solchen Arbeit bestünde darin, uns die bewußte oder unbewußt betriebene Eintrichterung bewußtzumachen, die uns die institutionalisierte Hierarchie als selbstverständlich hinnehmen läßt.<sup>45</sup>

Allerdings, könnte man nun final einwenden: Ist nicht der Kampf gegen die institutionalisierten Hierarchien in der Ästhetik und Gesellschaftstheorie der Neuen Frankfurter Schule und von *Titanic* nicht auch ein Kampf gegen die bürgerliche Institution Kunst selbst? Zielen die künstlerischen Waffen ihrer Akteure nicht auf jene zentralen Momente, die gegeben sein müssen, damit sich das Feld reproduzieren kann? Lernt nicht, wer Henschels Romane liest, dass es in der Literatur keine tatsächliche Autonomie gibt und weshalb Hierarchisierungen und Auratisierungen vorgenommen werden? Haben nicht die hier vorgenommenen Reflexionen des Kooperierens, Kuratierens, Kritisierens, Konsekrierens gezeigt, dass die Romane ihre eigene Sozialanalyse betreiben und in ihrer Poetik quer durch das kulturelle Feld und durch die Präferenzbildungen und Distinktionsweisen gehen? Konsekriert man nun Gerhard Henschel, würde man damit die moderne Literatur in ihrer Dialektik von Orthodoxie und Heteronomie abschaffen? Oder handelt es sich um eine Fortsetzung der Dialektik, in der diese Gruppen nun selbst zur Orthodoxie werden und Legitimität erlangen? Sind nicht die im Gang befindlichen Kanonisierungsbemühungen und die, die vorher schon stattgefunden haben, etwa die Werk-Edition Henschelds bei Zweitausendseins, Zeichen eines Weiterspielens jener Dynamiken der Autonomisierung und nachgeraden Ökonomisierung, die das Kunst- und Literaturfeld in der Moderne konstituiert haben? Was ist das Resümee meines Essays?

Am Martin Schlosser-Zyklus zeigt sich, dass die Kanonisierung seines Autors nicht in einem luftleeren Raum stattfinden kann. Es wurde dargelegt, dass Selektionsprozesse nie nur literarisch sind, sondern in den soziokulturellen Bereichen des Wertens, Kommentierens, Kuratierens eingelassen bleiben und dass Individuen nie allein agieren, sondern sich in Interdependenzgeflechten befinden, in denen sie kooperieren und konfliktieren können. Henschels Texte erleichtern eine soziologisch versierte Reflexion der bürgerlichen Institution Literatur, die abweichende Schlüsse zulässt: (1) verschieben sich die kulturellen Distinktionsweisen durch kulturelle, mediale und

---

<sup>44</sup> Pierre Bourdieu spricht davon, dass im institutionalisierten Feld der Literatur mögliche Positionierungen vorhanden seien, die „sich dem Sinn für Plazierungen (in der doppelten Bedeutung des Wortes) in Gestalt einer bestimmten Wahrscheinlichkeitsstruktur dar[stellen], in Form wahrscheinlicher Gewinne oder Verluste auf materieller wie symbolischer Ebene.“ Ebd., S. 378.

<sup>45</sup> Ebd., S. 356.

technologische Transformationen – das Feld kultureller Auswahlmöglichkeiten hat sich (*Cross the Border – Close the Gap*) immens erweitert und die Expansion selbst ist eine Belastungsprobe für die intern durch Machtstrukturen konsolidierte Dynamik der literarischen Generationen. Die massenmediale Großkritik eines Reich-Ranicki, ja selbst die Feuilletonkritik der Kritikerpöpst:innen vom Schläge eines Raddatz oder einer Löffler wurde durch ein viel breiteres Feld der nicht mehr so kritischen Kritik abgelöst: durch die Laienkritik und durch Konsumentenempfehlungen, die eher auf das Kuratieren hinauslaufen. (2) sind viele der literaturgeschichtlich interessantesten Innovationen, etwa die Literatur um Eribon und Ernaux in Frankreich, Phänomene, die mit einer soziologischen Perspektive auf Kultur zusammenhängen und soziologische Techniken und Analysen nutzen. Diese Umschichtungen im kulturellen Feld lassen sich als Indikatoren für ein Ende der Hegemonie einer bürgerlichen Hochkultur auffassen, wie sie etwa im Feld der Bundesrepublik von der Gruppe 47 bis zum Ende des literarischen Quartetts vertreten wurde. Man könnte bei Henschel dabei (3) von einer generellen Schwächung der Kunst und der Position des Intellektuellen ausgehen und/oder aber (4) von einer paradoxen Re-Auratisierung durch Veralltäglicung ausgehen.

Dies sei kurz erklärt. Dass man bei der Lektüre der Schlosser-Romane den irritierenden Doppelschluss ziehen kann, irgendwie „zum kleinen Kreis der Leser [zu gehören], mit dem der Künstler in unmittelbarem Kontakt stand und dem er aus Lebensklugheit, Ehrerbietung, Gutwilligkeit, Interesse oder allen diesen Gründen zum gewohnheitsmäßig Rat und Kritik gestattet hatte“, und letztlich dennoch nur Teil der „ununterscheidbare[n], unpersönliche[n] und anonyme[n] ‚Masse‘ der Leser ohne Gesicht“<sup>46</sup> ist, erscheint mir ein bewusster Effekt der Romanästhetik zu sein. Denn das, was Bourdieu über die bürgerliche Kunst schreibt, lässt sich auf die Autofiktion eines Gerhard Henschel gerade nicht übertragen:

Indem sich der Künstler vom Publikum distanziert und vulgäre Ansprüche demonstrativ zurückweist, fördert er den Kultus einer sich selbst genügenden Form, die Betonung der Esoterik und Unableitbarkeit des schöpferischen Aktes, und verlangt zugleich Bestätigung seines eigenen exklusiven und schlechthin unerklärlichen Wesens.<sup>47</sup>

Nun kann man sich fragen, worin der Reiz der Schlosser-Bücher liegt, die uns ja bis ins Detail die schöpferischen Akte, deren Resultate wir lesen, scheinbar erläutern und vulgäre Ansprüche nicht ausklammern. Ich denke, man muss die Veränderungen im kulturellen Feld auf die Texte beziehen. Denn der Widerspruch zwischen dem allgemeinen Markt kultureller Bekanntheit und dem subjektiven Kuratieren, der Massengesellschaft mit ihrer tatsächlichen Anonymität und ihren ökonomischen Zwängen und den kompensatorischen, aber auch selbstoptimierenden Bemühungen sich zwanghaft zu singularisieren, gibt Henschels Texten ihre unbedingte poetische Dignität. Je näher wir dem Autor durch den Text zu kommen meinen, der historische Ereignisse chronologisch auflistet und vielleicht auch erfindet, können wir entweder naiv an diesem Leben (das nicht unseres ist und so auch nicht stattgefunden haben wird) teilhaben oder uns über die eigenen Teilnahmewünsche und unseren

<sup>46</sup> Pierre Bourdieu: Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld. In: Ders.: *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kultursoziologie*. Bd. 4. Hrsg. von Franz Schultheis/Stephan Egger. Berlin 2015, S. 7–50, hier S. 13.

<sup>47</sup> Ebd., S. 15.

Voyeurismus befragen. Die Ersatzexistenz, die mit den autofiktionalen Werkgruppen verbunden ist, ihre scheinbare Authentizität zeigt ja nur den Mangel an authentischer Existenz in einer kulturellen Ökonomie an, die nach Singularität und Distinktion durch kuratierende Akte, durch Kooperationen und den Kampf um symbolische Anerkennung trachtet. Vielleicht ist es sinnvoll, die Frage nach der Authentizität offen zu lassen und dem Autor, nein, natürlich dem Erzähler das Wort zu geben, der davon berichtet, wie er einen Vortrag des Literaturwissenschaftlers Hans Mayer im Aachener Stadttheater beigewohnt hat: „Der Mensch da hat Bertolt Brecht noch persönlich gekannt! Und Ernst Bloch! Und Adorno! Wie ein elfjähriges Bravo-Leser vor dem fleischgewordenen Starschnitt eines Nebendarstellers aus einer alten Fernsehserie kam ich mir vor.“<sup>48</sup>

---

48 Gerhard Henschel: *Künstlerroman*. Hamburg 2015, S. 137.

## Und wer liest Adelheid Duvanel? Zu Mehrfachmarginalisierungen und Kanonisierungsfragen am Beispiel einer wiederzuentdeckenden Autorin

### Abstract

Adelheid Duvanel (1936–1996) gilt vielen noch als ‚Geheimtipp‘. Nachdem ihre Texte größtenteils vergriffen waren, erschien 2021 ein Band mit den gesammelten Erzählungen, weitere Editionen sind geplant. An diesem Band, den Rezensionen und der Editionsfrage können Prozesse der Kanonisierungen verfolgt werden, Prozesse, die sich gerade in einer Umbruchssituation befinden. Der Beitrag nimmt die Lektüre eines Tagebucheintrages der Autorin vor, um Einblick in das poetische Potenzial von Duvanelns Schaffen zu geben. Psychiatrieerfahrung, weibliche Autorschaft sowie lokale versus internationale Rezeption sind Aspekte, die der Beitrag als mögliche Gründe für den Verbleib in einem Schwellenraum der Kanonisierung diskutiert.

**Keywords:** Adelheid Duvanel, Kanonisierungsprozesse, Edition, Schule, Universität

Im Mai 2021 betitelt *Die Zeit* eine von Caspar Battegay verfasste Buchbesprechung mit dem Titel: „Jede Erzählung ein Drogentrip. Endlich neu zu entdecken: Die große Basler Schriftstellerin Adelheid Duvanel.“<sup>1</sup> Die Rezension bespricht den Band *Fern von hier*,<sup>2</sup> mit dem Elsbeth Dangel-Pelloquin erstmalig sämtliche Erzählungen Duvanelns greifbar machte, sehr positiv und stellte die Texte in den Kontext von Nationalliteratur: „Zumindest die moderne Schweizer Literatur erscheint nach dieser Lektüre in neuem Licht.“ Es stellt sich die Frage, wessen und welche Texte im Zuge dieser Edition im Zürcher Limmat Verlag neu entdeckt werden können und wie sie sich innerhalb einer „moderne[n] Schweizer Literatur“ positionieren lassen. Kanonisierte Literatur aus der deutschsprachigen Schweiz ist männlich – so zumindest suggeriert es ein Band von 2017 aus der Reihe ‚KLG Extrakt‘ mit dem Titel *Schweizer Klassiker seit 1945*, denn vorgestellt werden darin Hermann Burger, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Paul Nizon, Markus Werner und Urs Widmer.<sup>3</sup>

Die folgenden Ausführungen kreisen um Fragen der Kanonisierung, oder genauer gesagt um eine bisher größtenteils verhinderte Kanonisierung, deren Begründungen sie auf die Spur gehen. Denn Duvanelns Kurzprosa könnte längst zu den „Schweizer Klassikern“ gehören, tut es aber offensichtlich (noch) nicht. Unbestritten ist das poetische Potenzial des Werks von Duvanel, das auch sogenannte ‚Gatekeeper‘ wie Ruth Klüger sowie Beatrice von Matt und Peter von Matt bezeugen<sup>4</sup> – nur hat die

---

1 <https://www.zeit.de/2021/20/adelheid-duvanel-fern-von-hier-sammlung-erzaehlungen-schweiz-literatur>, abgerufen am 1.2.2022.

2 Adelheid Duvanel: *Fern von hier. Sämtliche Erzählungen*. Hrsg. u. mit einem Nachwort von Elsbeth Dangel-Pelloquin unter Mitwirkung und mit einem Essay von Friederike Kretzen. Zürich 2021. In der Folge wird darauf mit der Sigle FvH und der entsprechenden Seitenzahl Bezug genommen. Wie die preiswerte Ausgabe im Taschenbuchformat (Oktober 2022) die Verbreitung des Buches beeinflusst, wird noch zu beobachten sein.

3 Hermann Korte (Hrsg.): *Schweizer „Klassiker“ seit 1945*. KLG Extrakt. München: Edition+Text 2017.

4 Peter von Matt schrieb das Nachwort *Das Land Duvanel*. In: Adelheid Duvanel: *Der letzte Frühlingstag. Erzählungen*. Hrsg. v. Klaus Siblewski. München 1997, S. 133–144, und besorgte den Band sowie

Kanonforschung gezeigt, dass die literarische Qualität allein nicht automatisch zu einer Aufnahme in den Kanon führt.<sup>5</sup> Auf einer Metaebene gesprochen kann der Umgang mit dem Werk Duvanel die Autorin daher zum ‚Fall‘ machen. Als ‚Fall‘ tragen Autorin und Text sowohl sehr individuelle als gleichzeitig auch paradigmatische Züge, wie noch zu zeigen sein wird. Der ‚Einzelfall‘ ist eingebunden in ein dynamisches Feld der literaturkritischen und -wissenschaftlichen Forschung und damit auch der Kanonisierung. Mit der Edition der Erzählungen und entsprechenden Rezensionen lässt sich ein Werk betrachten, das sich möglicherweise gerade in einem Schwellenraum zur Kanonisierung befindet – auch dieser Umstand macht Duvanel Texte besonders spannend, weil sich daran die Mechanismen der Kanonisierung reflektieren lassen.

Die Autorin lebte von 1936 bis 1996, veröffentlichte zu Lebzeiten neben Erzählungen Kolumnen<sup>6</sup> sowie Rezensionen und nutzte dafür die Pseudonyme ‚Judith Januar‘<sup>7</sup> sowie ‚Martina‘. Außerdem war sie als Künstlerin tätig. Sie malte und zeichnete mit unterschiedlichen Techniken, unter anderem mit Filzstift und Kugelschreiber, aber auch mit anderen Praktiken und Materialien wie Ölfarben.<sup>8</sup> Ab 1980 erschienen bei Luchterhand sechs Bände mit Erzählungen, postum wurde 1997 ein siebter Band publiziert – und mit etwas Abstand 2004 dann eine Anthologie.<sup>9</sup>

Bis vor Kurzem war diese Anthologie das einzige Buch, das von Duvanel im Handel erhältlich war, alles andere war längst vergriffen und fand sich nur noch antiquarisch. Der Band *Fern von hier* enthält nun 251 Erzählungen – damit umfasst er alles, was in den sechs Bänden erschienen war und außerdem zusätzlich noch ausgewählte publizistische Texte, die bisher noch nicht in Buchform erschienen waren.

Der vorliegende Beitrag setzt sich ein doppeltes Vorhaben zum Ziel: Zum einen wird exemplarisch die Lektüre eines unbekannteren Textes von Duvanel vorgenommen,

---

das Nachwort von Adelheid Duvanel: *Beim Hute meiner Mutter*. Erzählungen. Hrsg. mit einem Nachwort von Peter von Matt. München 2004. Außerdem fand Duvanel Aufnahme in seinen Band *Die tintenblauen Eidgenossen*. Peter von Matt: Schreiben und Sterben einer Autorin. Adelheid Duvanel In: Ders.: *Die tintenblauen Eidgenossen*. München 2001, S. 298–301. Beatrice von Matt widmete Duvanel in ihrem Band *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld 1998, S. 57–60, ein Kapitel und veröffentlichte in der *Neuen Zürcher Zeitung* auch Rezensionen und einen Nachruf auf Duvanel (ebd., S. 199–205). Ruth Klüger rezensierte den Band *Beim Hute meiner Mutter*. Ruth Klüger: Ein Schweizer Geheimtipp. In: Dies.: *Was Frauen schreiben*. Wien 2010, S. 70–73.

- 5 Renate von Heydebrand/Sabine Winko: *Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen*. In: IASL. Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 19/2 (1994), S. 96–172, haben in ihrer frühen Studie am Vergleich der Rezeptionsgeschichte von Fontanes *Effi Briest* und Gabriele Reuters *Aus guter Familie* gezeigt, dass der Faktor Geschlecht maßgeblich am literaturgeschichtlichen Vergessen mitwirkt. Diese Studie ist in ihrem wissenschaftspolitischen Gehalt noch zu wenig ernst genommen worden, eine Kanonisierung von Reuters Roman hat zumindest in Bezug auf Leselisten und Schullektüren als Kanonisierungsmaßstäbe nicht stattgefunden, auch eine Übertragung auf andere, ähnliche ‚Fälle‘ steht noch aus.
- 6 Die Kritiken und Rezensionen erschienen hauptsächlich in den *Basler Nachrichten*. Im *Basler Doppelstab* erschienen in den 1970er Jahren rund 90 Kolumnen unter dem Titel *Allzu Privates*. Eine Edition (voraussichtlich der gesammelten Feuilletons und Kolumnen sowie ausgewählter Rezensionen) ist unter der Federführung von Christine Weder im Entstehen.
- 7 Der Basler Schriftstellerverein lud für den 16. Januar 1964 zu einer Lesung von ‚Judith Januar‘ ein, das Pseudonym bestand also nicht nur im schriftlichen Bereich. Unpubl. Einladung, vgl. Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), D-5/1.
- 8 Einen kleinen Einblick in das Schaffen gab zuletzt die Zürcher Galerie Litar, <https://litar.ch/galerie-litar/archiv#s-adelheid-duvanel-s-himmel>, 25.8.2022.
- 9 Vgl. zu den Publikationen die Übersicht in Fvh 781–784.

zum anderen der Umgang mit Autorin und Werk in Bezug auf Fragen der Kanonisierung reflektiert.

Der erste Teil widmet sich einem Text Duvanel, der bisher in einer Zeitung und einem lokalen Sammelband mit dem Titel *Letztes Jahr in Basel* (1982) veröffentlicht wurde. *März 1981* stellt einen ‚Tagebucheintrag‘ der Autorin aus einer Zeit, die sie in einer psychiatrischen Klinik in Basel verbrachte, dar.<sup>10</sup> An diesem Text lässt sich zeigen, dass Duvanel erstens eine äußerst aufmerksame Beobachterin war, zweitens wird das bereits erwähnte poetische Potenzial ihres Schreibens erkennbar sowie drittens können darin dargestellte Elemente einer sozialen Ausgrenzung aufgezeigt und analysiert werden. Der zweite Abschnitt dieses Aufsatzes diskutiert die Forschungs- und Editionsfrage. Ein dritter Teil zeichnet die Spuren Duvanel in einem Schulbuch, und damit die Schule als zentrale Kanonisierungsinstanz nach und an vierter Stelle folgt ein Fazit, in dem auch Desiderate formuliert werden.

### 1. März 1981 – ein ‚Tagebucheintrag‘ aus der Psychiatrie

Die Wochenendbeilage *Basler Magazin* der *Basler Zeitung* publizierte im Jahr 1981 in monatlichem Abstand Tagebuch-Auszüge lokaler Autor:innen; im März gelangte in diesem Rahmen ein zwei Zeitungsseiten umfassender Text Adelheid Duvanel unter der pragmatischen Überschrift *März 1981* an die Öffentlichkeit.<sup>11</sup> Auf der zweiten Seite stellt ein grafisch vom Rest abgehobener Kasten die Autorin kurz vor: „Adelheid Duvanel wurde 1936 geboren, Kindheit und Jugend in Pratteln und Liestal, Heirat 1962, mit Mann und Kind 1968 und 1969 in Formentera/Spanien, seither in Basel. Sie schrieb verschiedene Texte in Zeitschriften und Anthologien und veröffentlichte 1979 ‚Wände, dünn wie Haut‘ (GS-Verlag, Basel) und 1980 ‚Windgeschichten‘ (Luchterhand).“ (M 7) Duvanel war zu jenem Zeitpunkt also gerade zum renommierten deutschen Verlag gekommen, von dessen Reichweite sich eine Überschreitung des bisher lokalen Bekanntheitsgrades erhoffen ließ und bei dem sie danach auch alle weiteren Erzählbände publizieren würde. Es handelt sich um einen Moment des internationalen Sichtbarwerdens für die Autorin – und gleichzeitig erscheint dieser stark lokal und persönlich geprägte Tagebuchtext aus der verletzlichen Position in der Klinik heraus. Grafisch wird der Zeitungsartikel *März 1981* zudem von zwei Illustrationen begleitet, die allerdings nicht von Adelheid Duvanel selbst, die auch bildende Künstlerin war, stammen, sondern von ihrem Mann, Joseph (Joe) Duvanel (1941–1986). Der Erscheinungszeitpunkt des Textes im Jahr 1981 ist auch die Zeit, in dem sich die beiden scheiden ließen, möglicherweise wird der Name des Gatten deshalb bei den biografischen Angaben zur Autorin gar nicht genannt, obwohl er in der Bildlegende auftaucht. Die erste Illustration (M 6) zeigt eine übergroße Schere, die eine weibliche Figur in der Mitte des Körpers zu zerschneiden scheint. Die Frau ist in der Rückenansicht gezeichnet, sie befindet sich in einem Raum mit einem Boden aus Holzdielen und neben ihr steht ein Stuhl. Sie trägt ein Kleid, ist barfuß und streckt die Arme von

<sup>10</sup> Als „autobiografischer Bericht“ (FvH 766) wurde der Text *März 1981* nicht in die sämtlichen Erzählungen aufgenommen.

<sup>11</sup> Adelheid Duvanel: *März 1981*. In: *Basler Magazin*. Politisch-kulturelle Weekend-Beilage der *Basler Zeitung*, Nr. 16, Samstag, 18. April 1981, S. 6 f. In der Folge verweise ich auf diesen Text mit Angabe der Sigle M.

sich, die rechte Hand verschwindet bereits zwischen den Klingen der Schere. Die Illustration auf der zweiten Seite (M 7) stellt eine männliche Figur dar, die ebenfalls von hinten gezeichnet ist. Die Person geht im Freien auf einem Weg in Richtung einer Mauer, gebeugt an Krücken. Über dem Kopf des Mannes fliegt ein großer Vogel, möglicherweise ein Rabe. Die Illustrationen finden keine Erwähnung im Fließtext.

Der Text ist in viele, teilweise sehr kurze Abschnitte gegliedert, die sich Beobachtungen in der Klinik widmen, Alltagserfahrungen wiedergeben, aber auch davon unabhängige (poetologische) Reflexionen präsentieren. Der Text beginnt *in medias res*<sup>12</sup> und zwar wie folgt: „Er ist blind.“ Mit diesen Worten stellt uns die Schwester den neuen Patienten vor. Es herrscht betroffenes Schweigen. Hans erschreckt den Blinden: Im Übereifer, ihm einen Gefallen zu tun, nimmt er ihn plötzlich beim Arm und führt ihn zum Sessel. Dort sitzt der Blinde im Aufenthaltsraum und lauscht.“ (M 6) Während eine Fußnote beim Namen Hans darauf aufmerksam macht, dass die Namen aller Patienten geändert wurden, zeigt die Wahl des Pronomens ‚uns‘ auf, dass sich die Autorin zu diesen Patienten dazuzählt. Sie zeigt sich von Beginn weg als eine Betroffene, eine Patientin der Klinik und eine, die darin eine besondere Rolle, nämlich die der Beobachterin einnimmt. Die Erzählposition wird somit dargestellt als im Innern eines heterotopischen Settings angelegte, eine Position, die Einblick in die Klinik hat, und die darin jedoch eine Randstellung einnimmt und andere Patienten teilweise unkommentiert und stellenweise im Dialekt zu Wort kommen lässt (etwa: „Muesch halt Pille frässe“, schlägt ein anderer Patient vor.“ M 6). Auch wenn Duvanel in dieser Passage nicht als homodiegetisch erzählende Instanz mit expliziter Nennung eines Ichs hervortritt, macht der institutionelle Rahmen doch deutlich, dass sie hier als Vermittlerin tätig ist und in diesem Text auch jenen eine Stimme verleiht, die im ‚Draußen‘ nicht gehört würden.

Die Abschnitte, die von der psychiatrischen Klinik handeln, thematisieren die Therapieformen (so beispielsweise das Malen, das Modellieren von Skulpturen und Köpfen<sup>13</sup> sowie das Turnen), die Diskussionen um Medikamente sowie die räumliche Anlage mit dem Störfaktor Lärm. Wiedergegeben wird etwa der Wunsch nach der Errichtung einer Telefonkabine, damit die Patient:innen ungestört sprechen könnten. Medikamente werden als notwendiges Übel beschrieben: „Zuerst habe ich mich geweigert, Pillen zu schlucken, doch dann merkte ich, dass ich ohne Medikamente ausrutschte, abwärts glitt, fiel. Auf den nicht gangbaren Wegen verliert man sich immer, weil niemand dort rodet, Brücken baut oder Stufen in die hohen Wände schlägt.“ (M 7) Die Medikamente werden Drogen gleichgesetzt und in ihrer verhängnisvollen Auswirkung auf das Lesen und Schreiben kenntlich gemacht: „Zwei der Drogen vertrug ich nicht: die eine bewirkte, dass ich nicht mehr lesen konnte und unruhig war, die Gegendroge, die mir daraufhin verschrieben wurde, verunmöglichte mir das Schreiben.“ (M 7)

---

12 Dieses Anfangen mittendrin beschreibt Friederike Kretzen in ihrem Essay *Poste Restante* (Fvh 761–770, hier 764) konzise: „Ihre [Duvanel, M.W.] Erzählungen sind präzise gebaute Gebilde, in denen wir vergeblich nach einem Innen suchen. Sie tauchen aus Zwischenräumen auf, zaudern zwischen Tür und Angel. Wenn sie anfangen, sind sie schon mitten im Geschehen, und wie sie enden, gehen sie weiter.“

13 Duvanel erwähnt an mehreren Stellen Tonköpfe, die sie herstellte: „Ich habe in der Ergotherapie fünf Köpfe modelliert.“ (M 6) Und: „Meine Köpfe aus Ton sind glasiert. Sie wurden farbig schöner, als ich es mir vorgestellt habe; sie stehen auf dem Sims meines Zimmers. Simone fragt: ‚Bist du das?‘ Ich sage ‚nein‘, aber ich lüge.“ (M 7).

Die erwähnte Telefonkabine ist ein Symbol dafür, wie Innen- und Außenräume im Text thematisiert werden. Er führt nämlich entlang unterschiedlicher Trennlinien von Raum und Zeit, die Grenzen aufzeigen und sie überschreiten. Zum einen ist eine solche Trennlinie räumlicher Natur – einer Außenwelt der Vielen wird das Klinik-Innere der Wenigen gegenübergestellt. Wer im Innern ist, kennt auch das Äußere, umgekehrt ist dies nicht zwingend der Fall. Die Grenze zwischen dem Außen und dem Innern ist zudem (nur) unter bestimmten Umständen durchlässig: Neben dem Eintritt als *rite de passage* der einzelnen Patient:innen ist die Grenze auch in die andere Richtung in gewissen Situationen passierbar. Die möglichen Überschreitungen liegen im Fall von Duvanel konkret in der Arbeitssuche: Für Vorstellungsgespräche etwa kann sie die Klinik vorübergehend verlassen. Neben dieser eher nüchtern gehaltenen lebensweltlichen Auftrennung enthält der Text zusätzlich auch eine poetische Umschreibung der Situation, wenn die Klinik mit einer Insel verglichen wird: „Wenn wir als einzelne Mäuse auch halbtot sind – unsere Insel lebt, oder sie ahmt Leben täuschend echt nach.“ (M 6) Der Insel entgegengesetzt wird ein „Festland“ (ebd.), das via Radio und Fernsehen Informationen schickt und daher in einer medialen Verbindung – allerdings in einer Einwegkommunikation – steht. Die Darstellung dieser insularen Situation zeigt die poetische Verdichtung des Textes fern von einem in Alltagssprache verfassten Tagebucheintrag.

Zusätzlich zur räumlichen Trennung thematisiert der Text zum anderen auch eine (damit zu einem Teil verbundene) zeitliche Grenze, mit der das frühere Leben dem aktuellen Leben in der Klinik gegenübergestellt wird. „Ich verstehe, dass es Patienten gibt, die sich schämen, hier zu sein. Hier sein heisst: zugeben, dass man den Kampf verloren hat.“ (M 7) Mit dem Eintritt in die Klinik ist ein Kampf zu Ende, den manche anders hätten enden sehen wollen. Aber auch diese (raum-)zeitliche Trennlinie ist unscharf, die zwei Zustände können auch gleichzeitig erlebt werden: „Neben meinem Leben als Patientin führe ich auch das Leben einer ‚Nicht-Patientin‘. Ich habe es in meinem Bericht fast ausgeklammert. Es ist ein Leben, das aus abgebrochenen Gesprächen besteht.“ (M 7) Duvanel als Erzählerin, Beobachterin und Selbstdiagnostikerin nimmt hier unterschiedliche Perspektiven ein und reflektiert diese Situation. Dabei spielt sie auch mit dem therapeutischen Jargon und verfasst ein poetisches Psychogramm: „Entwickeln, von einem Knäuel zum Faden werden. Von der Knospe zur Blüte werden: Sich auswickeln. Ich glaube nicht, dass ich ausgewickelt bin.“ (M 6) In dieser Formulierung geht es aber nicht nur um eine Sprachspielerei, vielmehr bringt der Text die existenzielle Bedeutung von Erzählen ans Tageslicht. Schreiben und Erzählen gehen miteinander einher: „Auch ungezählt ist ein Tag nach dem andern da, auch ungezählt und unerzählt ereignen sich die Geschichten. Ich erzähle, weil ich nur so leben kann, und ich lebe, weil ich nur so erzählen kann.“ (M 6) Die „Geschichten“ haben ein Eigenleben, die Autorin hingegen hat nur ein Leben, wenn erzählt werden kann. Es sind poetologische (Selbst-)Reflexionen dieser Art, die diesen Text in seiner Dichte ausmachen und die erst geschilderten Trennungen von Außen und Innen, Gesund und Krank sowie Früher und Jetzt subversiv zu unterlaufen wissen.

Duvanel's Text *März 1981* ist vielleicht die persönlichste Auseinandersetzung mit der Klinik als Institution, die thematisch durchaus auch in anderen Texten vorkommt. Der Anfang der Erzählung *Das Brillenmuseum* ist ein Beispiel dafür:

Wie sich doch die psychiatrische Klinik dieser Stadt vergrößert; es wird ständig gebaut. Die Klinik wirbt mit Plakaten: „Kommen Sie zu uns! Werden Sie Patient! 1000 Psychiater erwarten Sie!“ Ich wollte einmal über diese Klinik eine Erzählung schreiben. Ich wollte zum Beispiel den Satz: „Die Patientin warf ihrem Arzt einen fetten Traum vor“ verwenden. Die Ärzte hätten es aber nicht geschätzt, mit gierigen Tieren verglichen zu werden, mit entthronten Löwen, denen nicht der Löwenanteil zusteht, sondern die froh sein müssen über jeden Happen Traum, den ihnen die Patienten hinwerfen. Wenn die Patienten dies nicht täten, müssten die Psychiater hungern an ihrer Seele und an ihrem Geist. Sie ziehen den Patienten eine Haut nach der andern ab und verzehren diese Häute. Ich wollte über eine Patientin schreiben, die den größten Teil ihrer Häute für sich behält; die Ärzte dürfen an ihren Häuten zwar riechen und lecken, aber nur selten und wenig davon fressen. (FvH 118)

Wie diese Passage zeigt, wird die Situation in der Klinik im literarischen Text im Gegensatz zum Tagebuch von Duvanel ins Grotteske überführt. Das Skurrile fordert eine Auseinandersetzung mit den Leser:innenerwartungen heraus – die Lesart dieser Stelle dürfte individuell sehr unterschiedlich ausfallen. Als etwa die Autorin Friederike Kretzen diesen Text an den Solothurner Literaturtagen 2021 im Rahmen einer Hommage auswählte und vorlas, sagte sie im Anschluss sinngemäß, sie sei erleichtert, beim Lesen nicht durch ihr eigenes Lachen unterbrochen worden zu sein – der Text sei ja schließlich derart grotesk. Kretzen verband die Grotteske mit einer Komik und fand den Text daher zum Lachen. Die ungeschönte Brutalität der Sprachbilder kann jedoch auch abschreckend wirken. Je nach Lesart dürften entweder komische Elemente der Grotteske oder eben Grauensvolles stärker ins Gewicht fallen – Duvanel's Texte bieten oft eine Überlagerung von beidem. Beatrice von Matt schrieb, dass Duvanel's Figuren oft „brüchig und dünn“ seien und trotzdem auch „etwas Monsterhaftes“<sup>14</sup> annehmen könnten. Und mit Bezug auf eine reale Psychiatriesituation gelesen, lastet beispielsweise der oben zitierte Satz „Sie ziehen den Patienten eine Haut nach der andern ab und verzehren diese Häute“ schwer, trotz oder gerade in seiner metaphorischen Verdichtung.

Das Zitat aus *Das Brillenmuseum* führt eine Schreibszenen vor, allerdings eine, die bisher noch nicht stattgefunden hat – eine verhinderte Schreibszenen, könnte man sagen, die mit dem rhetorischen Stilmittel der Anapher eindringlich wiederholt wird: „Ich wollte einmal über diese Klinik eine Erzählung schreiben. Ich wollte zum Beispiel den Satz [...]“.<sup>14</sup> Viele von Duvanel's Figuren schreiben oder malen – oder schreiben zumindest von Versuchen – und viele werden daran gehindert. Das Kreisen mit dem Modalverb ‚wollen‘ um das Schreiben macht diese gescheiterten Schreibversuche zu Geschriebenem. Die Thematisierung von Psychiatrie in unterschiedlichen Texten birgt (neben den schreibenden und malenden Figuren) bei Duvanel die Gefahr einer biografistischen Lesart, denn die Autorin hielt sich bereits 1953 und dann ab 1981 noch mehrfach in psychiatrischen Kliniken auf und wurde dort unter anderem mit Insulinspritzen und Elektroschocks behandelt.<sup>15</sup> Diese Lebensgeschichte – zu der auch eine unglückliche Ehe und eine Tochter gehörte, die drogen- und aidskrank war, und für die Duvanel zu sorgen hatte, später auch für die Enkelin –, weist Stigmatisierungen und Geschlechterstereotypen auf: Von einer Künstlerin, deren Klinikaufenthalte im kleinbürgerlichen Umfeld eher als Tabu galten, wurde auch unter finanziell und gesundheitlich

---

<sup>14</sup> Beatrice von Matt: *Kein Ausweg, nirgends*, S. 205.

<sup>15</sup> So beschreibt es auch Duvanel's Bruder Felix Feigenwinter im Vorwort zu Gudrun S. Krayfuss: *Scheherezadel. Eine Basler Autorin wird entdeckt. Reflexionen zu Leben und Schaffen von Adelheid Duvanel*. Laufen 1998, S. 7–13, hier S. 7 sowie in seinem Blog <http://felix-feigenwinter-basel.over-blog.de/article-erinnerung-an-meine-schwester-adelheid-duvanel-feigenwinter-45057328.html>, 19.8.2022.

prekären Umständen weiterhin Sorgearbeit gefordert und sie dadurch in soziale Isolation getrieben. In einem Brief an den Verleger Klaus Siblewski schrieb Duvanel 1992: „Ich lebe in einer totalen Einsamkeit, obwohl ich mitten im Drogenmilieu bin“ und „Wir leben manchmal tagelang von weissen Spaghetti.“<sup>16</sup> Im Juli 1996 wurde die Autorin in einem Waldstück aufgefunden, verstorben an einer „Unterkühlung unter Medikamenteneinfluss“ (Fvh 773). Diese äußerst tragischen Lebensumstände führten nicht etwa zu einer besonders empathischen Rezeption, sondern eher zu einer (Re-) Stigmatisierung als Kranke. Entscheidende Faktoren waren die Psychiatrieerfahrung (plus Weiblichkeit) sowie die Kombination von Mutterschaft und Drogenkonsum. Psychiatrieerfahrung alleine ist sogar im überschaubaren Kontext der Schweizer Literatur kein Ausschlusskriterium für Kanonisierung, das zeigt die Rezeption und Edition der deutlich früheren Texte von Robert Walser und Friedrich Glauser. Bei beiden Autoren ist auch die Editionsfrage nicht vergleichbar mit derjenigen von Duvaneln Texten. Von Walser und Glauser sind längst (mehrere) Werkausgaben vorhanden. Duvanel hingegen wurde, wie Beatrice von Matt in ihrem Nachruf schrieb, „[...] kaum je gefeiert und in ihrer Kunst selten erkannt [...]“.<sup>17</sup> Auch innerhalb einer deutschsprachigen Literatur von Autor:innen des 20. Jahrhunderts mit Psychiatrieerfahrung bleibt Duvanel am Rande. Das Geschlecht ist dabei (immer noch) ein entscheidender Faktor.

## 2. Forschungslage, Edition und Literaturgeschichtsschreibung

Autorinnen, die in der deutschsprachigen Schweiz geschrieben haben und noch schreiben, sind vergleichsweise unbekannt. Literatur aus der Schweiz wird im erweiterten deutschsprachigen Raum oft schlicht als eine Randerscheinung betrachtet, und Texte von Frauen sind grundsätzlich, aber eben auch in der Schweiz, immer noch deutlich weniger verbreitet und kanonisiert als diejenigen der männlichen Kollegen. Es handelt sich also um die Situation einer doppelten Marginalisierung. Diese Situation führte bisher zu eher spärlicher wissenschaftlicher Auseinandersetzung und die institutionellen blinden Flecken zu mangelnder Popularisierung.

Daran lassen sich auf jeden Fall diverse Ein- und Ausschlussmechanismen beobachten. Wenn zu den maßgeblichen Faktoren in der Kanonbildung mit Alexander Starre gesprochen die Kategorien ‚Institution‘, ‚Nation‘ sowie ‚Identität‘ gehören – wobei Starre unter Identität „Geschlecht, Ethnizität oder Klassenzugehörigkeit“<sup>18</sup> versteht –, dann kommen bei Duvanel viele Kategorien (bis auf die Ethnizität) vor. Jede dieser Kategorien umfasst ein Zentrum und Ränder. Wenn sich eine Literatur respektive eine Autorin in Bezug auf mehrere Kategorien nicht in einer zentralen Position befindet (also etwa zur ‚wichtigen Institution‘, ‚große Nation‘, ‚höhere Klasse‘ gehörig), erschwert sich eine Kanonisierung.

Wichtig für die (literaturwissenschaftliche) Wahrnehmung einer Autorin ist zum einen die Aufnahme in eine Literaturgeschichte und zum anderen eine ihrem Werk

16 Adelheid Duvanel an Klaus Siblewski, 20. November 1992, SLA, B-1-SB.

17 Beatrice von Matt: Kein Ausweg, nirgends. Zum Tod von Adelheid Duvanel (1996). In: Dies.: *Frauen schreiben die Schweiz*, S. 202–205.

18 Alexander Starre: *Kontextbezogene Modelle: Bildung, Ökonomie, Nation und Identität als Kanonisierungsfaktoren*. In: Gabriele Rippl, Simone Winko (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 58–66, hier S. 63.

angemessene, wertschätzende Besprechung darin.<sup>19</sup> Die Aufnahme in Literaturgeschichten sind sowohl Zeichen einer Kanonisierung als auch Bedingung für eine Kanonisierung. Und diese Voraussetzungen führen zur Frage nach der Repräsentation der Deutschschweizer Autorinnen in gängigen Literaturgeschichten. Konsultiert man aktuelle Literaturgeschichten, ergibt sich beinahe ein Bild der Nichtexistenz. In Sandra Richters *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur* (2017) wird Madame de Staël im Zusammenhang mit Goethe (und den Beziehungen zwischen Deutschland und Frankreich) erwähnt, als einzige deutsch schreibende Autorin aus der Schweiz kommt Annemarie Schwarzenbach mit Bezug auf die thematisierte Orientbegeisterung der Zeit vor. In der 8. Ausgabe der Metzler-Literaturgeschichte von Beutin u.a. (2013) finden im Rahmen der dargestellten „Fräuleinwunder“-Debatte lediglich Sibylle Berg und Zoë Jenny Erwähnung.<sup>20</sup> Peter J. Brenner nennt in seiner *Neuen deutschen Literaturgeschichte* (2011) Spyris *Heidi* als Gegenstück zu Emmy von Rhodens *Trotzkopf*-Serie (beides unter dem Stichwort „Mädchenliteratur“<sup>21</sup> und Verena Stefan im Zusammenhang mit einer „deutschen Frauenliteratur“).<sup>22</sup>

Einzig in der Literaturgeschichte von Peter Rusterholz und Andreas Solbach, einer *Schweizer Literaturgeschichte* (2007), erhielt Adelheid Duvanel anderthalb Seiten Aufmerksamkeit. Es erstaunt aber nicht, dass das Kapitel gegendert ist – es lautet: *Der Aufbruch der Frauen (1970–2000)* – und auch nicht von Rusterholz oder Solbach, sondern von Beatrice von Matt geschrieben wurde, die sich sowieso schon für Duvanel's Literatur stark machte.<sup>23</sup> In den Literaturgeschichten, die sich nicht explizit mit Autorinnen aus der Schweiz beschäftigen, kommt Duvanel nicht vor.

Neben den Literaturgeschichten sind auch Literaturkritiken und wissenschaftliche Arbeiten zu beachten. Duvanel mit immerhin sechs Erzählbänden im renommierten Luchterhand Verlag wurde rezipiert, aber erst sehr spärlich. Beatrice von Matt schrieb ihr eine „meisterhafte[ ] Lakonik“ zu – sie habe „stets neue Fallgrubensysteme eingerichtet, Anlagen voller schneidender Verkürzungen und gähnender Löcher, in die hinein sie ihre Figuren verbannte – oder auch rettete.“<sup>24</sup> Peter von Matt schrieb „Man darf ihre Arbeiten nicht von ihrer Biographie aus lesen. Das verwischt nur, worauf es ankommt, die souveräne Kunst und die Nachricht über uns selbst.“<sup>25</sup> Und Ruth Klüger betitelte das Werk Duvanel's in einer Rezension der Anthologie als *Schweizer Geheimtipp*. Die Fürsprecher:innen und Gatekeeper waren also da, es hat bisher aber noch nicht gereicht, um die Autorin einem breiteren Publikum bekannt zu machen – möglicherweise ändert das jetzt die neue Editionsfrage. So unsichtbar waren und sind

19 Fotis Jannidis machte etwa am Beispiel Sophie von La Roches deutlich, dass ihr Werk erst seit 1978 positiv bewertet in Literaturgeschichten aufgenommen wurde und sich damit die Rezeption deutlich veränderte. Fotis Jannidis: „Literaturwissenschaft.“ In: Gabriele Rippl/Simone Winko (Hrsg.): *Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte*. Stuttgart/Weimar 2013, S. 159–167, hier S. 164 f.

20 Michael Opitz, Carola Opitz-Wiemers: Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. In: Wolfgang Beutin (u.a.) (Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2013, S. 669–756, hier S. 730.

21 Peter J. Brenner: *Neue deutsche Literaturgeschichte. Vom „Ackermann“ zu Günter Grass*. 3. überarb. u. erw. Ausg., Berlin/New York 2011, S. 185.

22 Ebd., S. 325.

23 Beatrice von Matt: *Der Aufbruch der Frauen (1970–2000)*. In: Peter Rusterholz/Andreas Solbach (Hrsg.): *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar 2007, S. 400–425.

24 Beatrice von Matt: *Frauen schreiben die Schweiz. Aus der Literaturgeschichte der Gegenwart*. Frauenfeld/Stuttgart/Wien 1998, S. 205.

25 Peter von Matt: Nachwort. In: Adelheid Duvanel: *Beim Hute meiner Mutter*, S. 171.

die *invisible hands*, mit denen etwa Simone Winko Kanonphänomene beschrieben hat, gar nicht. Und mit den Herausgeberinnen der Erzählwerke, Dangel-Pelloquin und Kretzen, sowie dem Verleger Erwin Künzle sind weitere *visible hands* und hörbare Stimmen am Werk. Es stellt sich nur die Frage, wie viele sicht- und hörbare Akteur:innen gebraucht werden, um eine Kanonisierung zu erreichen.

Ruth Klüger stimmt Peter von Matt zu, wenn er „auf Duvanel's Einmaligkeit, ihre Unabhängigkeit von Vorbildern pocht, die in diesem Fall männlich wären, wie etwa Kafka oder Robert Walser“.<sup>26</sup> Nicht bis zu allen heutigen Literaturkritikern ist dieses Einstehen für Duvanel's Einmaligkeit vorgedrungen, so beginnt doch Luke Wilkins' Rezension in der *Neuen Zürcher Zeitung* mit dem Satz: „Sie ist eine klandestine Nachfolgerin von Robert Walser und Franz Kafka.“<sup>27</sup> Auf diese Vergleiche wird noch zurückzukommen sein.

### 3. Duvanel und die Institution Schule

Im Rahmen des oben erwähnten Panels an den Solothurner Literaturtagen 2021 hielt Friederike Kretzen zu Duvanel fest, sie wünschte, deren Texte würden in die Schullektüren aufgenommen – und sie fürchte sich gleichzeitig vor einer solchen Aufnahme. Wer Duvanel's Texte kennt, mag Kretzens Spaltung in Wunsch bei gleichzeitiger Furcht vor einer Aufnahme in den Schulkanon nachvollziehen: Begeisterte Duvanel-Leser:innen wünschen ihren Texten eine größere Verbreitung und fürchten zugleich, dass die Komplexität der Texte, die in einer wahrlich reduzierten Syntax daherkommen und scheinbar vor allem Alltagsgeschichten erzählen, dabei zu wenig Beachtung findet. Duvanel für die Schule?

Bei der Diskussion von Duvanel-Texten in einem Seminar hat mich eine Studentin darauf hingewiesen, sie habe in ihrer Schulzeit einen Text Duvanel's gelesen – er sei in einem Lehrmittel vorgekommen. Tatsächlich findet sich in der 1. Auflage von Cornelsens *Deutschbuch. Sprach- und Lesebuch* (2008) für die achte Klasse unter der Rubrik „Nicht ganz alltägliche Situationen – Kurzgeschichten“ Duvanel's Text *Mein Schweigen*. In späteren Ausgaben des Schulbuches ist Duvanel's Erzählung nicht mehr vertreten, über die Gründe dafür kann nur spekuliert werden.

*Mein Schweigen* stammt aus Duvanel's erstem Luchterhand-Band, *Windgeschichten*, von 1980 und umfasst zweieinhalb Buchseiten. Der Anfang liest sich wie folgt:

Ich heiße Mirjam, bin dreizehn Jahre alt und lebe im Erziehungsheim ‚Zuversicht‘. Die Erzieherinnen Schmidt, Schmidli und Schmidheini streiten verstoßen und hartnäckig wegen meiner Erziehung; es ist, als nähme eine der andern die Türfalle aus der Hand, aber ich zöge die Tür von innen mit aller Kraft zu, so dass sie niemand öffnen könne. Fräulein Schmidt rüttelt nur; Fräulein Schmidli will die Tür eindrücken oder einschlagen, und Fräulein Schmidheini versucht, die andern zu übertrumpfen und zu überlisten, indem sie heimlich verschiedene Schlüssel ausprobiert. (Fvh 82)

**26** Klüger: Ein Schweizer Geheimtipp, S. 70. Peter von Matt hatte geschrieben, bei Duvanel seien keine „offenkundige[n] Vorbilder auszumachen. Alles, was ihre Kunst so bedrängend macht, ist von Anfang an da.“ Peter von Matt: Nachwort. In: Adelheid Duvanel: *Beim Hute meiner Mutter*, S. 162.

**27** Luke Wilkins: *Das bittere Glück der Lebensuntüchtigkeit. Adelheid Duvanel hat ein grosses stilles Erzählwerk geschaffen. Heimisch aber wurde sie nicht in ihrem Leben*. In: Neue Zürcher Zeitung. Literatur und Kunst, Samstag, 22. Mai 2021, S. 33. Die ganze Rezension wendet viel Mühe darauf, Duvanel mit Kafka und Walser zu vergleichen, bemüht werden als Kontrastfolie der *Hungerkünstler* und ähnliche Texte. Zu Robert Walser wird gar eine biografische Parallele im „Kältetod“ (ebd.) angeführt.

Etwas später berichtet die Erzählerin vom Vortag:

Ich flüsterte beim Gehen, aber ohne Worte; nur meine Lippen öffneten und schlossen sich, während die Zungenspitze gegen den Gaumen und die Zähne tupfte. [...] Nun bin ich in meinem Zimmer, das ich mit Ruth teile, die älter ist als ich, aber nur noch zwei Gesichter hat; die meisten Menschen haben mehr, und sie gehören ihnen nicht, weil sie sie nicht kennen. (Fvh 82 f.)

Außerdem wird (wie schon im *Brillenmuseum*) noch eine Schreibszene geschildert und der Text endet dann wie folgt: „Der Satz ‚Das Schweigen steht wie eine Wand‘, den ich einmal irgendwo gelesen habe, passt nicht; mein Schweigen gleicht einem elektrisch geladenen Drahtgeflecht, in dem ich gefangen bin.“ (Fvh 84)

Zu diesem Text nun waren im genannten Schulbuch unter anderem folgende Fragen notiert: „Nennt Beispiele dafür, dass die Aussagen der Erzählerin (sprachlich und inhaltlich) sie selbst schon recht erwachsen scheinen lassen.“ oder „Frau Schmidli behauptet, Mirjam lebe nach dem ‚frühkindlichen Lustprinzip‘ – was könnte sie damit meinen?“<sup>28</sup>

Schließlich wurden die Schüler:innen dazu aufgefordert, einen „ähnlichen Text (Paralleltext)“ zu schreiben – ausgehend von einer alltäglichen Begebenheit – sowie mit der Anweisung versehen, die Ich-Perspektive und das Erzähltempus (Präsens) zu übernehmen. Während eine dreizehnjährige Protagonistin einer Erzählung im schulischen Umfeld durchaus Identifikationspotenzial abgeben mag, kann aus einer literaturwissenschaftlichen (und literaturdidaktischen) Warte die Frage wiederholt werden: Duvanel für die Schule? Eignet sich diese Art von komplexem Kurztext als Grundlage für einen Schreibauftrag zur Imitation?<sup>29</sup> Lässt sich Duvanelns Sprache und Literatur denn überhaupt nachbilden? Erinnert sei an die Schilderung der Figur Ruth – sie habe „nur noch zwei Gesichter [...]“; die meisten Menschen haben mehr, und sie gehören ihnen nicht, weil sie sie nicht kennen“. Und was geschieht mit einem Text, der zur Nachahmung empfohlen wird und bei welchen Texten geschieht dies überhaupt?

Wenn Duvanelns Werk verglichen oder eingeordnet wird, dann fallen wie erwähnt und wie Wilkins Rezension wieder zeigte, sehr oft die Namen Franz Kafka und Robert Walser.<sup>30</sup> Peter von Matt beschrieb diese Vergleiche als Ersatzhandlung für eigentlich notwendige epistemische Prozesse: „Gewöhnlich finden wir uns bei eigenwilligen Autoren fürs erste zurecht, indem wir sie vergleichen. Irgend etwas erinnert an anderswo Gelesenes, und schon hat man ein Etikett: wie Kafka..., wie Kleist..., wie Robert Walser... Das ist zwar meistens ein Unsinn, aber es befreit aus der unangenehmen Lage, das Einmalige begreifen und benennen zu müssen.“<sup>31</sup> Die Wirkung dieser Vergleiche bleiben jedoch in Bezug auf Kanonisierungsfragen unbestimmt: Handelt es sich um ein Lob, mit den Großen der deutschsprachigen Literatur verglichen zu werden? Werden Duvanelns Texte dadurch aufgewertet? Oder geht es eher um eine didaktische Hilfestellung, lassen sich Duvanelns Texte

---

<sup>28</sup> *Deutschbuch. Sprach- und Lesebuch* 2008, S. 197.

<sup>29</sup> Dass es Lehrpersonen und Schulen gibt, die diese Art Schreibwerkstatt durchgeführt haben, zeigt beispielsweise diese Seite des Gymnasiums Walsrode: <https://gymnasiumwalsrode.de/2013/02/27/schreibwerkstatt-der-8g/mit-einem-Beitrag-von-2013,-18.8.2022>.

<sup>30</sup> Beatrice von Matt hingegen hatte Duvanel in den Kontext ihrer „Vorfahrinnen Regina Ullmann, Cécile Ines Loos oder Marieluise Fleisser“ gestellt. Vgl. Beatrice von Matt: *Kein Ausweg, nirgends*, S. 203.

<sup>31</sup> Peter von Matt: Nachwort. In: Adelheid Duvanel: *Beim Hute meiner Mutter*, S. 161.

durch diese Vergleiche etwa besser verstehen? Und wie kommen diese Vergleiche überhaupt zustande, werden sie aufgrund sprachlicher Merkmale (das Genre der Kurztexte, die vermeintlich einfache Lesbarkeit oder ähnliche Kriterien) hergestellt oder trägt dazu auch die gesellschaftliche Außenseiterrolle, also die Autorin als Person, bei? Denn Walser und Duvanel verbindet unter anderem ihre Psychiatrieerfahrung, die implizite Wertung dieser Erfahrung unterscheidet aber den Blick auf die beiden. Spielt das eine Rolle? Und unabhängig von Duvanel kann auch gefragt werden, ob es Schulbücher gibt, die ihrem Zielpublikum vorschlagen, einen Kafka-Text nachzuzahlen? Oder befindet sich gerade an diesem Punkt dann doch eine klare Unterscheidung – die ‚wahren‘ literarischen Größen werden im pädagogischen Umfeld dann doch eher selten zu Nachahmung zur Verfügung gestellt, weil sie als unantastbar gelten?

Fest steht, dass Duvanel's Texte durchaus Elemente haben, die sie als schul-tauglich auszeichnen, so bestechen sie formal durch ihre Kürze, grammatisch durch ihre syntaktische Schlichtheit und inhaltlich durch ihre Anknüpfungspunkte im Alltag. Nichtsdestotrotz bergen die Texte viele Widerhaken und Elemente, die ein schulisches Publikum zumindest *herausfordern*, wenn nicht *überfordern* würden. Insofern ist Cornelsens Entscheidung, Duvanel wieder aus dem Schulbuch zu streichen, durchaus auch verständlich.<sup>32</sup> Didaktische Übungen schlägt aber auch Peter von Matt vor: „Man versuche einmal, in ihren Texten ein Wort zu finden, das man streichen könnte. Dann versuche man es bei einem andern, einem besonders erfolgreichen Autor vielleicht. Die Erfahrung ist lehrreich.“<sup>33</sup>

Beinahe ironisch mutet es jedoch an, dass mit Duvanel's Verschwinden aus Cornelsens Schulbuch das titelgebende *Schweigen* zum Schweigen gebracht oder performativ vorgeführt wird – und dass es dadurch besonders langlebig ist. Denn tatsächlich scheinen Duvanel's Texte im Schulkontext zu schweigen. Zumindest ist das so lange der Fall, bis die nächsten Herausgeber:innen sich für eine erneute Aufnahme von Duvanel's Texten entscheiden. Vielleicht könnten eine mögliche Irritation beim Lesen oder offene Fragen zum Text auch als solche stehen gelassen werden, eine gewisse Komplexität der Lektüre ist Schüler:innen ja durchaus zumutbar. Und nochmals mit Peter von Matt's Worten formuliert: „Man muß Adelheid Duvanel lesen lernen. Dabei lernt man lesen.“<sup>34</sup>

#### 4. Fazit und Desiderate

Adelheid Duvanel's Werk gilt als bisher nur wenigen bekannt. Eine breitere Wahrnehmung ist, wenn überhaupt vorhanden, dann wie in Klügers Rezension (Stichwort „Schweizer Geheimtipp“) an die Schweiz gebunden, oder noch stärker lokal verortet mit Basel – die erwähnte Publikation von Gudrun S. Krayfuss von 1998 zu Duvanel

<sup>32</sup> Einen anderen Text Duvanel's wählt das Lehrmittel *Texte knacken*, nämlich *Die Mutter, das Mädchen und der Polizist*. In: Alex Bieli: *Texte knacken. 30 Übungen zum besseren Textverständnis*. 3. durchg. Aufl. Bern 2018, S. 78 f. Dort werden Synonyme sowie zwei weitere passende Titel erfragt und die Schüler:innen sollen erklären, „was die Autorin mit folgendem Satz meint.“ (Ebd., S. 79).

<sup>33</sup> Peter von Matt: Nachwort. In: Adelheid Duvanel: *Beim Hute meiner Mutter*, S. 163.

<sup>34</sup> Peter von Matt: Nachwort. In: Adelheid Duvanel: *Beim Hute meiner Mutter*, S. 170.

führt im Untertitel die „Basler Autorin“.<sup>35</sup> Und auch die eingangs erwähnte, sehr positiv gehaltene Rezension von Caspar Battegay in der *Zeit* spricht von der „großen *Basler* Schriftstellerin“ (Herv. M.W.). Eine solche Lokalisierung spricht eher gegen eine Popularisierung, sondern schreibt die Autorin auf ihren Lebensraum fest, der ja schon nur aus ökonomischen Gründen gar nicht erweitert werden konnte.

Zusammengefasst kann Duvanel als mehrfachmarginalisierte Autorin beschrieben werden, die national auf die Schweiz beschränkt und eben nicht als deutschsprachige Autorin vorgestellt wird, als Frau mit Stereotypen versehen und konfrontiert wird (Stichwort: erschwerte Publikationsbedingungen, aber auch die bürgerliche Erwartung von weiblicher Sorgearbeit) und durch die Stigmatisierung der Psychiatrie sowie der Armut aufgrund der eigenen Drogensucht und derjenigen der Tochter in Bezug auf *class* vom ursprünglich bürgerlichen Umfeld an den Rand gedrängt. Diese Aspekte führen zu erschwerten Publikationsbedingungen. Schreiben, Publizieren, Sucht und Geldsorgen überlagern sich. So schreibt die Autorin 1991: „Ich bin seit 11. Februar wegen Geldmangels in der Psychiatrischen Klinik Basel-Stadt.“<sup>36</sup> Und diese Psychiatrieerfahrung resultiert auch in einer ständigen Angst vor der Klinik, „[N]icht nur das Ständig-angebohrt-werden (um Geld) von der süchtigen Tochter, sondern auch eine ganz schlichte Existenzangst kann Depressionen auslösen. Davor habe ich die grösste Angst: Wieder in der geschlossenen Abteilung dieser schrecklichen Klinik zu landen.“<sup>37</sup> Wie aber die Rezeption von Robert Walser und Friedrich Glauser zeigt, muss Psychiatrieerfahrung und das Abarbeiten am Stoff der Klinik nicht zwingend zu einer Randposition im literarischen Kosmos führen. Eine Relektüre von Duvaneln Texten kann hier zu neuen Einsichten führen.<sup>38</sup>

Abschließend sollen Desiderate formuliert werden. Ich schlage eine interdisziplinäre Herangehensweise oder zumindest einen verstärkten interdisziplinären Austausch an Duvaneln Werk vor, denn Texte und Bilder Duvaneln wurden bisher meist unabhängig voneinander betrachtet. Das gilt hauptsächlich für Duvaneln eigenes Schaffen, aber auch für Kombinationen mit Bildern ihres Ex-Mannes, wie es im oben beschriebenen Tagebuchtext *März 1981* der Fall ist. Adelheid Duvaneln bildnerisches Werk wurde 1997, also ein Jahr nach ihrem Tod, im Kunstmuseum Solothurn,<sup>39</sup> und 2006 im Rahmen der Ausstellung *wahnsinn sammeln* in Heidelberg ausgestellt. Drei Jahre später folgte die Einzelausstellung *Wände dünn wie Haut* im St. Galler Museum im Lagerhaus der Stiftung für schweizerische Naive Kunst und Art Brut. Diese Kontextualisierung von Duvaneln Kunst mit Art Brut hat auch seine Kehrseite, in dem die Kunst dadurch möglicherweise pathologisiert wird und wiederum mit Bezug auf die Biographie analysiert wird. So schreiben Monika Jagfeld und Peter Schorer in ihrem Vorwort des Katalogs: „Erst mit der Trennung von ihrem Mann findet die Schriftstellerin in der Sicherheit der Universitären Psychiatrischen Klinik Basel wieder zu ihrem

---

35 Gudrun S. Krayfuss: *Scheherezadel. Eine Basler Autorin wird entdeckt. Reflexionen zu Leben und Werk von Adelheid Duvanel*. Basel 1998.

36 Adelheid Duvanel in einer Preisrede vom Juni 1991, zitiert nach Beatrice von Matt: *Kein Ausweg, nirgends*, S. 203.

37 Adelheid Duvanel an Klaus Siblewski am 8. Juli 1995. SLA-AD-B-1-SIB/1–13.

38 Dies ermöglicht etwa die Duvanel gewidmete Ausgabe der Literaturzeitschrift *Narr*. Hrsg. v. Lukas Gloor und Friederike Kretzen, Nr. 33, 2021.

39 Die lokale Presse schrieb von einer „Homage an eine widerspenstige Dichterin und Zeichnerin“. Eva Kurt in: *Neue Mittelland Zeitung*, 10. Mai 1997, S. 8.

bildkünstlerischen Ausdruck zurück. Zeichnungen und Gemälde sind Bild gewordene Psychogramme.<sup>40</sup> Aus kunsthistorischer Perspektive sind die Bilder das Zentrale an Duvanel's Werk, aus literaturwissenschaftlicher sind es die Texte.

Während daher Peter von Matt die Bedeutung von Duvanel's Erzählungen im Gegensatz zu den Zeichnungen deutlich höher ansetzt („Diese [die Erzählungen, M.W.] sind ihr eigentliches Werk“),<sup>41</sup> hält Duvanel in *März 1981* eine Interdependenz fest, in der die Zeichnungen einen Bereich abbilden, der sprachlich nicht zu erreichen ist: „Ich muss mich mit mir aussöhnen, erst dann kann ich ‚draussen‘ leben. Ich mag meine Zeichnungen nicht; sie sind naiv. Ich zeichne alles, was ich nicht sagen kann.“ (M 7)

Bei den Texten hat der sehr schön aufgemachte Erzählband eine Lücke gefüllt – allerdings handelt es sich dabei um eine unkommentierte Leseausgabe – hier könnte man von einer historisch-kritischen Ausgabe träumen, die die Texte stärker kontextualisieren würde. Mit Spannung erwartet wird auch die für 2024 von Angelica Baum geplante Herausgabe der Briefe, vor allem der Briefwechsel mit Maja Beutler sowie die Kommunikation mit dem Verlag, um hier weiteren (De-)kanonisierungseffekten auf die Spur zu kommen. Und ob Duvanel's Texte wieder in ein Schulbuch aufgenommen und damit einer zentralen Kanonisierungsinstitution näher gebracht werden sollten und wenn ja, mit welchen Fragen, das ist eine durchaus diskussionswürdige Frage.

---

40 Monika Jagfeld/Peter Schorer: Vorwort. In: *Wände dünn wie Haut. Zeichnungen und Gemälde der Schweizer Schriftstellerin Adelheid Duvanel*. St. Gallen 2009, S. 3.

41 Peter von Matt: Nachwort. In: Adelheid Duvanel: *Beim Hute meiner Mutter*, S. 171.



## Kitsch oder Kanon? Zur reflexiven Funktion weiblicher Skripte in Emma Braslavskys Zukunftstexten

### Abstract

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit den Interferenzen der Konzepte Genre, Gender und Kanon in *Near Future*-Texten von Emma Braslavsky. Im Zentrum der Untersuchung stehen ihr Roman *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten* (2019) und ihre verfilmte Erzählung *Ich bin dein Mensch. Ein Liebeslied* (2019). Gezeigt werden soll, dass Weiblichkeit in diesen Texten u.a. mittels einer programmierenden Hubot als Hauptfigur als subversives Skript inszeniert wird. Zum einen werden anhand weiblicher Skripte textinternen heteronormative Wahrnehmungsmuster und Darstellungsmuster sowie Wertungsdiskurse (z.B. in der Form des Kitsch-Vorwurfes) und Ausschlussmechanismen u.a. im Literaturbetrieb sichtbar gemacht. Anknüpfend an die Tradition der feministischen Science-Fiction wird zum anderen ein bestehende Dualismen wie Natur vs. Kultur, Natur vs. Technik oder Mensch vs. Maschine unterwanderndes, mit kanonischen Narrationen, Diskursen und Figuren spielendes Erzählen von der nahen Zukunft etabliert.

**Keywords:** Science-Fiction, Stadtliteratur, Genre, Gender, Skript

In den vergangenen Jahren sind zahlreiche sogenannte *Near Future*-Romane erschienen, die im Unterschied zu *Far Future*-Texten, zu denen traditionelle Science-Fiction wie H. G. Wells *Time Machine* (1895) oder Joanna Russ' *Picnic on Paradise* (1968) zählen, in einer gegenwartsnahen Zukunft spielen. Interessant sind *Near Future*-Romane oder -Kunstwerke insbesondere hinsichtlich der Frage, wie die Zukunft aussehen wird, die die zeitgenössischen Leser:innen der Texte mit großer Wahrscheinlichkeit noch erleben werden. *Near Future*-Texte greifen Entwicklungen der Gegenwart auf und extrapolieren sie so, dass anhand minimaler Abweichungen von gegenwärtigen Phänomenen zeitgenössische Probleme und Konflikte aus einer anderen Perspektive reflektiert werden können. Einzelne dieser Texte wie beispielsweise *Sendbo-o-te* (2018)<sup>1</sup> von Yoko Tawada oder *Malé* (2020) von Roman Ehrlich enthalten Künstler:innen-Figuren, die zum einen eine gesellschaftliche Gruppe repräsentieren und zum anderen dazu dienen, die Rolle der Kunst bzw. der Künste in der nahen Zukunft zu diskutieren. Auf diese Weise kann etwa nach dem Einfluss technologischer Neuerungen auf die soziale Praxis des Schreibens und umgekehrt gefragt werden. Auch die Schriftstellerin Emma Braslavsky hat (Zukunfts-)Texte verfasst, die sich der *Near Future*-Literatur zuordnen lassen und in denen Schreiben und Lesen im weiten Sinn eine wichtige Rolle spielen. Dabei handelt es sich um die Erzählung *Ich bin dein Mensch. Ein Liebeslied* und den Roman *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*, von dem erstere ein *Spin-off* ist. Die Erzählung ist in der 2019 veröffentlichten Anthologie *2029. Geschichten von morgen* abgedruckt, die auch Texte von Autor:innen wie Dietmar Dath, Olga Grjasnowa oder Clemens J. Setz enthält, und wurde von der Regisseurin Maria Schrader verfilmt. Die Erzählung und der Film, der 2021 in den deutschen Kinos zu sehen war und auf der Shortlist der unter der Sparte *International Feature*

1 Das japanische Original mit dem Titel *Kentoshi* ist 2014 erschienen.

Film nominiertes Oscar-Kandidaten stand,<sup>2</sup> spielen in der nahen Zukunft, was vor allem an vertrauten Technologien in Fahrzeugen, Gebäuden oder elektronischen Geräten zu erkennen ist. Abgesehen von Roboter:innen wie dem Protagonisten Tom und der Projektleiterin eines Roboterentwicklungsunternehmens, die sich optisch und motorisch nicht von Menschen unterscheiden, zeigt der Film in Analogie zur Erzählung und zum Roman eine vertraute Welt mit alltäglichen Herausforderungen und Problemen. Der ebenfalls 2019 erschienene Roman *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten* spielt ungefähr im (von der jüngeren Leserschaft erlebbaren) Jahr 2065, wenn man den textinternen Angaben zum Alter der historisch verbürgten Figuren wie dem Schauspieler Mads Mikkelsen oder dem Regisseur Pedro Almodóvar folgt. Da Braslavsky in ihren Zukunftstexten prototypische SF-Narrative – Roboter:innen versuchen Menschen zu werden oder (in einer weniger friedlichen Variante) die Macht der Menschen zu übernehmen – lediglich aniziert, wird eine Zuordnung zur *Near Future*-Literatur auch auf der Inhaltsebene gestützt. Gemäß der ZEIT-Rezensentin Julia Dettke entwirft Braslavskys Roman fern einer „dystopische[n] Panikmache, [eines] unkritische[n] Fortschrittsglauben[s] und [einer] cineastische[n] Materialschlacht“<sup>3</sup> eine (nahe) Zukunft. Mit Blick auf das im vorliegenden Beitrag behandelte Thema sei an dieser Stelle ergänzt, dass er zusätzlich zur Mensch-Maschine-Dichotomie eine weitere Leitdichotomie, die Frau-Mann-Dichotomie, fokussiert, die auch die Produktion und Rezeption von Literatur und Kunst nachhaltig beeinflusst und deshalb einen Ansatzpunkt bildet, um reflexiven Tendenzen hinsichtlich Wertungs- und Kanonisierungsmechanismen in Braslavskys Texten nachzugehen.

Wie das während der *Wetzlarer Tage der Phantastik* im September 2021 stattfindende Symposium „Weibliche Perspektiven der Zukunft: Science Fiction von deutschsprachigen Autorinnen“ verdeutlicht hat,<sup>4</sup> fehlt es nach wie vor an (wissenschaftlicher) Aufmerksamkeit für deutschsprachige Science-Fiction-Autorinnen und deren Texte. Ein erster, wenn auch Widerstand evozierender Schritt in Richtung einer erhöhten Sichtbarkeit dieser Schriftstellerinnen ist die Wikipedia-Liste deutschsprachiger SF-Autorinnen.<sup>5</sup> Diese Sichtbarkeit scheint im Bereich der professionellen Literaturrezeption für deutschsprachige Science-Fiction insgesamt eher gering zu sein, denn „SF continues to be viewed

2 Zur Oscar-Nominierung von Maria Schraders Kinofilm *Ich bin dein Mensch* vgl. <https://www.oscars.org/oscars/94th-oscars-shortlists> (13.09.2022). Auch Emma Braslavskys Erzählung *Ich bin dein Mensch. Ein Liebeslied* wurde für einen Preis nominiert, in der Kategorie Kurztexte für den Deutschen Science-Fiction-Preis 2020 (vgl. <https://www.dsfp.de/1213/dsfp-2020-die-nominierungen> (13.09.2022)).

3 Julia Dettke: „*Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*. Kitsch und Maschinen“. In: *Zeit online*, 20.08.2019, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2019-08/emma-braslavsky-schriftstellerin-roman-dystopie> (13.09.2022).

4 In diesem Kontext wurden im Rahmen eines Vortrags erste Überlegungen zum Zusammenspiel von Weiblichkeitstopoi und Skript-Motivik in Braslavskys Zukunftstexten vorgestellt (vgl. <https://www.phantastik.eu/veranstaltungen/wetzlarer-tage-der-phantastik-uebersicht/wetzlarer-tage-der-phantastik-2020.html> (13.09.2022)).

5 Zur Liste deutschsprachiger SF-Autorinnen vgl. [https://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_deutschsprachiger\\_Science-Fiction-Autorinnen](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_deutschsprachiger_Science-Fiction-Autorinnen) (13.09.2022). Emma Braslavsky ist trotz des Romans und der Erzählung in der Liste nicht als Autorin deutschsprachiger Science-Fiction aufgeführt, was zur im Rahmen einer Diskussion in einem SF-Seminar von Markus Tillmann formulierten Beobachtung passt, dass Braslavsky vom SF-Fandom nicht wahrgenommen werde. Zu den Debatten rund um die Wikipedia-Liste vgl. Markus Mäurer: „Wiki und die ‚starken‘ Männer: Von der Löschung der Liste deutschsprachiger Science-Fiction-Autorinnen“. In: *Tor online. Science Fiction. Fantasy. Und der ganze Rest*, 26.03.2019, <https://www.tor-online.de/feature/buch/2019/03/wiki-und-die-starken-maenner-von-der-loeschung-der-liste-deutschsprachiger-sf-autorinnen/> (13.09.2022).

with suspicion by literary critics and academics in Germany.<sup>6</sup> Ingo Cornils verweist zur Veranschaulichung seiner Beobachtung auf die Ignoranz kanonisierender Instanzen im Hinblick auf deutschsprachige Science-Fiction, die sich beispielsweise in einer selten stattfindenden Nominierung von diesem Genre zuzählenden Texten für Literaturpreise wie den Deutschen Buchpreis zeige. „SF and utopian/dystopian narratives rarely feature in academic discussions of German literature and film, whether in an established ‚Kanon‘ (canon) such as the one promoted by the late ‚Literaturpapst‘ (literature pope) Marcel Reich-Ranicki or in reading lists at universities that teach German.“<sup>7</sup> Bezüglich SF-Literatur von Autorinnen multiplizieren sich folglich zwei Marginalisierungs- oder Ausschlussmechanismen (Genre und Gender),<sup>8</sup> die sich oftmals als ästhetische Voreingenommenheit oder als Trivialitätsverdacht seitens der (professionellen) Rezeption manifestieren. Obwohl im Genre- und Unterhaltungsbereich sowie im Feld der Kinderliteratur Autorinnen dominieren,<sup>9</sup> wird Science-Fiction nach wie vor als männliches Genre wahrgenommen,<sup>10</sup> weshalb sich eine Etablierung von Autorinnen in dieser Sparte des literarischen Feldes besonders schwierig gestaltet. Der vorliegende Beitrag fragt daher nach Referenzen auf die Produktion und Rezeption von Science-Fiction in Braslavskys Texten. Dafür setzt er bei der Darstellung des Verhältnisses von Schreiben und Weiblichkeit, insbesondere in ihrem Roman, an. In einem ersten Teil werden anhand der Stadt- und Genderdarstellungen Traditionslinien aufgezeigt, auf die Braslavskys Texte explizit referieren. Im zweiten Teil wird anhand der Skript-Motivik die Verbindung der Themen Schreiben, Kunst und Gender herausgearbeitet, um im dritten Teil selbstreflexive Tendenzen hinsichtlich weiblicher Science-Fiction offenzulegen und Braslavskys Texte versuchsweise in den Kontext von Kanonisierungsdiskursen zu stellen.

## 1. Stadtdarstellung, Wahrnehmungsmuster und Traditionslinien

Der bei Suhrkamp erschienene Roman *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten* wurde, nachdem er 2019 mit dem Literaturpreis des Wirtschaftsclubs im Literaturhaus Stuttgart ausgezeichnet wurde, im Jahr 2020 sowohl für den Kurd-Laßwitz-Preis als auch für die *Longlist* des Phantastikpreises der Stadt Wetzlar nominiert.<sup>11</sup> Die beiden Nominierungen weisen darauf hin, dass der Roman von professionellen Leser:innen

6 Ingo Cornils: *Beyond Tomorrow. German Science Fiction and Utopian Thought in the 20th and 21st Centuries*. Rochester/New York 2020, S. 5.

7 Ebd., S. 3. Vgl. auch Rolf Löchel: *Utopias Geschlechter. Gender in deutschsprachiger Science Fiction von Frauen*. Sulzbach/Taunus 2012, S. 11.

8 An dieser Stelle sei lediglich auf Ursula Le Guins auf SF referierende Überlegungen zum Zusammenspiel von Genre und Gender hingewiesen, da das Verhältnis der beiden Konzepte u.a. in den *Gender Studies* vielfach und aus unterschiedlichen Perspektiven erforscht wurde und wird. Vgl. Ursula Le Guin: „The Carrier Bag of Fiction“. In: Ursula Le Guin: *Dancing at the Edge of the World. Thoughts on Words, Women, Places*. New York 1989, S. 165–171.

9 Vgl. Nicole Seifert: *FRAUEN LITERATUR. Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt*. Köln 2021, S. 36.

10 Vgl. Joanna Russ' wegweisende feministische Studie *How to Suppress Woman's Writing*. Austin 2005 [1983], S. 97. Theresa Hannig, die die Wikipedia-Liste deutschsprachiger SF-Autorinnen initiiert hat, hat basierend auf Daten der Libri GmbH die Geschlechterverhältnisse im Hinblick auf die Autor:innen von deutschsprachiger SF-Literatur untersucht (vgl. <https://theresahannig.de/fantastischefrauen/> (13.09.2022)).

11 Hinsichtlich der Auszeichnungen und Nominierungen vgl. <https://www.wirtschaftsclub-literaturhaus.de/links/>; [http://www.kurd-lasswitz-preis.de/2020/KLP\\_2020\\_Roman.htm](http://www.kurd-lasswitz-preis.de/2020/KLP_2020_Roman.htm) sowie <https://phantastiknews.de/index.php/literatur-news/19075-phantastikpreis-der-stadt-wetzlar-die-longlist> (13.09.2022).

als Science-Fiction oder als Zukunftsroman rezipiert wurde. Der Text wurde aber auch als Stadtroman, ein u.a. durch textinterne Referenzen auf James Joyces Großstadtroman *Ulysses* aufgerufenes Genre, oder als Kriminalroman wahrgenommen, da von einem Todesfall erzählt wird, den die Kommissarin Roberta aufklären bzw. abwickeln soll. Der Roman weist zudem Züge eines Liebesromans auf, wenn man die Synthese von Mensch und Maschine am Textende in den Vordergrund rückt. Im Feuilleton großer Tageszeitungen, das sich gegenüber Genre-Literatur nach wie vor zurückhaltend zeigt, wurde Braslavskys Roman als Zukunftstext<sup>12</sup> und als Dystopie<sup>13</sup> markiert, während in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zusätzlich zur Charakterisierung als dystopischer Roman die Bezeichnung „Science-Fiction-Roman“<sup>14</sup> verwendet wurde, als wolle man durch eine zweifache Kategorisierung die Zuordnung zum SF-Genre kaschieren. In den Rezensionen des Romans<sup>15</sup> wird der Schauplatz Berlin hervorgehoben, um – so die Vermutung – den Text dem nach wie vor populären Genre Berlin-Roman und nicht in erster Linie dem Genre SF zuzuordnen, für das u.a. die erzählte Zeit (in der nahen Zukunft) spricht. Der Roman spielt, wie bereits angedeutet, ungefähr im Jahr 2065 und ist in Berlin-Kreuzberg und -Neukölln angesiedelt. Er handelt von Roberta, einer Roboterfrau und KI-Sonderermittlerin, die versuchsweise einen Suizid aufklären soll. In der im Roman dargestellten zukünftigen Welt bedeutet das, Verwandte des Toten ausfindig zu machen und sie zur Übernahme der Bestattungskosten zu bewegen. So soll das städtische Sozialsystem entlastet werden, dem die zahlreichen Suizide vereinsamter Menschen finanziell zusetzen. Während ihrer Ermittlungen tritt Roberta u.a. mit städtischen Institutionen, einem erfolgreichen Bestattungsunternehmen und der zerstrittenen Künstler:innenfamilie Fischer in Kontakt und entwickelt sich in dieser Umgebung mittels ihrer selbstlernenden Algorithmen laufend weiter. So rekrutiert Roberta im Laufe der Handlung weitere Hubots, installiert und deinstalliert bei sich und anderen Hubots Programme und verwandelt sich gegen Ende des Romans in Lennard Fischer, den ihr zur Aufklärung zugeteilten Suizidfall. Formal ist der Roman so gestaltet, dass das erste Kapitel des Textes dem (Lebens-) Künstler und Suizidenten Lennard gewidmet ist, während die nachfolgenden vierzehn Kapitel die Sicht des technischen Novums des Romans (Roberta) darstellen. Die KI-Kommissarin versucht innerhalb der regulären Leichenaufbewahrungszeit von dreizehn Tagen – ab dem dritten Kapitel ist jedem Ermittlungstag ein eigenes Kapitel gewidmet – den Suizid Lennards abzuarbeiten und ihre Diensttauglichkeit unter Beweis zu stellen. Während Lennard und Roberta zu Beginn des Textes maximal verschieden sind – er ist ein Mensch, sie eine Maschine –, sind beide am Ende des Romans eine trans- oder posthumane Entität, die von einem erfolgreichen *Mind-Uploading* zeugt und Leitdichotomien wie Mensch vs. Maschine oder künstlich vs. natürlich als (Bewertungs-)Maßstab in Frage stellt.

---

12 Vgl. Meike Fessmann: „Roman über einsame Großstädter. Vater Staat und Mutter Natur“. In: *Süddeutsche Zeitung* online, 20.11.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/roman-ueber-einsame-grossstaedter-vater-staat-und-mutter-natur-1.4689428> (13.09.2022).

13 Vgl. Andreas Platthaus: „Denken Androiden in scheinparadoxen Wortspielen? Emma Braslavskys neuer Roman gibt vor, ein Krimi zu sein, lockt uns aber in ein Zerrspiegelkabinett des Menschseins“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 188/2019, S. 10.

14 Ebd.

15 Zu den Rezensionen in Zeitungen vgl. <https://www.perlentaucher.de/buch/emma-braslavsky/die-nacht-warbleich-die-lichter-blinkten.html> (13.09.2022).

Die Romanhandlung beginnt mitten in der Stadt Berlin und endet in einer ländlichen, berlinnahen Kleinstadt, in der Lennard aufgewachsen ist und wohin er am Ende des Romans, verkörpert durch Roberta, zurückkehrt. Damit greift Braslavskys Roman eine aktuelle gesellschaftliche Debatte hinsichtlich des Verhältnisses von Stadt und Land auf,<sup>16</sup> die sich u.a. auch auf die zukünftige Sicherstellung von Ernährung und Versorgung der Bevölkerung bezieht, während er die (Vor-)Geschichte des Schauplatzes Berlin ausspart. Die skizzierte Stadt könnte auch eine andere westliche Großstadt sein, da sie lediglich durch Erwähnungen von Straßennamen (z.B. der Bergmannstraße) spezifiziert wird. In den Stadtbeschreibungen wird die in Berlin greifbare deutsche Vergangenheit nicht abgebildet, weshalb sich der Roman hinsichtlich der Schauplatzbeschreibung nicht auf die Tradition der *German Science Fiction* beruft, die Cornils u.a. anhand ihrer Affinität zur Historie und ihres Bezugs auf das NS-Regime und/oder die Aufteilung Deutschlands durch die vier Besatzungsmächte zu bestimmen versucht hat.<sup>17</sup> Nicht die Geschichte Berlins wird im Roman anvisiert, sondern Großstadt-Skripte, das sind (allerdings auch historisch zu betrachtende) Wahrnehmungs- und Darstellungs-konventionen hinsichtlich einer Großstadt, die im Romantitel als bleich bezeichnet wird. Auch die Sonne und die Nacht werden im Text anthropomorphisiert, als ob der Technisierung des Alltags etwas Menschliches bzw. Vermenschlichtes entgegengesetzt werden müsste:

Würde die Sonne in der Nacht scheinen, wäre sie sprachlos, was da alles zum Vorschein käme. Das Tageslicht kann die dunklen Seiten einer Stadt nicht aufdecken. Denn nur nachts entblößt die Metropole ihre langen Beine, nur dann zuckt ihr Puls in den nervösen Lichtern. Und nur aus der Ferne betrachtet, glüht dieses Spinnentier in der Finsternis, aus der gerade die Nachtbotendrohnen der Deutschen Post angeflogen kamen, um Briefe in ihren Zustellbezirken zu verteilen. Heute vor genau zehn Jahren hatte Nachtbotendrohne Gert den Zustellbezirk 10999-32 übernommen. [...] Die Nacht war mächtig, sie infiltrierte die Gefühle, sie steuerte die Gemüter, im Dunkel entstand und zerfiel das Glück.<sup>18</sup>

Die Nacht wird als mächtig und als Schaltstelle menschlicher Emotionen beschrieben und bevor eine menschliche Figur auftritt, lernen die Leser:innen die Drohne Gert kennen, die durch die Namensgebung vermenschlicht wird. In dieser prominent platzierten Stadtbeschreibung – es handelt sich um die Eröffnung des Romans – erfolgt unverkennbar eine Sexualisierung der weiblich konnotierten Metropole. Es ist von der Entblößung ihrer langen Beine die Rede und vom Lauern auf Drohnen, die der Stadt-Spinne ins Netz gehen werden. Zu Beginn von Braslavskys Roman wird in überspitzter Weise der heteronormative (männliche) Blick auf die Stadt bzw. Welt sichtbar gemacht, die auf diese Weise angeeignet wird. Die Schauplatzskizze erinnert zudem an Stadtdarstellungen moderner (Groß-)Stadttexte, in denen u.a. die Hell-Dunkel-Differenz und der Topos der elektrifizierten Stadt bemüht werden, wobei die Stadt gleichzeitig als Ort geistiger Arbeit firmiert. Berlin wird im Roman nicht nur als Frau, sondern auch als Tier und Apparat apostrophiert, wie man es aus der modernen Großstadtlyrik eines Charles Baudelaires, Gottfried Benns oder Bertolt Brechts – notabene aus Gedichten von Autoren – kennt. Durch diese Art der Stadtbeschreibung wird sowohl auf die Faszination für den durch die Metropole verkörperten

**16** Weitere zeitgenössische Debatten, die im Roman aufgegriffen werden, sind diejenigen um Wohnraumknappheit oder Vereinzelungs- und Vereinsamungstendenzen in großstädtischen Lebensräumen.

**17** Vgl. Cornils: *Beyond Tomorrow*, S. 79.

**18** Emma Braslavsky: *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten*. Berlin 2019, S. 9. Im Folgenden wird der Roman direkt im Fließtext mit der Seitenzahl zitiert.

Fortschritt als auch auf die Angst vor demselben referiert. Vor diesem kulturpessimistischen bis fortschrittsaffinen Hintergrund ist auch ein Novum wie Roberta zu sehen, das als Chance oder Gefahr wahrgenommen werden kann, wie der Roman anhand einzelner Szenen und ohne eine Festlegung auf eine der beiden Optionen zeigt. Die Stadtbeschreibungen veranschaulichen textintern v.a. die Perspektivengebundenheit und implizite Wertung von Beschreibungen und streichen die anthropozentrische, vorzugsweise männliche Perspektive heraus, weshalb sie im Hinblick auf den Roman eine programmatische Funktion haben. Die Charakterisierung der Stadt als „Bitch“ (59) und „Püppchen“ (ebd.), zwei pejorative Bezeichnungen für weibliche Personen, als Monster sowie als technisches Getriebe spiegelt sich denn auch in den zentralen Akteur:innengruppen, die im Roman unterschiedlich stark vertreten sind. Zur Gruppe der Apparate-Figuren zählen die Hubots, zusätzlich zu Roberta z.B. Beata, ein häusliches Robotermodell, oder Goran, ein hypermaskuliner Androide, aber auch Drohnen wie Gert oder Herta, aus deren Sicht ein Teil der Stadt beschrieben wird und die Verbindungen zwischen den städtischen Handlungsorten herstellen. Tiere treten nur vereinzelt auf, v.a. Nebelkrähen, die sowohl typische Stadtvögel als auch Symbole des Todes sind, während beispielsweise Tauben nur in Form einer Beschreibung des gurrenden Geräuschs präsent sind, das die Antriebe der Drohnen erzeugen. Drohnen haben Brieftauben abgelöst, wie Liebesroboter menschliche Liebespartner:innen und Textbots menschliche Briefschreiber:innen überflüssig gemacht haben. Menschen sind, u.a. auch aufgrund des urbanen Raums, zwar häufiger vertreten als Tiere, jedoch seltener als die Hubots (vgl. 255), und sie agieren insbesondere als Arbeitskräfte, worauf auf der Ebene der Sprache verwandte Komposita wie „Polizeieinheit“ (21, Hervorhebung durch N.M.) und „Recheneinheit“ (12, Hervorhebung durch N.M.) und auf der Handlungsebene die Schilderung bürokratischer, im Wesentlichen schriftlicher Prozesse und Befehle (also Skripte) und der daran beteiligten automatenhaften Menschen aufmerksam machen.

In der Stadtbeschreibung können unabhängig der auf kanonisierte, der sog. Hochliteratur zugehörige Texte abzielende intertextuelle Referenzen und Markierungen heteronormativer Wahrnehmungs- und Darstellungsmuster auch Genrereferenzen erkannt werden, beispielsweise zu *Hardboiled Crime Fiction*, die von Kriminalfällen in Metropolen handelt, oder zum darauf zurückgreifenden *Cyberpunk*, dessen Ästhetik in Darstellungen städtischer Räume bei Nacht und Regen kumuliert und der eine kapitalismuskritische Ausrichtung hat. „Vor der Kulisse einer dunklen, ökologisch verkommenden Zukunft beschäftigt sich Cyberpunk“, so Ruth Nestvold, „mit den Schnittstellen zwischen Technologie und Biologie, mit Cyborgs und Cyberspace, sowie mit der Frage, was noch als ‚menschlich‘ gelten kann, wenn auch der Mensch zunehmend technologisiert wird.“<sup>19</sup> Roberta könnte dem Genre entsprechend und mit einer genderspezifischen Anpassung als Cyberspace-Cowgirl bezeichnet werden. Sie zieht sowohl während der Arbeit als auch in ihrer Freizeit auf der Suche nach Abenteuern durch die Stadt und lässt sich dabei auch von der Idee der Gerechtigkeit leiten, die in Widerspruch zum Gesetz und ihren Dienstvorschriften steht, weshalb sie auch als eine Rebellin bezeichnet werden kann. Der Romananfang stellt folglich

---

19 Ruth Nestvold: „Androgyne, Amazonen und Cyborgs – Science Fiction von Frauen“. In: *Frauen Literatur Geschichte. Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Hiltrud Grüg und Renate Möhrmann. 2., vollst. neu bearb. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 1999, S. 219–230, hier S. 227.

die anthropozentrischen, u.a. von Literatur und Film geprägten Perspektiven auf die Welt bzw. Stadt in überzeichneter Form dar, bevor sie durch die Perspektivträgerin Roberta – alles Folgende erfährt man aus ihrer Sicht – schrittweise verschoben und unterwandert werden. Traditionelle (heteronormative) Wahrnehmungs- und Darstellungsmuster im Hinblick auf die Stadt werden aufgegriffen und es wird auf die Spezifik von Genreliteratur aufmerksam gemacht, zu deren zentralen Eigenschaften die Wiederholung und Variation bekannter Muster zählt, wie nachfolgend anhand der Skript-Motivik gezeigt werden soll.

## 2. Science-Fiction als Brennglas gesellschaftlicher Konflikte und die Funktion der Skript-Motivik

Braslavskys Roman präsentiert ein Gedankenexperiment, in dem Roboter:innen nicht nur in Produktionshallen, sondern auch in hochqualifizierten Arbeitspositionen zum Einsatz kommen und dabei quantitativ und qualitativ hervorragende Arbeit leisten. Die Wahl einer weiblich gelesenen Hubot ist kein Zufall, da in einer Zukunftswelt Machtdispositive ohne textinterne Motivierung neu konfiguriert und bestehende kritisiert werden können. Gemäß Dietmar Dath, der sowohl SF-Autor als auch -Theoretiker ist, lehrt uns Science-Fiction, zu fragen,

[...] wie unsere biologischen Erbschaften mit unserem sozialen Wirtschaften vermittelt sind, und sie selbst kann das tun, indem sie sich etwa Wesen vorstellt, bei denen es, kontrasthalber, anders zugeht als bei uns, denn anders heißt ja doch immer auch ähnlich (man kann nur unterscheiden, was man auch vergleichen kann).<sup>20</sup>

Der Kontrast, der gemäß Dath nur auf der Basis von Ähnlichkeiten wahrgenommen werden kann, steht im Zentrum des Romans *Die Nacht war bleich, die Lichter blinkten* und bildet auch in der Erzählung *Ich bin dein Mensch* und ihrer Verfilmung den Kernkonflikt. Im Rahmen einer Parallelisierung von Mensch und humanoider Maschine erfahren die Leser:innen, dass sowohl Menschen als auch Hubots ihre Umgebung scannen/lesen, bei einer Dysfunktion entsorgt/entlassen werden, lediglich bestimmte Rollen und Funktionen erfüllen können und hierarchisch organisiert sind. Besonders sichtbar wird neben diesen Parallelen von Mensch und Maschine die Ähnlichkeit, wenn im Roman von Robertas Reflexionen und Zweifeln an sich selbst die Rede ist. Sie konstatiert gegen Ende ihrer langwierigen Ermittlungsarbeiten ein Scheitern bezüglich ihrer Sexualität, im Bereich der Geschlechterrollen und insgesamt hinsichtlich ihrer weiblichen Identität (vgl. 253). Anhand von Roberta wird textintern das Fehlen weiblicher Traditionslinien<sup>21</sup> thematisiert, da ihr aufgrund fehlender Vorbilder die Orientierung in der menschlichen, männlich dominierten Welt schwerfällt. Sie ist nicht in der Lage, eine eigene Identität auszubilden, die im übertragenen Sinn als Skript beschrieben werden kann. Passend ist in diesem Kontext auch, dass ihr Fall Lennard kein erfolgreicher Mensch und zudem (Freizeit-)Künstler ist. Unter Drogeneinfluss nimmt er zwar überall Texturen wahr, kann sie jedoch nicht entziffern, so wie Roberta

<sup>20</sup> Dietmar Dath: *Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmaschine*. Berlin 2019, S. 855–856.

<sup>21</sup> Die Verhinderung der Etablierung einer weiblichen Traditionslinie zählt gemäß Russ zu den zentralen Mechanismen, die weibliches Schreiben erfolgreich unterdrücken (vgl. Russ: *How to Suppress Woman's Writing*, S. 93).

z.B. Körpersäfte auf ihre Bestandteile hin analysiert und aufgrund der Fülle der Reize die jeweilige soziale Situation verkennt. Für die Analyse beider Figuren, der menschlichen und der androiden Figur, spielt das Skript-Motiv<sup>22</sup> eine zentrale Rolle, da sich daran zeigen lässt, dass beide Figuren je nach Perspektive und Wertungsmaßstäben scheitern oder erfolgreich sind. Schreiben und Programmieren (abstrakt: Skripte erstellen) erfolgen im Rahmen einer sozialen Praxis und sind damit von Wertungsdiskursen und Ausschlussmechanismen betroffen.

Auch in Braslavskys Erzählung *Ich bin dein Mensch*, die von einer Liebesbeziehung zwischen einem Androiden (Tom) und einer Menschenfrau (Alma) handelt, zeigt sich eine große Ähnlichkeit zwischen Mensch und Maschine, insbesondere im Verhalten der weiblichen menschlichen Protagonistin und dem als Mann konfigurierten Hubot. Nicht nur Tom, auch Alma scheint keine Gefühle zu haben, wenn man ihr Verhalten gegenüber ihrem Umfeld analysiert, und es werden nicht allein dem Hubot, sondern auch der menschlichen Figur (im übertragenen Sinn) Puppenaugen attestiert. Die Ähnlichkeit zwischen Mensch und Maschine wird im Text allerdings nicht nur erzeugt, sondern auch ausgestellt, wenn der Restaurantbesitzer Jacqui nicht mehr von seinen Avataren zu unterscheiden ist, Almas Exfreund Julian eine weibliche Hubot mit dem Namen Alma erwirbt und die menschliche Alma träumt, dass sie ein Hubot sei und sich gegen Ende der Erzählung fragt, „ob er [Tom, N.M.] nicht recht hat, ob er nicht schon Mensch ist und sie der Robot, dessen biologisches Betriebssystem aus dem Ruder läuft.“<sup>23</sup> Die Ähnlichkeit wird auch auf der Ebene der Darstellung gespiegelt, wie folgende zwei Textstellen veranschaulichen:

Sie weiß, dass er sich hinter sie stellen und ihr den Nacken massieren wird. Sie braucht bloß die Schultern einmal nach hinten zu rollen und dabei zu seufzen. [...] Tom entdeckt ein graues Haar, das ihn irritiert; es ragt vorn aus ihrer gewellten brünetten Shag-Frisur auf. Mit einem Ruck reißt er es aus seiner Wurzel und hält es ihr vor die Nase.<sup>24</sup>

Sie fährt mit den Fingern durch sein Haar, einige Fäden lösen sich. Mit besorgter Miene hält sie sie ihm vor die Nase. „Schau mal hier.“ Sie steht auf, stellt sich hinter ihn und massiert ihm die Schultern und den Nacken.<sup>25</sup>

Die Verhaltensweisen von Mensch und Hubot, männlich und weiblich gelesenen Figuren ähneln sich bis auf Details. Die finale Selbsterstörung Toms, die erfolgt, nachdem er aufgrund einer von Alma veranlassten, unprofessionellen Nachinstallation eines Dominanz-Programms unbeabsichtigt ihren Tod herbeigeführt hat, scheint im Affekt zu erfolgen. Die Erzählung lässt allerdings offen, ob die – vage an Lennards Suizid erinnernde – Selbsterstörung nicht wie die davor erfolgende Benachrichtigung der Polizei einem vorprogrammierten, an Isaac Asimovs Robotergesetze erinnernden Skript folgt. Der Roman suggeriert wiederum, dass sowohl Tom als auch Alma als Programme in einem Hubot und folglich über die Textgrenzen hinweg weiterleben und ein textübergreifendes *Mind-Uploading* erfolgt. Da auch die Regisseurin des Kinofilms einen Gastauftritt im Roman hat, wird der Eindruck einer transmedialen Geschichte von androiden Menschen und menschlichen Android:innen bestärkt. Die

---

22 Fessmann verwendet in ihrer Rezension in der *Süddeutschen Zeitung* den Begriff „Skript“, allerdings eher nebenbei (vgl. Fessmann: „Emma Braslavsky erfindet eine Androidin“).

23 Emma Braslavsky: „Ich bin dein Mensch“. In: *2029. Geschichten von morgen*. Hrsg. von Stefan Brandt, Christian Granderath und Manfred Hattendorf. Berlin 2019, S. 17–86, hier S. 85.

24 Ebd., S. 20.

25 Ebd., S. 75.

ansatzweise tautologischen Formulierungen verweisen auf die gemäß Dath für die Erkenntnis notwendige Ähnlichkeit in der Andersheit.

Wie Lennard im Roman ist auch die weibliche Protagonistin des Kinofilms, die wie in der Erzählung Alma heißt, mit der Entzifferung von Texturen und Schriften beschäftigt und interessiert sich im Rahmen ihrer Forschung für die Poetizität der Keilschrift, die bislang als ausschließlich informative Schrift wahrgenommen wurde.<sup>26</sup> Dies verbindet Alma wiederum mit der Hubot Roberta, die Lennards poetische Text(fragment)e als Kunst zu deuten versucht. Alma ist eine rationale Figur, die ihrer wissenschaftlichen Arbeit sämtliche anderen Lebensbereiche unterordnet, wie Dath in seiner sehr positiven Rezension des Films herausstreicht.<sup>27</sup> Aus pragmatischen Gründen nimmt sie wie Roberta, die ebenfalls Bestandteil eines Experiments ist, an einem Versuch teil, da sie dadurch ihre Position innerhalb des wissenschaftlichen Instituts, in dem sie arbeitet, verbessern kann. Auch die Szene, in der ein gewaltsamer, aus dem Upgrade von Tom resultierender Sexualakt beschrieben wird, zeugt von Almas Ehrgeiz, da sie den dominanten männlich zu lesenden Roboter in die Schranken weisen und ihn nach ihren Regeln bzw. Skripten agieren lassen möchte.<sup>28</sup> In dieser Szene ist jedoch auch vom Einschreiben in den Körper eines Menschen, d.h. von körperlicher Gewalt als eine Form von Skript die Rede, was wiederum an die im Roman erfolgende Beschreibung der Stadt als (verfügbarem) Körper erinnert, der seinerseits auf den von einer Autorin entworfenen Textkörper verweist. Auch die Parallelisierung und Überkreuzung von Menschen und Roboter:innen findet sich in der Verfilmung der Erzählung. Ein Beispiel dafür sind die Episoden mit Almas Vater, der aufgrund einer Demenzerkrankung körperlich und mental das Gegenteil von Tom verkörpert, infolge der fehlenden Erinnerung jedoch auch eine große Ähnlichkeit zum erinnerungslosen Hubot aufweist. Der Erzählstrang, der den in bescheidenen Verhältnissen lebenden Vater fokussiert und in der Erzählung fehlt, dient sowohl der Verstärkung als auch der Problematisierung von Dichotomien, u.a. derjenigen zwischen Wissenschaft (Alma) und Alltag (Vater) sowie zwischen Stadt und Land, die beispielsweise durch das (inszeniert kitschige) Land- und Naturerlebnis von Alma und Tom zusätzlich betont wird und an die Gegenüberstellung von Stadt und ländlicher Kleinstadt im Roman denken lässt.

Mit Blick auf die Darstellung des Verhältnisses zwischen Menschen und Hubots hat Simon Sahner in einer Sammelrezension Braslavskys (im Roman entworfene) Zukunftsvision als zaghaft kritisiert:

Naheliegender wäre es im Roman etwa gewesen, anhand der Hubots zu zeigen, inwieweit sexuelle Beziehungen zu Robotern auf Liebesbeziehungen, die Reproduktion oder die Gendergerechtigkeit einwirken. [...] Braslavsky [sei] sich durchaus über diese Konflikte im Klaren [...], aber sie versäumt, den entscheidenden Schritt weiterzugehen, um hier eine wirklich profunde Zukunftsvision zu entwerfen, anhand derer wir an uns selbst die Frage stellen können, wer wir als Menschen sind und sein wollen.<sup>29</sup>

**26** In der Erzählung ist Alma eine erfolgreiche Paartherapeutin. Im Rahmen der filmischen Adaption der Erzählung wurde indessen die Skript- und Kunstthematik weiter ausgebaut, wie die Veränderung des Berufs der Protagonistin zeigt.

**27** Vgl. Dietmar Dath: „Das liebende Herz schlägt halbautomatisch. Maria Schraders Science-Fiction-Dramakomödie *Ich bin dein Mensch* macht mehr richtig als die beste Maschine“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 149/2021, S. 11.

**28** Vgl. Braslavsky: „Ich bin dein Mensch“, S. 77.

**29** Simon Sahner: „Was wäre, wenn Technologie uns die Arbeit abnähme? Literarische Planspiele zwischen Hubots und Facebook-Revolutionen“. In: *WWW-Mag*, 19.11.2019, <https://www.mag.de/debatten/beitrag/literarische-planspiele-zwischen-hubots-und-facebook-revolutionen> (13.09.2022).

Der Beobachtung, dass die Rückwirkungen des speziesübergreifenden Zusammenlebens mit Hubots auf die Menschen im Roman ausgespart werden, kann entgegnet werden, dass der Roman eine Dekonstruktion klassischer Dichotomien und eine auch positiv bewertbare Verschiebung der anthropozentrischen Perspektive vorführt, wie die Wahl einer Androidin als Perspektivträgerin unterstreicht. Obwohl die gestiegene Suizidrate darauf schließen lässt, dass es sich beim Roman um einen dystopischen Text handelt, kann sein Ausgang, die Vereinigung von Mensch und Maschine, und v.a. die Beständigkeit von Skripten und Programmen über Textgrenzen hinaus als Fingerzeig in Richtung (Kunst/Literatur als) Utopie gelesen werden. Einerseits bilden Mensch und Maschine in dieser Utopie keine Gegensätze mehr, was am Ende der Erzählung durch einen romantischen Liebestod und am Ende des Films durch das Wiedersehen von Tom und Alma und der Erinnerung Almas an ihre Kindheit verkörpert wird. Andererseits erfolgt, insbesondere im Kontext der Skript-Motivik und der Thematik des Schreibens oder der Kunst, ein Hinweis auf eine graduelle Differenz zwischen Mensch und Maschine. Über drei Formate – Roman, Erzählung und Film – hinweg wird ein transmediales Narrativ (oder narratives Skript) entworfen, das weibliche Skripte in den Vordergrund rückt. Insbesondere durch die Wahl eines weiblich zu lesenden Hubots wird die Gender-Thematik ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt und nach dem Potenzial weiblicher Skripte bzw. Weiblichkeit als Skript gefragt, wie die nachfolgenden Textstellen veranschaulichen. So reagiert etwa der Polizeidirektor auf die Frage von Roberta, weshalb sie als Frau bestellt wurde, mit dem Hinweis, dass es sich um eine Deeskalationsmaßnahme handle. „Und, Roberta, mal ganz unter uns, hinter deiner weiblichen Fassade steckt doch auch Superman“ (50), so lautet der daran anschließende Versuch, außergewöhnliche oder übermenschliche Leistungen männlich zu kodieren. Die Kriminalkommissarin, der Roberta zugeteilt wird, ist vom Neuzugang einer Kollegin wenig begeistert: „Ich bin nicht deine Freundin, klar? Ich hab keinen Bock auf Frauenverschwörung. Ich habe mir den Respekt der Kollegen hier hart erarbeitet, und das wirst du auch tun müssen.“ (50) Roberta versucht, Geschlechterklischees zu analysieren, kommt aufgrund von deren Kontingenz allerdings nicht allzu weit: „Sie versuchte zu verstehen, was als weiblich markiert wurde, warum nach traditionellem Verständnis einer männlichen Mehrheit das Weibliche in ein Schattenreich verbannt werden sollte, das Frauen sich mit Chaos und Finsternis zu teilen hatten.“ (57) Während diese Textstellen wie die Stadtbeschreibung am Anfang des Romans Geschlechterstereotypen reproduzieren, werden im Text auch traditionelle Geschlechtervorstellungen unterwandert, wenn beispielsweise kunstbetriebliche oder literarhistorische Klischees wie die empfindsame Künstlerin oder der geniale Künstler unterminiert werden. Lennard wird als erfolgloser, empfindsamer Künstler dargestellt, dessen Texte epigonalen Charakter haben und der einer Traum- oder Kinderwelt verpflichtet ist, während seine Mutter Hilde Fischer eine erfolgreiche Drehbuchautorin und Roberta eine zielorientierte Programmiererin ist.

Im Roman wie in der Erzählung wird ein Ausgleich bezüglich der Geschlechterrollen – allenfalls auch eine „Gendergerechtigkeit“<sup>30</sup> – angestrebt, wovon u.a. die Motti des Romans zeugen. Dem ersten Motto, das aus Ovids *Metamorphosen* stammt und auf den seinen Vater hinter sich lassenden Ikarus verweist, wird ein zweites Motto aus dem „Mother“ betitelten Lied von Pink Floyd zugeordnet. Die kurz vor Ende des Romans erfolgende

---

30 Ebd.

Referenz auf Ovids Text verweist auf eine textinterne Befragung genderspezifischer Darstellungen und kanonischer Texte, ebenso der Hinweis auf eine fehlende Episode dieses Klassikers, nämlich die Entbindung des Sohns von der Mutter, bei der letztere die Hauptrolle spielt (vgl. 268). Roberta wiederum aktiviert im Hinblick auf Lennard sowohl Mutterschafts- als auch Vaterschaftsskripte. Sie macht ihn zur Kunstfigur, die im Unterschied zur menschlichen Version von Lennard erfolgreich zur Mutter zurückkehrt, nachdem der Vater gestorben und seine Position im ödipalen Gefüge freigeworden ist. Roberta fungiert dabei als Urheberin oder Autorin und nicht wie die Liebesroboterin Beata als Objekt der Verehrung (Muse), weshalb sie Lennards rationaler Mutter Hilde ähnelt. „Sie hatte die Drehbücher der wichtigsten Filme geschrieben, in denen Leonhard Fischer [ihr Mann, N.M.] die Hauptrolle gespielt hatte.“ (225) Lennards Mutter hat auch das literarische Skript entworfen, das auf Umwegen zu Lennard gelangte und seine Zukunft als (von der Mutter so wahrgenommenen) Verlierer präfigurierte. Es handelt sich um die Geschichte von einer Katzenfamilie, deren ältestes Katzenjunge in den Mutterleib zurückzukehren versucht und von der Mutter aufgrund seines gewaltsamen Verhaltens verstoßen wird (vgl. 25–26). Je nach Perspektive oder Narrativ kann Lennards Tod als Erfolg – frei nach Goethe: eine Rückkehr zu den Müttern – oder als Misserfolg – Suizid aufgrund ausbleibenden Erfolgs – interpretiert werden. Mit dieser romaninternen Erzählung hängt auch die Omnipräsenz der Geburts- und Gebärmuttersymbolik des Textes zusammen, auf die zurückgegriffen wird, um Lennards Suizid im Flughafensee zu beschreiben, und die mit der Thematik des Schreibens, der Skripte, verbunden ist. Weiblichkeit ist, so kann resümiert werden, nicht nur eine Eigenschaft, die sich Roberta aufgrund fehlender Vorbilder zuerst erschließen oder errechnen muss und dann aneignen kann, sondern ein potenziell subversives Skript, wie Dagmar Fink in Rückgriff auf Donna Haraways Überlegungen zu Cyborgs vorgeführt hat.<sup>31</sup> Schreibend können sowohl traditionelle Ursprungserzählungen perpetuiert als auch konkurriert werden, indem andere, z.B. feministische Erzählungen entworfen und dadurch die Prämissen der dominanten (heteronormativen) Kultur (die Ursprungserzählungen) in Frage gestellt werden. Mit Dath kann man Science-Fiction insgesamt als ein Schreibsystem beschreiben,<sup>32</sup> dessen feministisches Potenzial er anhand der SF-Autorin und -Theoretikerin Joanna Russ aufzeigt.<sup>33</sup>

In Braslavskys Erzählung weist bereits die Übersetzung des englischsprachigen Liedtitels „I'm your man“, der auch mit „Ich bin dein Mann“ übersetzt werden könnte, auf eine sprachimmanente Marginalisierung weiblicher Personen hin. Wie im Roman werden auch in diesem Text Eigenschaften weiblicher Figuren nicht naturalisiert, sondern explizit als Konventionen, Programme oder Skripte kenntlich gemacht und durch Überspitzung Muster der Wahrnehmung und Darstellung herausgestrichen. Die Erzählung folgt wie der Roman mit seinen den Ermittlungstagen gewidmeten Kapiteln einem strengen (Kompositions-)Muster, genauer dem titelgebenden Lied von Leonard Cohen. Durch die Voranstellung von jeweils drei Zeilen bzw. Versen, die den Inhalt der nachfolgenden Kapitel konturieren, wirkt die Erzählung wie eine Variation des Liedes. Auf der Ebene des Inhalts wird gezeigt, dass die Zukunftsprognosen ermöglichende

**31** Vgl. Dagmar Fink: *Cyborg werden. Möglichkeitshorizonte in feministischen Theorien und Science Fictions*. Bielefeld 2021, S. 133–134. Mit Blick auf Braslavskys Texte sind Haraways Überlegungen, dass Cyborgs Geschöpfe sind, die die Natur-Kultur- sowie die Mann-Frau-Dichotomie außer Kraft setzen, von besonderem Interesse.

**32** Vgl. Dath: *Niegeschichte*, S. 469.

**33** Vgl. Ebd., S. 442–527.

Mustererkennung und -veränderung eine Gemeinsamkeit von Hubots und Menschen ist. Dies verweist wiederum auf den Fokus von Braslavskys Zukunftstexten, die nicht die Regeln des Zusammenlebens selbst, sondern die konstitutive Funktion von Skripten und Programmen für die zeitgenössische Gesellschaft und Kultur ins Zentrum der Handlungen stellen, wovon auch die kursiv gesetzten Textbausteine innerhalb des Romans und der Erzählung zeugen. Die Texte stellen auf diese Weise das (bestehende Text-)Material, mit dem sie arbeiten, und damit auch das Genre als (Konfigurations- und Kompositions-)Maschine – so die Veranschaulichung des Genre-Konzepts bei Dath<sup>34</sup> – aus, wie im letzten Teil gezeigt werden soll.

### **3. Reflexion über Darstellungs- und Wahrnehmungsmuster sowie (weibliche) Autorschaft**

Die Frage, was ein Mensch, eine Frau oder ein Mann sei, wird im Roman und ansatzweise auch in der Erzählung mit der Frage verwoben, was Kunst sei. Daran anschließend wird gezeigt, dass es keine notwendigen oder natürlichen Kriterien gibt, die über eine Zuordnung entscheiden, sondern dass diese relativ zu bestehenden Skripten – u.a. Konventionen – erfolgen. Die Unterscheidung von künstlich – beispielsweise die Sprache eines Roboters – und künstlerisch – z.B. das Gedicht eines menschlichen Dichters – wird sowohl im Roman als auch in der Erzählung dekonstruiert, mitunter bereits im Romantitel, der an laienhafte Lyrik erinnert und Resultat von Lennards Dichtkunst oder Robertas Kopierprogramm sein könnte. Anhand der beiden Hauptfiguren des Romans zeigt sich, dass die Unterscheidung von Mensch und Maschine relativ ist, da beide Figuren über Standardkörper und Skripte – bei Lennard die DNA, bei Roberta die Dienstprogramme – verfügen, Skripte erstellen, die bezüglich Lennard als Gedichte, Märchen und Aphorismen und bezüglich Roberta als Programme bezeichnet werden, und Bilder anfertigen, die bei Lennard Zeichnungen und bei Roberta Scans genannt werden. Einen Unterschied machen die für die jeweiligen Produkte verwendeten Bezeichnungen oder Kategorien, denen ein wertendes Moment innewohnt, nicht die Skripte oder Produkte selbst, und generell die grobe Unterscheidung in natürliche vs. künstliche, aber auch weibliche vs. männliche Erzeugnisse. Die zahlreichen Hinweise auf Skripte, Programme und Texturen schaffen im Roman (und auch in der Erzählung) eine Verbindung zwischen auf den ersten Blick unvereinbarer Bereiche wie Natur und Technik sowie Kunst und Künstlichkeit und zeugen von Auflösungen bestehender Dualismen oder Dichotomien. Themen wie Reproduktion, Verdoppelung oder Kopie verweisen nicht nur auf prototypische Praktiken der Hubots, sondern sind thematisch auch mit dem im Text aufgegriffenen Begriff Kitsch verwoben, der u.a. als Reproduktion bestehender Kunst zu Unterhaltungs- und Illustrationszwecken beschrieben werden kann.<sup>35</sup> Es geht hier im Wesentlichen um

---

**34** Vgl. ebd., S. 762.

**35** Das Wort ‚Kitsch‘ entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts und entwickelte sich im 20. Jahrhundert zu einem internationalen Begriff, der sich dadurch auszeichnet, dass er „auf alle Bereiche ästhetischen Verhaltens“ angewandt werden kann und dass er eine „eindeutige evaluative Bedeutung einer negativen ästhetischen Bewertung“ hat (Dieter Kliche: „Kitsch“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Hrsg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart 2010, S. 272–288, hier S. 273). Als strukturelle Merkmale des Begriffes führt Kliche Inadäquatheit, Heterogenität, Dysfunktionalität, Anhäufung/Überhäufung, Synästhesie sowie Mittelmäßigkeit und Komfort auf (ebd. S. 276–277).

die Reflexion über die (automatische) Reproduktion von (unterschiedlich bewerteten) Wahrnehmungs- und Darstellungsmustern.

In Braslavskys Texten finden sich als kitschig wahrnehmbare Bilder, Formulierungen und Vorstellungen sowie populäre Figuren wie der im All verschwindende Astronaut Major Tom aus Dawid Bowies Lied *Space Oddity* (1969), der hypermaskuline Androide Terminator aus dem gleichnamigen Film (1984) oder die hyperfeminine Lara Croft des Computerspiels *Tomb Raider* (1996). Auf der Inhaltsebene der Texte wird so der Raum zwischen Kanon, für den die intertextuellen Referenzen u.a. auf Goethes *Faust*, Joyces *Ulysses* oder Heiner Müllers *Hamletmaschine* stehen, und Populärkultur, die ihren eigenen Kanon hervorgebracht hat, sowie zwischen Kunst und Kunsthandwerk (Technik im weiteren Sinn) vermessen. Die Produktion von Kitsch verkörpert im Roman Lennard (und die ihn rezipierende und kreativ weiterschreibende Roberta):

Die Logo-Entwürfe für seine Firma waren von Erzählungen und Aphorismen gerahmt, keine Slogans, keine Versprechungen, sondern oft an Kitsch grenzende Weisheiten aus der Welt eines gefühlsstarken Träumers. Seine Habseligkeiten wiesen ihn als ein Wesen aus, das offenbar verloren war in einer Welt, für die es nicht die geeigneten Programme zur Verfügung hatte. Fast so wie Roberta. (161)

Ein paar Seiten später wird die Kitsch-Thematik explizit auf das Menschsein bezogen: „Vor Kitsch ekelten sich die Menschen [...], denn Kitsch erlebten sie offenbar als Bedrohung ihrer Idealvorstellung des Menschen als rationales Wesen. Kitsch zielte auf Gefühle, und Gefühle waren einfach zu steuern und einfach zu simulieren“ (183). Kunst wird auf diese Weise als Distinktionsmerkmal der Menschen gegenüber den Hubots kenntlich gemacht, wobei die Engführung von Lennard und Roberta dies zugleich negiert.

Die Gegenüberstellung von Kitsch und Kunst illustriert im Text nicht nur die Leitdichotomie von Emotion und Verstand oder von Kopie und Original, sondern sie steht auch für einen (Meta-)Diskurs über weibliches Schreiben und/oder SF, die beide oftmals im Bereich der (bloßen) Unterhaltung angesiedelt werden. Letzteres ist gemäß Cornils problematisch im Hinblick auf die Rezeption und Wertschätzung von SF-Texten: „The verdict ‚unterhaltsam‘ (entertaining) is still the kiss of death for a work that wants to be taken seriously in German literary circles.“<sup>36</sup> Es geht um Fragen der Tradition, die textintern u.a. durch das Motiv der Kopie und der Darstellung von Lennards Kunst als epigonal thematisiert werden, und der Wertung, wofür die Überlegungen zur Funktion des Kitsches stehen. Die Frage, die Nicole Seifert in ihrem Buch *FRAUEN LITERATUR – Abgewertet, vergessen, wiederentdeckt* aufgeworfen hat und die sich auf das Genre der sogenannten ‚Frauenliteratur‘ bezieht, nämlich jene, warum Frauenliteratur als eigenständiges Genre existiert, geht mit einem Hinweis auf die Abwertung durch eine Genrezuteilung einher, die andeutet, dass es sich bei besagter Literatur um „trivial[e], banal[e] und kitschig[e]“<sup>37</sup> handelt. Eine Rezeption, die in Richtung Tendenzliteratur weist und einen Trivialitätsverdacht schüre, verhindere die Kanonisierung der jeweiligen Texte, die in Folge auch nicht wieder aufgelegt oder literaturgeschichtlich erfasst werden.<sup>38</sup> In

<sup>36</sup> Cornils: *Beyond Tomorrow*, S. 184.

<sup>37</sup> Seifert: *FRAUEN LITERATUR*, S. 129.

<sup>38</sup> Ebd., S. 93 und S. 97. Die Zuteilung der Texte von Autorinnen zur Trivialliteratur führt Russ auch als ein Kriterium auf, das den Umgang mit von Autorinnen verfasster Literatur steuert (vgl. Russ: *How to Suppress Womans' Writing*, S. 54).

diesem Zusammenhang spricht Seifert auch von einem „Kitschvorwurf“<sup>39</sup>, der aufgrund von Geschlechterklischees viel häufiger Texte von Autorinnen als diejenigen von Autoren trifft. Die Zuschreibung derartiger Attribute, insbesondere im Hinblick auf weiblich gelesene Körper und Tätigkeiten, zu denen auch das Schreiben zählt, wird in Braslavskys Roman anhand des Kitsch-Motivs thematisiert und problematisiert. Im Text wird die Wertung von Literatur anhand der Großgattung Lyrik explizit thematisiert, indem Robertas Umgang mit Literatur wie folgt beschrieben wird: „[S]ie zitierte einen Abschnitt aus seinen Aufzeichnungen, der Robertas Auffassung nach dieser Situation einen Sinn einschrieb, denn Lyrik war doch, so hatte sie es verstanden, der beste Schutz vor Banalität.“ (123) Sowohl die textinternen Überlegungen zur Thematik des Kitsches als auch der Versuch, Braslavskys Zukunftstexte mit Rückgriff auf die Skript-Motivik zu verstehen, lassen sich auf die Frage beziehen, wie der Umgang mit Literatur textintern modelliert wird und entsprechende Impulse im Hinblick auf eine (im doppelten Sinn zukünftige) Kanonisierung interpretiert werden können. Originalität scheint nicht im Vordergrund zu stehen, weder auf einer inhaltlichen (vgl. 222) noch einer bezüglich Genreliteratur selbstreferenziellen Ebene. Das Romanende, die Wiedervereinigung von Mutter und (verlorenem) Sohn, wirkt auf den ersten Blick melodramatisch bis kitschig. Dass der vermeintliche Lennard, der in Wirklichkeit ein Scan des Bewusstseins des verstorbenen Lennard in einem Roboter-Körper ist, seinen Körper der erbarungslosen Mutter zurückgibt, d.h. die Geburt rückgängig zu machen versucht, ist jedoch nur konsequent, da dieses Wesen, eine modifizierte Form von Roberta, so eine eigene Ursprungsgeschichte, eine subversive Geschichte, entwirft und nicht mehr nur die Zeichnungen des Vaters und die Literatur der Mutter, die elterlichen Lebensgeschichten, imitieren muss.

In Entsprechung zu einer Vielzahl von SF-Texten, -Filmen und -Serien greifen Braslavskys Texte die Frage auf, was ein Mensch sei. Sie verschieben den Fokus jedoch auf Skripte aus dem Bereich der Technik, also Algorithmen und andere Programme, und solche aus dem Bereich der Literatur, z.B. aus der im Text benannten Epoche der Romantik und der Aufklärung. So wird aufgezeigt, dass die Frage nach der *conditio humana* auf keine ontologische Antwort abzielt. Die Formulierung, dass der romantische Schriftsteller Lord Byron Gefühle programmierte (vgl. 212), unterstreicht die Engführung von Mensch und Maschine, Technik und Kultur sowie Braslavskys entspannten Umgang mit kanonisierten Autoren. Braslavskys Roman, ihre Erzählung und deren Verfilmung sind zudem selbst Skripte, die im besten Fall nicht nur die Gegenwart beschreiben und reflektieren, sondern auch die Zukunft beeinflussen, indem sie sich in den gegenwärtigen Diskurs zum Verhältnis von Mensch und Technik oder Gender und Technik einschreiben, die anthropozentrische Perspektive ausweiten oder verschieben und posthumane Skripte entwerfen. Der Roman parallelisiert zwar menschliche DNA und Konventionen mit den Programmen und Algorithmen von KI, zeigt jedoch auch auf, dass gerade in der Literatur oder allgemeiner der Kunst – man denke an die Funktion von Leonard Cohens Liedtext in der Erzählung *Ich bin dein Mensch* – kein eindeutiger, entzifferbarer Code vorliegt. Die Vorstellung, dass Algorithmen objektiv und menschliche Urteile subjektiv seien, wird auf diese Weise negiert, zumal menschliche Urteile und genderspezifische Vorurteile in die Entwicklung

---

39 Seifert: *FRAUEN LITERATUR*, S. 114.

von Technologien und Algorithmen eingeflossen sind.<sup>40</sup> Gerade die vermeintliche Auslagerung menschlicher Entscheidungen oder deren *Blackboxing* ist eine höchst problematische Entwicklung,<sup>41</sup> der durch die Wahl einer KI als Perspektivträgerin begegnet und so ein (narrativer) Einblick in eine exemplarische Blackbox gegeben wird. Während in *Die Nacht war bleich* die menschliche Figur Urheber von literarischen Texten ist und die Hubot Roberta sie lediglich appropriiert, wird in *Ich bin dein Mensch* der Hubot Tom lyrisch tätig bzw. verwendet lyrische Formulierungen, um seine Umwelt zu beschreiben. Dies deutet an, dass die Literatur nicht nur ein Instrument ist, um narrativ die Überlegenheit des Menschen über Roboter:innen zu belegen, sondern dass ihr subversives Potenzial und ihre Zukunftsfähigkeit ausgestellt wird. Der Roman zeigt anhand der Parallelisierung von Programmen und literarischen Texten auch auf, dass Schreiben selbst eine Technologie ist, die eigene Welten kreiert und deshalb auch als eine Form der Intervention in die Schreib-Gegenwart verstanden werden kann. Dass Roberta, die laufend Skripte generiert, am Schluss die (physische) Gestalt Lennards annehmen muss, um ein ‚Werk‘ abschließen und Erfolg haben zu können, spricht jedoch eine klare Sprache im Hinblick auf die (repressiven) Normen und Maßstäbe einer in die (nahe) Zukunft verlängerten (Schreib-)Gegenwart. Lediglich die Netzworlbildung bringt Roberta ihren Plänen näher, ähnlich wie die Zusammenarbeit mit der Regisseurin Maria Schrader Braslavskys Erzählung zu mehr Sichtbarkeit verholfen hat. Es ist folglich der Literaturbetrieb der nahen Zukunft, der in Braslavskys *Near Future*-Texten mit anvisiert wird und der aufgrund von Initiativen wie #breiterkanon<sup>42</sup> hoffentlich nachhaltig vom *gender gap* etc. befreit werden wird. Da Braslavskys Texte mit binären Geschlechterstereotypen operieren, stehen v.a. Zuschreibungen wie Genialität an den männlichen Künstler und das Schreiben weiblicher Figuren als Abweichung von der (männlich dominierten Kunst-)Norm im Zentrum der literarischen Auseinandersetzung. Trotz dieses dualistischen Ansatzes können Braslavskys deutschsprachige SF-Texte jedoch als eine Innovation hinsichtlich des prototypisch als männlich wahrgenommenen Genres Science-Fiction interpretiert werden, da sie Aufmerksamkeitsökonomien und Bewertungsmechanismen sichtbar machen und sich damit in die Tradition feministischer Science-Fiction einreihen, die im „Wiedererzählen von Ursprungsmythen [...] die zentralen Mythen der westlichen Kultur untergraben. [...] Es werden also nicht allein die Konstruktionen dualistischer Strukturen herausgestellt, sondern auch andere Konfigurationen entwickelt.“<sup>43</sup> Gerade mit Blick auf die Stadt Berlin mit ihrer (trotz steigenden Mietpreisen und Lebenshaltungskosten anhaltenden) Anziehungskraft für Künstler:innen, aber auch auf ihre literarische Verarbeitung können Narrative und Darstellungskonventionen auf die transportierten Wertmaßstäbe hin beleuchtet werden. Durch die Erschaffung eines neuen Künstler:in-Typus, der weder Mensch noch Maschine, weder Frau noch Mann ist und der alternative Skripte verkörpert und generiert, werden Leser:innen mit Blick auf eine nahe Zukunft zum Nachdenken über die eigene Lesesozialisierung und die damit

40 Vgl. Jutta Weber: „Human-Machine Learning und Digital Commons. K/Ein Manifest“. In: *In digitaler Gesellschaft. Neukonfigurationen zwischen Robotern, Algorithmen und Usern*. Hrsg. von Kathrin Braun und Cordula Kropp. Bielefeld 2021, S. 213–222, hier S. 214.

41 Vgl. ebd., S. 215.

42 Zum Projekt #breiterkanon. Kanondiskussionen in Literaturwissenschaft, Feuilleton und auf dem Buchmarkt vgl. <https://breiterkanon.hypothesen.org/> (13.09.2022).

43 Vgl. Fink: *Cyborg werden*, S. 104–105.

verbundenen blinden Flecken angeregt. Auf diese Weise arbeitet Braslavsky an einer alternativen Traditionsbildung im Bereich der Science-Fiction mit, die entsprechend der Überlegungen von Russ die Wahrscheinlichkeit erhöht, dass SF-Literatur von weiblichen und non-binären Autor:innen sichtbarer und in den Fokus von Kanonisierungspraktiken rücken wird.

## ***Dürfen Schwarze Blumen malen?* (Sharon Dodua Otoo). Heterogenität im Kanon und/trotz Literaturpreise(n)**

### **Abstract**

Literaturpreise werden von der (literarischen) Öffentlichkeit als klassisches Kanonisierungsinstrument aufgefasst, das Aufmerksamkeit schafft und mitbestimmt, welche Bücher und Autor:innen in den Kanon aufgenommen werden. Genau diese Möglichkeit wurde in den letzten Jahrzehnten von Preisen wie dem Adelbert-von-Chamisso-Preis eingesetzt, um möglichen Ausschlüssen von eingewanderten Autor:innen entgegenzuwirken und einen breiteren Kanon zu propagieren. Literaturpreise wie der Deutsche oder der Österreichische Buchpreis verbreitern den Kanon allerdings nur bedingt.

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Schnittstelle von und den Wechselwirkungen zwischen Literaturpreisen, Kanon(bildung) und der Heterogenität im Literaturbetrieb der Gegenwart. Der Zusammenhang zwischen Literaturpreisen und Aufmerksamkeit wird erläutert sowie die Gratwanderung zwischen Preisen für marginalisierte Gruppen und der gleichzeitigen Gefahr der Schubladisierung, gegen die sich nicht zuletzt die Autor:innen wehren.

**Keywords:** Literaturpreise, Kanon, eingewanderte Autor:innen, Aufmerksamkeit, Heterogenität

### **Einleitung**

*Dürfen Schwarze Blumen malen?* hat die Autorin Sharon Dodua Otoo ihre Eröffnungsrede beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb 2020 betitelt und darin nach den Möglichkeiten, der Präsenz und der Repräsentation von Schwarzen Künstler:innen gefragt und diese eingefordert.<sup>1</sup> Otoo selbst hatte im Jahr zuvor den Bachmann-Preis gewonnen und nutzte die Plattform als Eröffnungsrednerin um darauf hinzuweisen, dass der deutschsprachige Literaturbetrieb nach wie vor homogen und undurchlässig sei und es vor allem für Zugewanderte, für Schwarze Schriftsteller:innen, für Autor:innen, deren Erstsprache nicht Deutsch ist (wobei sich diese Aspekte auch überlappen können), immer noch schwierig sei, ihre Bücher zu veröffentlichen, sie an die Leser:innen zu bringen und Auszeichnungen dafür zu erhalten. Letztere sind aber – in Form von Literaturpreisen und Literaturwettbewerben – neben Rezensionen ein wichtiges Mittel, um Aufmerksamkeit im literarischen Feld zu generieren. Diese Aufmerksamkeit meint einerseits das vermehrte unmittelbare Interesse an Texten und den Autor:innen, das sich nicht zuletzt in ökonomischem Kapital ausdrückt. Andererseits ist sie einer der Faktoren, die Kanonisierungsprozesse in Gang setzt,<sup>2</sup> wobei die dabei entstehenden Kanones ganz unterschiedlich sein können: von der Best-of-Summer-über die Jahreshitliste zu den wichtigsten Werken des Jahrzehnts oder des neuen Jahrtausends. Wurde einem Werk ein Preis wie der Deutsche Buchpreis, der Preis der Leipziger Buchmesse, der Booker Prize oder der Prix Goncourt verliehen, ist die Wahrscheinlichkeit, in diesen Kanones berücksichtigt zu werden, ungleich größer als

---

1 Sharon Dodua Otoo: *Dürfen Schwarze Blumen malen? Klagenfurter Rede zur Literatur 2020*. Klagenfurt/Celovec 2020.

2 Vgl. Markus Joch/York-Gothart Mix/Norbert Christian Wolf (Hrsg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Tübingen 2009.

ohne eine solche Auszeichnung. Diese Wirkkraft von Literaturauszeichnungen wird in den letzten Jahrzehnten von einigen neu geschaffenen Preisen bewusst eingesetzt, um möglichen Ausschlüssen entgegenzuwirken und damit einen heterogenen Literaturbetrieb sowie in der Folge einen breiteren Kanon zu propagieren.<sup>3</sup> Beispiele für solche Preise sind der deutsche Adelbert-von-Chamisso-Preis und der österreichische Preis „schreiben zwischen den kulturen“ der *edition exil*.<sup>4</sup> Beide Preise verstehen sich als Plattform und Sprungbrett für nach Deutschland bzw. Österreich zugewanderte Autor:innen, was bereits oft zum Erfolg geführt hat. Andererseits werden die Auszeichnungen dafür kritisiert, dass sie die Autor:innen marginalisieren, sie in die ‚Migrationsschublade‘ stecken und damit erst Recht die Teilhabe am literarischen Feld erschweren. Statt Heterogenität, so der Vorwurf, würden sie eher Exotisierung und Gettoisierung vorantreiben. Doch welche Macht und Möglichkeiten haben Literaturpreise tatsächlich, den Literaturbetrieb vielfältiger zu machen bzw. die vorhandene Heterogenität auch wirklich abzubilden?

In diesem Beitrag untersuche ich die Schnittstelle von und die Wechselwirkungen zwischen Literaturpreisen, der Heterogenität im Literaturbetrieb der Gegenwart und Kanon(bildung). Dabei gehe ich auf die Bedeutung von Aufmerksamkeit im literarischen Feld ein, das ich mit Pierre Bourdieu als ein Kräftefeld verstehe, auf das alle darin vertretenen Protagonist:innen einwirken. Danach betrachte ich beispielhaft einige der großen Preise und zeige, welche Auswirkung die Aufmerksamkeitsmaximierung durch Literaturpreise besonders in Bezug auf die kulturelle und sprachliche Vielfalt im Literaturbetrieb haben kann. Im nächsten Abschnitt stelle ich Preise vor, die für marginalisierte Gruppen geschaffen wurden, was einerseits konkrete Möglichkeiten für Autor:innen geschaffen hat, andererseits Ausschlussmechanismen im literarischen Feld noch deutlicher hat zu Tage treten lassen. Letztlich stellt sich die Frage, wie eine Balance gefunden werden kann zwischen Ausgrenzung und Exotisierung und welche alternative Praxen es für eine heterogenere Gestaltung des Literaturbetriebs geben kann.

## Aufmerksamkeit im literarischen Feld<sup>5</sup>

Pierre Bourdieu untersucht in seinem Werk *Die Regeln der Kunst* das Entstehen und die Entwicklung des Literaturbetriebs im Frankreich des 19. Jahrhundert.<sup>6</sup> Dabei bezieht und konzentriert er sich auf Gustave Flaubert und dessen Umfeld, gleichzeitig leitet Bourdieu aus seinen Untersuchungen eine detaillierte Theorie des

---

3 Dieser Beitrag entstand nicht zuletzt auf Basis des produktiven Austauschs mit Kolleg:innen im von Martina Wernli gegründeten Netzwerk #breiterkanon, siehe: <https://breiterkanon.hypotheses.org> [28.4.2022]

4 Auch in anderen nationalen Kontexten gibt es Beispiele für solche Preise, wie z.B. den El Hizra Preis in den Niederlanden oder den Fontana/Collins Book Prize for Multi-Ethnic Britain sowie den African-Caribbean Educational Resource (acer) Black Penmanship award in Großbritannien. Vgl. dazu die Beiträge zu den jeweiligen nationalen Kontexten in Wiebke Sievers/Sandra Vlasta (Hrsg.): *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*. Leiden 2018.

5 Siehe dazu auch folgenden Beitrag, in dem ich mich mit der Aufmerksamkeitsökonomie des Deutschen Buchpreises beschäftigt habe: Sandra Vlasta: „Aufmerksamkeit und Macht im literarischen Feld – der Deutsche Buchpreis als Konsekrationsprozess“. In: *Aussiger Beiträge*. 10 (2016), S. 13–26.

6 Vgl. Pierre Bourdieu: *Les règles d l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris 1992. Ich zitiere im Folgenden aus der deutschen Übersetzung: Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt 1999.

sogenannten literarischen Feldes ab. Bourdieu versteht dieses literarische Feld als Kräftefeld, „das auf alle einwirkt, die es betreten, und zwar je nach Position, in die sie sich begeben [...], in verschiedener Weise; und zugleich ist es eine Arena, in der Konkurrenten um die Bewahrung oder Veränderung dieses Kräftefeldes kämpfen.“<sup>7</sup> Neben den Autor:innen agieren viele andere Akteure im Feld (d.h. im Literaturbetrieb), wie zum Beispiel Herausgeber:innen, Agent:innen, Verleger:innen bzw. Verlage, Lektor:innen, Kritiker:innen, Buchhändler:innen, Literaturwissenschaftler:innen und Universitäten, Literaturpreise und -auszeichnungen, Leser:innen etc. Sie alle haben teil an der Entstehung, Verbreitung, Bewertung und damit auch der Kanonisierung literarischer Werke. Wie auch in anderen seiner Modelle arbeitet Bourdieu auch in diesem Fall mit dem Begriff des Kapitals und spricht vom ökonomischen, dem kulturellen, dem sozialen und dem symbolischen Kapital, die Einfluss auf die Positionen und Positionierungen der einzelnen Akteure im literarischen Feld haben. Das ökonomische Kapital bezeichnet dabei wirtschaftliche, monetäre Verhältnisse, das kulturelle Kapital meint die Fähigkeit und die Autorität, literarische Werke zu beurteilen, das soziale Kapital bezieht sich auf die Beziehungen, in denen die Akteure zu anderen stehen, und das symbolische Kapital schließlich steht für das Prestige, das ein Akteur hat. Alle vier Kapitalarten werden verhandelt und sie werden u.a. dafür herangezogen, in der Arena des literarischen Feldes die eigene Position zu behaupten bzw. zu verändern. Die Kapitalarten sind damit „Durchsetzungsmittel“<sup>8</sup>, die helfen, „Machtpositionen“<sup>9</sup> zu erreichen oder zu festigen. Eine entscheidende Rolle spielt dabei der Faktor Aufmerksamkeit. Wie Georg Franck gezeigt hat, kostet der Konsum von kulturellen Produkten „nie nur Geld, sondern auch Zeit und Aufmerksamkeit“<sup>10</sup>. Diese beiden Aspekte sind daher als jenes Zahlungsmittel zu betrachten, „in dem sich die Nachfrage in Sachen kultureller Konsum äußert.“<sup>11</sup> Da Bourdieu seinen Kapitalbegriff metaphorisch versteht und nicht im Sinne der kapitaltheoretischen Terminologie, erweist er sich einerseits als ungeeignet, diesen Prozess der „Kapitalisierung des Reichtums an Beachtung“<sup>12</sup> zu beschreiben. Andererseits hat auch Bourdieu mit den Kategorien des kulturellen und sozialen Kapitals sowohl auf die Bedeutung der Aufmerksamkeit verwiesen als auch auf die Tatsache, dass es nicht egal ist, von wem die Beachtung kommt. „Beim Geld ist es völlig gleich, woher es kommt. Bei der Aufmerksamkeit ist das nicht so“<sup>13</sup>, konstatiert dementsprechend Georg Franck.

Bei technischen Medien wie dem Buchdruck spielt Aufmerksamkeit anfänglich häufig eine größere Rolle als Geld, in weiterer Folge allerdings wird in diesem Bereich Aufmerksamkeit „regelrecht monetarisiert“ und „zur Maximierung der Auflage, Quote

**7** Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, S. 368.

**8** Georg Franck: „Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit. Zu den aktuellen Medialisierungsstrategien im Literatur- und Kulturbetrieb“. In: *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Hrsg. von Markus Joch, York-Gothart Mix und Norbert Christian Wolf gemeinsam mit Nina Birkner. Tübingen 2009, S. 11–21, hier S. 14.

**9** Katharina Peers/Heinrich Wolf: „Frische Ware fürs Feld. Der Deutsche Buchpreis als Akteur im Literaturbetrieb“. In: *Spiel, Satz und Sieg. 10 Jahre Deutscher Buchpreis*. Hrsg. von Ingo Irsigler und Gerrit Lembke. Berlin 2014, S. 31–42, hier S. 32.

**10** Franck: „Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit.“, S. 15.

**11** Ebd.

**12** Ebd., S. 16.

**13** Ebd.

usw.<sup>14</sup> eingesetzt. Das kann dazu führen, dass gerade jene Märkte „von der Kommerzialisierung eingeholt werden“,<sup>15</sup> die sich am stärksten von der kommerziellen Sphäre distanzieren haben, wie zum Beispiel der von Bourdieu beschriebene autonome, emanzipierte Literaturbetrieb, der sich im 19. Jahrhundert herausgebildet hat. Schon immer waren Zeit und Aufmerksamkeit Zahlungsmittel im Prozess des kulturellen Konsums, allerdings sind mit den technischen Medien neue Verfahren dazugekommen, die viel stärker als zuvor mit dem Aspekt der Aufmerksamkeit operieren. Diese Aufmerksamkeit lässt sich nicht nur in Geld übersetzen, sie bedeutet gleichzeitig, dass wer die Aufmerksamkeit der Rezipienten gewinnt, auch Macht hat, im Sinne einer mächtigen, einflussreichen Position im literarischen Feld, die schließlich zur Kanonisierung bestimmter Autor:innen und Werke führen kann. Aufmerksamkeit kann man auf diese Weise als weitere Kapitalart, neben dem ökonomischen, dem kulturellen, dem sozialen und dem symbolischen Kapital, verstehen und in Bourdieus Modell ergänzen.

Eine wichtige Rolle bei der Generierung von Aufmerksamkeit im literarischen Feld spielen Literaturpreise, die teilweise ganz bewusst mit dieser Intention geschaffen wurden. So heißt es zum Beispiel in der Absichtserklärung des Deutschen Buchpreises, dass es sein vorrangiges Ziel sei, „über Ländergrenzen hinaus Aufmerksamkeit zu schaffen für deutschsprachige Autoren, das Lesen und das Leitmedium Buch“.<sup>16</sup> Das gelingt Preisen, die mit einer groß angelegten Kampagne verbundenen sind, wie eben dem Deutschen Buchpreis, aber auch seinen österreichischen und Schweizer Pendanten genauso wie dem *Booker Prize* oder dem *Prix Goncourt* mit verschiedenen Mitteln. So zum Beispiel über die für den Bereich Literatur eher ungewöhnlich breite mediale Sichtbarkeit, die sich mehrerer Kanäle bedient (Internet- und TV-Auftritt, Berichterstattungen in Zeitungen und Zeitschriften, Präsenz bei buchspezifischen Messen und anderen Veranstaltungen), durch die Einbindung möglichst vieler Protagonist:innen des literarischen Feldes (Autor:innen, Kritiker:innen, Buchhändler:innen, Journalist:innen, Verlage, Branchenvertretungen etc.) und durch das „Prinzip einer Reduktion von Komplexität“,<sup>17</sup> auf dem die Preise gründen. Letzteres bedeutet, dass die Preise „als präselektive Instrumente für das Publikum dienen“,<sup>18</sup> indem sie die große Menge an Neuerscheinungen auf Long- und Shortlists reduzieren sowie, schließlich, ein einziges Werk auswählen, auf das die Aufmerksamkeit der Leser:innen gelenkt wird.

Alessandra Goggio hat darauf hingewiesen, dass Literaturpreise durch diesen Selektionsprozess und der damit verbundenen Wertung zu einem wichtigen Instrument der Kanonisierung werden.<sup>19</sup> Es fehle ihnen zwar die zeitliche Dimension, d.h. die Verzögerung, auf deren Bedeutung bei der Kanonbildung Simone Winko hingewiesen

---

14 Ebd., S. 17.

15 Ebd.

16 N.N.: „Über den Preis“. URL: <https://www.boersenverein.de/boersenverein/stiftung-buchkultur-und-lesefoerderung/> [7.1.2022].

17 Franziska Mayer: „Kulturförderung als Event. Literaturpreise und Bestsellereffekte seit der Jahrtausendwende“. In: *Kodex. Jahrbuch der Internationalen Buchwissenschaftlichen Gesellschaft*. 2 (2012), S. 53–70, hier S. 56.

18 Alessandra Goggio: „Klassiker von heute: Literaturpreise als kanonbildende Instrumente“. In: *Aussiger Beiträge*. 10 (2016), S. 27–46, hier S. 31.

19 Vgl. Goggio: „Klassiker von heute: Literaturpreise als kanonbildende Instrumente“, S. 39 sowie Anja Heumanns Definition von Kanon als „das Ergebnis von Selektionsentscheidungen und damit verbundenen Wertungsakten“; Anja Heumann: „Der literarische Kanon in journalistischen Texten“. In: *Kanon, Wertung und Vermittlung*. Hrsg. von Matthias Beilein/Claudia Stockinger/Simone Winko. Berlin 2012, S. 193–208, hier S. 194.

hat,<sup>20</sup> dies entspreche aber weniger einem Manko, sondern sei „eine spezifische Eigenschaft kanonbildender Instrumente im postmodernen Sinn“,<sup>21</sup> so Goggio. In einer beschleunigten postmodernen Gesellschaft und, spezifischer, in einem beschleunigten Buchmarkt ist die zeitliche Distanz nicht mehr nötig, um die Werke zu kanonisieren. Vielmehr sind das symbolische und das soziale Kapital, das durch die erfolgte positive Bewertung und Auswahl der an kulturellem Kapital reichen Juror:innen akkumuliert wurde, gewichtig genug, um die Kanonisierungsprozesse in Gang zu setzen. Wie wirkt sich nun dieser Aspekt von Literaturpreisen in Hinblick auf die Diversität im literarischen Feld aus?

## Literaturpreise, Aufmerksamkeit und Vielfalt

Als Salman Rushdie 1981 den *Booker Prize for Fiction* für seinen Roman *Midnight's Children* erhielt, hat dies nicht nur für dieses Buch Aufmerksamkeit mit sich gebracht, sondern generell auf die Literatur von postkolonialen Einwander:innen in Großbritannien hingewiesen. In der Folge wurden in den 1980ern und 1990ern eine ganze Reihe von Autor:innen, die entweder selbst oder deren Eltern eingewandert waren, im Land bekannt, wie zum Beispiel Fred D'Aguiar, David Dabydeen, Andrea Levy, Grace Nichols, Meera Syal oder Zadie Smith. Viele dieser Autor:innen waren, wie Rushdie, bereits in Großbritannien aufgewachsen und hatten ihre Ausbildung dort genossen, sie hatten meist einen britischen Pass, weil sie oder ihre Eltern aus ehemals britischen Kolonien stammten, jedoch gehörten erst sie einer ersten größeren und sichtbaren Generation postkolonialer britischer Autor:innen an.<sup>22</sup>

2019 wurde der *Man Booker Prize* (der Name dieses Literaturpreises wurde über die Jahre mehrmals leicht verändert) Bernardine Evaristo für ihren Roman *Girl, Woman, Other* verliehen. Evaristo, Tochter einer Engländerin und eines Nigerianers, hat die Bedeutung der Aufmerksamkeit, die dieser Preis nicht nur ihr selbst, sondern generell der Literatur Schwarzer britischer Autor:innen verleiht, mehrmals betont.<sup>23</sup> Gleichzeitig hat sie auf den Mangel an Schwarzen Autor:innen, aber auch an Schwarzen, vor allem weiblichen Protagonist:innen in der (kanonisierten) britischen Literatur hingewiesen, deren Geschichten sie in ihren Texten aufzeichnen will.<sup>24</sup>

**20** Vgl. Simone Winko: „Literarische Wertung und Kanonbildung“. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering. München 1996, S. 585–600, hier S. 585.

**21** Goggio: „Klassiker von heute: Literaturpreise als kanonbildende Instrumente“, S. 40.

**22** Zur Geschichte der Literatur von Migrant:innen in Großbritannien vgl. Sandra Vlasta/Dave Gunning, „From Commonwealth Literature to Black and Asian British Writers: The Long History of Migration and Literature in the United Kingdom“. In: *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*. Hrsg. von Wiebke Sievers/Sandra Vlasta. Leiden 2018, S. 429–462.

**23** Vgl. folgendes Interview mit Bernardine Evaristo und Reni Eddo-Lodge: Sirin Kale: „This has never happened before!“ Bernardine Evaristo and Reni Eddo-Lodge on their history-making year“. In: *The Guardian*. 24.12.2020, URL: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2020/dec/24/this-has-never-happened-before-bernardine-evaristo-and-reni-eddo-lodge-on-their-history-making-year> [15.1.2022].

**24** Vgl. dazu das Interview mit Bernardine Evaristo für *Fivedials*: Hannah Chukwu: „Older black women, who writes about that?“ Bernardine Evaristo reveals why she nearly populated her novel *Girl, Woman, Other* with one hundred characters“. In: *Fivedials*. URL: <https://fivedials.com/interviews/older-black-women-who-writes-about-that-bernardine-evaristo/> [15.1.2022] und folgendes Interview im *Guardian*, in dem Evaristo sagt: „I was very frustrated that black British women weren't visible in literature.“ Anita Sethi: „Interview with Bernardine Evaristo: I want to put presence into absence“. In: *The Guardian*. 27.3.2019, URL: <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/27/bernardine-evaristo-girl-woman-other-interview> [30.12.2021].

Im deutschsprachigen Raum hat 1991 Emine Sevgi Özdamar als erste zugewanderte Autor:in den Ingeborg-Bachmann-Preis erhalten.<sup>25</sup> Dies hat die Literaturkritik sowie die Literaturwissenschaft auf die Literatur türkisch-deutscher Autor:innen aufmerksam gemacht und ab den 1990er Jahren vermehrte Veröffentlichungsmöglichkeiten für eingewanderte Autor:innen auch in etablierten deutschen Verlagshäusern eröffnet.<sup>26</sup> In der Folge wurde der Ingeborg-Bachmann-Preis immer wieder an Schriftsteller:innen vergeben, die in den deutschen Sprachraum eingewandert waren, wie zum Beispiel 2012 an Olga Martynowa, 2014 an Katja Petrowskaja, 2016 an Sharon Dodua Otoo, 2018 an Tanja Maljartschuk, 2021 an Nava Ebrahimi und 2022 an Ana Marwan.

Diese Beispiele lesen sich wie eine Erfolgsgeschichte der Literatur von Migrant:innen in europäischen Literaturbetrieben. Doch wenngleich die vergebenen Preise Bewusstsein und Aufmerksamkeit für die Literatur von eingewanderten Autor:innen schaffen, so sind sie doch Ausnahmen einer Realität, die vielerorts noch herrscht. Aufrufe wie der oben zitierte von Sharon Dodua Otoo zeigen deutlich, dass der Zugang zum literarischen Feld für viele Autor:innen noch immer schwierig ist und dass die Hürde dabei oft die kulturelle und sprachliche Herkunft ist. So haben viele Autor:innen darauf hingewiesen, dass sie von Verlagen abgewiesen wurden, die sich aufgrund ihrer Herkunft oder ihrer Erstsprache nicht für sie zuständig fühlten.<sup>27</sup> Der israelische Autor Tomer Gardi zum Beispiel, der seinen ersten Roman auf Deutsch verfasst hat, erzählt, dass dieses in Berlin spielende Buch den Einstieg in die deutschsprachige Literatur erst über die Peripherie, ganz konkret über den Grazer Verlag Droschl gefunden hat.<sup>28</sup> Ist der Zugang zum literarischen Feld also ohnehin schon schwierig und nur mit dem entsprechenden sozialen Kapital möglich, so wird er für jemanden, der zudem in eine Sprache und ein Land eingewandert ist, nahezu unmöglich. Aber auch für Personen, die nicht eingewandert sind, die aber zum Beispiel „nicht so aussehen, wie die meisten Deutschen sich Deutsche vorstellen“,<sup>29</sup> wie es der Schwarze Kulturredakteur René Aguigah formuliert hat, kann der Literaturbetrieb sehr exklusiv sein.

Das haben auch die Verfasser:innen des Protestbriefs erkannt, der im Frühjahr 2021 aus Anlass der Nominierungen für den Preis der Leipziger Buchmesse veröffentlicht wurde. Mit diesem Schreiben wollten die Unterzeichner:innen – Autor:innen, Journalist:innen, Wissenschaftler:innen und andere – darauf aufmerksam machen, dass sich

---

**25** 2022 wurde Emine Sevgi Özdamar mit dem Gerog-Büchner-Preis ausgezeichnet.

**26** Vgl. dazu Fritz J. Raddatz: „In mir zwei Welten. Deutschsprachige Literatur von Ausländern. Gibt es einen deutschen Rushdie?“. In: *Die Zeit*, Nr. 26, 24.6.1994, 45–46. Zur Entwicklung der Literatur eingewanderter Autor:innen in Deutschland siehe Wiebke Sievers/Sandra Vlasta: „From the Exclusion of Individual Authors to the Transnationalisation of the Literary Field: Immigrant and Ethnic-Minority Writing in Germany“. In: *Immigrant and Ethnic-Minority Writers since 1945: Fourteen National Contexts in Europe and Beyond*. Hrsg. von Wiebke Sievers/Sandra Vlasta. Leiden 2018, S. 219–258.

**27** Vgl. die entsprechenden Aussagen von Autor:innen im Band Sievers, Wiebke/Englerth, Holger/Schwaiger, Silke (Hrsg.): *ich zeig dir, wo die krebse überwindern*. Wien 2017.

**28** Tomer Gardi/Sandra Vlasta: „Gespräch mit Tomer Gardi. Im E-Mail-Gespräch mit Tomer Gardi war Sandra Vlasta im Mai 2018“. In: *Literarische (Mehr-)Sprachreflexionen*. Hrsg. von Barbara Siller/Sandra Vlasta. Wien 2020, S. 214–221, hier S. 218.

**29** René Aguigah: „Preis der Leipziger Buchmesse. Der deutschsprachige Literaturbetrieb ist weiß“. *Deutschlandfunk Kultur*. 26.4.2021 URL: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/preis-der-leipziger-buchmesse-der-deutschsprachige-100.html> [17.1.2022].

unter den Nominierten, eine Liste von fünfzehn Romanen, Sachbüchern und Übersetzungen, „keine Schwarzen Autor:innen und Autor:innen of Colour“<sup>30</sup> befinden. Das sei besonders zu hinterfragen, da sich der Bücherfrühling 2021 durch einige Publikationen von Schwarzen Autor:innen – sowohl in der Belletristik als auch im Sachbuchbereich – ausgezeichnet habe, die für eine Nominierung in Frage gekommen wären.<sup>31</sup> Die Unterzeichner des Briefes kritisieren, dass es im deutschen Literaturbetrieb Strukturen gäbe, die Schwarze Autor:innen ausschließen und es ihnen unmöglich mache, im selben Maße wie ihre weißen Kolleg:innen daran teilzunehmen. Das sei deshalb problematisch, da auf diese Weise institutionelle Barrieren es verhindern würden, dass die deutschsprachige Literatur sich weiterentwickle und eine ihrer wichtigen gesellschaftlichen Aufgaben übernehme, nämlich jene, „gesellschaftliche Strukturen und herrschende kulturelle Vorstellungen in Frage zu stellen“.<sup>32</sup> Die Vielfalt der Kulturszene in Deutschland werde von Entscheidungen wie jener der Leipziger Jury nicht abgebildet, im Gegenteil würde sie dafür sorgen, dass sich „ein eindimensionales Konzept von Literatur und Kultur“<sup>33</sup> verfestige.<sup>34</sup> Dies entspricht dem oben zitierten, von Bernardine Evaristo angesprochenen Mangel: Der Ausschluss von Autor:innen führt zur Unterdrückung von Themen und Formen in einer Literatur. Genauso werden aber auch Leser:innen ausgeschlossen: In einem anderen Interview regt Evaristo an, über das von Verlagen intendierte Zielpublikum zu reflektieren, und wirft der Buchbranche vor: „black and Asian people are not considered to be a substantial readership, or even to be readers“.<sup>35</sup> Die Kritik von Sharon Dodua Otoo, Bernardine Evaristo und den Verfasser:innen des offenen Briefes geht in dieselbe Richtung: Die Vielfalt von Literatur und Kultur muss gefördert und gepflegt werden, Nominierungen und Auszeichnungen, die die Mannigfaltigkeit spiegeln, stärken diese Heterogenität und machen das literarische Feld offener.<sup>36</sup> Der offene Brief wurde im deutschsprachigen

**30** „Offener Brief zum Preis der Leipziger Buchmesse“, 22.4.2021, URL: <https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLSd64TitLqZBEgKGeH7ONpgH5chFeQybrZZmOLdz6AqBOBVXYQ/viewform> [17.1.2022].

**31** In der auf den Brief folgenden Diskussion im Feuilleton wurden z.B. Sharon Dodua Otoos Roman *Adas Raum* (Frankfurt 2021), Mithu Sanyals Roman *Identitti* (München 2021) und Asal Dardans Essayband *Betrachtungen einer Barbarin* (Hamburg 2021) als Beispiele für mögliche Nominierungen genannt. Siehe Gerrit Bartels: „Forderung nach mehr Diversität. Grenzt der Literaturbetrieb schwarze Autor:innen aus?“ In: *Der Tagesspiegel*. 23.4.2021, URL: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/forderung-nach-mehr-diversitaet-grenzt-der-literaturbetrieb-schwarze-autor-innen-aus/27125886.html> [17.1.2022] oder Felix Stephan: „Offener Brief gegen Preis der Leipziger Buchmesse“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 22.4.2021, URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/preis-der-leipziger-buchmesse-offener-brief-identitaetspolitik-literatur-rassismus-1.5273180> [17.1.2022].

**32** „Offener Brief zum Preis der Leipziger Buchmesse“, o.S.

**33** „Offener Brief zum Preis der Leipziger Buchmesse“, o.S.

**34** Vielleicht als Antwort auf dieses Argument hat die im Herbst 2021 neu ernannte Vorsitzende der Jury des Preises der Leipziger Buchmesse, Insa Wilken, in ihrem Statement auf der Webseite des Preises zwar konstatiert, dass Literatur keine Aufgabe habe, aber Leser:innen von Literatur „zumindest die Möglichkeit“ hätten, „auch gesellschaftliche Verhältnisse lesen zu lernen, also nicht nur den ästhetischen, sondern auch einen in ethischer und politischer Hinsicht kritischen Sinn zu bilden.“ URL: <https://www.preis-der-leipziger-buchmesse.de/de/news/insa-wilken-literaturpreise-sollen-diese-starke-literatur-feiern-die-wir-in-unserem-land-lesen-koennen> [17.1.2022].

**35** Alison Flood: „Black and Asian people not seen as readers‘: Bernardine Evaristo condemns books industry“. In: *The Guardian*. 23.6.2020, URL: <https://www.theguardian.com/books/2020/jun/23/black-and-asian-people-not-seen-as-readers-bernardine-evaristo-condemns-books-industry> [17.1.2022].

**36** Dies funktioniert in gewisser Weise auch in historischer Perspektive, siehe dazu z.B. die ersten sechs, von Bernardine Evaristo herausgegeben Bände der neuen, bei Penguin erscheinenden Buchreihe *Black Britain: Writing Back*, in der ältere Texte Schwarzer Autor:innen neu aufgelegt werden.

Feuilleton positiv aufgenommen, vielerorts wurde bestätigt, dass der Literaturbetrieb in vielen seiner Facetten weiß und eine Diskussion darüber wichtig sei.<sup>37</sup>

Doch die Initiator:innen des Briefes formulieren nicht nur ihre Kritik, sondern schlagen einige konkrete Maßnahmen zur Förderung Schwarzer Autor:innen und Autor:innen of Colour vor, wie mehr gezielte Unterstützung und Stipendien, eine Aktualisierung des Kanons in den Bildungsinstitutionen und nicht zuletzt die Förderung in Form von Literaturpreisen und durch Juror:innen, die den Blick für eine vielfältigere Literatur weiten. Diese Bedeutung von Literaturpreisen für den Abbau von Ausschlussmechanismen wurde für eingewanderte Autor:innen in Deutschland bereits in den 1980er Jahren erkannt, als mit dem Adelbert-von-Chamisso-Preis der erste Preis für Autor:innen mit nichtdeutscher Erstsprache eingeführt wurde.

### Literaturpreise für mehr Sichtbarkeit marginalisierter Gruppen

Der Adelbert-von-Chamisso-Preis, benannt nach dem deutsch-französischen Autor aus dem 19. Jahrhundert, versuchte ganz bewusst, einen Kontrapunkt zu möglichen Ausschlüssen im literarischen Feld zu setzen und hat in der Folge zu einer Verbreiterung des Kanons geführt. Der Preis wurde von 1985 bis 2017 jährlich von der Robert Bosch Stiftung vergeben, insgesamt 78 Autor:innen erhielten entweder den Preis bzw. den Förderpreis. Über 33 Jahre hinweg hat der Preis es vielen Autor:innen ermöglicht, im literarischen Feld sichtbar zu werden, vor allem jenen, die mit dem Förderpreis ausgezeichnet wurden und zum Teil davor noch keine Texte veröffentlichten konnten. Die Aufmerksamkeit für die Schriftsteller:innen wurde zudem durch eine ansprechende Webpräsenz des Preises und der Ausgezeichneten sowie durch das *Chamisso-Magazin* und andere Publikationen der Robert Bosch Stiftung erhöht. In der Forschung wurde mehrmals darauf verwiesen, dass es mit dem Preis gelungen ist, einen Raum für eine marginalisierte, erst als Gastarbeiter-, dann als Migrant:innen- und schließlich teilweise sogar als ‚Chamisso-Literatur‘ bezeichnete Literatur im literarischen Feld zu schaffen.<sup>38</sup> Viele der ausgezeichneten Autor:innen gehören heute ganz selbstverständlich zur deutschsprachigen Literaturlandschaft, publizieren in einem der mittleren bis größeren Verlage, werden im Feuilleton besprochen und sind zum Beispiel durch Lesungen, Diskussionen und Kommentare in Zeitungen und Zeitschriften im kulturellen Leben präsent, wie Nino Haratischwilli, Radek Knapp oder Feridun Zaimoglu. Einige der ehemaligen Preisträger:innen wurden in aktuelle Kanones aufgenommen, wie Olga Grjasnowa, Terézia Mora und Saša Stanišić in die von Florian Illies herausgegebene Edition *Die Klassiker von morgen*.<sup>39</sup>

In Österreich hat der 1997 ins Leben gerufene Wettbewerb „schreiben zwischen den kulturen“ des Verlags und Kulturvereins *edition exile* einen ähnlichen Effekt. Die Initiator:innen verweisen sehr bewusst auf die Sprungbrett-Funktion dieses Preises

---

<sup>37</sup> Vgl. dazu die in Fußnote 29 und 31 zitierten Beiträge.

<sup>38</sup> Vgl. dazu Beatrice Occhini: „Es [ist] offenbar leichter, einen neuen Staat als eine neue Literatur zu gründen“: Der Adelbert-von-Chamisso-Preis als Konsekrationsinstanz“. In: *Literaturpreise. Geschichte und Kontexte*. Hrsg. von Christoph Jürgensen/Antonius Weixler. Stuttgart 2021, S. 281–301.

<sup>39</sup> Vgl. Florian Illies (Hrsg.): *ZEIT-Edition Die Klassiker von morgen*, 10 Bände, Hamburg 2021.

wenn sie ihn auf ihrer Webseite als „türöffner“ und die *edition exile* als „newcomerInnen-verlag“ bezeichnen. Für Autor:innen wie Julya Rabinowich, Dimitré Dinev, Anna Kim oder Susanne Gregor war der Exil-Literaturpreis oft ihre erste Auszeichnung, und sie konnten in der Folge mit ihrer ersten Publikation im Verlag der *edition exile* auch größere Verlage auf sich aufmerksam machen (wie im Falle der genannten Autor:innen *Hanser*, *Suhrkamp* und die *Frankfurter Verlagsanstalt*). Nicht unwichtig in diesem Prozess ist die intensive Betreuung der Autor:innen durch die *edition exile*, die ihnen ein Lektorat und Coaching sowie Workshops zur Verfügung stellt. Diese professionellen Instrumente sind wichtig im Ringen um Aufmerksamkeit durch Verlage und Kritiker:innen; so hat Élodie Malanda darauf hingewiesen, dass oft im Eigenverlag erschienene Bücher von PoC-Autor:innen nicht zuletzt wegen fehlendem Lektorat und mangelnder hochwertiger bzw. professioneller Graphik vom Buchhandel und den Leser:innen viel weniger wahrgenommen werden.<sup>40</sup>

Paradoxaerweise hat der Erfolg vieler ‚Chamisso-Autor:innen‘ dazu geführt, dass die Robert Bosch Stiftung beschlossen hat, den Preis 2017 das letzte Mal zu vergeben: Er habe „seine ursprüngliche Zielsetzung vollständig erfüllt“,<sup>41</sup> zitieren die Autoren Ilija Trojanow und José F. A. Oliver in einem kritischen Kommentar die Bosch Stiftung, und könne deshalb eingestellt werden. Dass nicht nur die beiden Autoren und ehemaligen Preisträger damit nicht einverstanden waren, zeigt sich in der Weiterführung des Preises in einem anderen institutionellen Rahmen: Seit 2018 wurde bislang dreimal der Chamisso-Preis/Hellerau vergeben, der mit demselben Namensgeber und einer ähnlichen inhaltlichen Ausrichtung wie der Chamisso-Preis (nämlich der Auszeichnung von Autor:innen „die ihre je persönliche migrantische Erfahrung eines Sprach- oder Kulturwechsels in die deutschsprachige Gegenwartsliteratur einbringen“<sup>42</sup>) dessen Erbe weiterführt.

Neben den positiven Effekten für die ausgezeichneten Autor:innen und die Literatur eingewanderter Autor:innen generell haben die genannten Preise sowie die vermehrte literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit den Texten dazu geführt, dass Begrifflichkeiten wie Gastarbeiter- oder Migrant:innenliteratur zunehmend kritisiert wurden. Wie bereits zuvor im englischsprachigen Raum, wo zum Beispiel Salman Rushdie den Begriff *Commonwealth literature* kritisiert und Fred D’Aguiar die Bezeichnung *black British literature* angegriffen hat,<sup>43</sup> haben sich Autor:innen im deutschsprachigen Raum gegen die Zuweisung von Labels gewehrt, die sie als Schubladisierung erlebt haben. So bezeichnete Feridun Zaimoglu Migrationsliteratur als „tote[n] Kadaver“<sup>44</sup> und Julya Rabinowich verwarf den Begriff ‚Migrant:innen-Literatur‘ als unbrauchbar, da der Verweis auf die Vergangenheit der Autor:innen nichts über deren Texte und

40 Vgl. Élodie Malanda: „Autrices noires et invisibles: les livres jeunesse afro publiés hors circuit traditionnel“. *NVL La revue*, Nr. 226, Sept. 2021, S. 28–34.

41 Ilija Trojanow/José F. A. Oliver: „Ade, Chamisso-Preis?“. In: *FAZ*. 21.9.2016, URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/kritik-an-bosch-stiftung-ade-chamisso-preis-14443175.html> [30.12.2021].

42 Siehe Homepage des Chamisso-Preis/Hellerau, URL: <https://www.chamisso-preishellerau.de> [18.1.2022].

43 Vgl. dazu Fred D’Aguiar: „Against black British literature“. In: *Tibisiri: Caribbean Writers and Critics*. Hrsg. von Maggie Butcher. Sydney: 1989, S. 106–114 und Salman Rushdie: „Commonwealth literature does not exist“. In: *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*. Hrsg. von Salman Rushdie. London 1991, S. 61–70.

44 Julia Abel: „Migrationsliteratur ist ein toter Kadaver“. Ein Gespräch (mit Feridun Zaimoglu)“. In: *Literatur und Migration* (Sonderband text + kritik). Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2006, S. 159–166.

Themen aussage.<sup>45</sup> Die Themenwahl von PoC Autor:innen und solchen mit Migrationshintergrund wird ebenso kontrovers diskutiert. Während einerseits Autor:innen wie Maxim Biller fordern, dass Migrant:innen über ihre möglicherweise reicheren Erfahrungen schreiben und sich nicht an die langweilige deutsche Gegenwartsliteratur anpassen sollen, betonen andere, wie Seher Çakır, dass sie Literatur schreibe, ganz ohne Attribut (und Themenvorgabe).<sup>46</sup> Auch im offenen Brief wird davor gewarnt, „Literatur von Schwarzen Menschen und People of Colour [...] nicht nur durch das ‚Anderssein‘ ihrer Protagonisten:innen“ wahrzunehmen „und damit klein“<sup>47</sup> zu halten. Damit ergeben sich durch Preise wie die genannten typische Dynamiken von Marginalisierung: Einerseits wird versucht, die Ausgrenzung aufzuheben, andererseits werden dadurch neue Einordnungen geschaffen, die wiederum als Schubladen wahrgenommen werden können. Auf diese Weise kommen Angehörige marginalisierter Gruppen wie zugewanderte Autor:innen (auch in zweiter, dritter Generation) nicht umhin, sich zu ihrer Marginalisierung zu äußern, auch wenn sie das eigentlich nicht wollen.<sup>48</sup>

Die Robert Bosch Stiftung hat zum Ende des Adelbert-von-Chamisso-Preises argumentiert, dass eingewanderte Schriftsteller:innen, Autor:innen, „deren Werk von einem Kulturwechsel geprägt ist“,<sup>49</sup> wie es in der Beschreibung des Preises hieß, oder die eine andere Erstsprache als Deutsch haben, im deutschsprachigen Literaturbetrieb nicht mehr ausgegrenzt würden. Sie wären im Gegenteil „selbstverständliche[r] und unverzichtbare[r] Bestandteil deutscher Gegenwartsliteratur“<sup>50</sup> geworden. Das mag in Bezug auf die oben genannten Autor:innen, die in renommierten Verlagen publizieren und als Intellektuelle und Künstler:innen im öffentlichen Leben präsent sind, stimmen. Auch ein fokussierter Blick auf einzelne Literaturpreise, wie den oben genannten Ingeborg-Bachmann-Preis, scheint dieses Bild zu bestätigen. Wenn man auch andere Literaturpreise in die Betrachtung einbezieht, steht diese Teilhabe allerdings immer noch auf fragilen Beinen.

---

45 Vgl. Julia Schilly: „Dann hätten wir bald viele Würstelstand-Literaten“. Schriftstellerin Julia Rabinowich über ihre Abneigung gegen den Begriff ‚MigrantInnenliteratur‘. In: *derstandard.at*. 19.11.2008, URL: <https://www.derstandard.at/story/1226396889022/interview-dann-haetten-wir-bald-viele-wuerstelstand-literaten> [18.1.2022].

46 Vgl. Maxim Biller, der sich mit seiner Kritik nicht zuletzt konkret gegen Saša Stanišićs Roman *Vor dem Fest* (2014) wandte, der den Preis der Leipziger Buchmesse 2014 erhalten hatte: Maxim Biller: „Letzte Ausfahrt Uckermark“. In: *ZEIT online*. 20.2.2014, URL: <https://www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller> [18.1.2022]. Zu Seher Çakır vgl. Meri Disoski: „Ich mache Literatur und Punkt!“ Die Autorin Seher Çakır [sic!] über einschränkende Kategorisierungen und ihre Wahrnehmung in der türkischen Community“. In: *dastandard.at*. 15.2.2010, URL: <https://www.derstandard.at/story/1265851881267/interview-ich-mache-literatur-und-punkt> [18.1.2022].

47 „Offener Brief zum Preis der Leipziger Buchmesse“, o.S.

48 Vgl. dazu Feridun Zaimoglus Reaktion, der betont: „Ich bin ein [...] begeisterter Deutscher“. Christopher Schwarz: „Ich bin ein begeisterter Deutscher.“ Der Schriftsteller Feridun Zaimoglu über Heimatgefühle, seine Liebe zum Pathos und den Respekt vor der Religion“. In: *Wirtschaftswoche*. 12.10.2008, URL: <https://www.wiwo.de/unternehmen/feridun-zaimoglu-im-interview-ich-bin-ein-begeisterter-deutscher/5474382.html> [18.1.2022].

49 Siehe dazu die Webseite der Robert Bosch Stiftung, URL: <https://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung> [18.1.2022].

50 Ebd.

## Vielfalt und/trotz Literaturpreise(n)

Die meisten der großen Preise im deutschsprachigen Raum – die publikumswirksamen wie der Deutsche, der Österreichische und der Schweizer Buchpreis, der Preis der Leipziger Buchmesse sowie die mit dem höchsten symbolischen wie ökonomischen Kapital wie der Georg-Büchner-Preis, der Joseph Breitbach-Preis oder der Große Preis des Deutschen Literaturfonds (ehemals Kranichsteiner Literaturpreis) – vertreten mit ihren Preisträger:innen immer noch einen weißen, oft auch noch sehr männlich geprägten Kanon. Beim Blick auf die Listen der Ausgezeichneten wird deutlich, dass Otoos Frage „Dürfen Schwarze Blumen malen?“ einen sehr konkreten Hintergrund hat, nämlich die Homogenität und Exklusivität des deutschsprachigen Literaturbetriebs, die trotz der genannten Initiativen immer noch herrschen.

Mit Blick auf Literaturpreise ist festzuhalten, dass diese Ein- und Ausschlusskriterien weder zufällig sind noch in einem luftleeren Raum entstehen. Hinter Preisen, die symbolisches wie ökonomisches Kapital und, wie gezeigt, Aufmerksamkeit für ganze Gruppen von Autor:innen mit sich bringen können, stehen konkrete Institutionen und Personen, die Entscheidungen treffen und die für die entsprechende Sichtbarkeit der Nominierten und der Preisträger:innen sorgen. Am Bachmann-Preis wird zum Beispiel deutlich, dass es für jede:n potenzielle:n Gewinner:in auch Juror:innen braucht, die sie einladen. Die potenziellen Gewinner:innen des Deutschen, Österreichischen und Schweizer Buchpreises müssen von Verlagen eingereicht werden (d.h. sie müssen vorher von einem teilnahmeberechtigten Verlag publiziert worden sein). Beim Georg-Büchner-Preis, dem Joseph Breitbach-Preis und dem Großen Preis des Deutschen Literaturfonds sind es die Mitglieder der Jurys, die über die Preisvergabe entscheiden. Es sind also benennbare Protagonist:innen, die über Ein- oder Ausschlussmechanismen im Literaturbetrieb mitbestimmen, wie auch die Verfasser:innen des offenen Leipziger Briefes feststellen.

Sabine Winko verweist auf die vielen Prozesse (wie zum Beispiel Rezensionen, Preisverleihungen, Werkausgaben, die literaturwissenschaftliche Behandlung in Lehre und Forschung), die in ihrer Summe zur Kanonisierung von Werken führen. Diese Kanonprozesse sind aber keineswegs unsichtbar (und damit irgendwie unerklärlich, nicht steuerbar), wie die von Winko herangezogene und vom schottischen Moralphilosophen und ersten Nationalökonom Adam Smith übernommene Metapher der „invisible hand“ nahelegen mag, sondern es können zahlreiche Protagonist:innen benannt werden, die diese Prozesse einleiten und mitsteuern (Kritiker:innen, Jurymitglieder, Herausgeber:innen, Verlage, Literaturwissenschaftler:innen etc.).<sup>51</sup> Im Falle der Bachmann-Preisträgerin 2022, Ana Marwan, war es zum Beispiel der Grazer Germanist und Juror Klaus Kastberger, der in den Jahren zuvor bereits Nava Ebrahimi, Tomer Gardi, Barbi Marković, Marko Dinić oder Selim Özdoğan zum Wettlesen in Klagenfurt eingeladen hatte.

Damit wird deutlich, dass die von den Unterzeichner:innen des offenen Leipziger Briefes geforderte Vielfalt der Literatur und Kultur nicht gegen Literaturpreise, sondern mit ihnen verteidigt werden kann. Vielfalt kann gerade aufgrund von Literaturpreisen

51 Vgl. Simone Winko: „Literatur-Kanon als invisible-hand Phänomen“. In: *Literarische Kanonbildung*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Hermann Korte. München 2002, S. 9–24.

ermöglicht werden. Um dies zu erreichen und damit auch die Entwicklung eines breiteren Kanons zu ermöglichen, gibt es Vorschläge, die vor allem darauf basieren, Prozesse der Kanonisierung nicht als losgelöst, ungreifbar und nicht steuerbar zu sehen, sondern sich der beteiligten Protagonist:innen bewusst zu werden, sie zu benennen und entsprechende Strategien zu entwickeln. Diese können etwa Stipendien und andere Formen finanzieller Förderung für Autor:innen sein, sowie ein verstärkter Fokus von Literaturhäusern und anderen Literaturinstitutionen auf die Literatur von PoC und eingewanderten Autor:innen, aber auch Jurys, Feuilleton-Redaktionen und Verlagshäuser, „die die gelebte Realität der deutschen Gesellschaft repräsentieren“<sup>52</sup>. Die Umbenennung von Preisen ist eine weitere Möglichkeit, die Vielfalt des deutschsprachigen Literaturbetriebs deutlicher zu machen. Statt Mörike, Hölderlin oder Kleist könnten einige der großen Literaturpreise die Namen von PoC oder eingewanderten Autor:innen tragen. Auch die Änderung der Vergaberegeln ermöglicht die Verbreiterung des Kanons: So wurden die Satzungen des Franz-Nabl-Preises der Stadt Graz bezüglich der Literatursprache geändert, um den Preis 2013 an den österreichischen, auf Slowenisch schreibenden Autor Florjan Lipuš vergeben zu können.<sup>53</sup> Die Einführung von Quoten bei der Vergabe von Literaturpreisen wurde in der aktuellen Diskussion noch nicht thematisiert. Sie könnte, wie in Bereichen der Arbeitswelt, eine Praxis sein, die sensibilisiert und Bewusstsein schafft und – vor allem – konkrete Ergebnisse und Veränderung mit sich bringt.

Mit Bourdieu gesprochen, kämpfen die Konkurrent:innen im literarischen Feld um dessen Bewahrung oder Veränderung. Dabei finden sich die einzelnen Akteure allerdings in Positionen mit ungleichen Möglichkeiten. Um die Vielfalt der Literatur zu fördern, gilt es diese Differenzen auszugleichen, beispielsweise durch veränderte Praxen bei der Vergabe von Literaturpreisen.

---

**52** „Offener Brief zum Preis der Leipziger Buchmesse“, o.S.

**53** Andreas Leben und Alenka Koron: „Auf dem Weg zur literarischen Mehrsprachigkeit“. In: *Literarische Mehrsprachigkeit im österreichischen und slowenischen Kontext*. Hrsg. von Andreas Leben und Alenka Koron. Tübingen 2019, S. 11–27, hier S. 13, Fußnote 5. Wie Leben und Koron ebenfalls festhalten, blieb Lipuš 2016 der Große Österreichische Staatspreis 2016 versagt, mit der Begründung, er schreibe nicht auf Deutsch. Erst zwei Jahre später erhielt er auch diese Auszeichnung.